

¡Qué se levante el telón!

antología de textos del nuevo teatro cubano e italiano
antologia di testi del nuovo teatro cubano e italiano

editado por Osvaldo Cano y Saverio Mecca



En las obras seleccionadas, en este volumen, la osadía y el sentido crítico son una constante al dar cauce, en el ámbito de la ficción teatral, a las inquietudes y angustias de sus contemporáneos.

Sus autores asumen frente a la realidad un compromiso moral, una actitud de denuncia, exploran sus costados más oscuros e incluso tabuizados, negándose a excluir lo atípico, lo incómodo, absteniéndose de simplificar y tipificar e inclinándose por mostrar tanto lo soterrado como los mecanismos activadores de la desestructuración de la sociedad tal y como estuvo constituida hasta entonces (...), percibo en estas piezas, de un modo certero y eficaz, la saludable apuesta de sus hacedores por iluminar y transformar la realidad con los mecanismos propios del teatro.

Oswaldo Cano

Nelle opere selezionate in questo libro, l'audacia e il senso critico sono una caratteristica costante in quanto forniscono un canale, nell'ambito della finzione teatrale, per le preoccupazioni e le ansie dei loro contemporanei.

I loro autori assumono un impegno morale nei confronti della realtà, un atteggiamento di denuncia, ne esplorano i lati più oscuri e persino i tabù, rifiutando di escludere l'atipico, lo scomodo, astenendosi dal semplificare e tipizzare e tendendo a mostrare sia i meccanismi sotterranei che quelli più evidentemente responsabili della destrutturazione della società come si era costituita fino ad allora (...), percepisco in queste opere, in modo preciso ed efficace, l'impegno genuino dei loro creatori di illuminare e trasformare la realtà attraverso i meccanismi del teatro.

Oswaldo Cano

Imagen de portada: fotografía de Gabriele Acerboni, *Atención, el tren que espera ha cambiado de vía.*

Immagine di copertina: fotografia di Gabriele Acerboni, *Attenzione, il treno che state aspettando è passato su un altro binario.*

¡Qué se levante el telón!

antología de textos del nuevo teatro cubano e italiano

antologia di testi del nuovo teatro cubano e italiano

editado por Osvaldo Cano y Saverio Mecca



MINISTERIO
de
Cultura
REPÚBLICA DE CUBA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA



Progetto/Proyecto

¡QUÉ NO BAJE EL TELÓN!

Conservazione, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale dell'ISA: Riabilitazione, divulgazione e formazione

Conservación, gestión y valorización del patrimonio cultural del ISA: Rehabilitación, difusión y capacitación

Progetto A/Proyecto A - MinCult. Ministerio de Cultura de Cuba

Direttrice/Director: Ada Llanes Marrero

Condirettore/Codirector: Yanet Feliciano
Valenciaga

Progetto B/Proyecto B - DIDA Dipartimento di Architettura

Direttore/Director: Saverio Mecca

Condirettore/Codirector: Alessandro Merlo

Focal Point/Técnico expatriado: Alessandra Basile

El proyecto ¡QUÉ NO BAJE EL TELÓN!

Conservación, gestión y valorización del patrimonio cultural del ISA, tiene como finalidad el fortalecimiento de la formación académica en la Facultad de Arte Teatral del ISA mediante la rehabilitación de su sede original diseñada por el arquitecto italiano Roberto Gottardi y la ampliación de las redes de colaboración a nivel nacional e internacional.

La complejidad y alcance de estas acciones previstas demandan, en consecuencia, el fortalecimiento de las capacidades de los recursos humanos, por lo que se implementan acciones de capacitación e intercambio profesional en el ámbito de la enseñanza artística, la gestión cultural, el proceso inversionista y la gestión de proyectos de colaboración internacional.

L'iniziativa ¡QUÉ NO BAJE EL TELÓN!,

Conservazione, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale dell'ISA mira a rafforzare la formazione accademica nella Facoltà di Arti Teatrali del ISA attraverso la riabilitazione della sua sede originale progettata dall'architetto italiano Roberto Gottardi e l'espansione delle reti di collaborazione a livello nazionale e internazionale.

La complessità e la portata di queste azioni pianificate richiedono, di conseguenza, il rafforzamento delle capacità delle risorse umane, per cui si realizzano azioni di formazione e scambio professionale nel campo dell'educazione artistica, del management culturale, del processo di investimento e della gestione di progetti di collaborazione internazionale.

¡Qué se levante el telón!

antología de textos del nuevo teatro cubano e italiano
antologia di testi del nuovo teatro cubano e italiano

editado por Osvaldo Cano y Saverio Mecca



¡Qué se levante el telón!
**antología de textos del nuevo teatro cubano
e italiano**

Edizione a cura di/Edición a cargo de:
Osvaldo Cano, Saverio Mecca

**Collaborazione alla edizione/
Colaboración en la edición:** Alessandra Basile

**Collaborazione alla selezione dei testi italiani/
Colaboración en la selección de textos italianos:**
Andrea Burrafato, Veronica Caggia, Letizia Dipasquale

Autori teatrali cubani/Autores teatrales cubanos:
Carlos Celdrán, Yerandy Fleites Pérez, Agnieska
Hernández, Nara Mansur, Abel González Melo,
Amado del Pino

Autori teatrali italiani/Autores teatrales italianos:
Marta Cuscunà, Oscar De Summa, Daria Deflorian -
Antonio Tagliarini, Chiara Lagani, Armando Pirozzi -
Emanuele Valenti, Giulia Zacchini

**Autori dei saggi critici/Autores de los ensayos
críticos:**
Osvaldo Cano, Rodolfo Sacchettini

Traduzione/Traducción:
Eugenia Marina Andreani (español-italiano),
Marcia Gasca Hernández (italiano-español)

Grafica/Diseño gráfico:
Susanna Cerri, Didacommunicationlab

Impaginazione/Composición digitalizada:
Noemi Emidi

In copertina/En la portada:
Foto di /de Gabriele Acerboni

Coedizione/Coedición:
Ediciones Cúpulas, didapress

© 2022
ISBN 978-88-3338-157-2



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121



ISA, Universidad de las Artes.
Dirección de Comunicación Universitaria
120, No 904, e/ 9na y 23, Playa, La Habana, Cuba

Índice de la publicación

Indice delle pubblicazioni

Presentación - Presentazione	11
Alpidio Alonso Grau, Ministro de Cultura	
Presentación - Presentazione	15
Roberto Vellano, Embajador De Italia	
Introducción - Introduzione	17
Ada Llanes Marrero, Saverio Mecca	
/ Teatro Cubano	
Ensayo crítico	
Polvos y lodos en la dramaturgia cubana actual	22
Oswaldo Cano	
Cuatro Menos	64
Amado del Pino	
Mi tío el exiliado	108
Yerandy Fleites Pérez	
Anestesia/ Voces urbanas	174
Agnieska Hernández	
Ignacio & María	200
Nara Mansur	
Talco	230
Abel González Melo	
Diez Millones	272
Carlos Celdrán	
/ Teatro Italiano	
Saggio Critico	
Dentro la crisi. Sei esempi di drammaturgia italiana del nuovo secolo	312
Rodolfo Sacchetti	
Sorry, boys	330
Marta Cuscunà	

Ci scusiamo per il disagio	374
Gli Omini	
Stasera sono in vena	412
Oscar De Summa	
West	454
Chiara Lagani	
Il cielo in una stanza	482
Armando Pirozzi, Emanuele Valenti	
Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni	522
Daria Deflorian, Antonio Tagliarini	
Créditos fotográficos/Crediti fotografici	548
Nota de la traductora /Nota della traduttrice	549
Facultad de Arte Teatral/Facoltà di Arte Teatrale	552

PRESENTACIÓN E INTRODUCCIÓN
PRESENTAZIONE E INTRODUZIONE



Un telón que no ha bajado nunca

Alpidio Alonso Grau
Ministro de Cultura de la República de Cuba

Celebrar la existencia del proyecto ¡Qué no baje el telón!: conservación, gestión y puesta en valor de la Facultad de Arte Teatral del ISA, auspiciado por varias instituciones del hermano pueblo italiano, equivale a rendir merecido homenaje, en primer lugar, al creador de este singular proyecto, el arquitecto italiano Roberto Gottardi. Este homenaje se extiende además a todos los maestros que, de manera ininterrumpida y casi siempre en condiciones muy difíciles, han dedicado buena parte de sus vidas y lo mejor de su talento a delinear, de conjunto con sus alumnos, eso que hoy denominamos teatro cubano, fraguado al amparo de las inconclusas paredes, bóvedas y muros de ladrillo y hormigón de nuestra escuela de teatro.

Sin el Instituto Superior de Arte de Cuba, y particularmente sin esta Facultad de Arte Teatral, no podría siquiera pensarse en las experiencias más singulares y renovadoras de nuestro arte teatral, en el alcance nacional y la diversidad que caracterizan al movimiento escénico nacional, ni en la aportación de nuestro movimiento actoral a la obra cinematográfica generada en torno al ICAIC. Mucho menos podría disponerse hoy de la extensa y rigurosa bibliografía teatral producida por nuestras editoriales. Tales hechos, derivados en gran medida del quehacer cotidiano de los profesionales graduados en la facultad de arte teatral, devienen indicadores de calidad de la formación docente y del aporte de esta al nivel profesional y el alcance social de nuestro teatro. A nivel constructivo, se trata de una obra muy compleja, que hasta ahora no hemos podido acometer como corresponde, en primer lugar, por las limitaciones que han signado estos duros años de bloqueo y agresión imperial. Aun así, en las aulas de la Facultad de Teatro del ISA se han formado y se forman actores y actrices, directores, dramaturgos, teatrólogos y diseñadores escénicos de amplio perfil, en modalidades de pre y postgrado, procedentes de todas las provincias de Cuba, quienes a su vez protagonizan un movimiento teatral que destaca por su rigor, su postura crítica y su compromiso con la capacidad del arte para indagar en los principales problemas del contexto en que se desarrolla. Este libro mismo, contiene varios textos dramáticos de primera línea que no existirían si nos hubiésemos sentado a esperar que concluyera la faena constructiva. Las obras que aquí se incluyen son, al mismo tiempo, una muestra apenas de lo que ha significado y significa la existencia y el

Un sipario che non è mai calato

Alpidio Alonso Grau
Ministro della Cultura della Repubblica di Cuba

Celebrare l'esistenza del progetto "¡Qué no baje el telón!: conservación, gestión y puesta en valor de la Facultad de Arte Teatral del ISA", sponsorizzato da diverse istituzioni della fraterna nazione italiana, equivale a rendere un meritato omaggio, prima di tutto, al creatore di questo singolare progetto, l'architetto italiano Roberto Gottardi. Questo omaggio è esteso anche a tutti gli insegnanti che, ininterrottamente e quasi sempre in condizioni molto difficili, hanno dedicato buona parte della loro vita e il meglio del loro talento per delineare, insieme ai loro allievi, quello che oggi chiamiamo teatro cubano, forgiato sotto la protezione dei muri incompiuti, delle volte e delle pareti di mattoni e cemento della nostra scuola di teatro. Senza l'Istituto Superior de Arte de Cuba, e in particolare senza questa Facoltà di Arte Teatrale, non potremmo nemmeno pensare alle esperienze più singolari e rinnovatrici della nostra arte teatrale, alla portata nazionale e alla diversità che caratterizza il movimento scenico nazionale, né all'apporto del nostro movimento attoriale al lavoro cinematografico generato intorno all'ICAIC. Molto meno sarebbe disponibile oggi la vasta e rigorosa bibliografia teatrale prodotta dalle nostre case editrici. Questi fatti, derivati in gran parte dal lavoro quotidiano dei professionisti laureati alla facoltà di arti teatrali, diventano indicatori della qualità della formazione didattica e del suo contributo al livello professionale e alla portata sociale del nostro teatro. A livello costruttivo, si tratta di un lavoro molto complesso, che non abbiamo potuto intraprendere come avremmo dovuto, prima di tutto, a causa dei limiti che hanno segnato questi duri anni di blocco e di aggressione imperiale. Nonostante ciò, nelle aule della Facoltà di Teatro dell'ISA si sono formati e si formano, in corsi di laurea e post-laurea, attori e attrici, registi, drammaturghi, disegnatori teatrali e scenografi di ampio profilo, provenienti da tutte le province di Cuba, che a loro volta sono protagonisti di un movimento teatrale che si distingue per il suo rigore, la sua posizione critica e il suo impegno nella capacità dell'arte di indagare i principali problemi del contesto in cui si sviluppa. Questo stesso libro contiene diversi testi drammatici di prima qualità che non esisterebbero se ci fossimo seduti e avessimo aspettato che il lavoro costruttivo fosse completato. Le opere qui incluse sono, allo stesso tempo, solo un esempio di ciò che l'esistenza e il funzionamento di questa Facoltà ha significato e significa per la crescita esponenziale di un'attività teatrale presente oggi in tutte le province del paese, grazie soprattutto al contributo decisivo dei diplomati di questa scuola, le cui aule hanno formato, senza dubbio, il meglio dell'avanguardia teatrale cubana degli ultimi 40 anni. Una

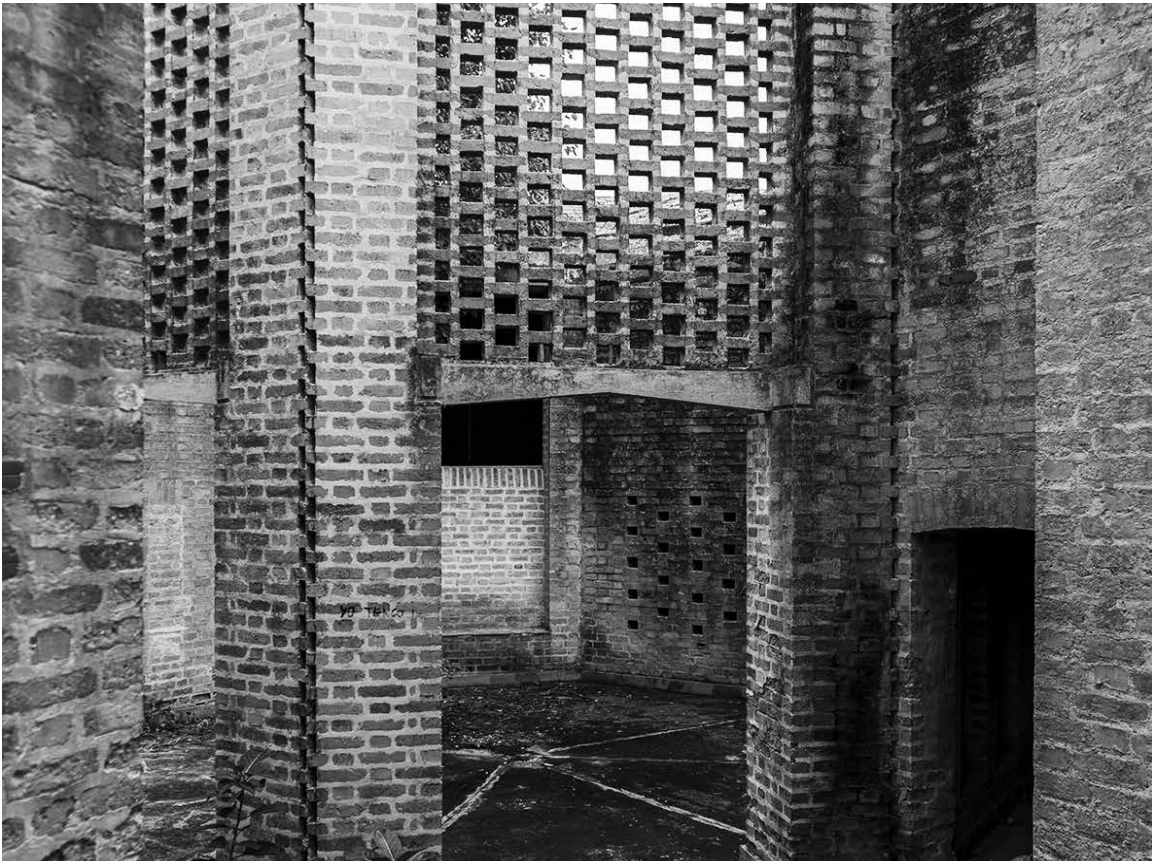
funcionamiento de esta Facultad para el crecimiento exponencial de una actividad teatral presente hoy en todas las provincias del país, gracias sobre todo al decisivo aporte de los egresados y egresadas de esta escuela, en cuyas aulas se ha formado, sin lugar a dudas, lo mejor de la vanguardia teatral cubana de los últimos 40 años. Mención especial merecen la constancia y el visionario impulso de quien fuera el principal gestor de esta universidad y del robusto sistema de enseñanza artística que hoy nos enorgullece. Donde todos veían el lujoso Country Club de Playa, Fidel vio la escuela de futuro que celebramos hoy y lideró, a principios de este siglo, la más grande restauración allí emprendida, gracias a la cual se concluyeron más de 50 objetos de obras, incluido el mejoramiento de los viales que conducen hasta la Escuela de Teatro. Con la voluntad de dar continuidad a esta obra inmensa, celebro y agradezco el proyecto de cooperación internacional ¡Qué no baje el telón!: conservación, gestión y puesta en valor de la Facultad de Arte Teatral del ISA, hecho realidad gracias a la acción coordinada del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Florencia, la Universidad de las Artes y el Ministerio de Cultura de Cuba. Estamos seguros de que esta obra se constituirá en espacio de confrontación e intercambio de conocimientos sobre el patrimonio local tangible e intangible y el arte teatral, lo que sin dudas tributará al fortalecimiento de la cooperación entre Italia y Cuba.

A todos los que han contribuido con tan noble empeño, les transmito nuestro más sincero agradecimiento.

menzione speciale deve essere fatta per la perseveranza e lo slancio visionario dell'uomo che fu il principale promotore di questa università e del robusto sistema di educazione artistica di cui siamo orgogliosi oggi. Dove tutti vedevano il lussuoso Country Club de Playa, Fidel vide la scuola del futuro che oggi celebriamo e guidò, all'inizio di questo secolo, il più grande restauro che vi fu intrapreso, grazie al quale furono portati a termine più di 50 lavori, compreso il miglioramento delle strade che portano alla Scuola di Teatro. Con la volontà di dare continuità a questo immenso lavoro, accolgo e ringrazio il progetto di cooperazione internazionale "¡Qué no baje el telón!: conservación, gestión y puesta en valor de la Facultad de Arte Teatral del ISA", reso possibile grazie all'azione coordinata del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, l'Università delle Arti e il Ministero della Cultura di Cuba. Siamo sicuri che questo lavoro diventerà uno spazio di confronto e di scambio di conoscenze sul patrimonio locale materiale e immateriale e sull'arte teatrale, che contribuirà senza dubbio al rafforzamento della cooperazione tra Italia e Cuba.

A tutti coloro che hanno contribuito a questa nobile impresa, rivolgo i nostri più sinceri ringraziamenti.





Roberto Vellano

Embajador de Italia en La Habana

Entre los muchos rastros dejados por la presencia de arquitectos italianos en Cuba, y en la Habana en particular, las escuelas del Instituto Superior de Arte (ISA) proyectadas por Porro, Gottardi y Garatti en los años 60 del pasado siglo ocupan un lugar de absoluta relevancia. De los tres arquitectos, Roberto Gottardi era el más joven y fue también el que se comprometió a más largo plazo, entre muchas dificultades, para completar los trabajos de “su” Facultad de teatro, pasando el resto de su vida y de su carrera profesional en Cuba, donde falleció en 2017. Un año antes, había sido dedicada a su vasta actividad de arquitecto, escenógrafo y profesor una muestra retrospectiva, significativamente titulada “Sin dogmas y con muchas dudas” y acogida por la Fábrica de Arte de La Habana.

No es entonces casual que Italia haya mirado siempre con gran interés a las Escuelas de Arte del ISA y que, en varias ocasiones y a través de diversos proyectos de colaboración, haya intentado contribuir a su restauración y recuperación funcional. El último de estos proyectos, en orden cronológico, es también el más ambicioso y, superados –esperemos definitivamente– los retrasos debidos a la pandemia de 2020-21, se dispone a entrar en su fase plenamente ejecutiva. Orgullosamente bautizado “¡Qué no baje el telón!”, el proyecto tiene como objetivo el apoyo total a la Facultad de Arte teatral, ya sea desde el punto de vista de la conservación y restauración de su sede, así como en la gestión de la Facultad y de las actividades de formación. Este proyecto une así la atención hacia la alta formación artístico-musical (en la que Italia constituye desde siempre una referencia internacional) con el que ha sido siempre uno de los sectores prioritarios de nuestra cooperación con Cuba, o sea la cultura, en su doble significado de apoyo a la producción de contenidos culturales y tutela y valorización del patrimonio.

Los 12 textos de teatro contemporáneo cubano e italiano recogidos en este volumen forman parte de este proyecto y constituyen el vivo testimonio de una relación fecunda entre nuestros dos países. Confiamos en que puedan al mismo tiempo marcar la fase de la reanudación de actividades después de la pandemia, en un sector, como el del teatro y del espectáculo en general, que ha sufrido sus consecuencias como pocos y que merece todo nuestro apasionado apoyo.

Roberto Vellano

Ambasciatore d'Italia a L'Avana

Tra i tanti segni lasciati dalla presenza di architetti italiani a Cuba, e all'Avana in particolare, le scuole dell'Istituto Superiore d'Arte (ISA) progettate da Porro, Gottardi e Garatti negli anni '60 del secolo scorso occupano un posto di assoluto rilievo. Dei tre architetti, Roberto Gottardi era il più giovane ma fu anche colui che si impegnò più a lungo, tra molte difficoltà, per completare i lavori della “sua” Facoltà di teatro, trascorrendo tutto il resto della sua vita e della sua carriera professionale a Cuba, dove si spense nel 2017. Un anno prima, era stata dedicata alla sua vasta attività di architetto, scenografo e docente universitario una mostra retrospettiva, intitolata significativamente “*Sin dogmas y con muchas dudas*”, ospitata alla Fabbrica dell'Arte dell'Avana.

Non è dunque casuale che l'Italia abbia sempre guardato con grande interesse alle Scuole d'arte dell'ISA e che, in varie occasioni e attraverso diversi progetti di collaborazione, abbia cercato di contribuire al loro restauro e recupero funzionale. L'ultimo di questi progetti, in ordine di tempo, è anche il più ambizioso e, superati speriamo definitivamente i ritardi dovuti alla pandemia del 2020-21, si accinge a entrare nella sua fase pienamente esecutiva. Battezzato orgogliosamente “Non cali il sipario!”, il progetto ha come obiettivo il sostegno a 360° alla Facoltà di Arte teatrale, sia dal punto di vista della conservazione e restauro della sede sia per la riguarda la gestione della Facoltà e le attività formative. Esso unisce quindi l'attenzione verso l'alta formazione artistico-musicale (in cui l'Italia è da sempre un riferimento internazionale) a quello che è sempre stato uno dei settori prioritari della nostra cooperazione con Cuba, ossia la cultura, nella sua duplice accezione di sostegno alla produzione di contenuti culturali e tutela e valorizzazione del patrimonio. I 12 testi di teatro contemporaneo cubano e italiano raccolti in questo volume fanno parte di questo progetto e vanno letti come la viva testimonianza di un rapporto fecondo tra i due Paesi. Confidiamo che possano rappresentare anche la fase della ripresa dopo la pandemia, in un settore, come quello del teatro e dello spettacolo in generale, che ne ha patito le conseguenze come pochi altri e che merita tutto il nostro appassionato sostegno.



Ada Llanes Marrero y Saverio Mecca

Directores

¡Qué se levante el telón!: antología de textos del nuevo teatro cubano e italiano.

Este libro recoge 12 textos teatrales contemporáneos de autores cubanos e italianos, traducidos a los correspondientes idiomas: una confirmación de la proximidad cultural entre Italia y Cuba y una herramienta para futuras cooperaciones e intercambios culturales y artísticos.

Retrocediendo un poco, nos atrevemos a decir que este proyecto de cooperación entre Cuba e Italia comenzó hace mucho tiempo atrás. Las raíces son profundas: a principios de los años 60, Ricardo Porro invitó a los arquitectos Roberto Gottardi y Vittorio Garatti a participar en el diseño de las Escuelas de Arte de Cubanacán, y así comenzó la colaboración que promovió uno de los complejos arquitectónicos más emblemáticos de la arquitectura moderna. Por eso, el proyecto ¡Qué no baje el telón!: Conservación, gestión y valorización del patrimonio cultural del la Facultad de Arte Teatral del ISA, se distingue por ir por ese camino, al tiempo que reúne a un equipo de especialistas cubanos e italianos en el que cooperan arquitectos, ingenieros, teatrólogos, especialistas en gestión del patrimonio, funcionarios, gestores, profesores, estudiantes...

Estos son los antecedentes que constituyen en sí mismos una base sólida, reforzados aún más por la amistad resultante de los múltiples proyectos realizados de conjunto en los últimos años y de la red de relaciones tejidas por las embajadas de ambos países. Pero el proyecto ¡Qué no baje el telón! tiene la particularidad de las acciones constructivas y formativas basadas en la transferencia y el intercambio de conocimientos y técnicas por parte de expertos de alto nivel, rasgo innovador que lo distingue de otros, dotándolo de valor añadido y convirtiéndolo en uno de los más relevantes en el ámbito de la cooperación internacional del Ministerio de Cultura de Cuba.

Continuando con la estrecha relación establecida desde los años 60 y reforzada por los numerosos proyectos realizados conjuntamente, es ahora el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Florencia (DIDA) el que se une y nos acompaña en la encomiable tarea de reconstruir los emblemáticos espacios de la Facultad de Arte Teatral, devolviendo a los estudiantes su lugar de inspiración original. Al mismo tiempo, el proyecto ¡Qué no baje el telón! incluye iniciativas como la de este libro, que hoy presentamos, y otras que involucran tanto a los estudiantes como a los profesores y a las comunidades que rodean a la Universidad de las Artes e incluso al área geográfica de América Latina y el Caribe.

Ada Llanes Marrero e Saverio Mecca

Direttori

¡Qué se levante el telón! (Che si alzi il sipario): una antologia di testi del nuovo teatro cubano e italiano.

Questo libro che presentiamo raccoglie 12 testi teatrali contemporanei di autori cubani e italiani che sono stati tradotti nelle lingue corrispondenti: una conferma della prossimità culturale fra Italia e Cuba e uno strumento per future cooperazioni e scambi culturale e artistici.

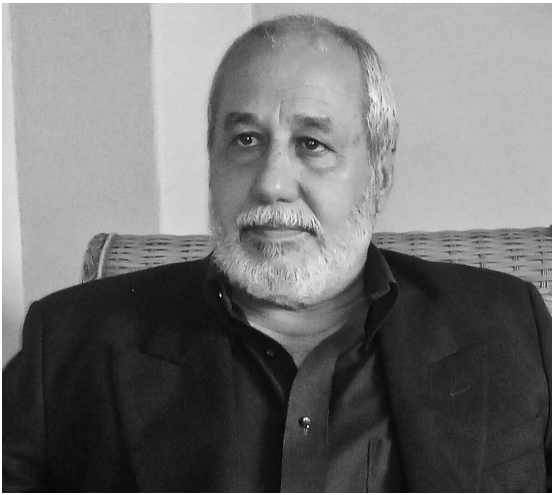
Tornando un po' indietro, oseremmo dire che questo progetto di cooperazione tra Cuba e l'Italia è iniziato molto tempo fa. Le radici sono lontane: nei primissimi anni Sessanta, Ricardo Porro invitò gli architetti Roberto Gottardi e Vittorio Garatti a partecipare all'ideazione delle Scuole d'Arte di Cubanacán, e così iniziò la collaborazione che promuoveva uno dei complessi architettonici più emblematici dell'architettura moderna. È per questo motivo che il progetto ¡Qué no baje el telón!: Riabilitazione della Facoltà di Arte Teatrale dell'ISA, si distingue riprendendo quella strada riunendo un team di specialisti cubani e italiani in cui cooperano architetti, ingegneri, teatrologi, specialisti in gestione del patrimonio, dipendenti pubblici, dirigenti, professori, studenti ...

Questi sono i precedenti che costituiscono di per sé una base solida, rafforzati ancora di più dalla amicizia fra i due popoli e dai tanti progetti che il governo italiano e cubano hanno costruito in questi anni, dalla rete delle relazioni intessute dalle ambasciate dei due paesi. Ma il progetto ¡Qué no baje el telón! ha la particolarità delle azioni costruttive e formative che si fondano sul trasferimento e la condivisione di conoscenze e tecniche da parte di esperti di alto livello, una caratteristica innovativa che contraddistingue questo progetto rispetto agli altri dotandolo di un valore aggiunto e rendendolo uno dei più rilevante nell'area della cooperazione internazionale del Ministero della Cultura di Cuba.

Continuando lo stretto legame instaurato dagli anni Sessanta e rafforzato da molti progetti condotti insieme, è ora il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze (DIDA) che si unisce e ci accompagna nel lodevole proposito di ricostruire i locali emblematici della Facoltà di Arte teatrale e restituire agli studenti il loro luogo di ispirazione originale. Allo stesso tempo il progetto ¡Qué no baje el telón! comprende iniziative come quella di questo libro, che presentiamo oggi, e altre che coinvolgono sia studenti che insegnanti e le comunità che circondano l'Università delle Arti e persino l'area geografica dell'America Latina e dei Caraibi.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS TEATRALES ITALIANOS Y CUBANOS
ANTOLOGIA DI TESTI TEATRALI ITALIANI E CUBANI

TEATRO CUBANO
TEATRO CUBANO



Osvaldo Cano Castillo, (Artemisa, Cuba, 1959) Máster en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes y graduado, en 1982, en la *Universidad de las Artes* de La Habana (ISA), como Licenciado en Artes Escénicas en los perfiles de Teatrología y Dramaturgia. Ha laborado como profesor desde su graduación y, paralelamente, como crítico teatral en publicaciones periódicas como el diario *Juventud Rebelde*, en emisoras radiales y en publicaciones especializadas de Cuba y otros países. Ha prologado y seleccionado los textos incluidos en volúmenes como *Antología de Teatro Cubano VI*, *Teatro de Amado del Pino*, *Tres obras de Henrik Ibsen*, *Teatro de Freddy Artiles*, entre otros títulos. Es vicepresidente del Comité Cubano del Instituto Internacional del Teatro (ITI) y decano de la Facultad de Arte Teatral de la *Universidad de las Artes* (ISA). Investiga como tema preferente el impacto ocasionado por la caída del socialismo europeo en la dramaturgia y la sociedad cubana a finales del siglo XX e inicios del XXI.

Osvaldo Cano Castillo, (Artemisa, Cuba, 1959) Master in Processi Formativi nell'Educazione Artistica, si è laureato, nel 1982, presso l'Università delle Arti dell'Avana (ISA), con una laurea in Arti dello Spettacolo nel campo del Teatro e della Drammaturgia. Ha lavorato come insegnante fin dalla sua laurea e, allo stesso tempo, come critico teatrale in giornali come il *Juventud Rebelde*, in stazioni radio e in pubblicazioni specializzate a Cuba e in altri paesi. Ha prefatto e curato la selezione dei testi inclusi in volumi come *Antología de Teatro Cubano VI*, *Teatro de Amado del Pino*, *Tres obras de Henrik Ibsen*, *Teatro de Freddy Artiles*, tra altri titoli. È vicepresidente del Comitato Cubano dell'Istituto Internazionale del Teatro (ITI) e decano della Facoltà di Arti Teatrali dell'Università delle Arti (ISA). Il suo principale settore di ricerca è l'impatto della caduta del socialismo europeo sul dramma e la società cubana alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI.

Ensayo Crítico
Polvos y lodos en la
dramaturgia cubana actual
Oswaldo Cano

Saggio critico
Polvere e fanghi nella
drammaturgia cubana
contemporanea
Oswaldo Cano

La creación de un teatro nacional de raíz popular, atento a las renovaciones cardinales del arte escénico en el mundo, ha constituido una constante para los principales creadores cubanos a través de la historia. A partir del siglo XIX se aprecia una sostenida e ininterrumpida actividad creativa que tiene, entre sus particularidades esenciales, la vocación de sus hacedores por reflejar los principales males y dilemas de la realidad insular. En el logro de este propósito han jugado un rol decisivo nuestros dramaturgos. Ellos, acudiendo al costumbrismo o asimilando las renovaciones propuestas por la vanguardia, reflejando la realidad de modo directo o recurriendo a la parábola, han fundado una tradición que se enriquece constantemente.

A esta continuidad enriquecida han contribuido, notablemente, los programas para el desarrollo social, educativo y cultural, proyectados e iniciados a partir de 1959. Desde el ocaso de los años cincuenta el flamante Gobierno Revolucionario aupó, de manera decisiva, la educación y la cultura. Entre los proyectos materializados, en la arrancada de la década de los años sesenta, se destaca la fundación de las Escuelas de Arte. Estas constituyen el eje del Sistema de la Enseñanza Artística, que se extiende por toda la Isla y resulta la principal vía para la formación de los noveles creadores. Como colofón del mismo se erige la Universidad de las Artes, fundada en 1976 (como *Instituto Superior de Arte, ISA*). Entre sus Facultades fundacionales se distingue la de Arte Teatral, la cual se dedica a la formación de profesionales en varios perfiles o especialidades, aportando, luego de 45 años de constante labor, a buena parte de los más prominentes teatristas de la escena cubana actual.

El proceso de adiestramiento de los profesionales universitarios y, muy en particular, los procedimientos utilizados para estimular la creatividad han estimulado, atinadamente, la combinación de la investigación, la experimentación y el diálogo, cierto y crítico, con la realidad. Desde las primeras graduaciones, a inicios de los años ochenta del pasado siglo, esta constante ha contribuido a la obtención de envidiables resultados. Esto se aprecia en el protagonismo que acaparan los graduados de la Universidad de las Artes en el quehacer escénico cubano, lo cual, dicho sea de paso, trasciende nuestras fronteras.

La creazione di un teatro nazionale con radici popolari, attento ai rinnovamenti cardinali dell'arte scenica nel mondo, è stata una costante per i principali autori cubani durante la storia. Dal XIX secolo, c'è stata un'attività creativa sostenuta e ininterrotta che ha, tra le sue particolarità essenziali, la vocazione dei suoi fautori a riflettere sui principali mali e dilemmi della realtà dell'isola. I nostri drammaturghi hanno avuto un ruolo decisivo nel raggiungimento di questo obiettivo: ricorrendo al costumbrismo o assimilando i rinnovamenti proposti dalle avanguardie, riflettendo direttamente la realtà o ricorrendo a parabole, hanno fondato una tradizione che si arricchisce costantemente.

I programmi di sviluppo sociale, educativo e culturale, pianificati e avviati a partire dal 1959, hanno contribuito significativamente alla continuità di questo arricchimento. A partire dalla fine degli anni '50, il nuovo governo rivoluzionario diede un impulso decisivo all'istruzione e alla cultura. Tra i progetti che si concretizzarono nei primi anni '60, spicca la fondazione delle Scuole d'Arte. Questi furono la spina dorsale del Sistema di Educazione Artistica, che si diffuse in tutta l'isola e divenne il principale canale di formazione dei giovani autori. L'*Universidad de las Artes*, fondata nel 1976 (come *Istituto Superiore d'Arte, ISA*), è il culmine di questo sistema. Tra le sue facoltà fondatrici c'è la Facoltà di Arti Drammatiche Teatrali, dedicata alla formazione di professionisti in vari profili o specialità, che dopo 45 anni di lavoro costante ha prodotto molti degli artisti teatrali più importanti sulla scena cubana odierna.

Il processo di formazione dei professionisti di livello universitario e, in particolare, le procedure utilizzate per stimolare la creatività hanno giustamente incoraggiato la combinazione di ricerca, sperimentazione e dialogo attento e critico con la realtà. Dalle prime lauree all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, questa costante ha contribuito a ottenere risultati invidiabili. È possibile notarlo, per esempio, nel ruolo di primo piano svolto dai laureati dell'Università delle Arti nel professionismo teatrale cubano, che trascende le nostre frontiere. Come esempio del lavoro dei nostri laureati, ho selezionato sei testi, di altrettanti autori, laureati nei curriculum di Drammaturgia e Teatologia della Facoltà di Arti Teatrali. Sono *Quattro meno*¹ di Amado del Pino (1960-2017), *Mio zio l'esiliato*² di Yerandy Fleites (1982), *Anestesia: voci urbane*³ di Agnieszka Hernández (1977), *Talco*⁴ di Abel González Melo (1980), *Ignacio e Maria*⁵

Como botón de muestra de la obra de nuestros graduados he seleccionado seis textos, de igual número de autores, egresados de los perfiles de Dramaturgia y Teatología de la Facultad de Arte Teatral. Son ellos *Cuatro menos*¹ de Amado del Pino (1960-2017), *Mi tío el exiliado*², de Yerandy Fleites (1982), *Anestesia: voces urbanas*³, de Agnieszka Hernández (1977), *Talco*⁴, de Abel González Mele (1980), *Ignacio & María*⁵, de Nara Mansur (1969) y *Diez millones*⁶, de Carlos Celdrán (1963).

Varias son las razones que me han inclinado a seleccionar a estos seis autores y sus respectivas piezas. Entre ellas está el hecho de que todos son destacados representantes de generaciones diferentes e incluso distantes en el tiempo. Sin embargo, poseen visibles puntos de contacto entre sí. Distingue a estos dramaturgos el marcado interés por escarbar en la realidad y devolvernos un reflejo crítico de nuestras circunstancias. Ajenos a modas efímeras y muchas veces insustanciales, conciben textos en los cuales la morfología es determinada por la naturaleza argumental, sus necesidades expresivas o el interés por sostener un diálogo intenso con el público.

Otra de las razones que me han inclinado a realizar esta selección es la huella que han dejado, y siguen dejando, estos creadores en nuestra escena. Me refiero al aplauso del público y la aprobación de la crítica. O sea, la confirmación de que sus obras tocan puntos neurálgicos de nuestra realidad. Estas piezas adquieren un inapreciable valor testimonial debido al reflejo osado y sincero del contexto en el que son producidas. Sus hacedores traslucen a través de las fábulas, en la concepción de los personajes, los conflictos, las locaciones o el lenguaje, las particularidades de las complejas circunstancias por las que ha atravesado la nación cubana durante estos difíciles años. Además, todos los autores seleccionados, sin excepción, han obtenido resultados relevantes, avalados por premios importantes o resultaron finalistas en certámenes de envergadura.

Los textos incluidos aquí permiten no solo apreciar las particularidades creativas de sus autores, sino también los resultados de los graduados de la Facultad de Arte Teatral. Caracteriza de modo enfático a estos creadores, como ya había apuntado, la mencionada vocación crítica y el interés por analizar, con los recursos propios del teatro, los prin-

di Nara Mansur (1969) e *Dieci milioni*⁶ di Carlos Celdrán (1963). Ci sono diverse ragioni che mi hanno spinto a selezionare questi sei autori e le loro rispettive opere. Tra queste c'è il fatto che sono rappresentanti di spicco, ognuno di una generazione diversa, anche tra loro lontane. Tuttavia, i tratti che d'altra parte li legano sono evidenti. Ciò che distingue questi drammaturghi è il loro marcato interesse a scavare nella realtà e a darci una riflessione critica sull'attualità che ci riguarda. Lontani da mode effimere e spesso inconsistenti, questi autori concepiscono testi la cui morfologia è determinata dalla natura della trama, dalle loro necessità espressive o dal loro interesse a sostenere un intenso dialogo con il pubblico.

Un'altra delle ragioni che mi hanno spinto a operare questa selezione è il segno che questi autori hanno lasciato, e continuano a lasciare, sulla scena cubana. Mi riferisco tanto agli applausi del pubblico quanto all'apprezzamento dei critici. Ciò ci dà conferma, in altre parole, che le loro opere toccano i punti nevralgici della nostra realtà. Questi pezzi acquistano, dunque, un valore testimoniale inestimabile per l'audace e sincero riflesso che offrono del contesto in cui sono stati prodotti. Attraverso le favole, nella concezione dei personaggi, dei conflitti, dei luoghi o della lingua, i loro creatori trasmettono le particolarità delle complesse circostanze attraverso le quali la nazione cubana è passata durante questi difficili anni. Inoltre, tutti gli autori selezionati, senza eccezione, hanno ottenuto risultati rilevanti, avallati da premi importanti o sono stati finalisti in concorsi rinomati.

I testi qui inclusi ci permettono di apprezzare non solo le particolarità creative dei loro autori, ma anche i risultati del lavoro dei laureati della Facoltà di Arti Teatrali. Come ho già detto, questi autori sono enfaticamente caratterizzati dalla suddetta vocazione critica e dal loro interesse ad analizzare, con le risorse del teatro, i principali dilemmi della società cubana di questi tempi. Indipendentemente dal credo estetico a cui alcuni o altri sono affiliati, oso affermare che il filo d'Arianna che ha tracciato il percorso, nella maggior parte dei casi, è l'intenzione di trasformare la realtà, di illuminare i suoi lati oscuri, le sue zone d'ombra, gli slittamenti, gli errori, i malintesi... Con lo scopo di contribuire a forgiare un futuro migliore.

In altre parole, queste opere si distinguono per la loro capacità "di incarnare (o metaforizzare) gli stati, i desideri e le emozioni - talvolta inespressi, segreti, sommersi - di una comunità di spettatori" (Carrió, 2006, p. 6).

cipales dilemas de la sociedad cubana de estos tiempos. Con independencia a los credos estéticos a los que se afilian unos u otros, me atrevo a afirmar que el hilo de Ariadna que ha trazado el rumbo, en la mayoría de los casos, es la intención de transformar la realidad, de iluminar sus costados oscuros, sus zonas dudosas, deslices, errores, incomprensiones..., con el ánimo de contribuir a labrar un futuro mejor.

Dicho de otro modo, sus obras sobresalen por la capacidad “para corporeizar (o metaforizar) los estados, los anhelos y las emociones –a veces inexpressadas, secretas, sumergidas– de una comunidad de espectadores” (*Carrió, 2006, p. 6*).

Llama la atención que la madurez creativa de Amado del Pino, graduado en la primera hornada de dramaturgos del ISA, coincide con el arribo a los escenarios de la obra de varios de sus jóvenes colegas. Su etapa más fecunda se inicia con *El zapato sucio*⁷ y abarca las dos primeras décadas del presente siglo, hasta su prematuro deceso en 2017. Es justamente en la primera década de la actual centuria que Abel González Melo, Agnieszka Hernández, Nara Mansur y Yerandy Fleites, comienzan a ser visibles para los editores, los directores, el público y la crítica. En otras palabras, el sustrato que alimenta sus fabulaciones tiene un punto de partida común: la realidad cubana de finales del siglo XX e inicios del XXI. Etapa esta extraordinariamente compleja que es asimilada y trasladada al ámbito de la ficción, según las particularidades creativas de cada uno de estos autores, aunque en las obras de unos y otros subyacen las fuerzas que movilizan y vulneran a un conjunto de personajes representativos de nuestra sociedad.

Tengamos en cuenta que, debido al derrumbe del socialismo en Europa, la nación cubana queda aislada y resulta azolada por la pérdida de más del 80% su actividad comercial. Esto provoca una profunda crisis económica. En particular la década de los años noventa, resultó en extremo difícil no solo por la precariedad material o porque arrecia el asedio de los enemigos históricos, sino también porque se verifican transformaciones radicales que impactan en las prácticas cotidianas, las costumbres, la ética, la moral... Son fuerzas extremas que transforman los modos de ver el mundo de muchos ciudadanos, propagándose incluso un pernicioso sentimiento de zozobra y desencanto, propio de quie-

Colpisce il fatto che la maturità creativa di Amado del Pino, laureato nel primo gruppo di drammaturghi dell'ISA, coincida con l'arrivo sulla scena del lavoro di diversi suoi giovani colleghi. Il suo periodo più fecondo è iniziato con *El zapato sucio*⁷ e ha attraversato i primi due decenni di questo secolo, fino alla sua prematura scomparsa nel 2017. È proprio nel primo decennio del secolo attuale che Abel González Melo, Agnieszka Hernández, Nara Mansur e Yerandy Fleites diventano visibili agli editori, ai registi, al pubblico e alla critica. In altre parole, il substrato che nutre le loro storie ha un punto di partenza comune: la realtà cubana alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI. Questo periodo straordinariamente complesso viene assimilato e trasferito nel regno della fiction, secondo le particolarità creative di ognuno di questi autori, anche se alla base delle opere di ognuno di loro ci sono le forze che mobilitano e violano un gruppo di personaggi rappresentativi della nostra società.

Teniamo conto che il crollo del socialismo in Europa ha lasciato Cuba isolata e ha perso più dell'80% della sua attività commerciale. Questo ha provocato una profonda crisi economica. Il decennio degli anni '90, in particolare, è stato estremamente difficile, non solo per la precarietà materiale e il crescente assedio dei nemici storici, ma anche per le radicali trasformazioni che hanno inciso sulle pratiche quotidiane, le abitudini, l'etica, la morale... Queste forze estreme hanno trasformato il modo in cui molti cittadini vedevano il mondo, diffondendo persino una perniciosa sensazione di ansia e disincanto, tipica di chi è scosso dal crollo di una grande illusione. Per questo motivo e in accordo con la vocazione sociale che contraddistingue i nostri autori, i migliori testi scritti in questo periodo, e anche nei decenni successivi, riflettono su quel senso di smarrimento e di disperazione prevalenti. Questa nuova situazione ha trasformato sostanzialmente il modo di vivere e di relazionarsi dei cubani e la loro valutazione della realtà. Amado del Pino, Carlos Celdrán, Nara Mansur, Agnieszka Hernández, Yerandy Fleites e Abel González Melo hanno vissuto questo complesso processo dalla sua genesi al suo compimento. *Quattro meno, Mio zio l'esiliato, Ignacio & Maria, Anestesia (Voci urbane), Talco e Dieci milioni*, ci mostrano diverse angolazioni, sfere, momenti, esperienze e generazioni dei protagonisti alle prese con la lotta quotidiana per il raggiungimento dei loro obiettivi. Nella prima di queste opere, il nucleo principale è incentrato su un gruppo di professionisti alle prese

nes son estremecidos por el derrumbe de una gran ilusión. Debido a esto, y en consonancia con la vocación social que distingue a nuestros autores, los mejores textos que se escriben en este período, e incluso en las décadas siguientes, reflejan el desconcierto y la desesperación reinante. Esta nueva coyuntura transformó de manera sustancial el modo de vivir y relacionarse de los cubanos y su valoración de la realidad. Amado del Pino, Carlos Celdrán, Nara Mansur, Agnieszka Hernández, Yerandy Fleites y Abel González Melo, viven este complejo proceso desde su génesis hasta su plenitud.

Cuatro menos, Mi tío el exiliado, Ignacio & María, Anestesia (voces urbanas), Talco y Diez millones, nos muestran ángulos diferentes, ámbitos, momentos, experiencias y generaciones distintas en medio del bregar cotidiano de sus protagonistas por alcanzar sus metas. En la primera de ellas el núcleo principal se enfoca en calificados profesionales en medio de las cotidianas batallas tanto familiares como laborales. *Mi tío...* se circunscribe al ámbito de una familia que recibirá a uno de sus miembros, quien, por varias décadas, residió en el extranjero. Las expectativas en torno a su regreso, recreadas con una mezcla de dramatismo y humor negro y matizada por guiños bien ubicados y mejor seleccionados que nos remiten al ámbito de la Revolución Francesa, promueven una atmósfera de comicidad y desconsuelo, de incertidumbre y firmeza, de fidelidad y dobleces que se erige como uno de los mejores recursos de la pieza.

En *Anestesia...* la interacción entre lo público y lo privado es palpable. Un cirujano estético y una prominente científica que han criado a su hija en una suerte de urna incontaminada, para protegerla de las perniciosas influencias del entorno, se enfrentan a la terrible realidad de que todo aquello que han fraguado se derrumba, arrastrando en su caída la confianza mutua, su matrimonio y la vida de su querida hija.

Ignacio & María es una historia de amores contrariados en la cual las dificultades económicas, la necesidad de abrirse al mundo, de solventar carencias, acarrea consecuencias funestas. En *Talco* quizás lo más terrible es que a lo que asistimos resulta apenas un fragmento de la rutina cotidiana de sus erráticos protagonistas. Rutina enervante donde la violencia, el deterioro de los afectos y la inoperancia de los mecanismos encargados de

con le battaglie quotidiane in famiglia e sul lavoro. *Mio zio...* è ambientato nel contesto di una famiglia in attesa della visita di un parente che, da diversi decenni, vive all'estero. Le aspettative che circondano il suo ritorno, ricreate con un misto di dramma e umorismo nero e colorite da cenni ben piazzati e ben scelti alla Rivoluzione francese, promuovono un'atmosfera di commedia e dolore di incertezza e fermezza, di fedeltà e doppiezza, che è una delle migliori risorse dell'opera. In *Anestesia...* l'interazione tra la dimensione pubblica e quella privata è palpabile. Un chirurgo estetico e una importante scienziata che hanno cresciuto la loro figlia in una sorta di campana di vetro, per proteggerla dalle perniciose influenze dell'ambiente, si trovano di fronte alla terribile realtà del crollo di tutto ciò che hanno costruito, trascinando giù la loro fiducia reciproca, il loro matrimonio e la vita della loro amata figlia.

Ignacio & María è una storia d'amore incompiuta in cui le difficoltà economiche, la necessità di aprirsi al mondo, di rimediare alle mancanze di questa terra, portano a conseguenze disastrose. In *Talco*, la cosa forse più terribile è che ciò a cui assistiamo è solo un frammento della routine quotidiana dei suoi erratici protagonisti. Una routine snervante in cui la violenza, il deterioramento degli affetti e la disfunzionalità dei meccanismi responsabili del mantenimento dell'attuale ordine delle cose portano a un crollo finale che spazza via tutto. Nel frattempo, in *Dieci milioni*, un'opera autobiografica e sincera come poche altre, si assiste al riordino di molteplici ricordi che contribuiranno a esorcizzare un passato che gravita attorno ai personaggi, tutti membri di una famiglia martoriata dal vortice sociale.

Cronaca di un disastro

*Quattro meno*⁸ situa gli eventi drammatici nel cuore di una famiglia di intellettuali. L'azione inizia con i due protagonisti, Tamara e Andrés, di ritorno dalla discussione della tesi dottorale di quest'ultimo. L'insoddisfacente risultato ottenuto provoca le rabbiose lamentele di Andrés per quella che considera un'ingiustizia calcolata. Il ricercatore scontento ritiene che la valutazione inaspettata sia dovuta all'influenza decisiva della direttrice del centro di ricerca dove lavora, perché le sue conclusioni contraddicono la versione ufficiale di vari aspetti della vita sociale cubana che il potere tenta di nascondere. In questo modo, l'autore chiarisce fin dall'inizio quali sono i poli del conflitto. Esponendo la chiara polarità tra Andrés e la "capo

mantener el orden de cosas vigentes conducen al descalabro final que arrasa con todo. Mientras que, en *Diez millones*, una pieza autorreferencial y sincera como pocas, asistimos al ordenamiento de múltiples recuerdos que ayudarán a exorcizar un pasado que gravita sobre los personajes, miembros todos de una familia vapuleada por las vorágines sociales.

Crónica de un descalabro

*Cuatro menos*⁸ ubica el acontecer dramático en el seno de una familia de intelectuales. La acción comienza con el regreso de los protagonistas, Andrés y Tamara, de la discusión de la pretesis doctoral presentada por el primero. La menguada calificación obtenida provoca sus airados reclamos ante lo que considera una calculada injusticia. El contrario investigador considera que la inesperada evaluación se debe a la decisiva influencia de la directora del centro de investigaciones donde él labora, debido a que sus criterios contradicen la versión oficial sobre varios aspectos de la vida social cubana que se quieren escamotear. De este modo el autor, desde el inicio, deja claro cuáles son los polos del conflicto. Al exponer la diáfana polaridad entre Andrés y la “jefa” nos está remitiendo a un dilema en el que lidian el individuo y el Estado. Contienda en la cual el primero, con una mezcla de razón y resentimiento, enarbola una tras otras sus diatribas, mientras el segundo busca, insistentemente, vías para restablecer la comunicación y llegar a un entendimiento mutuamente provechoso.

Es esta una obra analítica, escrita desde la perspectiva del individuo. En especial de quienes se enfrentan, cotidianamente, a un conjunto de arbitrariedades y adversidades que los desgastan, acumulándose tanto los percances, producto de la interacción social, como las insatisfacciones más íntimas. Personajes cuyas aspiraciones rebasan las posibilidades que puede ofrecerles la nación en la que viven, a la cual son capaces de cuestionar con lucidez y agudeza, pero que, al mismo tiempo, deben su formación profesional a ese mismo país que es el centro de sus apasionados análisis.

Las criaturas de *Cuatro menos* son las víctimas del colosal descalabro que afectó con fuerza telúrica a la nación cubana a partir de la década de los años noventa del siglo XX. La precariedad en la que viven, la intención de emigrar que anima a varios de

ufficio”, l'autore ci rimanda al dilemma dell'equilibrio tra l'individuo e lo stato. Una disputa in cui il primo, con un misto di ragione e risentimento, lancia una dopo l'altra delle sue invettive, mentre il secondo cerca insistentemente, il modo di ristabilire la comunicazione e raggiungere un'intesa reciprocamente vantaggiosa. *Quattro meno* è un'opera analitica, scritta dalla prospettiva dell'individuo. Soprattutto dalla prospettiva di coloro che affrontano, quotidianamente, un insieme di arbitrarietà e aversità che li logorano, accumulando sia i contrattempi, prodotto dell'interazione sociale, che le insoddisfazioni più intime. Personaggi le cui aspirazioni superano le possibilità offerte dalla nazione in cui vivono, che sono capaci di mettere in discussione con lucidità e acutezza, ma che, allo stesso tempo, devono la loro formazione professionale allo stesso paese che è il centro della loro appassionata analisi. Le creature di *Quattro meno* sono le vittime del colossale disastro che ha colpito la nazione cubana con forza tellurica a partire dagli anni 90. La precarietà in cui vivono, l'intenzione di emigrare che anima diversi di loro, che cercano in questo modo di trovare nuovi orizzonti o una sorta di terra promettente dove realizzare i loro sogni, insieme alle insoddisfazioni accumulate durante un lungo periodo di tempo e che vengono a galla nelle loro azioni e criteri, ne sono la prova. Uno dei meriti del drammaturgo consiste nel tessere una favola in cui la vita pubblica e quella intima dei personaggi si intrecciano coerentemente. In questo modo, possiamo apprezzare con accurata chiarezza i sentimenti di impotenza, disillusione o ansia che colpiscono molte delle sue creature. Tra tutti spicca Andrés che, nonostante le sue qualifiche e la sua intelligenza, è anche un personaggio scosso dalla situazione prevalente. Il suo dilemma sta nel fatto che desidera decisamente ricostruire i suoi sogni, ricostruire il suo paese, riorganizzare la sua vita, salvare i suoi figli... Questa è la sua utopia. Tuttavia, è sconcertato dall'impossibilità di armonizzare questi desideri. Nonostante la sua volontà, è uno spettatore che assiste impotente allo sgretolamento del suo paese come lo conosceva e come desiderava che fosse. Allo stesso tempo, sua figlia sta partendo per gli Stati Uniti, suo figlio potrebbe anche partire, e Tamara, la sua attuale giovane moglie, sta proponendo di trasferirsi all'estero. Tutto questo lo disorienta, riducendolo a uno stato di desolazione e di impotenza.

Il bisogno urgente di partire alla ricerca di nuovi orizzonti è la motivazione principale per i personaggi più giovani.

ellos, que pretenden de este modo hallar nuevos horizontes o una suerte de tierra promisoría donde realizar sus sueños, junto a las insatisfacciones acumuladas por largo tiempo y que afloran en sus acciones y criterios, son una muestra de ello. Uno de los méritos del dramaturgo consiste en trenzar una fábula en la que la vida pública e íntima de los personajes se va imbricando coherentemente. De este modo apreciamos con certera nitidez los sentimientos de su impotencia, desilusión o zozobra que embargan a buena parte de sus criaturas. Entre todos sobresale Andrés, quien, a pesar de su calificación e inteligencia, también es un personaje estremecido por la situación reinante. Su dilema estriba en el hecho de que desea firmemente lograr rehacer sus sueños, reconstruir su país, reorganizar su vida, rescatar a sus hijos... Esa es su utopía. Sin embargo, lo desconcierta la imposibilidad de lograr armonizar estos deseos. Pese a su voluntad, resulta un espectador que observa impotente como su país, tal y como él lo conoció y como desea que fuera, se desmorona. Al mismo tiempo, su hija se marcha a los Estados Unidos, el hijo varón posiblemente también lo haga y Tamara, su actual y joven esposa, le propone radicarse en el extranjero. Todo eso lo desorienta, reduciéndolo a un estado de desolación e impotencia.

La urgente necesidad de partir en busca de nuevos horizontes resulta la principal motivación que moviliza a los personajes más jóvenes. Esta suerte de compulsión desgarradora al protagonista, pues su sueño es conseguir que su país progrese. Es por eso que cuando Tamara, mujer inteligente y emprendedora con quien Andrés comparte la vida, le propone radicarse en el extranjero, explorar otros paisajes, es estremecido por la impotencia y la desesperanza, lo cual se hace palpable cuando exclama: "No puedo más. Me parece que tengo un avión en la cabeza" (*Del Pino, 2009, p. 80*).

A esto se une que su hijo Saúl, quien ha aplazado su partida sin renunciar del todo a ella, creció lejos de su padre, en el seno de una familia que lo formó con criterios y valores diferentes e incluso divergentes de los de su progenitor. El padrastro de Saúl fue a la cárcel, debido a las prácticas corruptas de que se valía para beneficiar a su familia. Para el joven este proceder es normal e incluso útil. Lo considera como una alternativa necesaria ante la imposibilidad de solventar las necesidades cotidianas. En otras

Esta especie de costricción squarcia al protagonista, poiché il suo sogno è quello di far progredire il suo paese. E così che, quando Tamara, la donna intelligente e intraprendente con cui Andrés condivide la sua vita, gli propone di trasferirsi all'estero e di esplorare altri paesaggi, lui è scosso dall'impotenza e dalla disperazione, che diventa palpabile quando esclama: "Non ce la faccio più. Mi sembra di avere un aereo nella testa" (*Del Pino, 2009, p. 80*).

A questo si aggiunge il fatto che suo figlio Saul, che ha rimandato la sua partenza senza rinunciarvi completamente, è cresciuto lontano da suo padre, in una famiglia che lo ha formato con criteri e valori diversi, divergenti da quelli di suo padre. Il patrigno di Saul andò in prigione a causa delle pratiche corrotte che usava per beneficiare la sua famiglia. Per il giovane, questo era normale e persino utile. Lo vede come un'alternativa necessaria all'impossibilità di soddisfare i bisogni quotidiani. In altre parole, per lui, rubare non è uno stigma. Questa valutazione da parte del personaggio diventa una costante che può essere rintracciata in diversi testi dell'epoca, risultando in un vero e proprio dilemma ricorrente.

Come in altre opere dello stesso dramaturgo, la casa è lo scenario scelto per un dibattito profondo, che mira sia a risolvere i disaccordi tra i suoi membri, sia a mettere a nudo, con sincerità e audacia, le fessure del mondo in cui interagiscono. L'attuale famiglia di Andrés è stata fondata insieme a Tamara, una giovane professionista spinta da un forte desiderio di avere figli e di trovare orizzonti più favorevoli per il suo futuro. Tuttavia, il suo espresso interesse a stabilirsi in Europa si scontra con i desideri e le intenzioni del marito maltrattato. Sia la famiglia attuale di Andrés che quella precedente, da cui provengono i suoi figli, stanno subendo un processo di atomizzazione provocato dalle nuove e difficili circostanze che affrontano. Questi intoppi non impediscono loro di rimanere legati da forti legami emotivi.

Questo nucleo, anche se eroso dagli ostacoli che li colpiscono quotidianamente, è capace di discutere i suoi punti di vista con sanità mentale e intelligenza, e di appianare le sue differenze.

Il dilemma centrale di *Quattro meno* ruota intorno allo scontento e al disorientamento di Andrés. L'essenza dei suoi conflitti sta nel fatto che lui, senza sapere come, senza possedere una infallibile bussola morale che lo guidi, vuole trovare soluzioni efficaci e urgenti sia per tenere a galla il suo paese che per riunire la sua famiglia

palabras, para él, el robo no es un estigma. Esta valoración emitida por el personaje deviene una constante que puede rastrearse en varios de los textos del período, resultando un verdadero dilema recurrente.

Como en otras obras del propio dramaturgo, el hogar resulta el entorno elegido para realizar un profundo debate, que tiene como objetivo tanto solventar las discrepancias entre sus miembros, como poner al descubierto, con sinceridad y osadía, los resquicios del mundo en que interactúan. La actual familia de Andrés ha sido fundada junto a Tamara, joven profesional animada por el firme deseo de tener hijos y encontrar horizontes más propicios para su futuro. Sin embargo, su expresado interés de establecerse en Europa choca con los deseos y propósitos de su vapuleado esposo. Tanto la actual familia de Andrés como las anteriores, de las cuales provienen sus vástagos, viven un proceso de atomización provocada por las nuevas y difíciles coyunturas que enfrentan. Estos contratiempos no impiden que sigan ligados por fuertes lazos afectivos. Este núcleo, aunque erosionado por las contrariedades que lo acosan a diario, es capaz de discutir con cordura e inteligencia sus puntos de vista, de dirimir sus diferencias.

El dilema capital de *Cuatro menos* gira en torno al contrariado y desorientado Andrés. La esencia de sus conflictos reside en el hecho de que él, sin saber cómo, sin poseer una brújula infalible que lo oriente, quiere hallar soluciones efectivas y urgentes tanto para sacar a flote a su país como para aglutinar a su familia a su alrededor. Este es el debate interno que lo estremece, mientras observa impotente como los más jóvenes optan por las soluciones individuales. Precisamente es esta la brecha que separa a unos y otros, pues, aunque los lazos afectivos de Andrés por un lado y de Ania, Saúl y Tamara por el otro, son fuertes, sus ideas, sus modos de ver el mundo y sus propósitos difieren.

Con este texto, Amado del Pino realiza un acercamiento sincero y vital a las circunstancias cubanas abordando temas de crucial importancia para la nación. Sinceridad y osadía son términos idóneos para definir con certeza la índole de los análisis a que son sometidos tanto el individuo como la sociedad. Resulta enfática y clara su vocación de someter a discusión errores, carencias, conductas y posiciones encontradas, sin que esto entrañe el desenca-

intorno a sé. Questo è il tormento interiore che lo scuote mentre osserva impotente i giovani che optano per l'individualismo. È proprio questo il divario che li separa, poiché, sebbene i legami affettivi tra Andrés da una parte e Ania, Saul e Tamara dall'altra siano forti, le loro idee, i loro modi di vedere il mondo e i loro obiettivi sono diversi.

Con questo testo, Amado del Pino dimostra un approccio sincero e vivace alla situazione cubana, affrontando questioni di importanza cruciale per la nazione. Sincerità e audacia sono i termini migliori per definire la natura di una analisi che coinvolge sia l'individuo che la società. La vocazione dell'autore a sottoporre a un vaglio critico gli errori, le carenze, i comportamenti e le posizioni antitetiche opposte è chiara ed evidente, senza condurre a rivalità inconciliabili ma, piuttosto, al contrario, al cammino verso una comprensione fondata sul rispetto e sul dialogo.

Il ritorno dello zio prodigo

Se in *Quattro meno* la partenza della figlia del protagonista, la potenziale partenza del figlio Saul e la proposta di Tamara, la sua compagna, di stabilirsi all'estero, colpisce Andrés, che osserva impotente lo smembramento della sua famiglia, in *Mio zio l'esiliato*⁹ accade il contrario. Nel testo di Yerandy Fleites, lo scisma non è provocato dall'esodo, ma dal ritorno di un membro della famiglia che viveva all'estero. Questa variante di un conflitto ricorrente nel dramma cubano del XX secolo è utilizzata da diversi autori all'inizio del XXI secolo. Testi come *Historia de una foto*¹⁰, di José Luis García o *Retratos*¹¹, di Lilian Susel Zaldívar, mostrano sia la dipendenza economica della famiglia da uno dei suoi membri emigrato, sia la sua intransigenza nell'impedire il suo ritorno, poiché questo sarebbe, per la famiglia, motivo di inevitabile frammentazione¹². Anche se questo non è esattamente il caso di *Mio zio...*, quello che è certo è che Evaristo è stato un sostegno economico per la sua famiglia, e che il suo ritorno scatena le aspettative smisurate di suo cognato Adan Robespierre, tra gli altri, e finendo per dividere il suo nucleo.

All'inizio del testo apprendiamo che Evaristo, dopo trent'anni di assenza, tornerà dagli Stati Uniti. Questo evento è di importanza cardinale; infatti, è tutto ciò che accade durante l'attesa e dopo l'arrivo del visitatore rappresenta la vera la spina dorsale della commedia. In *Mio zio l'esiliato*, molti degli eventi hanno già avuto

denamamiento de una rivalidad irreconciliable, sino que, por el contrario, trace el camino hacia un entendimiento hijo del respeto y del diálogo.

El regreso del tío pródigo

Si en *Cuatro menos* la partida de la hija del protagonista, la potencial salida del país de su hijo Saúl y la propuesta de Tamara, su pareja, de establecerse en el extranjero, golpea a Andrés, quien observa impotente el desmembramiento de su familia, en *Mi tío el exiliado*⁹ ocurre lo contrario. En el texto de Yerandy Fleites el sisma no es provocado por el éxodo, sino por el regreso de un miembro de la familia radicado en el extranjero. Esta variante de un conflicto recurrente en la dramaturgia cubana del siglo XX, es utilizada por varios autores a inicios del XXI. Textos como *Historia de una foto*¹⁰, de José Luis García o *Retratos*¹¹, de Lilian Susel Zaldívar muestran tanto la dependencia económica de la familia de alguno de sus miembros radicados fuera de Cuba, como su intransigencia para impedir su regreso, debido a que esto entrañaría su inevitable fragmentación¹². Aunque en *Mi tío... no ocurre exactamente así*, lo cierto es que Evaristo ha constituido un apoyo económico para los suyos y que su regreso desata las sobredimensionadas expectativas de su cuñado Adán Robespierre, entre otros, y termina por escindir a ese núcleo.

Al comienzo de la obra nos enteramos de que Evaristo, luego de treinta años de ausencia, regresará de los Estados Unidos. Este suceso es de cardinal importancia; de hecho, cuanto acontece durante la espera y luego del arribo del visitante vertebran la comedia. En *Mi tío el exiliado* buena parte de los acontecimientos ya han acaecido antes de comenzar la trama. Lo que relata el texto es, en buena medida, la acumulación de un buen número de insatisfacciones y conflictos que estallan precisamente con la llegada del visitante. La obligada salida del país de Evaristo es uno de esos acontecimientos decisivos, ocurridos treinta años antes, del cual vamos teniendo noticias a medida que la trama avanza.

La comedia está estructurada en varios bloques o segmentos bien diferenciados. El primero de ellos relata las amplificadas expectativas de quienes esperan a Evaristo como a una suerte de Rey Midas que, en el imaginario colectivo, presuntamente escanciará regalos y remesas a diestra y siniestra.

luego prima que la trama inzi. Ciò che il testo racconta è, in larga misura, l'esito di una stratificazione di insoddisfazioni e conflitti che esplodono proprio con l'arrivo dell'ospite. La partenza forzata di Evaristo dal paese, per esempio, è uno di quegli eventi decisivi, accaduti trent'anni prima, di cui veniamo a conoscenza nel corso della trama.

La commedia è strutturata in diversi blocchi o segmenti distinti. Il primo riguarda le aspettative amplificate di coloro che aspettano Evaristo come una sorta di Re Mida che, nell'immaginario collettivo, presumibilmente verserà doni e rimesse¹³ a destra e a manca. Tuttavia, il suo arrivo rivela il suo delicato stato di salute e infrange i sogni di coloro che speravano di beneficiare del suo ritorno. Da quel momento in poi, lo stato delle cose cambia e, in particolare, a mutare è il comportamento di alcuni personaggi. In un altro punto della storia assistiamo alla verifica, da parte delle autorità, dello status legale del visitatore e alla delusione di Adam Robespierre alla scoperta che suo cognato non è un ricco immigrato ma un moribondo. Questo provoca una brusca svolta nel suo comportamento, in contrasto con le sue azioni precedenti. Sulla via dell'epilogo assistiamo al ritorno a una ambigua normalità, dopo la morte e la sepoltura di Evaristo, fino alla chiusura con la celebrazione postuma del suo compleanno.

Di particolare interesse è il comportamento individuale e collettivo che il ritorno inatteso e imminente di Evaristo provoca. Fleites ci mostra la compulsione che sprona molti dei suoi personaggi con dettagli rivelatori, come la sostituzione del ritratto di Vladimir Ilyich Lenin, che troneggiava nel salotto della casa di famiglia, con uno del tanto atteso Evaristo. L'iniziativa di Robespierre ha il duplice scopo di riverire il parente e, soprattutto, come lui stesso avverte, di non correre rischi. In altre parole, è chiaro fin dall'inizio che Robespierre è un individuo calcolatore, pronto a cambiare il suo idolo come una banderuola al vento e molto attento al proprio vantaggio. Il possibile rischio che calcola in anticipo non è altro che la possibilità che a Evaristo non piaccia l'immagine del leader russo. Allo stesso tempo, Robespierre agisce come una sorta di maestro di cerimonie, determinato ad offrire un clamoroso benvenuto a suo cognato. Con un uso giudizioso dell'ironia drammatica, l'autore ci mostra una cerimonia di ricevimento che segue lo stesso schema delle cerimonie ufficiali con i loro comunicati, slogan e persino un coro di bambini. Così facendo, smaschera il subdolo Robespierre, che, tra l'altro, viene definito ridicolo dalla sua stessa moglie.

Sin embargo, su arribo pone en evidencia su delicado estado de salud y hecha por tierra los sueños de quienes esperaban ser beneficiados por su regreso. A partir de entonces cambia el estado de cosas y en particular la conducta de algunos personajes. En otro momento del relato asistimos a la fiscalización de estatus legal del visitante, realizado por las autoridades, y a la decepción de Adán Robespierre, debido a que su cuñado no es un acaudalado inmigrante, sino un hombre moribundo. Esto provoca que se verifique un giro brusco en su conducta que contrasta con sus acciones anteriores. Camino al desenlace somos testigos del retorno a una dudosa normalidad, luego de la muerte y el entierro de Evaristo, hasta el cierre con el festejo de su onomástico.

De particular interés resulta la conducta tanto individual como colectiva que acarrea el inesperado e inminente regreso de Evaristo. Fleites nos muestra la compulsión que espolea a buena parte de sus personajes a partir de detalles reveladores, como la sustitución del retrato de Vladimir Ilich Lenin, que presidía la sala de la casa familiar, por uno del muy esperado Evaristo. La iniciativa de Robespierre tiene el doble propósito de reverenciar al pariente y, muy en especial, como él mismo advierte, evitar correr riesgos. O sea, desde el comienzo queda claro que Robespierre es un individuo calculador, presto a cambiar de ídolo según soplen los vientos y muy pendiente de su propio beneficio. El posible riesgo que calcula de antemano no es otro que la posibilidad de que a Evaristo le disguste la imagen del líder ruso. Al mismo tiempo, Robespierre funge como una suerte de maestro de ceremonias empecinado en ofrecerle una sonada bienvenida a su cuñado. Haciendo un atinado uso de la ironía dramática, el autor nos muestra una ceremonia de recibimiento que sigue las mismas pautas que los actos oficiales con sus comunicados, consignas y hasta un coro de niños. Gracias a lo cual pone en evidencia al solapado Robespierre quien, de paso, es calificado de ridículo por boca de su propia esposa.

El juego irónico recorre el texto confiriéndole matices satíricos que van desde el coqueteo simbólico con el nombre de Robespierre y sus vínculos con las revoluciones o con la sangre, hasta detalles menos sutiles, pero indudablemente efectivos en términos de comunicación e impacto en el público.

Il gioco ironico attraversa il testo, dandogli sfumature satiriche che vanno dal flirt simbolico con il nome di Robespierre e i suoi legami con le rivoluzioni e con il sangue, a dettagli meno sottili, ma indubbiamente efficaci in termini di comunicazione e impatto sul pubblico. Quest'ultimo conosce bene personaggi e circostanze rievocati sulla scena. L'uso della satira è palpabile nei preparativi deliberatamente esagerati per il benvenuto. Accanto ai già citati annunci tipo pamphlet e al coro di bambini che canta l'iconica canzone *Imagine*, di John Lennon, si uniscono, come spiega la didascalia in testa al secondo tableau: "una folla numerosa e disordinata di gente seduta, in piedi, appoggiata ai muri, che entra, esce, grida, ride, fuma" (Fleites, 2015, p. 23). In altre parole, quello che avrebbe dovuto essere un sentito e intimo ricevimento familiare diventa un evento sociale, ma non perché la persona attesa sia un eroe, un atleta di successo o un'altra figura di spicco, ma per ragioni purtroppo meschine e rivelatrici non solo della precarietà materiale, ma anche del degrado morale in cui versano le creature della finzione teatrale.

Come per dimostrare l'affermazione precedente, il drammaturgo concepisce un personaggio singolare e onnicomprensivo che rappresenta le aspettative di una gran parte della comunità. Mi riferisco a La Folla, un'entità senza volto che si diviene una sorta di portavoce di un settore degli abitanti del paesino in cui si svolgono gli eventi. Infatti, dopo l'arrivo di Evaristo, senza vagagli e in sedia a rotelle, si sente dire:

La Folla: Le valigie devono essere entrate dall'altra parte. (...) Quello che ha portato sono i soldi. (...) Guarda, è stata la Coca Cola quella che lo ha pagato tipo centomila, o duecentomila, o trecentomila. Non so, una quantità di denaro molto grande (Fleites, 2015, p. 26).

Attraverso questo ingombrante personaggio il drammaturgo registra diversi miti e credenze popolari, spesso ingenui e persino assurdi, che rivelano i desideri e le aspirazioni che vengono sovrastimolati dalla reclusione e dalla privazione. È proprio La Folla che ci fornisce un'informazione chiave su quello che è successo a Evaristo quando commenta: "L'hanno buttato fuori da qui insieme alla feccia¹⁴ degli anni ottanta, perché è un frocio!" (p. 28).

Questo è un altro tema di interesse del pezzo, che ci riporta a un'epoca difficile in cui vennero imposti criteri guidati dall'intolleranza e tabù atavici, di cui Evaristo fu vittima. In altre parole, trent'anni prima, Evaristo, ora osannato, fu costretto a lasciare il paese. In questa

Este último conoce muy bien a esta índole de criaturas que ahora recrea la escena. El uso de la sátira es palpable en los, deliberadamente, exagerados preparativos de la bienvenida. A ella, junto a los ya mencionados y panfletarios comunicados o al coro de niños cantando la emblemática canción *Imagine*, de John Lennon, se unen, como se explica en la acotación que encabeza el segundo cuadro: “un embrollo incontable de personas. Sentados, de pie, recostados a las paredes, [que] entran, salen, gritan, ríen, fuman” (*Fleites, 2015, p. 23*). En otras palabras, lo que debió ser un recibimiento familiar sentido e íntimo se convierte en un acontecimiento social, pero no porque la persona esperada sea un héroe, un atleta exitoso u otra figura prominente, sino por razones lamentablemente mezquinas y demostrativas de la precariedad, no solo material sino también ética, en la que interactúan las criaturas de la ficción teatral.

Como para demostrar la afirmación anterior el dramaturgo concibe un personaje singular y abarcador que representa las expectativas de buena parte de la colectividad. Me refiero a *La Multitud*. Este ente sin rostro, se erige como una suerte de vocero de un sector de los vecinos del pequeño pueblo en el que se desarrollan los acontecimientos. De hecho, luego del arribo de Evaristo, ligero de equipaje y en silla de ruedas, se le escucha decir:

La Multitud: Seguro que entraron las maletas por la otra cuadra. (...) Lo que trajo fue dinero. (...) Fíjate que la Coca Cola es quien le pagó como cien mil, o trescientos mil, no sé, una cantidad grandísima de dinero (*Fleites, 2015, p. 26*).

A través de este abarcador personaje el dramaturgo deja constancia de varios de los mitos y creencias populares, muchas veces ingenuas y hasta disparatadas, que ponen de manifiesto los deseos y aspiraciones sobredimensionadas por el encierro y las carencias. Es precisamente *La Multitud* quien nos brinda una información clave sobre lo sucedido con Evaristo cuando comenta: “¡De aquí lo botaron cuando la escoria de los ochenta, por maricón!” (p. 28).

El anterior es otro tópico de interés en la pieza que nos remite a un difícil momento en el cual se impusieron criterios signados por la intolerancia y aupados por tabúes atávicos, siendo Evaristo víctima

porción, veramente drammatica, di *Mio zio l'esiliato*, ci sono punti di contatto con una delle sottotrame di *Quattro meno* che coinvolge Il Pollo, un amico intimo del protagonista, che, come Evaristo, ha subito i rigori dell'intolleranza a causa delle sue preferenze sessuali. Come ho notato prima, anche se appartengono a generazioni diverse, il substrato di cui si nutrono le finzioni degli autori di questa selezione è lo stesso; solo assimilato secondo l'individualità creativa di ognuno di loro. Un altro esempio è il momento, nella scena finale dell'opera di Yerandy Fleites, in cui, due anni dopo la morte di Evaristo, sua sorella e suo nipote festeggiano il suo compleanno con numerosi invitati. Nel mezzo dei festeggiamenti, mentre si godono le solite delizie, un uovo lanciato da non si sa chi si rompe in faccia ad Adan Robespierre. Questo è un chiaro riferimento a una pratica deplorabile comune negli ormai lontani anni '80 come un modo per screditare coloro che erano considerati nemici per aver lasciato il paese. Questo piccolo dettaglio colloca graficamente Robespierre da una parte diversa rispetto alla sua famiglia invitando al ricordo di testi memorabili che trattano quel conflitto, come *Huevos*, di Ulises Rodríguez Febles, o *Dieci milioni*, di Carlos Celdrán.

Mentre *La Folla* incarna il disorientamento e gli aneliti collettivi che venivano alimentati dalle favole generate dai loro desideri inappagati, Robespierre ne è l'illustrazione su scala individuale. Entrambi sono scossi dall'evidenza che il nuovo arrivato non è un ricco immigrato, ma un uomo in fin di vita che è venuto a morire nella sua terra. Questo imprevisto provoca una ritirata che, nel caso di Robespierre, è l'inizio di un processo di allontanamento e rifiuto che coinvolge sua moglie e suo figlio. La subdola fuga di Robespierre dalla sua casa conduce, infatti, a un profondo disaccordo familiare, poiché i suoi affetti più stretti non tollerano il lato opportunistico e ambiguo del capo famiglia. D'altra parte, Piedad e Dago, rispettivamente sua moglie e suo figlio, professano un affetto sincero e disinteressato per il maltrattato e morente Evaristo. Non sono motivati da speranze opportunistiche, ma, al contrario, affrontano la grave situazione con le loro scarse risorse, ma con dignità e forza d'animo.

D'altra parte, bisogna tener presente che Robespierre è un “quadro politico”, un “capo” o funzionario le cui decisioni e influenze hanno un peso importante nella comunità a cui appartiene. In altre parole, la sua fuga è strettamente legata al fatto che, dal suo punto di vista, l'arrivo del cognato, anziché portargli benefici, potrebbe

de aquellas acciones. Dicho de otro modo, el ahora homenajead Evaristo fue, treinta años antes, presionado para que abandonara el país. En esta zona, realmente dramática, de *Mi tío el exiliado*, se aprecian puntos de contacto con una de las subtramas de *Cuatro menos* que involucra a El Pollo, amigo cercano del protagonista, quien también sufrió los rigores de la intolerancia debido a sus preferencias sexuales.

Como había advertido con anterioridad, aunque pertenecen a generaciones diferentes, el sustrato del cual se alimentan las ficciones de los autores que forman parte de esta selección es el mismo; solo que asimilado de acuerdo a la individualidad creadora de cada uno de ellos. Ejemplo de esto lo es también el momento, en la escena final de la obra de Yerandy Fleites, en la que, luego de dos años de la muerte de Evaristo, su hermana y sobrino celebran su cumpleaños junto a numerosos invitados. En medio del festejo, mientras disfrutan de las acostumbradas golosinas, un huevo lanzado por nadie sabe quién se rompe en pleno rostro de Adán Robespierre. Es esta una clara referencia a una lamentable práctica que se implantó en aquel momento ya lejano de 1980, como modo de desacreditar a quienes fueron considerados enemigos por abandonar el país. Este pequeño detalle ubica de modo gráfico a Robespierre en un bando diferente al de su propia familia y convida al recuerdo de textos memorables que abordan aquel conflicto, como *Huevos*, de Ulises Rodríguez Febles o *Diez millones*, de Carlos Celdrán.

Si bien *La Multitud* encarna la desorientación y los anhelos colectivos aupados por las fábulas que engendran sus deseos no consumados, Robespierre es la ilustración de estos a escala individual. Ambos son estremecidos por la evidencia de que el recién llegado no es un acaudalado inmigrante, sino un hombre en vísperas de su agonía que ha venido a morir en su tierra. Esta inesperada contrariedad provoca la retirada que, en el caso de Robespierre, constituye el inicio de un proceso de alejamiento y rechazo que involucra a su esposa e hijo. La solapada huida de Robespierre de su propio hogar suscita un profundo desencuentro familiar, debido a que sus más cercanos afectos no toleran las dobleces del oportunista y ambiguo jefe de familia. En cambio, Piedad y Dago, su esposa e hijo respectivamente, si le profesan un cariño sincero

nuocere al suo status danneggiando la sua immagine di "incorruttibile".

Come è possibile notare, l'autore affronta qui, con le risorse della commedia, non solo il tema della partenza ma anche quello del ritorno: due temi cardine per i cubani dei nostri giorni. Il dilemma della diaspora è esposto da Fleites con un sano mix di ironia, costumbrismo e humour nero. Egli smonta sistematicamente i meccanismi di creazione del mito che presuppongono l'esistenza di un "fuori" arcadico e prospero e di un "dentro" precario e ostile. Allo stesso tempo, l'autore mette in evidenza il feroce materialismo scaturito dalla crisi prolungata e crudele, dalle umane inclinazioni, le aspirazioni declinanti dell'uomo comune, il dolore dello sradicamento, l'intolleranza... E mentre tratteggia questo accurato ritratto delle nostre abitudini, ci avverte, per bocca di Piedad, la sorella dell'esule, che "qualcosa che non siamo riusciti a vedere svaniva, o si rompeva, ed è andata in frantumi" (Fleites, 2015, p. 39). In altre parole, si è verificata una grande catastrofe che ha provocato un clima di confusione e disordine dal quale i personaggi nati dalla penna di Fleites non sono ancora riuscite a riprendersi.

Sebbene *Mio zio*... sia concepito in chiave comica, quest'opera si inserisce armoniosamente nella drammaturgia di Yerandy Fleites. Se è vero, infatti, in testi come *Antigona* (2005), *Un bello sino* (2007), *Jardín de héroes* (2007) e *Ifigenia* (2014) il drammaturgo cubano rimanda all'universo della tragedia classica e che anche in un'opera più recente come *La pasión King Lear* (2014)¹⁵ egli dialoga con l'immenso Shakespeare, la verità è che sia i personaggi che i dilemmi che ha costruito sono umanizzati e vicini alle nostre circostanze. Per l'ancora giovane autore, il precetto di Brecht, che avvertiva che la logica quotidiana non deve risultare intimidita quando fa visita ai secoli scorsi, funziona perfettamente.

È così che i personaggi delle opere di Fleites, comprese le eroine e gli eroi classici, vengono declassate o mitigate per avvicinarle alla nostra realtà e alle nostre esperienze, il che è evidente nel loro comportamento, nei modi di pensare, agire e proiettarsi, così come nel loro aspetto fisico. Quest'ultimo può essere notato nei piccoli dettagli, apparentemente irrilevanti ma, in verità, accurati e intenzionali, come, per esempio, quando ci dice che Ismene è "rada di capelli" (Fleites, 2008, p. 225), che Elettra ha "alcune lentiggini sul viso [e] le mani sudate" (Fleites, 2009, p. 11) o che Oreste "è magro, alto, con occhi sporgenti, capelli corti, con molta acne

y desinteresado al vapuleado y moribundo Evaristo. A ellos no los movilizan las posibles dádivas, sino que, por el contrario, encaran la grave situación con sus menguados recursos, pero con dignidad y entereza.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que Robespierre es un “cuadro”, un “jefe” o funcionario cuyas decisiones e influencias tienen un peso importante en la comunidad a la que pertenece. En otras palabras, su huida guarda estrecha relación con el hecho de que, desde su perspectiva, la llegada de su cuñado, lejos de traerle beneficios, puede perjudicar su estatus y dañar su imagen de “incorrutable”.

Como puede apreciarse, el autor aborda aquí, con los recursos propios de la comedia, no solo el tema de la partida sino también el del regreso: dos tópicos cardinales para los cubanos de estos tiempos. El dilema de la diáspora es expuesto por Fleites con una saludable mezcla de ironía, costumbrismo y humor negro. Con agudeza, son desmontados los mecanismos mitificadores que presuponen la existencia de un “afuera” arcádico y próspero y un “adentro” precario y hostil. Al mismo tiempo, pone en evidencia el feroz materialismo desatado por la crisis dilatada y cruel, las dobleces humanas, las menguadas aspiraciones del hombre común, el dolor del desarraigo, la intolerancia... En medio de este certero retrato de nuestras costumbres, nos advierte, por boca de Piedad, la hermana del exiliado, que “algo que no pudimos ver se esfumó, o se rompió, y se hizo trizas” (Fleites, 2015, p. 39). O sea, que una gran catástrofe ha acontecido provocando un clima de confusión e intranquilidad del cual aún no logran recuperarse sus criaturas.

Contrario a lo que pudiera pensarse, debido a que *Mi tío...* está concebida en clave cómica, esta obra entronca armoniosamente en la dramaturgia de Yerandy Fleites. Si bien es cierto que en textos como *Antígona* (2005), *Un bello sino* (2007), *Jardín de héroes* (2007) e *Ifigenia* (2014) nos remite al universo de la tragedia clásica e incluso en una obra más reciente como *La pasión King Lear* (2014)¹³ dialoga con el inmenso Shakespeare; lo cierto es que tanto los personajes como los dilemas por él fabulados resultan humanizados y cercanos a nuestras circunstancias. Para el todavía joven autor, funciona a la perfección el precepto de Brecht quien advertía que la lógica de cada día no debe dejarse intimidar cuando visite los siglos.

sulla fronte” (Fleites, 2009, p. 11-12) o cuando elenca gli acciacchi di Colchide e l’asma cronica di Apsirto (Fleites, 2010, p. 16).

Mostrarci i loro lati vulnerabili, i loro affetti più cari, le loro infermità umane o i loro grandi e piccoli difetti è un modo, per Fleites, di sdrammatizzare gli eroi, di umanizzarli. In tal modo, forte di una profonda conoscenza dei personaggi archetipici consolidata da studi spigliati e critici, F. riprende i personaggi dei miti classici che, rimaneggiati e posti in dialogo tra loro e con il mondo in un misto di schiettezza e competenza, vengono ricollocati in un universo a noi familiare, in cui divengono equiparabili al figlio di qualsiasi vicino di uno dei tanti villaggi della Cuba profonda.

Fin dalla presentazione dei personaggi, si apprezza la volontà di inserirli in un contesto di piccolo paese, di abbassarli dalla loro condizione eroica, dalla loro statura mitica e avvicinarli ai giovani di oggi, concependoli come esseri in carne ed ossa, vicini, palpabili, emotivamente comprensibili, con attributi e comportamenti umanizzanti, come, per esempio, fumare insaziabilmente. Tuttavia, l’umanizzazione dell’eroe tragico non ha lo scopo di sminuirlo, al contrario, Fleites ricolloca i personaggi su un piano umano, mostrandoli vulnerabili e vicini agli spettatori, esaltandone l’efficacia tragica. Tutto questo fa parte di un piano ben strutturato, in cui l’ubicazione dell’azione in un contesto di paese gioca un ruolo decisivo: in uno di quei nostri paesi, come Artemisa o Ranchuelo, dove il rurale e l’urbano si fondono in un amalgama forgiato per secoli e in cui sopravvivono pratiche, abitudini, divertimenti... come il combattimento di galli o il rodeo, dove si distinguono le sue creature rappresentative come “la puttana, il pazzo, l’ubriacone, il ladro, l’occultista, la vedova del pompiere, il poliziotto cattivo, la pettegola...” (Fleites, 2016a, p. 35) un universo vicino e affettuoso per il drammaturgo. Fleites ci conduce, attraverso la parabola, in una Cuba profonda ed autentica, rurale e innocente, complice, libera, anodina e viscerale, allo stesso tempo, come possiamo apprezzare quando Oreste, il figlio predestinato a uccidere la madre per compiere una vendetta molto discussa esclama: “Sono un uomo comune. Voglio fare la mia vita a modo mio, senza che nessuna fata o stupidità del genere decida per me” (Fleites, 2009, p. 61).

Paradossalmente, in un testo come *Mio zio l’esiliato*, Fleites si impegna a elevare una donna comune come Piedad allo status di eroe. È una di quelle eroine anonime che non danno né chiedono tregua

Resulta que sus criaturas, incluyendo a heroínas y héroes clásicos, son rebajados o atemperados con el propósito de, acercarlos a nuestra realidad y experiencias, cosa esta que se evidencia tanto en sus conductas, modos de pensar, actuar o proyectarse, como en su aspecto físico. Esto último lo podemos constatar en los pequeños detalles en apariencia irrelevantes, pero, en honor a la verdad, ciertos e intencionados, como, por ejemplo, cuando nos dice que Ismene es “escasa de pelos” (*Fleites*, 2008, p. 225), que Electra tiene “algunas pecas en el rostro [y] le sudan las manos” (*Fleites*, 2009, p. 11) o que Orestes “es flaco, alto, de ojos saltones, pelado bajito, con mucho acné en la frente” (*Fleites*, 2009, p. 11-12) o cuando enumera los achaques de Cólquide y el asma crónica de Apsirto (*Fleites*, 2010, p. 16).

Su manera de rebajar los héroes es mostrándonos sus costados vulnerables, sus más caros afectos, sus dolencias humanas o sus defectos mayores o menores. De tal suerte que, producto de un conocimiento previo que resulta del estudio desenfadado y consciente, alcanza una familiaridad con las criaturas de los mitos que los relaciona y rehace con una mezcla de sencillez y destreza, reubicándolos en un plano en el cual los iguala a cualquier hijo de vecino de uno de los muchos pueblos de la Cuba profunda.

Desde la propia presentación de los personajes se aprecia la vocación por ubicarlos en un contexto pueblerino, por rebajarlos de su condición heroica, de su estatura mítica y acercarlos a los jóvenes de hoy, concibiéndolos como seres de carne y hueso, cercanos, palpables, emocionalmente comprensibles, con atributos y conductas que los humanizan como, por ejemplo, fumar insaciablemente. Sin embargo, la humanización del héroe trágico no persigue el propósito de abaratarlo, todo lo contrario. Lo que hace Fleites es reubicarlo en un plano humano, mostrándolo vulnerable y cercano a los espectadores. Todo lo cual forma parte de un plan o propósito bien estructurado, en el cual juega un rol decisivo la ubicación de la acción en un contexto pueblerino, en uno de esos pueblos nuestros, como Artemisa o Ranchuelo, donde lo rural y lo urbano se confunden en una amalgama fraguada a través de los siglos y en los que sobreviven prácticas, costumbres, diversiones... como la valla de gallos o el rodeo, donde distinguimos sus criaturas representativas co-

nella tenace battaglia della vita quotidiana, costrette a confrontarsi con circostanze ostili e talvolta anche incomprensibili. Una creatura dello stampo di Lala Fundora o Luz Marina Romaguera¹⁶. Personaggi capaci di elevarsi al di sopra delle sconfitte, per quanto grandi esse siano, e che, sebbene vulnerabili e presumibilmente inleggibili per essere protagonisti di leggende o tragedie, diventano comunque eroine irrepreensibili di una storia esilarante e commovente.

Senza anestesia

Nelle parole introduttive al volume intitolato *Documental de amenazas. Posibles dramaturgias*, Agnieszka Hernández describe i suoi pezzi come “testi per la scena che nascono dal bisogno creativo e investigativo di proiettare una dramaturgia documentaria” (2016, p. 19). Più avanti nella sua dichiarazione, elabora le specificità e i presupposti del suo lavoro creativo quando avverte che il suo è un:

[...] *teatro documentario nelle sue varianti di veridicità storica, simulazione di storicità, verità frammentata, coesistenza dei concetti di realtà e rappresentazione di quella realtà, falso documentario, documentario errato della realtà, testimonianza, osservazione partecipante* (Hernández, 2016, p. 19).

Colpisce che questi criteri, nonostante l'avvertimento che si tratti di un “falso documentario”, abbiano diversi punti di contatto con le valutazioni che, su di una parte importante dell'opera del prominente drammaturgo messicano Vicente Leñero, fece Judith I. Bisset, e anche con le riflessioni dello stesso Leñero, raccolte e analizzate dalla Bisset nel suo saggio intitolato *Constructing the Alternative Version: Vicente Leñero's Documentary and Historical Drama*, in cui l'autrice afferma che:

The dramatic world constructed by a documentary playwright does more than reflect actual situations. Segment of life -documents- are organized in the most effective manner for presentations, placed on stage and become, not counterfactual occurrences, but alternative views of factual events (1985, p. 71).

Non ho dubbi che anche per Agnieszka Hernández la ricerca di visioni alternative della realtà sia un obiettivo cardinale. Il suo interesse non è quello di riflettere con totale fedeltà gli eventi quotidiani o di organizzarli in una “storia raccontata da capo al fine” (Hernández, 2016, p. 28). Il suo obiettivo è diverso. Ciò che gli interessa è presentare segmenti, esplosioni di una realtà che conosce in profondità non solo perché è la sua, ma

mo “la puta, el bobo, el borracho, el ladrón, el oculista, la viuda del bombero, el policía malo, la chismosa...” (Fleites, 2016a, p. 35) un universo cercano y entrañable al dramaturgo. Fleites nos conduce, a través de la parábola, por una Cuba profunda y esencial, rural e inocente, cómplice, libre, anodina y visceral, al mismo tiempo, como podemos apreciar cuando Orestes, el hijo predestinado a asesinar a su madre para cumplir con una muy discutida venganza exclama: “Soy un hombre común. Quiero hacer mi vida a mi manera, sin que ningún hado ni ninguna estupidez de esas decida por mí” (Fleites, 2009, p. 61).

Paradójicamente, en un texto como *Mi tío el exiliado* apuesta por elevar a la condición heroica a una mujer común y corriente como Piedad. Ella es una de esas heroínas anónimas que no dan ni piden tregua en la tenaz batalla del día a día, en medio de circunstancias hostiles e incluso, en ocasiones, incomprensibles. Una criatura de la estirpe de Lala Fundora o Luz Marina Romaguera. Alguien capaz de elevarse por encima de los contratiempos, por grandes que estos sean, y que, aun siendo vulnerable y presumiblemente no ser elegible para protagonizar leyendas o tragedias, deviene, sin embargo, en irreprochable heroína de una historia hilarante y conmovedora.

Sin anestesia

En las palabras de presentación al volumen titulado *Documental de amenazas. Posibles dramaturgias*, Agnieszka Hernández califica sus piezas como “textos para la escena que parten de la necesidad creativa e investigativa de proyectar una dramaturgia documental” (2016, p. 19). Más adelante abunda, en su declaración, en torno a las especificidades y presupuestos de su quehacer creativo cuando advierte que el suyo es un:

Teatro documental en sus variantes de veracidad histórica, simulación de la historicidad, verdad fragmentada, convivencia de los conceptos de realidad y representación de esa realidad, falso documental, documental erróneo de la realidad, testimonio, observación participante (Hernández, 2016, p. 19).

Llama la atención el hecho de que estos criterios, a pesar de la advertencia de que se trata de un “falso documental”, tienen varios puntos de contacto con las apreciaciones que, sobre una importante zona

anche perché è stata evidentemente oggetto di una riflessione, condotta con un misto di preoccupazione e profondità. Dopo averlo fatto, ci restituisce il frutto del suo lavoro, mostrandocelo da diverse angolazioni, esaminandolo senza ritegno, condividendo con i lettori-spettatori le sue impressioni viscerali su un insieme di esperienze che, nonostante siano comuni, vengono spesso apprezzate e interpretate in modi diversi. Seguendo il percorso delle coincidenze che trovo tra i presupposti creativi dell’eminente dramaturgo messicano e della eccezionale autrice cubana, propongo di soffermarci su un’altra delle riflessioni fatte da Bisset nel suddetto articolo:

For Vicente Leñero the theatre is “un foro abierto... en que discutir cosas que resultan polémicas”. His documentary plays are a personal reflection which he shares with the audience in an open discussion. Leñero does not offer answers, instead, the spectator is presented with the playwright’s concerns questions and subjective interpretations (Bisset, 2006, p. 72).

La vocazione per la polemica, per trasformare il palcoscenico in un forum aperto in cui si sottopongono alla discussione aspetti controversi della realtà, l’interesse a condividere principi, punti di vista, apprezzamenti con il pubblico, invitandolo a partecipare a una discussione interattiva, il principio di non offrire risposte preconcepite, ma di realizzare uno scambio intenso e intenzionale, sono altri aspetti che avvicinano Agnieszka Hernández e l’autore di *I muratori*.

In *Anestesia*¹⁷... il centro della discussione interattiva, a cui ho fatto riferimento prima, è occupato dalla donna cubana dei nostri giorni. Questo è un pezzo che esplora in profondità le conseguenze della lunga crisi che ha assediato, e continua ad assediare, la società cubana, vista ora da una prospettiva essenzialmente femminile. In tal modo che, in gran parte dell’opera, assistiamo alla testimonianza straziante di una donna che si dispiega, moltiplicandosi in diversi ruoli come la cittadina, la moglie, la madre, la casalinga, la professionista, la giovane donna che studia, la prostituta..., mettendo in discussione una presunta esemplarità, imposta dalla consuetudine e dall’immaginario collettivo, che non la soddisfa né la conduce a un destino desiderato.

Tuttavia, le strazianti agnizioni dei personaggi femminili che ci sfidano dalle pagine di *Anestesia*... non sono una caratteristica esclusiva di questo testo. In larga misura, sono il filo di Arianna che ci aiuta a capire e a relazionarci con diverse opere di questa scrittrice. Ne sono un esempio le confessioni di Lady, un personaggio di *Ei*

de la obra del prominente dramaturgo mexicano Vicente Leñero, realizara Judith I. Bisset e incluso con los razonamientos del propio Leñero, recogidos y analizados por Bisset en su ensayo titulado *Constructing the Alternative Version: Vicente Leñero's Documentary and Historical Drama*, donde la autora afirma que:

The dramatic world constructed by a documentary playwright does more than reflect actual situations. Segment of life –documents– are organized in the most effective manner for presentations, placed on stage and become, not counterfactual occurrences, but alternative views of factual events (1985, p. 71).

No tengo dudas de que también para Agnieszka Hernández la búsqueda de visiones alternativas de la realidad es un propósito cardinal. Su interés no es reflejar los hechos cotidianos con total fidelidad u organizarlos mediante una “historia contada del pí al pá” (Hernández, 2016, p. 28). Su objetivo es otro. Lo que le interesa es presentar segmentos, ráfagas de una realidad que conoce a profundidad no solo porque es la suya, sino también porque es evidente que ha reflexionado, con una mezcla de preocupación y profundidad, en torno a ella. Luego de hacerlo, nos la devuelve mostrándola desde diferentes ángulos, examinándola sin cortapisas, compartiendo con los lectores-espectadores sus viscerales impresiones sobre un conjunto de vivencias que, pese a ser muchas veces comunes, suelen ser apreciadas e interpretadas de maneras diversas. Siguiendo el rumbo de las coincidencias que encuentro entre los presupuestos creativos del prominente dramaturgo mexicano y la destacada autora cubana propongo detenernos en otra de las reflexiones realizadas por Bisset en el citado artículo: *For Vicente Leñero the theatre is “un foro abierto... en que discutir cosas que resultan polémicas”. His documentary plays are a personal reflection which he shares with the audience in an open discussion. Leñero does not offer answers, instead, the spectator is presented with the playwright's concerns questions and subjective interpretations (Bisset, 2006, p. 72).*

La vocación por la polémica, por convertir la escena en un foro abierto en el cual se someten a discusión aspectos controvertidos de la realidad, el interés por compartir con el público criterios, puntos de vista, apreciaciones, de convalidarlo a intervenir en

deseo Macbeth, attraverso le quali Hernández presenta ancora una volta il dilemma nell'ambiente femminile e a Cuba oggi:

Lady: (...) Ho rispettato le leggi. Ho rispettato mio marito. Mi sono presa cura dei miei figli. Ho pulito la casa ogni giorno. Non ho mai ucciso una mosca. Non ho mai viaggiato, non ho mai fatto una vacanza. Ho preso la trifluoperazina tre volte al giorno. Stavo al fornello anche se non sapevo cosa cucinarvi. Ho indossato la stessa vestaglia per tutti questi anni. A volte ho spettegolato un po'. A volte ho commentato la vita degli altri. A volte, dalla mia finestra, curiosavo nella vita delle persone. A volte, non avevo qualcosa che si potesse chiamare vita. (Hernández, 2016, p. 39).

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, ci sono diversi punti di contatto tra la pragmatica e crudele Lady de *El deseo Macbeth* e Ana, la materna ed eminente scienziata di *Anestesia*. Entrambe, sebbene situate agli opposti di un mondo centrifugato che trascina le sue creature in disastri irrimediabili, condividono aneliti, mancanze, delusioni e angosce che, da un lato, le umanizzano e, dall'altro, le rendono un campione di un settore chiave della nostra società, come si può vedere nel frammento seguente:

Ana: Sono la donna che è venuta a saltare da questo ponte. (...) Sono una donna onesta. Sono una donna piccolo borghese. Sono una dottoressa. Sono una oncologa. (...) Sono la donna che è salita sui camion mettendo un piede sulla ruota. E arrampicandosi. Sono la donna che, con il camice da medico, ha trafficato carne di manzo. Sono la donna che, quando il gioco si è fatto duro, ha dovuto pulire un'intera casa per tre dollari. Sono la donna che è sopravvissuta stirando. Sono la donna che ha abortito per troppo camminare. Ma io sono la donna che sapeva che, nonostante tutto, non dovevo smettere di studiare. Sono la donna che ha aperto i libri quando tutto quello che aveva nello stomaco era acqua e zucchero e una crocchetta di pesce. E così, affamata, mi sono bruciata le ciglia e ho imparato come funziona il corpo. Sono la donna che ha passato notti intere in un laboratorio. Sono la donna che vendeva il pane al pomodoro alle colleghe di laboratorio... Sono la donna che si è iniettata dei vaccini per fermare alcune miserabili cellule invasive. Sono la donna che vuole fermare quelle stesse cellule invasive nei vostri corpi. Sono la donna che a volte non ha saputo co-

una discusión interactiva, el principio de no ofrecer respuestas preconcebidas, sino de realizar un intercambio intenso e intencionado, son otros de los aspectos que acercan a Agnieszka Hernández y al autor de *Los albañiles*.

En *Anestesia*¹⁴... el centro de la discusión interactiva, a la que hice referencia líneas antes, lo ocupa la mujer cubana de estos tiempos. Es esta una pieza que explora a fondo las consecuencias de la dilatada crisis que ha asediado, y asedia, a la sociedad cubana, vista ahora desde una perspectiva esencialmente femenina. De modo tal que, en buena parte de la obra, asistimos al desgarrado testimonio de una mujer que se desdobra, multiplicándose en diversos roles como el de ciudadana, esposa, madre, ama de casa, profesional, la joven que estudia, la que se prostituye..., cuestionando una supuesta ejemplaridad, concebida por las costumbres y el imaginario colectivo, que no la satisface ni la conduce a ningún destino apetecido.

Sin embargo, las desgarradas anagnórisis femeninas que nos interpelan desde las páginas de *Anestesia*... no son privativas de este texto. En buena medida resultan el hilo de Ariadna que nos ayuda a comprender y relacionar a varias de las obras de esta escritora. Un ejemplo de esto lo constituyen las confesiones de Lady, personaje de *El deseo Macbeth*, a través de la cual Hernández vuelve a ubicar el dilema en el entorno femenino y en la Cuba de hoy:

Lady: (...) Yo respete las leyes. Yo respeté a mi marido. Yo cuidé a mis hijos. Yo limpié la casa todos los días. Yo nunca maté a una mosca. Yo nunca viajé. Yo nunca me tomé unas vacaciones. Yo tomé trifluoperazina tres veces al día. Yo me paré frente al fogón aunque no supiera bien qué cocinar en el fogón. Yo usé la misma bata todos estos años. A veces, yo chismeeaba un poco. A veces, yo comentaba las vidas ajenas. A veces, desde mi ventana, yo me metía en la vida de la gente. A veces, yo no tenía algo que pudiera llamarse vida (*Hernández, 2016, p. 39*).

Contrario a lo que pudiera pensarse, son varios los puntos de contacto entre la pragmática y cruel Lady de *El deseo Macbeth* y Ana, la maternal y eminentemente científica de *Anestesia*... Tanto la una como la otra, aunque ubicadas en bordes diferentes de un mundo centrifugado que arrastra a sus criaturas a

sa cucinare, in piedi davanti al fornello, pregando non so chi per qualcosa da mangiare. (...) Sono la donna che ha cercato di andarsene su una zattera. Sono la donna che salta di gioia quando un paziente risponde bene alla chemioterapia. (...) Sono la donna che non divorzia mai perché non ha altro posto dove vivere. Sono la donna che ha fatto tutto il possibile per persone che nemmeno conosce. (...) Sono la donna che ha chiuso sua figlia in una campana di vetro (...). Sono la donna che voleva dire che la fame lascia i nervi del corpo senza mielina e che senza mielina i nervi non trasmettono gli impulsi... (*Hernández, 2016, p. 83-85*).

Cercare di circoscrivere l'opera di Agnieszka Hernández unicamente all'ambiente del giusto anticonformismo femminile sarebbe un errore imperdonabile. Le sue preoccupazioni e le sue sofferenze coprono uno spettro molto più ampio. La sua drammaturgia riflette l'insieme di insoddisfazioni, il clima di disagio e disillusione che attanagliò gran parte della società cubana dopo la caduta del socialismo in Europa, e che portò con sé una crisi acuta e prolungata, sia economica che valoriale. Questa tappa ha avuto un'influenza decisiva sulla destrutturazione di un importante insieme di pratiche e procedure. In altre parole, nell'opera drammatica di Agnieszka Hernández, e specialmente in *Anestesia*, ci sono stretti punti di contatto con le preoccupazioni che hanno mobilitato, e ancora mobilitano, una buona parte dei più importanti drammaturghi cubani della fine del XX secolo e l'inizio del XXI. Questa affermazione può essere confermata, senza difficoltà, seguendo il filo delle confessioni dolorose dei suoi personaggi, come, per esempio, le valutazioni di Strippers e Ragazza sulle coordinate confuse e sfuggenti dei loro orizzonti futuri:

Spogliarelliste: Forse il dolore è un futuro senza speranza... Forse il dolore è come una zattera che galleggia sul mare... Forse il dolore è una famiglia che si getta in mare, come sardine.

Ragazza: Che il dolore sia un'alba senza latte, senza pane, senza odore di caffè, senza burro, o un risveglio senza mete (*Hernández, 2016, p. 80-81*).

Oltre all'incertezza di fronte a un futuro imperscrutabile o al tema della fuga come alternativa a una realtà caotica e ostile, che sono costanti in diverse delle opere più significative a cavallo tra il XX e il XXI secolo, c'è anche la nostalgia di un passato che si è perso e che è chiaramente valutato come di gran lunga migliore del presente:

irremediabiles desastres, comparten anhelos, carencias, decepciones y angustias que, por un lado, las humaniza y, por el otro, las convierten en botón de muestra de un sector clave de nuestra sociedad, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

Ana: Yo soy la mujer que vino a tirarse de este puente. (...) Yo soy una mujer honrada. Yo soy una mujer pequeñoburguesa. Yo soy doctora. Yo soy oncóloga. (...) Yo soy la mujer que ha subido a los camiones poniendo un pie en la rueda. Y trepando. Yo soy la mujer que con la bata de médico puesta ha traficado carne de vaca. Yo soy la mujer que cuando la cosa ha estado dura ha tenido que limpiar, por tres dólares, toda una casa. Yo soy la mujer que ha sobrevivido planchando. Yo soy la mujer que tuvo un aborto de tanto caminar. Pero yo soy la mujer que supo que a pesar de todo eso no debía parar de estudiar. Yo soy la mujer que abrió los libros cuando en su estómago lo único que había era agua con azúcar y una croqueta de pescado. Y así, con hambre, me quemé las pestañas y aprendí cómo funciona el cuerpo. Yo soy la mujer que ha pasado noches completas en un laboratorio. Yo soy la mujer que ha vendido pan con tomate a sus compañeras del laboratorio... Yo soy la mujer que se ha inyectado vacunas para detener unas miserables células invasivas. Yo soy la mujer que quiere detener en los cuerpos de ustedes esas mismas células invasivas. Yo soy la mujer que a veces no ha sabido qué cocinar, parada frente al fogón, rezándole no sé a quién para que aparezca algo de comer. (...) Yo soy la mujer que intentó irse en una balsa. Yo soy la mujer que salta de alegría cuando un paciente responde bien a la quimioterapia. (...) Yo soy la mujer que nunca se divorcia porque no tiene otro lugar donde vivir. Yo soy la mujer que ha hecho todo lo que ha podido por gente que ni siquiera conozco. (...) Yo soy la mujer que encerró a su hija en una campana de cristal (...). Yo soy la mujer que quería decir que el hambre deja sin mielina los nervios del cuerpo y que sin la mielina los nervios no transmiten impulsos... (Hernández, 2016, p. 83-85).

Intentar circunscribir la obra de Agnieszka Hernández únicamente al entorno de las justas inconformidades femeninas sería un

Spogliarelliste: Prima eravamo tutti più gentili. Eravamo tutti intellettuali, professori, scienziati, filosofi. Accoglienti. (Hernández, 2016, p. 73)

La precarietà, l'impoverimento, la penuria e le difficoltà quotidiane generano desideri insoddisfatti, a volte sogni ingenui e persino assurdi, come è evidente in questo scambio tra Strippers e Ragazza:

Ragazza. Uscirò da questa miseria o cancellerò il mio nome.

Spogliarelliste. E come ti chiamerai?

Ragazza. Uscirò da questa merda.

Spogliarelliste. Certo, spygirl, vendendo empanadas.

Ragazza. Sì, proprio così, vendendo empanadas per uscire dalla miseria. Comprerò scarpe, con queste empanadas... comprerò un computer, con queste empanadas... aggiusterò la mia casa, con queste stesse empanadas... mi manterrò... vivrò, esisterò, fiorirò, progredirò, incrementerò, mi espanderò, crescerò, aumenterò, prospererò... vendendo empanadas... (Hernández, 2016, p. 66).

Con una forte carica testimoniale che si combina con l'ironia presente in ogni angolo del brano e che ha inizio con il titolo stesso, questo testo, nonostante l'avversione per la "drammaturgia ben fatta" (Hernández, 2016: 28) confessata dall'autrice, ci racconta una storia straziante sebbene, allo stesso tempo, sia possibile identificarvisi. *Anestesia* ci invita a ricostruire una favola che inizia quando tutto, o quasi tutto, è già accaduto ricorrendo al frammento, al monologo e al tono confessionale e complice, molto più che al dialogo, al salto, prodotto dell'accumulazione, più che alla crescita graduale dell'azione e delle tensioni.

L'elemento scatenante che riunisce personaggi così diversi, coinvolgendoli in eventi di tale portata che siamo in grado di identificarli e conoscerli meglio, è l'agonia di una giovane studentessa universitaria i cui reni sono stati distrutti da una bottiglia. L'arma improvvisata è stata brandita da un'amica e compagna di studi nel mezzo di una lotta tra le due. L'imminente morte della figlia di Ana e Pedro scoperchia il vaso di Pandora dei demoni interiori dei quattro personaggi coinvolti nella trama.

Mentre la giovane versa in condizioni disperate in un ospedale, in attesa di un provvidenziale donatore che possa riportarla in vita, sua madre si reca sullo stesso ponte dove è stata ferita con lo scopo di suicidarsi. Così Ana, un'importante oncologa che ha combattuto con le unghie e con i denti per dare a sua figlia un'educazione

error imperdonable. Sus preocupaciones y desgarramientos abarcan un espectro mucho más amplio. Su dramaturgia refleja el conjunto de insatisfacciones, el clima de desasosiego y desilusión que embargó a buena parte de la sociedad cubana luego de la caída del socialismo en Europa, y que acarrió una aguda y prolongada crisis, tanto económica como de valores. Trance que influyó de manera decisiva en la desestructuración de un importante conjunto de prácticas y procederes establecidos hasta entonces. Dicho de otro modo, en su obra dramática, y en especial en *Anestesia...*, se aprecian estrechos puntos de contacto con las preocupaciones que movilizaron, y movilizan, a buena parte de los más importantes autores cubanos de finales del siglo XX e inicios del XXI. Esta aseveración puede ser confirmada, sin dificultad, siguiendo el hilo de las dolidas confesiones de sus personajes, como, por ejemplo, las apreciaciones de *Strippers* y *Muchacha* en torno a las confusas e inasibles coordenadas de sus horizontes futuros:

Strippers: Puede que el dolor sea un futuro sin esperanza... Puede que el dolor sea como una balsa que flota en el mar... Puede que el dolor sea una familia que se lanza al mar, como sardinas.

Muchacha: Puede que el dolor sea un amanecer sin leche, sin pan, sin olor a café, sin mantequilla, o un despertar sin objetivos (*Hernández, 2016, p. 80-81*).

Además de la incertidumbre frente a un futuro inescrutable o la temática de la huida, como alternativa ante una realidad confusa y hostil, que resultan constantes en varias de las obras más significativas de la encrucijada entre el siglo XX y el XXI, también lo es la añoranza por un pasado que se ha perdido y que a todas luces es valorado como mucho mejor que el presente:

Strippers: Antes todos éramos más amables. Todos éramos intelectuales, profesores, científicos, filósofos. Hospitalarios (*Hernández, 2016, p. 73*).

La precariedad, la depauperación, las carencias y dificultades cotidianas generan deseos insatisfechos, sueños a veces ingenuos y hasta disparatados como se evidencia en este intercambio entre *Strippers* y *Muchacha*:

e uno status speciali, è ora assalita dalla sfortuna e cerca nel suicidio un modo per sfuggire alla dura realtà che la colpisce. Pedro, suo marito, le è stato infedele con una giovane donna voluttuosa per la quale prova un'intensa attrazione sessuale, un legame selvaggio che lo trascina in incontri appassionati e furtivi, portandolo a trascurare la sua famiglia. Ora, però, colpito dalla catastrofe che incombe sulla sua famiglia, egli prende coscienza dei suoi scivoloni e vuole ricostruire la sua relazione coniugale con la tormentata Ana. Per raggiungere questo obiettivo, spinge la sua amante a prendere le sue difese nella speranza di convincere la moglie a tornare a casa.

Ana e Pedro sono due genitori che hanno cresciuto la loro figlia con cura. Le hanno dato i vantaggi materiali che loro non hanno avuto. L'hanno tenuta in una sorta di campana di vetro, tenendola lontana da un ambiente che considerano nocivo. L'hanno iperprotetta. La loro figlia non ha affrontato le stesse avversità delle Spogliarelliste o della Ragazza. Non ha dovuto prostituirsi, né anelare a inezie irraggiungibili. Tuttavia, il suo destino è simile e ancora più fatale del loro. In *Anestesia...* siamo testimoni di un cosmo in cui non ci sono creature felici, dove il successo professionale o materiale di Pedro, un noto chirurgo estetico, e Ana, una rinomata oncologa, è violentemente e crudelmente violato. È un mondo arido, persino ostile, in cui le individualità fabbricate dal drammaturgo sono la punta dell'iceberg degli anticonformismi e delle difficoltà della società.

Anestesia... è in gran parte una storia d'amori difficili a cui la rudezza selvaggia del sesso in affitto, la violenza, sia manifesta che latente, la morte sorprendente e desolante, le conferiscono un'aura brutale. La storia è ambientata nell'Avana dei nostri giorni. Un'Avana che è diventata un simbolo dell'isola, ora favoleggiata come un ambiente precario che genera insoddisfazioni dissimili nei personaggi. Questi ultimi, concepiti qui come creature scontente e insoddisfatte, mettono in discussione la realtà con cui interagiscono con un accento caustico, presumibilmente alimentato dalla disperazione che li travolge. Le loro istanze sono condivise sia da coloro che hanno raggiunto uno status materiale più solvibile, che da chi è naufrago in balia delle privazioni. Entrambi sono vittime di una serie di sconfitte che li violano, trascinandoli in uno stato di costrizione, disperazione e impotenza che li innervosisce e li invita a mettere in discussione tutto ciò che hanno vissuto fino ad allora, con un tono che a volte diventa amaro.

Muchacha: Voy a salir de esta miseria o yo me quito el nombre.

Strippers: ¿Y cómo te vas a poner?

Muchacha: Voy a salir de esta mierda.

Strippers: Claro que sí, spygirl, vendiendo empanadas.

Muchacha: Sí, así mismo, salir de la miseria vendiendo empanadas. Voy a comprarme zapatos con estas empanadas... Voy a arreglar mi casa con estas mismas empanadas... Voy a pagar... Voy a vivir, voy a existir, voy a florecer, progresar, incrementar, ampliar, crecer, aumentar, prosperar... vendiendo empanadas... (Hernández, 2016, p. 66).

Con una fuerte carga testimonial que se combina con la ironía presente en cada recodo de la pieza y que inaugura con el propio título, este texto, a pesar de la confesada animadversión de su autora por la “dramaturgia bien hecha” (Hernández, 2016, p. 28), nos cuenta una historia identificable y desgarradora al mismo tiempo. Recurriendo al fragmento, al monólogo y al tono confesional y cómplice, mucho más que al diálogo, al salto, producto de la acumulación, más que al crecimiento escalonado de la acción y las tensiones, *Anestesia...* nos convida a reconstruir una fábula que comienza cuando todo, o casi todo, ha acontecido.

El detonante que junta a personajes tan diversos y los involucra en acontecimientos de tal magnitud que nos permite identificarlos y conocerlos más a fondo, es la agonía de una joven estudiante universitaria cuyos riñones han sido destrozado por una botella. La improvisada arma fue empuñada por una amiga y compañera de estudios, en medio de una pelea entre ambas. La inminencia de la muerte de la hija de Ana y Pedro destapa la caja de pandora de los demonios íntimos de los cuatro personajes involucrados en la trama.

Mientras la joven sobrevive, a duras penas, en un hospital, a la espera de un donante providencial que pudiera devolverla a la vida, su madre va al mismo puente donde ella fue herida con el propósito de suicidarse. Ana, prominente oncóloga que ha bregado a brazo partido con la vida para darle a su hija una crianza y un status especial, es ahora acosada por los infortunios y busca en el suicidio una vía para huir de la ruda realidad que la golpea. Pedro, su esposo, le ha sido infiel con una voluptuosa y joven mujer por la cual siente una intensa atrac-

Amori difficili

Concepito come un'intensa successione di monologhi che ci permettono di sbirciare nei pensieri, desideri, ricordi, illusioni e incertezze di entrambi i protagonisti, *Ignacio & Maria*¹⁸ è in gran parte la radiografia di una passione. Con questo testo, Nara Mansur ci pone davanti a una storia d'amore che, come consueto e come dovrebbe essere in teatro, è una storia d'amore in contraddizione. Qui, più che rivelare una successione di eventi, ciò che la sua creatrice sceglie di fare è rivelare le intimità, i sentimenti, le tribolazioni, i dubbi, le paure... degli amanti. Fin dalle prime battute, la drammaturga ci avverte, come fa sistematicamente e in modo divertente in tutta l'opera, degli imprevisti contro cui i giovani amanti lotteranno.

Dalla propria didascalia iniziale, Mansur evidenzia, con enfasi, che lo scenario è diviso in due perché “ci sono due luoghi geografici a cui si allude: *L'Avana e Santiago del Cile*” (Mansur, 2012, p. 147). Insiste sul fatto che è necessario “rappresentare questa differenza con qualche evidenza” (2012, p. 147). La simultaneità e l'incunicabilità sono le due chiavi di questa distribuzione spaziale a cui entrambi i personaggi sono soggetti. L'indicazione enfatica di dividere la scena indica la denotazione di due mondi, non solo distinti ma anche distanti. Allude alla coesistenza di due realtà diverse. Allo stesso tempo, la particolare scelta scenica sottolinea l'esistenza di un “dentro” e di un “fuori” chiaramente delimitati. Questo confine è accentuato non solo dalla condizione insulare di Cuba, ma anche dall'eccessiva rivalità e intimidazione suscitata dai nemici storici del progetto cubano. Questo assedio si è concretizzato, con un rigore rinnovato, a partire dall'ultimo decennio del XX secolo. Questo disturbo ha contribuito sia all'apprezzamento dell'isola come un chiostro sia alla necessità di aprirsi al mondo, di fuggire da esso alla ricerca di una soluzione alle carenze, non solo economiche ma anche valoriali, causate dalla prolungata crisi che colpì la società cubana a partire da quel momento.

Si può quindi supporre che la decisione di Ignacio di emigrare in Cile, separandosi così da Maria, il che avrà conseguenze disastrose, sia dovuta, in larga misura, alle precarie condizioni di vita nel suo Paese. Questo è il motivo per cui egli parte alla ricerca di orizzonti economici più promettenti, come è evidente nelle parole stesse del personaggio:

“**Ignacio:** devo vendere il mio lavoro, sono la prima generazione del mio paese che vende la sua manodopera” (Mansur, 2012, p. 168).

ción sexual, una conexión salvaje la cual lo arrastra a la consumación de apasionados y furtivos encuentros, que lo llevan a desatender a su familia. Sin embargo, ahora, golpeado por la catástrofe que se cierne sobre los suyos, toma consciencia de sus deslices y quiere reconstruir su relación matrimonial con la atribulada Ana. Para lograrlo empuja a su amante a asumir su defensa con la esperanza de convencer a su esposa de que retorne al hogar. Ana y Pedro son dos padres que han criado a su hija con esmero. Le han propiciado las ventajas materiales que ellos no tuvieron. La han mantenido en una suerte de burbuja incontaminada, alejándola de la interacción con un entorno al que consideran nocivo. La han sobreprotegido. Su hija no ha enfrentado las mismas calamidades que Strippers o Muchacha. No ha tenido que prostituirse, ni anhelar pequeñeces inalcanzables. No obstante, su suerte es parecida e incluso mucho más aciaga que la de ellas. Resulta que en *Anestesia...* presenciamos un cosmos en el cual no existen criaturas felices, donde el éxito profesional o material de Pedro, cotizado cirujano estético, y Ana, reconocida oncóloga, es vulnerado de un modo violento y cruel. Es este un mundo árido, e incluso hostil, en el que las individualidades fabuladas por la dramaturgia constituyen la punta del iceberg de las inconformidades y dificultades de la sociedad.

Anestesia... es en buena medida una historia de amores difíciles en la cual la rudeza salvaje del sexo rentado, la violencia, tanto expresa como latente, la muerte sorpresiva y desoladora, le imprimen un aura brutal. Historia que es ubicada en La Habana de estos tiempos. Una Habana que deviene en símbolo de la Isla, ahora fabulada como un entorno precario que genera disímiles insatisfacciones en los personajes. Estos últimos, concebidos aquí como criaturas contrariadas e insatisfechas, cuestionan con un acento cáustico, presumiblemente aupado por la desesperación que los embarga, la realidad con la que interactúan. Cuestionamientos estos que comparten tanto aquellos que han alcanzado un status material más solvente, como quienes naufragan en medio de las carencias. Unos y otros son víctimas de un conjunto de contratiempos que los vulnera, arrastrándolos a un estado de compulsión, desesperación e impotencia que los enerva y los convida a cuestionarse todo lo vivido hasta entonces, en un tono que en ocasiones llega a ser amargo.

Esta práctica, cioè quella di partire alla ricerca di altre alternative di vita, è una costante del dramma prodotto a Cuba a partire dagli anni '90, come riflesso di una realtà sociale e di un comportamento individuale in cui convergono speranza e disperazione.

Come già detto, il disorientamento dei personaggi, la disillusione e l'ansia sono costanti individuabili in gran parte della migliore drammaturgia prodotta a Cuba negli ultimi trent'anni. *Ignacio & Maria* non fa eccezione in questo senso. Tutto il contrario. L'interesse di sfuggire a un presente ostile e l'incertezza che una situazione così complessa provoca, sono nitidamente visibili in questa commedia, come è evidente nei seguenti interventi di entrambi i protagonisti:

Ignacio: Voglio dimenticare il presente, cos'è il passato? Cos'è il futuro? Non ha senso. Nessuno lo può sistemare (*Mansur, 2012, p. 156*).

(...)

Ignacio: Ogni volta, la maggior parte delle volte quando l'accompagno a teatro, quando "facciamo vita culturale", sento la stessa voce da dentro che mi dice: cosa ci faccio qui? per cosa? per cosa lo sto facendo?

Maria: Ogni volta che vado a teatro o a un cocktail party sento una voce da dentro che mi dice: cosa sto facendo qui, per cosa, per cosa lo sto facendo? (*2012, p. 156*).

Ancora una volta, possiamo notare come la crisi prolungata causata dalla caduta del socialismo in Europa con la conseguente perdita dei principali partner economici, abbia generato un intenso vortice sociale nella nazione caraibica provocando un clima di incertezza, che coinvolgeva tanto gli operai quanto gli intellettuali, i paradigmi come l'intraprendenza. Questa situazione complessa si riflette anche nell'opera di Mansur:

Ignacio: Non c'è più l'amore, non c'è più fede in nient'altro che la televisione.

Maria: Il cibo è finito, cosa metto in tavola, Ignacio? Prima son finiti i tovaglioli, la tovaglia non si sporca più da tanto tempo e io non mi sono più dipinta le unghie da quel sabato. (*Mansur, 2012, p. 178*).

Di fronte a questa realtà, i personaggi esprimono desideri, sogni e associazioni che sono il riflesso delle loro insoddisfazioni, le favole che creano per eludere un presente ostile, sogni che, non a caso, sono spesso situati in altre latitudini, come si può vedere nel quadro intitolato *Nell'immaginazione*:

Amores difíciles

Concebida como una intensa sucesión de monólogos que nos permiten asomarnos al devenir de los pensamientos, deseos, recuerdos, ilusiones e incertidumbres de ambos protagonistas, *Ignacio & María*¹⁵ es en buena medida la radiografía de una pasión. Con esta pieza Nara Mansur nos coloca ante una historia de amor que, como suele y debe suceder en el teatro, es una historia de amores contrariados. En ella, más que rebelarnos una sucesión de acontecimientos, por lo que opta su creadora es por poner en evidencia las intimidades, sentimientos, tribulaciones, dudas, temores... de los amantes. Desde la propia acotación inaugural la dramaturga nos advierte, cosa que hará de manera sistemática y divertida a lo largo de la pieza, de cuáles son las contrariedades con las que batallarán los jóvenes amantes.

En la mencionada acotación, Mansur significa, con énfasis, que el escenario está dividido en dos porque “hay dos lugares geográficos que se aluden: La Habana y Santiago de Chile” (*Mansur, 2012, p 147*). Insiste en que es necesario “representar la diferencia con alguna evidencia” (*2012, p. 147*). Simultaneidad e incomunicación son las dos claves de esta distribución espacial a la que están sujetos ambos personajes. La enfática indicación de dividir la escena apunta a la denotación de dos mundos, no solo distintos sino también distantes. Alude a la coexistencia de dos realidades diferentes. Al mismo tiempo, subraya la existencia de un “adentro” y un “afuera” bien delimitados. Esta frontera se acentúa no solo por la condición insular de Cuba, sino también por la desmedida rivalidad y el acoso atizado por los enemigos históricos del proyecto cubano. Asedio que se materializa, con inusitado rigor, a partir de la última década del siglo XX. Este hostigamiento contribuyó tanto a la apreciación de la Isla como un claustro, como a la necesidad de abrirse al mundo, de escapar de ella en busca de solventar las carencias, no solo económicas sino también de valores, acarreadas por la prolongada crisis que golpeó a la sociedad cubana a partir de entonces.

Cabe pues suponer que, en buena medida, la decisión de Ignacio de migrar a Chile, separándose de este modo de María, lo cual ocasionará consecuencias funestas, se debe a las precarias condiciones de vida que tiene en su país. Esta es la razón por la

María: Viajgo da un paese all'altro, da un'ombra all'altra.

Ignacio: Studio al Massachusetts Institute of Technology.

María: A casa mia ci sono alberi, la casa ha le volte alte e gatti.

Ignacio: Lavoro come programmatore all'IBM.

María: Sarò la madre di tre bambini (*Mansur, 2012, p. 169*).

Come ho già detto, *Ignacio & María* è una storia d'amore troncata in cui l'ironia e il costante gioco con la lingua sono risorse espressive che distinguono questo testo nel panorama drammaturgico nazionale. Mansur raggiunge questa peculiarità facendo appello all'uso frequente di slogan mescolati e utilizzati sullo stesso piano, in cui frasi patriottiche coesistono con slogan commerciali, citazioni, frammenti di canzoni note, riferimenti a racconti popolari o movimenti sociali. L'autrice gioca con questo materiale ironizzando, demistificando, decontestualizzando. Allo stesso tempo, la simultaneità dei protagonisti in due luoghi diversi e lontani condiziona la natura del discorso drammatico. Come si può vedere, piuttosto che attraverso il dialogo, gli scambi tra i personaggi avvengono attraverso monologhi giustapposti. Questi sono organizzati in modo tale che potrebbe sembrare uno scambio dialogico tra loro, ma possono essere anche letti senza seguire la sequenza proposta dall'autrice. Nara Mansur rinuncia consapevolmente sia al dialogo conversazionale che a una narrazione ordinata volta a catturare mimeticamente una realtà concreta.

Utilizzando queste risorse, Mansur concepisce una storia d'amore diversa, sensoriale, sincera, in cui propone un gioco in cui si passa dalla trasparenza all'ermetismo e dove l'ambiguità, la suggestione e il sospetto sono risorse frequentemente utilizzate. Nel gioco, l'umorismo funziona come una tattica per rompere la tenue frontiera tra un'autentica storia d'amori falliti e la sdolcinatizza melodrammatica. A questo scopo, per citare un solo esempio, l'autrice equipara le confessioni intime degli amanti a un'assemblea di meriti e demeriti professionali. In altre parole, fa uso di un espediente ampiamente utilizzato da Virgilio Piñera, uno dei paradigmi dell'avanguardia teatrale dell'isola, che consiste nella rottura sistematica del serio con il comico.

Il linguaggio è chiaro, sintetico, pieno di ammiccamenti: a volte è ellittico e a volte diretto. Attraverso esso, l'autrice propone una sorta di colonna sonora che

cual se marcha en busca de horizontes económicos más halagüenos, como se evidencia en las propias palabras de este personaje:

Ignacio: Debo vender mi trabajo, soy la primera generación de mi país que vende su mano de obra” (*Mansur, 2012, p. 168*).

Esta práctica, o sea, partir en busca de otras alternativas de vida, resulta una constante en la dramaturgia que se produce en Cuba a partir de los años noventa del siglo XX, como reflejo de una realidad social y una conducta individual en que confluyen la esperanza y la desesperación.

Como ya he argumentado con anterioridad, la desorientación de los personajes, la desilusión y la zozobra son constantes apreciables en buena parte de lo mejor de la dramaturgia producida en Cuba en los últimos treinta años. *Ignacio & María* no es una excepción en este sentido. Todo lo contrario. El interés por evadir un presente hostil, y la incertidumbre que tan compleja situación provoca, también se visualiza con nitidez en esta pieza, como se evidencia en las siguientes intervenciones de ambos protagonistas:

Ignacio: Quiero olvidar el presente. ¿Qué es el pasado? ¿Qué es el futuro? Esto no tiene sentido. Esto no hay quien lo arregle (*Mansur, 2012, p. 156*).
(...)

Ignacio: Cada vez, la mayoría de las veces cuando la acompaño al teatro, cuando “hacemos vida cultural”, siento una misma voz que desde dentro me dice: ¿qué hago aquí?, ¿para qué?, ¿para qué estoy haciendo esto?

María: Cada vez que voy al teatro o a un cocktail siento una voz que desde dentro me dice: ¿qué hago aquí?, ¿para qué?, ¿para qué estoy haciendo esto? (*2012, p. 156*).

Una vez más, puede observarse cómo la prolongada crisis generada a partir de la caída del socialismo en Europa, y la consiguiente pérdida de los principales socios económicos, genera en la nación caribeña una intensa vorágine social que provoca un clima de incertidumbre, el cual abarca tanto a obreros como a intelectuales, a paradigmas o buscavidas. Tal compleja situación también es reflejada por Mansur en su obra:

Ignacio: Se acabó el querer, se acabó la fe en cualquier cosa que no sea la televisión.

María: Se acabó la comida. ¿Qué pongo en la

include melodie rese popolari da cantanti noti. Partendo da quella colonna sonora realizza una rete che funge sia da sostituto del dialogo sia da meccanismo di rottura del discorso o della situazione drammatica. Mansur con il chiaro scopo di evitare la sdolcinatezza, ricorre anche al suo uso ironico, ma in tono di scherno, esponendola per negarla.

Attraverso ricordi frammentati e discontinui, l'autrice fa una sorta di inventario di eventi o avvenimenti, sia intimi che sociali o politici, a volte presentati in modo diretto e franco. Allo stesso tempo, l'autrice si appella a suggestioni, a volte velate, come se utilizzasse un linguaggio in codice, comprensibile specialmente da chi conosce la realtà rappresentata. Questa visione panoramica, che comprende sia il passato leggendario della Rivoluzione che le meschinità e la degradazione del presente, conferisce all'opera un valore aggiunto come si vede negli esempi seguenti:

María: Questo è mio padre con la lanterna in mano durante la campagna di alfabetizzazione.

María: Quando hanno nazionalizzato l'Cuban Telephone Company, proprio di fronte al mio balcone, mio nonno pianse e disse: “Ho lottato tutta la vita per questo”. Bisogna fare qualcosa! (*2012, p. 161*).

Ignacio: Questi sono Fidel e Camilo che entrano all'Avana l'8 gennaio 1959. Mia madre è quella con il fazzoletto (*Mansur, 2012, p. 167*).
(...)

I visitatori sono arrivati. Canzone ballabile

Vengo dalla Francia, porto l'erba santa per la gola; porto il basilico per i magri. Sto anche portando alcuni animali di peluche da vendere, affinché li mettano nelle loro auto, nel parabrezza o nel posto del passeggero se vuole, porto penne usa e getta, riviste del cuore, post it, carta igienica. (...) Voglio un paparino che mi porti in giro per il mondo, in un ristorante costoso, in una discoteca... (*2012, p. 180*).

In *Ignacio & María* è prominente la prospettiva femminile tanto negli equilibri di coppia quanto nella ricerca di un partner. La protagonista non è una donna qualsiasi, né la sua ricerca è una ricerca comune: siamo in presenza di una donna intelligente, inquisitoria, audace, sincera, che si ribella alle imposizioni delle consuetudini sociali, costruite sulla base di presupposti maschili. Il personaggio concepito da Nara Mansur è una donna che si moltiplica e racchiude in sé molte altre donne le cui inquietudini, desideri e incertezze si riassumono

mesa Ignacio? Antes se terminaron las servilletas, hace mucho que el mantel no se ensucia, yo no me pinto las uñas desde el sábado aquel (*Mansur, 2012, p. 178*).

Frente a esta realidad los personajes manifiestan deseos, sueños y asociaciones que son el reflejo de sus insatisfacciones, las fábulas que generan para evadir un presente hostil, sueños que, no por casualidad, los ubica con frecuencia en otras latitudes como se aprecia en el cuadro titulado *En la imaginación*:

María: Viajo de un país a otro, de una sombra a otra.

Ignacio: Estudio en Massachusetts Institute of Technology.

María: Mi casa tiene árboles y puntal alto y gatos.

Ignacio: Trabajo como programador en la IBM.

María: Seré madre de tres hijos (*Mansur, 2012, p. 169*).

Como ya había dicho, *Ignacio & María* es una historia de amores truncos donde la ironía, y el constante juego con el lenguaje, resultan recursos expresivos que van a singularizar a esta pieza dentro del panorama dramático nacional. Mansur logra dicha peculiaridad apelando al uso frecuente de consignas que son mezcladas y utilizadas, en un mismo nivel, en el que conviven tanto las frases patrióticas como los slogans comerciales, citas, fragmentos de conocidas canciones, referencias a cuentos populares o a movimientos sociales. La autora juega con esto ironizando, desmitificando, descontextualizando. Al mismo tiempo la simultaneidad de los protagonistas, en dos lugares distintos y distantes, condiciona la naturaleza del discurso dramático. Como se puede apreciar, más que a través del diálogo, los intercambios entre los personajes se producen a través de monólogos yuxtapuestos. Estos están organizados de modo tal que pudiera parecer que se trata de un intercambio dialógico entre ellos, pero pueden leerse sin obedecer la secuencia realizada por la autora. Nara Mansur renuncia a conciencia tanto al diálogo conversacional como a la narrativa ordenada y encaminada a procurar la plasmación mimética de una realidad concreta.

Acudiendo a estos recursos, concibe una historia

ora in questa singolare creatura. Questa vocazione totalizzante, con cui l'autrice ha concepito il suo personaggio, infatti, la porta a mostrarcela anche come il suo stesso antipodo. Questo è visibile quando, nel quadro intitolato *Secondo monologo di MARIA. Parole di una generazione*, la giovane donna afferma:

María: Da quale anno ho preso coscienza della mia noia? (...) Mi sento letargica, non ho mai stati d'animo o sentimenti estremi. Non mi succede niente (...) sono immobile, immobilizzata, ferma, frustrata, incapace, addormentata, (...) sono mutilata dalla possibilità. Le forze, se le avessi, le perdere prima. Io sono perfettamente preparata a non fare nulla (*Mansur, 2012, p. 172-173*).

Addirittura, Ignacio giunge a paragonare l'intensa e movimentata relazione alla prigionia, come si può vedere quando esclama: "Cosa fare? Dimentico Maria e mi sento libero" (*Mansur, 2012, p. 153*). Intanto, nel personaggio di María, la relazione appare associata all'incertezza, un sentimento che scuote buona parte dei personaggi della drammaturgia cubana a partire dall'ultimo decennio del XX secolo e che è strettamente legato sia ai sentimenti di disillusione e di inquietudine che travolsero, da quel momento, ampi settori della società cubana, sia alla precarietà che, allora, ci sforzò con crudele durezza.

Sono proprio queste incertezze, alimentate dalla decisione di Ignacio di partire da solo per altre terre, a far sì per evitare una realtà che le è ostile, María opti per la più drastica delle decisioni, il suicidio:

María: Mi lancio dal muro perché lui è giù ed è così bello!!!!

Non sopporto più la sua lontananza, mi butto dal muro.

(*Da morta*)

Sembro un impasto qui caduto, una frittata alla coque sul pavimento, sparsa come una macchia, un errore, un orrore, tra la forza di gravità e l'amore.

Addio a tutti (*Mansur, 2012, p. 185*).

La rinuncia alla vita, l'atto disperato con cui María dice addio al mondo, è l'espressione più drastica della sua disillusione, la conferma dell'assenza di orizzonti futuri e, soprattutto, la rinuncia a continuare a combattere le battaglie che la vita le impone. È il suo modo di fuggire.

Apocalisse profana

In *Talco*¹⁹, gli spazi sottolineano le circostanze in cui si svolgono gli eventi, determinano la natura dei personaggi che li interpretano e diventano metafora

de amor diferente, sensorial, sincera, en la cual propone un juego en el que somos llevados de la transparencia al hermetismo y donde la ambigüedad, la sugerencia y la suspicacia son recursos utilizados con frecuencia. En ella el humor funciona como una táctica para quebrar la tenue frontera que media entre una auténtica historia de amores contrariados y la cursilería melodramática. Para lograr este propósito, por solo citar un ejemplo, equipara las confesiones íntimas de los amantes con una asamblea de méritos y deméritos laborales. En otras palabras, se vale de un ardid muy utilizado por Virgilio Piñera, uno de los paradigmas de la vanguardia teatral de la Isla, consistente en la sistemática ruptura de lo serio por lo cómico.

El lenguaje es claro, sintético, pletórico de guiños. A veces es elíptico y otras directo. A través de él, la autora propone toda una suerte de banda sonora que incluye melodías popularizadas por conocidos cantantes. A partir de ellas, va armando un tejido que sirve tanto como sustituto de la palabra, como de mecanismo de ruptura del discurso o de la situación dramática. Lo hace con el claro propósito de rehuir la cursilería, acudiendo incluso al uso irónico de ella, pero en tono de burla, poniéndola al descubierto para negarla.

A través de los recuerdos, fragmentados y discontinuos, realiza una suerte de inventario de eventos o sucesos tanto íntimos como sociales o políticos, presentados a veces de manera directa y franca. Al mismo tiempo, apela a las sugerencias, en ocasiones veladas, como si se tratara de un lenguaje cifrado, entendible especialmente por quienes conocen la realidad de la cual se está hablando. Esta visión panorámica, que abarca tanto el pasado legendario de la Revolución como las mezquindades y degradaciones del presente, le otorga a la pieza un valor agregado como resulta visible en los siguientes ejemplos:

María: Este es mi padre con el farol en la mano durante la campaña de alfabetización.

María: Cuando nacionalizaron la American Telephone Company, frente a mi balcón, mi abuelo lloró y dijo: “por eso he luchado toda mi vida”. ¡Hay que hacer algo! (2012, p. 161).

Ignacio: Estos son Fidel y Camilo entrando a La Habana el 8 de enero de 1959. Mi madre es la del pañuelo (Mansur, 2012, p. 167).

(...)

di un cosmo e di uno stato di cose drasticamente impoveriti. Dal paragrafo iniziale, Abel González Melo (1980), localizza l'azione in un luogo preciso: “al cinema El Mégano, vicino al Campidoglio all'Avana” (2011, p. 17). Tale precisione indica due aspetti di reale importanza. Da un lato, denota una zona popolosa e complessa della città con una vita notturna nebbiosa e intensa, un alto livello di attività criminale e un punto di incontro per transazioni di ogni tipo, dall'altro, ci riporta a un documentario fondamentale del cinema cubano, *El Mégano*²⁰, con il quale siamo invitati a impegnarci in un gioco di associazioni contrastanti.

Nel testo, il cinema è mostrato come una landa desolata e arbitraria, come attesta l'usciera quando avverte: “Non è che mi metto a raccogliere tutti i preservativi e lo schifo che c'è dentro e passare lo straccio, perché non finirei mai” (González Melo, 2011, p. 23). È un luogo che questo personaggio descrive come un “tugurio” (2011, p. 47) e in cui “dall'anno scorso non c'è acqua” (2011, p. 47), che è invaso da umidità, cattivi odori e incuria. Il marciapiede di fronte, la hall, la stanza buia e soprattutto il bagno, che “è quasi chiuso” (2011, p. 24), sono i luoghi dove si svolge l'azione, spesso in penombra.

Con la scelta di questo luogo, l'autore riafferma il suo interesse a stabilire un gioco di contrasti e contrapposizioni che, come vedremo, è una costante. Per esempio, il cinema, che è un luogo pubblico concepito per lo svago e il divertimento culturale, lo scopriamo ora trasformato in un antro il cui uso diverge diametralmente dal suo scopo originale. “*El Mégano*” è, infatti, una zona franca dove, nella totale impunità, vengono adulterate e vendute droghe, dove alcuni personaggi vivono clandestinamente e da dove - e in cui - la prostituzione viene praticata con totale impudenza. La gioco, ironico e persino assurdo, trova uno dei suoi punti di forza nella collocazione temporale. La trama si svolge il giorno di San Valentino, una data in cui si festeggiano l'amore e l'amicizia, due sentimenti indubbiamente banditi dalle menti e dalle anime di questi individui.

La trama di *Talco* non è la parte più significativa dell'opera. In realtà, ciò che l'autore fa è presentarci solo un frammento della routine dei suoi protagonisti in cui non accadono grandi eventi. Ma questa è la cosa terribile, perché siamo condotti attraverso un cosmo atroce in una sorta di Havana nascosta che ora si mostra in un misto di crudezza e sfrontatezza. La sequenza temporale gioca qui un ruolo chiave. La storia

Los visitantes llegaron ya. Canción bailable

Vengo de Francia traigo yerba santa pa la garganta; traigo albahaca pa la gente flaca. También traigo unos muñecos de peluche para que la gente los ponga en sus autos, en el cristal o de acompañante si quiere, traigo bolígrafos desechables, revistas del corazón, papelitos para dejar mensajes, papel sanitario. (...) Yo quiero un papi que me lleve a pasear el mundo, a un restaurant caro, a una disco (2012, p. 180).

En *Ignacio & María* es palpable la perspectiva femenina en relación a la pareja y muy en especial a la búsqueda de la pareja. Advierto, la protagonista no es una mujer cualquiera ni su búsqueda es un rastreo común, sino todo lo contrario. Estamos en presencia de una mujer inteligente, cuestionadora, audaz, sincera, que se rebela contra las pautas impuestas por la práctica social al uso, edificada sobre la base de los presupuestos masculinos. El personaje concebido por Nara Mansur es una mujer que se multiplica y que en sí misma abarca a otras muchas mujeres cuyas inquietudes, anhelos e incertidumbres son resumidos ahora en esta singular criatura. De hecho, esta vocación abarcadora, con que la autora concibió su personaje, la lleva a mostrárnosla también como su propia antípoda. Esto es visible cuando en el cuadro titulado *Segundo monólogo de María. Palabras de una generación*, la joven afirma:

María: ¿A partir de qué año fui consciente de mi aburrimiento? Me siento aletargada, nunca tengo un estado de ánimo extremo, ni sentimientos extremos, no me sucede nada (...). Estoy inmóvil, inmovilizada, detenida, frustrada, incapaz, dormida, (...) estoy mutilada de la posibilidad. Estoy perfectamente preparada para no hacer nada. (Mansur, 2012, p. 172-173).

La intensa y accidentada relación sentimental es incluso equiparada con el cautiverio por Ignacio como puede apreciarse cuando exclama: “¿Qué hacer? Me olvido de María y me siento libre” (Mansur, 2012, p. 153). Mientras que en el personaje de María aparece asociada con la incertidumbre, sentimiento que estremece a buena parte de los personajes de la dramaturgia producida en Cuba a partir de la última década del siglo XX y que está estrechamente relacionado tanto con los sentimientos de desilu-

è strutturata in modo tale che ci rendiamo conto di verità e frangenti essenziali, anche terrificanti, solo verso la fine. I primi sei quadri scorrono linearmente e spesso simultaneamente in un breve lasso di tempo di poco più di mezz'ora, tra le 16:15 e le 17:00 del pomeriggio del 14 febbraio 2009.

In quei pochi minuti - e nel bagno - Javi, Il Russo, costringe Zuleidy, La Guanty, in modo brutale e umiliante, a vomitare una capsula di cocaina che, per trasportare, aveva ingurgitato. Al centro della lobby, Máshenka La Tosta aiuta Javi a adulterare e camuffare la cocaina all'interno di capsule di medicinali. El Russo si sballa. Álvaro, il Cetriolo, la compra e poi, in un atto suicida, ingoia diverse capsule. Máshenka rimprovera e picchia selvaggiamente Zuleidy, che rimane nel bagno dove il Cetriolo la trova stordita dalle droghe e sanguinante. È proprio qui che avviene un salto temporale. Nei quadri che vanno dal VII al X siamo trasportati indietro di un anno, quando verso mezzanotte Il Russo aspetta con impazienza l'arrivo di Zuleidy, che viene da Guantanamo per prostituirsi. Nella breve durata di queste quattro quadri scopriamo che Javi è il pappone che le darà “lavoro” e “protezione”. Non appena Zuleidy arriva, Máshenka la istruisce e la sistema nel bagno del cinema, avvertendola soprattutto di mantenere strettamente segreta la sua identità, quella di Mashenka, che, si è scoperto, è transessuale, poiché nessuno, tanto meno Javi, può sapere che è suo padre. Mashenka si allontana e sopraggiunge “il Russo”, che spiega a Zuleidy quali sono le sue regole, chiedendole che si prepari a ricevere un cliente. All'arrivo del cliente, tuttavia, questo cliente sceglie lui, il Russo, e lo possiede selvaggiamente in un angolo della hall. (González Melo, 2011, p. 71). Nell'undicesimo e ultimo quadro, l'azione ritorna al 2009, quando Máshenka cerca di svegliare Il Russo che, sotto gli effetti della droga, ha dimenticato di aprire il cinema. È allora che un boato assordante ci avverte del crollo del cinema, che seppellisce i suoi occupanti.

Organizzato in un atto, il testo segue una tecnica influenzata dai drammaturghi nordamericani, ma anche da Bernard-Marie Koltés, Michel Azama e Pedro Almodóvar. González Melo opta per la concentrazione, rinunciando all'episodico per strutturare una linea d'azione pulita e precisa, si serve di pochi personaggi e fa sì che i conflitti che li coinvolgono siano il riflesso di un mondo rude in interazione con il quale le uniche via di fuga che vengono scelte finiscono per essere la

sión e inquietud que embargaron a amplios sectores de la sociedad cubana, como a la precariedad que nos azoló con cruel rudeza durante este período. Precisamente son estas incertidumbres, atizadas por el hecho de que la decisión de Ignacio de partir, él solo, rumbo a otras tierras, la golpea, lo que provoca que María opte por la más drástica de las decisiones para evadir una realidad que le resulta hostil, el suicidio:

María: Me lanzo desde el muro porque él está abajo y es ¡¡¡¡ tan hermoso!!!!

No soporto un minuto más su lejanía, me lanzo desde el muro.

(Desde la muerte.)

Parezco una mezcla aquí caída, una tortilla de huevos blandos sobre el piso, esparcida como una mancha, un error, un horror, entre la fuerza de gravedad y el amor.

Adiós a todos *(Mansur, 2012, p.185).*

La renuncia a la vida. El acto desesperado con el que María se despide del mundo es la expresión más drástica de su desilusión, la confirmación de la ausencia de horizontes futuros y, sobre todo, la renuncia a continuar librando las batallas que le impone la vida. Es su manera de huir.

Apocalipsis profano

En *Talco*¹⁶ los espacios subrayan las circunstancias en que se desarrollan los acontecimientos, determinan la índole de los personajes que los protagonizan y devienen metáfora de un cosmos y un estado de cosas francamente depauperados. Desde la acotación inaugural, Abel González Melo (1980), ubica la acción en un lugar preciso: “el Cine Mégano, junto al Capitolio de La Habana” (2011, p. 17). Tal índole de precisión apunta a dos aspectos de real importancia. Por un lado, la denotación de una populosa y compleja zona de la ciudad poseedora de una enrarecida e intensa vida nocturna, cuyo índice de actividades delictivas es alto y que funciona como punto de encuentro para transacciones de toda índole. Mientras que, por el otro, nos remite a un documental fundacional del cine cubano, *El Mégano*¹⁷, con el cual somos convidados a entablar un juego de contrastantes asociaciones.

En el texto, el cine es mostrado como un páramo lóbrego y arbitrario de lo cual da fe la acomodadora cuando advierte: “no me voy a poner a recoger

droga, la prostituzione, il travestimento²⁰ o il suicidio. Per descrivere questo cosmo marginale, si appella a una lingua cruda e grossolana, dove la correttezza idiomática, i giri di parole del discorso popolare e lo slang di strada vanno di pari passo per formare un sistema di dialoghi “caratterizzato da un’unità di stile” (Ruiz, 2011, p. 387).

Leggendo *Talco*, la scoperta più spaventosa che facciamo è proprio quella della paternità di Máshenka. Non è un caso che l’autore rimandi questa informazione il più possibile. Fino a quel punto, nulla nell’opera indica l’esistenza di questo legame filiale. Al contrario González Melo porta all’estremo il tema della disintegrazione della famiglia, ora trasformata in miseria. Lo fa ricorrendo a un colpo di mano teatrale che diventa una scoperta illuminante che ci sorprende quasi alla fine. Il crollo morale del padre e della figlia è inquietante e disturbante. In questo padre non è sopravvissuta nemmeno una traccia di amore per la figlia, che lui valuta sempre come una rivale, come fa intendere nel suo avvertimento: “Qui non sei la regina, non illuderti. Ci sono io, anche se sfatta come la polvere, ma sempre combattendo, e tu non ci puoi fare niente” (González Melo, 2011, p. 47).

La totale mancanza di affetto è ancora più palpabile quando Máshenka rimprovera la figlia drogata e picchiata: “Perché insisti a chiamarmi papà? Sono una donna, non sono il tuo papà! Lo ero, ascolta bene... lo ero! Ero la tua mamma... Ora sei una puttana, mi hai sentito?”. (2011, p. 47). La discussione finisce con un pestaggio selvaggio, dopo il quale il padre travestito lascia il bagno e scompare nella stanza buia, abbandonando la figlia prostituta alla mercé del pappone scontento, dopo averla rinchiusa in un antro buio. Pari al tremendo sfacelo della nozione di famiglia è solo quella di autorità. Uno dei punti più alti di *Talco* è la denotazione di un cosmo in cui la corruzione, anche quella istituzionale, rasenta il delirio. Alle azioni impunte e vergognose di Il Russo, l’amministratore di *El Mégano*, si devono aggiungere quelle delle strutture che lo superano e le cui funzioni cardinali includono la supervisione del buon funzionamento e dell’uso degli stabilimenti pubblici. Tuttavia, questa terribile rivelazione dell’impunità prevalente, che è in gran parte dovuta all’inefficienza dei meccanismi di governo, perde valore in confronto alle testimonianze fornite da Javi e Máshenka in relazione alle azioni della polizia:

Mashenka. E tu non sei nemmeno lontanamente russo, però ti è rimasto.

todos los condones y a trapear el churre que hay allá adentro porque no terminaré nunca” (*González Melo, 2011, p. 23*). Se trata de un lugar que este personaje califica de “cuchitril” (*2011, p. 47*), y en el que “desde el año pasado no hay agua” (*2011, p. 47*), que está invadido por la humedad, los malos olores y la desidia. La acera del frontis, el lobby, la sala oscura y muy en especial el baño, que “se encuentra casi clausurado” (*2011, p. 24*), son los sitios en los que, muchas veces en penumbras, se desarrolla la acción.

Con la elección de esta locación, el autor reafirma su interés por entablar un juego de contrastes y contrasentidos que, como veremos, resulta una constante. Por ejemplo, el cine que es un lugar público concebido para el esparcimiento y el disfrute cultural, ahora lo descubrimos convertido en un antro cuya utilización diverge diametralmente de sus propósitos originales. *El Mégano* es en verdad una zona franca donde, con total impunidad, se adultera y comercializan alucinógenos, en el que habitan clandestinamente algunos de los personajes y desde –y en el cual– se ejerce, con total desfachatez, la prostitución. El juego irónico y hasta absurdo encuentra en la ubicación temporal uno de sus puntos fuertes. La trama tiene lugar el día de San Valentín, fecha en la que se reverencian el amor y la amistad, dos sentimientos indudablemente desterrados de la mente y el alma de estos individuos.

La fábula de *Talco* no es lo más significativo de la pieza. En verdad lo que hace el autor es presentarnos apenas un fragmento de la rutina de sus protagonistas en la que no ocurren grandes acontecimientos. Pero he ahí lo terrible, pues para ello somos conducidos por un cosmos atroz, una suerte de Habana oculta que ahora es mostrada con una mezcla de crudeza y desparpajo. La secuencia temporal juega aquí un rol primordial. El relato está estructurado de modo tal que nos percatamos de verdades y coyunturas esenciales, y hasta aterradoras, casi al final del mismo. Los primeros seis cuadros discurren lineales y, muchas veces, simultáneamente, en un lapso de tiempo breve, de poco más de media hora, entre las 4:15 y las 5 de la tarde del catorce de febrero de 2009. En esos escasos minutos –y en el baño– Javi El Russo fuerza de un modo brutal y humillante a Zuleidy

Javi. Dal giorno in cui hanno fatto il blitz. Anche se a Márquez, che era un tenente, anche a lui facevano un pompino.

Máshenka. E Riqui, il capo del settore, mi ha chiesto se era possibile andare al bagno con il figlio ritardato di Cholo.

Javi. Riqui una volta si è fatto un paio di strisce con me (*González Melo, 2011, p. 37*)

L’aneddoto descrive una forza coercitiva la cui complicità e cameratismo con i suoi inveterati rivali è un fatto deplorabile e controproducente e una delle cause del prosperare di un mondo sommerso, una sorta di Havana segreta descritta da Javi mentre indottrina Zuleidy: “Non c’è acqua, ma ci sono degli hotel nelle vicinanze, dollari, turisti... Quando le proiezioni sono finite, inizia la vita in questo cinema. Altrimenti saremmo morti” (*González Melo, 2011, p. 66*).

Per quanto riguarda i personaggi, sottoscrivo l’opinione di José Luis García Barrientos, il quale ritiene che essi “rispondono sempre al tipo che chiamiamo umanizzato” (*García Barrientos, 2011, p. 432*). Il prominente ricercatore si riferisce al modo in cui sono costruiti, alla vicinanza ai loro referenti reali e non alla natura spietata delle loro azioni. Sono, allo stesso tempo, vittime e carnefici, creature della notte inclini ai comportamenti più licenziosi, individui per i quali non esistono norme morali che li frenino; tra l’altro perché conducono una tenace e continua lotta per la sopravvivenza in un ambiente disumanizzato dove “bisogna avere testa e velocità. Non emozione” (*González Melo, 2011, p. 64*), come avverte cinicamente Il Russo, perché lì i sentimenti sono banditi. Sono esseri erratici di cui si dice che conoscono i film di Alfred Hitchcock (*Javi*) e Krzysztof Kieślowski (*Álvaro*) o che hanno una formazione professionale (*Zuleidy*), che ricorrono al travestimento e all’imposizione per prostituirsi o farsi compatire (*Máshenka*) o che sono avvolti da un’aura di esotismo per essere nati in un luogo remoto come il Kazakistan (*Il Russo*). Oppure, soggetti come Álvaro, che è accompagnato dal suo cane nel suo ultimo, allucinato viaggio, chiaramente più vicino e più importante per lui della maggior parte dei suoi coetanei. In altre parole, si tratta di creature di cui sappiamo molto poco, e quando uno spiraglio di luce illumina le loro intimità, siamo sorpresi di scoprire, per esempio, che Zuleidy ha una figlia piccola, che ha lasciato alle cure di sua madre, alla quale invia regolarmente rimesse che sono un’ancora di salvezza per l’incerta economia della famiglia. Essi, come molti

La Guanty para que vomite una cápsula de cocaína que transporta en su vientre. En pleno lobby, Máshenka La Dura ayuda a Javi a adular y camuflar coca dentro de cápsulas de medicina. El Ruso se droga. Álvaro El Cherna compra y luego, en un acto suicida, traga varias de esas cápsulas. Máshenka recrimina y golpea salvajemente a Zuleidy, quien permanece en el baño donde El Cherna la encuentra drogada y sangrante. Precisamente en este punto ocurre un salto en el tiempo. Durante los cuadros VII al X somos transportados un año atrás, cuando alrededor de la media noche El Ruso aguarda impaciente la llegada de Zuleidy, quien viene desde Guantánamo para prostituirse.

En el breve lapso de tiempo que duran estos cuatro cuadros conocemos que Javi es el proxeneta que le dará “empleo” y “protección”. En cuanto Zuleidy arriba, Máshenka la instruye e instala en el baño del cine y en especial le advierte que tiene que guardar el más riguroso secreto sobre su identidad pues nadie, y mucho menos Javi, puede saber qué ¿él? es su padre. Luego El Ruso le explica cuáles son sus reglas y le exige que se prepare para recibir a un cliente, pero este lo elige a él y lo posee salvajemente en “un rincón del lobby” (*González Melo, 2011, p. 71*). En el XI y último cuadro la acción regresa al 2009, cuando Máshenka trata de despabilar a El Ruso quien, bajo los efectos de la droga, olvida que debe abrir la sala. Es entonces que un estruendo ensordecedor nos avisa que el cine termina por derrumbarse sepultando a sus ocupantes. Organizado en un solo acto, el texto sigue una técnica en la que se advierten influencias de los dramaturgos norteamericanos, así como de Bernard-Marie Koltés, Michel Azama o Pedro Almodóvar. González Melo apuesta por la concentración prescindiendo de lo episódico para vertebrar una línea de acción limpia y precisa, se vale de pocos personajes y hace que los conflictos que los involucran sean el reflejo de un mundo agreste en interacción con el cual las vías de escape escogidas terminan siendo la droga, la prostitución, el disfraz¹⁸ o el suicidio. Para describir este cosmos marginal apela a un lenguaje descarnado y soez, donde la corrección idiomática, los giros propios del habla popular y la jerga callejera van de la mano para conformar un sistema de diálogos “caracterizados por poseer una unidad de estilo” (*Ruiz, 2011, p. 387*).

Al leer *Talco*, el más aterrador de los descubrimien-

dei personaggi di alcune delle migliori commedie cubane della fine del XX e dell'inizio del XXI secolo, sono ostaggi dei loro limitati orizzonti e aspirazioni, come è evidente qui:

Javi: (...) Ho anche comprato queste Adidas, le ho tenute d'occhio per un po'.

Máshenka: Spendi tutto in quella merda.
(*Javi tace, si siede sullo stipite della porta*).

Javi: Sono le uniche cose che mi rendono felice.
(*González Melo, 2011, p. 55*)

La ricerca incessante di opzioni che garantiscano loro un incerto benessere e la lotta costante per la sopravvivenza in questo ambiente asfissiante e depauperato sono le forze che mobilitano questi personaggi. Questa è la ragione per cui Zuleidy si sente nel bagno nauseabondo di El Mégano “meglio che a Guantanamo” (*González Melo, 2011, p. 61*), la ragione per cui, credendosi in pericolo, Máshenka minaccia la figlia avvertendola: “Posso essere unghia e sporcia con te, sai che vuoi dire? Inseparabili, complici. Oppure posso odiarti con tutto il cuore” (*2011, p. 58*). Questo non è il cosmo ingrandito di Carlos Felipe²¹, dove i papponi vengono equiparati ad eroi tragici. Tutto al contrario. Abel González Melo ci mette di fronte, con estrema crudeltà, a una dura realtà in cui interagiscono prostitute, drogati e magnacci di seconda categoria, il cui istinto di autoconservazione ha permesso loro di valutare correttamente il loro posto in questo ambiente agonizzante e spietato.

È da notare, per esempio, che la possibilità di lasciare il paese in cerca di altre strade è poco meno che impossibile. Questo è dovuto in gran parte al fatto che, sebbene sia un desiderio latente, sono consapevoli di questa condizione subalterna di cui ho parlato prima. Questo si vede nello scambio tra Javi e Zuleidy, l'unico momento dell'opera in cui viene affrontato questo argomento: “Se tu fossi così brava non saresti in questo paese di merda. Qualche spagnolo ti avrebbe dato una lettera d'invito. O un italiano” (*2011, p. 64*). Il riconoscimento dei suoi limiti costituisce un sorprendente atto di lucidità, forse l'unico o almeno il più visibile.

Abel González Melo porta la dissezione di questo mondo sommerso, ma adiacente e minaccioso fino alle sue ultime conseguenze, e lo fa senza un pizzico di compassione. Si noti che il pezzo non finisce con la demolizione del cinema, ma con il suo crollo. Non sono le forze esterne che lo fanno crollare, ma piuttosto la struttura cede sotto il suo stesso peso. L'antra crolla,

tos que hacemos es justamente el de la paternidad de Máshenka. No es casual que el autor aplace al máximo esta información. Hasta ese momento nada en la obra apunta a la existencia de este lazo filial. Todo lo contrario. González Melo lleva al extremo el tema de la desintegración familiar, ahora convertido en depauperación. Lo hace acudiendo a un golpe de efecto teatral que deviene en iluminador descubrimiento que nos sorprende casi al final. El desmoronamiento moral que protagonizan padre e hija resulta inquietante y perturbador. En este padre no ha sobrevivido ni siquiera un rescoldo de amor por su hija a quien en todo momento valora como a una rival, como hace evidente al advertirle: “Aquí no eres la reina, no te vayas a trocar. Aquí estoy yo, ¡hecha tierra, pero dando guerra!, y tú no tienes nada que hacer” (*González Melo, 2011, p. 47*).

La total carencia de afectos es aún mucho más palpable cuando acto seguido increpa a la drogada y vapuleada hija: “¿Por qué te empeñas en decirme papá? ¡Soy una mujer! ¡No soy tu papá! Fui, escuchaba bien... ¡fui! Fui tu mamá... Ahora eres una puta cualquiera. ¿Me oíste?” (*2011, p. 47*). La discusión termina en salvaje golpiza luego de la cual el travestido padre sale del baño y se pierde en la sala oscura abandonando a su hija prostituta a merced del contrariado chulo, luego de encerrarla en un antro también sombrío.

Equiparable a la pavorosa debacle de la noción de familia lo es únicamente la de la autoridad. Uno de los puntos álgidos de *Talco* lo constituye la denotación de un cosmos donde la corrupción, incluida la institucional, roza los lindes del delirio. Al impune y vergonzante accionar de El Ruso, administrador de El Mégano, hay que sumar el de las estructuras que lo sobrepasan y entre cuyas funciones cardinales está velar por el adecuado funcionamiento y uso de los establecimientos públicos. Sin embargo, esta terrible revelación de la impunidad reinante, prohijada en buena medida por la ineficiencia de los mecanismos rectores, palidece ante el testimonio aportado por Javi y Máshenka en relación con el proceder de la policía:

Máshenka: Y tú de ruso no tienes un pelo, pero se te quedó.

Javi: Desde el día que hicieron la redada. Aunque a Márquez, que era teniente, se la estaban mamando también.

Máshenka: Y Riqui, el jefe de sector, me pedía

seppellendo gli esseri agonizzanti ed erratici che ospita. Il simbolismo del crollo non potrebbe essere più chiaro. In *Talco* scopriamo un cosmo arbitrario e decadente che marcia irrimediabilmente verso l'autodistruzione. Il mondo che ci presenta il drammaturgo è completamente e totalmente fallimentare; per i suoi abitanti non ci sono soluzioni, né uscite, né utopie rinnovate, né divinità compassionevoli a cui affidarsi. Il loro futuro, se ne hanno, non è altro che l'apocalisse profana che finisce per annientarli.

Storia contro l'oblio

Nelle note al programma di *Dieci milioni*²², il suo autore e direttore spiega che questo testo:

Nasce come un diario personale fino a diventare quello che è ora, un materiale per la scena, un intreccio di narrazioni, dialoghi, monologhi, dove si tenta la cosa più rischiosa del teatro: partire da sé stessi per parlare agli altri, a tutti. La sua scrittura cerca disperatamente, attraverso le diverse voci che articola, di sapere cosa eravamo, di quali materiali era fatto l'impasto che ci sostiene.

Dieci milioni è un'interpretazione del passato, della sua oscurità, dell'incertezza e dell'incongruenza di un'altra epoca. Di quello che eravamo e che poi abbiamo sepolto per sopravvivere. (...) Quest'opera potrebbe essere definita come una storia sull'oblio, sulla memoria sprecata (*Celdrán, 2017, p. 55*).

Fin dal primo discorso, il personaggio chiamato Autore mette in chiaro che non è lui che scrive il testo ma incarna l'autore, poiché parla a suo nome. O almeno è quello che incarna l'autore nel presente. Quello che organizza i ricordi. Con questo semplice chiarimento, Carlos Celdrán stabilisce le regole del gioco. Questa sarà la dinamica del testo e della sua rappresentazione. Un gioco in cui gli attori entrano ed escono dai loro personaggi. Li incarnano e poi ne prendono le distanze. Che, come avverte il programma, ha lo scopo di contribuire all'interpretazione del passato. Il loro passato, ma anche il nostro. Le seguenti parole dell'autore servono da bussola per guidarci e aiutarci a capire chiaramente la dinamica del testo, i meccanismi che lo muovono e che muovono noi, come lettori e spettatori:

Autore: È l'anno 2001. Ed è estate. Un professore chiede durante una prova: Chi è lei per te? Chi è la madre per te in quella scena? Non lo so, e lo so. Scrivo per sapere. C'è anche nella scena un padre assente, annullato, estirpato. Così scri-

un chance para entrar al baño con el hijo bobo de Cholo.

Javi: Y una vez se metió un par de rayas conmigo. (González Melo, 2011, p. 37)

La anécdota describe a una fuerza coercitiva cuya complicidad y camaradería con sus inveterados rivales es tanto un hecho lamentable y contraproducente, como una de las causas de que prospere un mundo sumergido, una suerte de Habana secreta descrita por Javi mientras adoctrina a Zuleidy: “No hay agua, pero si hoteles cerca, fulas, turistas, yu-meteo... Cuando se acaban las tandas es que empieza la vida en este cine. De lo contrario estaríamos muertos” (González Melo, 2011, p. 66).

En torno a los personajes, suscribo el criterio de José Luis García Barrientos quien opina que estos “responden siempre al tipo que llamamos humanizado” (García Barrientos, 2011, p. 432). El prominente investigador se refiere al modo en que son contruidos, a su cercanía con sus referentes reales y no a la naturaleza desalmada de sus acciones. Ellos son, a un tiempo, víctimas y victimarios, criaturas de la noche proclives a las conductas más licenciosas, individuos para quienes no existen normativas morales que los coarten; entre otras cosas porque protagonizan una lucha tenaz y continua por sobrevivir en un ámbito deshumanizado donde “hay que tener cabeza y rapidez. No emoción” (González Melo, 2011, p. 64), como, con cinismo, advierte El Ruso, pues allí los sentimientos están proscritos.

Son ellos seres erráticos de quienes hay indicios de que conocen el cine de Alfred Hitchcock (Javi) y de Krzysztof Kieślowski (Álvaro) o de que tienen formación profesional (Zuleidy), que apelan al disfraz y la impostación para prostituirse o dar lástima (Máshenka) o que están envueltos en un aura de exotismo por haber nacido en un lugar recóndito como Kazajstán (El Ruso). O bien, sujetos como Álvaro quien se hace acompañar en su alucinado y postrero viaje por su perro, que a todas luces le es más cercano e importante que la mayoría de sus congéneres. En otras palabras, se trata de criaturas de quienes conocemos bien poco y que cuando algún destello ilumina sus intimidades resultamos sorprendidos al descubrir, por ejemplo, que Zuleidy tiene una hija pequeña, a quien dejó al cuidado de su madre, a la cual envía periódicas remesas que funcionan como tabla de

vo, respondo alla domanda. Scrivo: sogno. La prima cosa è il sogno. Che ricorre fino ad oggi. (Celdrán, 2017, p. 9)

Questo frammento illuminante contiene molte delle chiavi di lettura di *Dieci milioni*, un'opera in cui il drammaturgo, come ho già detto, esplora il suo passato per chiarire il presente, per spiegarlo a sé stesso, per capirlo. Così facendo, i suoi ricordi si rivelano come un sogno e allo stesso tempo costituiscono una sorta di esorcismo liberatorio. Noi, lettori e spettatori di quest'opera lucida e sconvolgente, che unisce in modo raro il privato e il pubblico, l'intimo e il sociale, siamo testimoni di tutto questo.

Riordinando ricordi sparsi, erosi dal tempo, Carlos Celdrán racconta le battaglie familiari di un nucleo eroso, colpito dalla forza dirompente della rivoluzione del 1959, così come le lotte di un Paese nel suo tentativo di affermarsi e forgiare un futuro promettente per i suoi cittadini. Egli mostra come il vertiginoso vortice sociale, generato dai bruschi e radicali cambiamenti della società cubana, colpisca tre membri di una famiglia atomizzata che non si riprenderà mai dall'impatto.

Dei tre personaggi cardinali di *Dieci Milioni*, vi è la Madre che abbraccia con passione sfrenata le trasformazioni portate dal trionfo della Rivoluzione. È proprio questo impegno che avvia il punto di rottura tra lei e il Padre. La loro relazione divenne impossibile, poiché erano in contrasto tra loro a causa di differenze inconciliabili, non solo nella sfera familiare o affettiva ma, soprattutto, nella sfera ideologica. Entrambi finiscono per essere nemici di classe nel mezzo della sua euforia rivoluzionaria, il che porta la Madre a considerare che per lui “la politica era una disgrazia, la fine, la catastrofe. Quello che ha fatto deragliare tutto. Tutto ciò che era prima. I sogni. La vita com'era.” (Celdrán, 2017, p. 28)

Per lei, invece, le trasformazioni sociali hanno portato alla sua liberazione e sono diventate una piattaforma per la sua realizzazione individuale. Il personaggio stesso conferma questa affermazione: “Tuttavia, la politica mi fece svegliare, mi fece ribellare al destino di essere la donna che lui e tutta la sua famiglia sognavano, un destino al quale ero legata come qualsiasi altra ragazza di quella città se la Rivoluzione non avesse trionfato quando lo fece” (2017, p. 28). È proprio la madre che spiega la causa della rottura della famiglia quando dice:

Madre: Tutta la passione di cui ero capace si rivelò in quel momento come un contagio, un allargamento, che lui, attaccato agli interessi della sua fa-

salvación para la incierta economía familiar. Ellos, al igual que muchos de los caracteres que figuran en varias de las mejores obras cubanas de finales del siglo XX e inicios del XXI, son rehenes de sus escasos horizontes y menguadas aspiraciones como se hace patente aquí:

Javi: (...) Me compré estos Adidas, hace rato que les tenía echado el ojo.

Máshenka: Todo te lo gastas en esas mierdas. Javi calla, se sienta en el quicio.

Javi: Es lo único que me alegra. (*González Melo, 2011, p. 55*)

La búsqueda a ultranza de opciones que les garanticen un dudoso bienestar y la constante batalla por sobrevivir en este entorno asfixiante y depauperado, constituyen las fuerzas que movilizan a estos personajes. Esa es la razón por la cual Zuleidy se siente en el nauseabundo baño de El Mégano “mejor que en Guantánamo” (*González Melo, 2011, p. 61*), la causa por la cual, al creerse en peligro, Máshenka amenaza a su hija al prevenirle: “Puedo ser uña y churre contigo, ¿sabes qué es eso? Inseparables, cómplices. O de lo contrario odiarte con todas las fuerzas de mi corazón” (*2011, p. 58*). Este no es el cosmos magnificado de Carlos Felipe¹⁹ donde los chulos son equiparados con los héroes trágicos. Todo lo contrario. Abel González Melo nos enfrenta, con extrema crudeza, a una realidad agreste en la que interactúan prostitutas, adictos y proxenetas de segunda, cuyo instinto de conservación les ha permitido aquilatar, correctamente, cuál es su lugar en este ámbito agónico y despiadado.

Es de notar, por ejemplo, que la posibilidad de salir del país en busca de otros derroteros resulta poco menos que un imposible. Esto se debe en buena medida a que, aun cuando constituye un anhelo latente, son conscientes de esta condición subalterna que mencionaba líneas antes. Esto se advierte en el intercambio entre Javi y Zuleidy, único momento de la pieza en el que es abordado este tópico: “Si fueras tan buena no estarías en esta mierda de país. Algún gallego te habría puesto una carta de invitación. O algún italiano” (*2011, p. 64*). El reconocimiento de sus limitaciones constituye un acto de lucidez sorprendente, posiblemente el único o al menos el más visible. Abel González Melo lleva hasta sus últimas consecuencias la disección de este mundo sumergido, pero colindante y amenazador, y lo hace sin un ápi-

miglia piccolo-borghese, benestante e mediocre, non ha sentito nemmeno, né poteva capire. Così semplice, così triste. Fu un risveglio che spazzò via il sogno di diventare la buona donna sposata, madre obbediente del primo figlio maschio. Quei sogni, per i quali ho sospirato tanto, per i quali l'ho sposato, sono diventati ridicoli in un attimo con la rivoluzione.

Era ridotto a niente, un piccolo uomo mediocre che cercava la felicità nella routine familiare (*Celadrán, 2017, p. 28*).

Per lei, la Rivoluzione fu un punto di svolta che la catapultò da un'esistenza umile e di provincia sino a renderla una leader obbedita e persino temuta, una persona di singolare importanza nel suo ambiente. La Rivoluzione le concesse di godere della vertigine del potere, di vivere con intensità e di dedicarsi, quasi esclusivamente, a realizzare un'illusione mobilitante che travolgeva molti intorno a lei con la forza di una passione.

Dal punto di vista del Padre, la Madre è una donna dura e stacanovista che considerava la Rivoluzione, i suoi compiti e le sue responsabilità come la sua missione personale. Una creatura intimidatoria, straordinariamente bella, arrogante e impaziente che prova per lui una “aversione pura e semplice, un'avversione viscerale, fredda, pietrificata, senza passione” (*Celadrán, 2017, p. 17*). Lei lo vede come qualcuno di pericoloso e dannoso per suo figlio. In larga misura essi rappresentano il punto di rottura tra due epoche, due modi di concepire il mondo nel mezzo di un contesto sociale profondamente radicalizzato che considerava il passato come un peso e che, con forza schiacciante, cercava di cancellarlo. Il padre fa parte del passato e la madre è l'incarnazione vivente del presente. Lui rappresenta un insieme di valori ancestrali strutturati essenzialmente intorno alla famiglia. Lei incarna la devozione ai nuovi valori e alle aspettative sociali generate dalla Rivoluzione. Questa polarità trasforma gli ex amanti in nemici inconciliabili. Un'inimicizia che, come spesso accade, ha un impatto sul figlio intelligente e sensibile.

Infatti, la prospettiva del figlio, sottilmente, ma con un'accurata carica emotiva e psicologica, diventa una sorta di radiografia dell'influenza decisiva dei dilemmi familiari sulla psiche di un bambino. Le scene che appaiono sotto la voce *Terapie* sono strazianti. Soprattutto perché è un tentativo fallito e crudele di abbattere la vera natura di coloro che ricevono questo

ce de compasión. Nótese que la pieza no concluye con la demolición del cine sino con su derrumbe. No son fuerzas externas las que lo derriban, sino que cae por su propio peso. El antro colapsa sepultando a los agónicos y erráticos seres que cobija. El simbolismo del descalabro no puede ser más claro. En *Talco* descubrimos un cosmos arbitrario y decadente que marcha irremediabilmente hacia su autodestrucción. El mundo que nos presenta el dramaturgo está en plena y total bancarrota, para sus inquilinos no hay soluciones, ni salidas, ni renovadas utopías, ni dioses compasivos a quienes encomendarse. Su futuro, si es que tienen alguno, no es otro que el profano apocalipsis que termina por aniquilarlos.

Relato contra el olvido

En las notas al programa de mano de *Diez millones*²⁰ su autor y director explica que este texto:

Nació como diario personal hasta llegar a ser lo que es ahora, un material para la escena, un tejido de narraciones, diálogos, monólogos, donde se intenta lo más arriesgado en el teatro: partir de uno mismo para hablarle a otros, a todos. Su escritura busca desesperadamente, mediante las distintas voces que articula, saber qué fuimos, de qué materiales estuvo hecha la mezcla que nos sostiene.

Diez millones es una interpretación del pasado, de su oscuridad, de lo incierto e incongruente de otra época. De aquello que fuimos y luego enterramos para sobrevivir. (...) Esta obra podría definirse como un relato sobre el olvido, sobre la memoria desperdiciada (*Celdrán, 2017, p. 55*).

Desde el primer parlamento el personaje nombrado Autor deja claro que no es él quien escribe el texto sino quien encarna al autor sobre la escena, quien habla en su nombre. O al menos quien lo hace desde el presente. El que organiza los recuerdos. Con esta sencilla aclaración, Carlos Celdrán establece las reglas del juego. Esta será la dinámica del texto y de su representación. Un juego en el cual los actores entran y salen de sus personajes. Los encarnan y acto seguido se distancian de ellos. Que, como advierte desde el programa de mano, tiene el propósito de contribuir a interpretar el pasado. Su pasado, pero también el nuestro. Las siguientes palabras de Autor sirven de brújula para orientar-

tratamiento inspiegabile. Finisce per essere una errata ordalia, presumibilmente progettata per indurre i "pazienti", per forgiare il loro carattere, per renderli uguali agli altri, e nel processo per inginocchiare la loro personalità.

È un bambino, poi un adolescente e infine un adulto, i cui genitori sono assenti. Sua madre per le sue responsabilità e la sua devozione alla Rivoluzione e ai suoi compiti. Mentre il padre, come chiarisce lo stesso autore, è "assente, annullato, estirpato" (*Celdrán, 2017, p. 9*). Una creatura intelligente e solitaria, vittima di pregiudizi e terapie, di un divorzio ostile, delle contraddizioni politiche del suo tempo e di quelle dei suoi genitori. Poi, anni dopo, diventa un adulto sereno e obiettivo che, senza risentimenti verso il passato, analizza le cause e gli effetti di questi eventi. Analizza sé stesso, il suo comportamento, le sue decisioni e quelle dei suoi anziani. Tuttavia, non lo fa per flagellarli o condannarli. Lo fa per capire, per identificare dove e quando la responsabilità individuale era coinvolta e dove tutti loro, e anche noi stessi, suoi contemporanei, eravamo oggetti anziché soggetti, per capire perché altre forze più grandi ci hanno trascinato ad agire come abbiamo fatto.

In questo senso c'è una scena di particolare interesse nel pezzo. Mi riferisco a quello intitolato *Folla e Potere*. L'azione, o i ricordi evocati, ci trasportano nel 1980. Questo è un anno chiave nella trama e nella storia dell'isola. In quell'anno numerose persone sono entrate nell'ambasciata peruviana, dopo che il governo cubano aveva ritirato la forza di sicurezza che la proteggeva, a causa di un incidente in cui un gruppo di persone si era introdotto nell'ambasciata con la forza. Questo ha portato alla morte di uno delle guardie. Il governo peruviano ha promesso asilo e agevolazioni per lasciare il paese. Questa promessa ha incoraggiato molti cittadini a lasciare il paese. Uno di quelli a trovare così il modo di emigrare fu il Padre.

Questa situazione ha polarizzato la società cubana, generando un'intensa tensione sociale. Da una parte c'erano quelli che sceglievano di andarsene, e quindi erano considerati traditori, e dall'altra quelli che, spinti sia dalle loro convinzioni politiche che da indicazioni errate, ripudiavano la decisione dei loro concittadini con la violenza, a volte eccessiva.

Padre era uno di quelli che sono entrati nell'ambasciata come via di fuga dal Paese. Questa decisione lo ha stigmatizzato ed è diventato, così, vittima della violenza sociale e fisica con cui molti altri che hanno optato per

nos y comprender con nitidez la dinámica del texto, los mecanismos que lo mueven y que nos conmueven, a nosotros, como lectores y espectadores:

Autor: Es el año 2001. Y es verano. Un profesor pregunta durante un ensayo: ¿Quién es ella para ti? ¿Quién es la madre para ti en esa escena? No lo sé. Y lo sé. Escribo para saber. Hay también en la escena un padre ausente, anulado, extirpado. Entonces, escribo, respondiendo la pregunta. Escribo: sueño. Lo primero es el sueño. Recurrente hasta hoy (*Celdrán, 2017, p. 9*).

En este esclarecedor fragmento están contenidas varias de las claves de *Diez millones*, pieza en la cual el dramaturgo, como ya había dicho, explora en su pasado para clarificar el presente, para explicárselo, para comprenderlo. Al hacerlo sus recuerdos se van revelando como un sueño y al mismo tiempo constituyen una suerte de exorcismo liberador. De todo esto somos testigos los lectores y espectadores de esta obra, lúcida y estremecedora, que combina, de un modo poco frecuente, lo privado y lo público, lo íntimo y lo social.

Reordenando recuerdos dispersos, erosionados por el tiempo, Carlos Celdrán relata las batallas familiares de un núcleo erosionado, impactado por la fuerza estremecedora de la Revolución de 1959, así como las contiendas de un país en su intento por afirmarse y labrar un porvenir promisorio para sus ciudadanos. Nos muestra cómo la vertiginosa vorágine social, generada por los abruptos y radicales cambios que se verifican en la sociedad cubana, inciden en tres miembros de una atomizada familia que nunca volverá a recuperarse del impacto.

De los tres personajes cardinales de *Diez millones*, es Madre quien abraza las transformaciones pro-hijadas por la Revolución triunfante con una pasión desbordada. Precisamente es esta entrega la que inicia el punto de ruptura entre ella y Padre. La relación entre ellos resulta imposible, pues se encontraban enfrentados por diferencias irreconciliables que no solo se ubicaban en el entorno familiar o afectivo sino, sobre todo, en el terreno ideopolítico. Ambos terminan siendo enemigos de clase en medio de la euforia revolucionaria de ella, la cual la lleva a considerar que para él “la política fue una desgracia, el fin, la catástrofe. La que desbarató to-

esta alternativa son stati respinti. Lui, cioè colui che ricorda, il figlio, mobilitato dalle circostanze, dalla costrizione sociale, dallo spirito del tempo... si schiera all'opposto di suo padre, partecipando agli atti di massa che furono compiuti come dimostrazione dell'unità nazionale e del ripudio collettivo di tali comportamenti e decisioni. Questa decisione giovanile rappresenterà un altro punto di svolta in *Dieci milioni*.

L'euforia collettiva, la pressione che le folle tendono ad esercitare sull'individuo, ebbero un'influenza decisiva su questo figlio. In quest'opera, e in particolare nelle scene in cui si rievocano i ricordi degli eventi dell'ambasciata peruviana e le loro conseguenze, gli imperativi ideologici si impongono sugli affetti. Il figlio è spinto dalla forza del turbine sociale a rinnegare suo padre. Anni dopo, torna sui suoi passi per cercare di spiegare le sue azioni e quelle dei suoi genitori, per interrogare sé stesso e i suoi genitori. Chiedere sé stesso e chiedere a noi perché siamo stati o ci siamo comportati in quel modo?

Dieci milioni, oltre alla sua dichiarata ed evidente vocazione autobiografica, è un testo che coinvolge i ricordi e le esperienze di diverse generazioni di cubani. Molte delle motivazioni, ansie o incertezze che mobilitano i personaggi della finzione teatrale, hanno spinto o scosso numerosi esseri di carne e sangue. Questa è una delle chiavi del suo successo. La capacità di mettere i suoi connazionali davanti a uno specchio, di far dialogare e identificare l'esperienza individuale con quella collettiva.

Polvere e fango

Ho scommesso nel selezionare queste sei opere per il loro approccio franco e audace alle complesse circostanze cubane che sono peggiorate dall'ultimo decennio del ventesimo secolo. Come dice il vecchio adagio, “*aquello polvos trajeron estos lodos*”²³. In altre parole, questi pezzi costituiscono una testimonianza lucida e vigorosa delle particolarità del tessuto sociale, etico, estetico, politico ed economico della nazione cubana. Attraverso ciò che si racconta nelle trame, il modo in cui i personaggi agiscono e si proiettano, spesso disorientati, le particolarità delle famiglie, i cambiamenti del tessuto sociale e i conflitti che questo genera, o il linguaggio, i loro autori materializzano artisticamente la riflessione dei dilemmi che scuotono sia l'individuo che la società. Questo è possibile perché sia le situazioni drammatiche che i personaggi sono identificabili e vicini alle circostanze in cui interagiscono e alle esperienze del pubblico.

do. Todo lo anterior. Los sueños. La vida como era” (*Celdrán, 2017, p. 28*).

En cambio, para ella las transformaciones sociales propiciaron su liberación y devinieron plataforma para su realización individual. El propio personaje se encarga de confirmar esta afirmación: “Sin embargo, la política hizo que yo despertara, que me rebelara contra el destino de ser la mujer que soñaba él y toda su familia, destino al que estaba atada como cualquier muchacha de ese pueblo de no haber triunfado, en el momento en que triunfó la Revolución” (*2017, p. 28*).

Es precisamente Madre quien explica la causa de la ruptura familiar cuando expresa:

Madre: Toda la pasión de la que era capaz se reveló en ese momento como un contagio, un ensanchamiento, que él, apegado a los intereses de su familia pequeñoburguesa, acomodada, mediocre, ni siquiera sintió, ni pudo entender. Así de simple, así de triste. Fue un despertar que arrasó con el sueño de convertirme en la buena mujer casada, madre obediente del primer hijo varón. Esos sueños, por los que tanto suspiré, por los que me casé con él, se volvieron ridículos en un segundo con la Revolución.

Él se redujo a nada, un hombrecito mediocre que buscaba en la rutina familiar la felicidad (*Celdrán, 2017, p. 28*).

Para ella la Revolución fue un punto de giro que la catapultó de una existencia pueblerina y rutinaria a convertirse en una líder obedecida, e incluso temida, en una persona de singular importancia en su entorno. Le permitió disfrutar del vértigo del poder, vivir con intensidad y dedicarse, casi exclusivamente, a alcanzar una movilizadora ilusión que arrastró a muchos, en su entorno, con la fuerza propia de una pasión.

Desde la perspectiva de Padre, Madre es una mujer dura, adicta al trabajo, que consideró a la Revolución, sus tareas y responsabilidades, como su misión personal. Una criatura intimidante, de notable belleza, altiva e impaciente que siente por él una “pura, simple aversión, una aversión visceral, fría, petrificada, sin pasión” (*Celdrán, 2017, p. 17*). Ella lo considera a él como alguien peligroso y dañino para su hijo. En buena medida ellos representan el punto de ruptura entre dos épocas, dos modos de concebir el mundo en medio de un contexto social

I principali dilemmi che affliggono la società cubana si riflettono nell’esplorazione del microcosmo della famiglia. I problemi che preoccupano e tormentano questi nuclei costituiscono un campione, su piccola scala, delle preoccupazioni più pressanti della nostra società. La famiglia è, alternativamente, l’agorà in cui discutere i problemi più urgenti, o il campo di battaglia scelto per illustrare le lotte sociali del momento.

Nelle opere selezionate, l’audacia e il senso critico sono una caratteristica costante in quanto forniscono un canale, nell’ambito della finzione teatrale, per le preoccupazioni e le ansie dei loro contemporanei. I loro autori assumono un impegno morale nei confronti della realtà, un atteggiamento di denuncia, ne esplorano i lati più oscuri e persino i tabù, rifiutando di escludere l’atipico, lo scomodo, astenendosi dal semplificare e tipizzare e tendendo a mostrare sia i meccanismi sotterranei che quelli più evidentemente responsabili della destrutturazione della società come si era costituita fino ad allora. È anche perché questi sei drammaturghi danno voce, nell’ambito della finzione teatrale, alle preoccupazioni, ai desideri e alle ansie dei loro contemporanei. Inoltre, poiché l’azione di queste opere è ambientata a Cuba, i conflitti sono urgenti e contemporanei, il che indica l’interesse di stabilire canali comunicativi rapidi e vigorosi. In altre parole, perché percepisco in queste opere, in modo preciso ed efficace, l’impegno genuino dei loro creatori di illuminare e trasformare la realtà attraverso i meccanismi del teatro.

Oswaldo Cano
L’Avana, 2021.

profundamente radicalizado que consideró al pasado como un lastre y que, con fuerza arrolladora, intentó borrarlo. Padre es parte del pasado y Madre la viva encarnación del presente. Él representa un conjunto de valores ancestrales vertebrados esencialmente alrededor de la familia. Ella encarna la devoción por los nuevos valores y expectativas sociales generadas por la Revolución. Esta polaridad convierte a los antiguos amantes en enemigos irreconciliables. Enemistad que, como suele suceder, incide sobre el inteligente y sensible hijo de ambos. De hecho, la perspectiva del hijo planteada con sutileza, pero con una certera carga emocional y psicológica deviene en una suerte de radiografía de la decisiva influencia de los dilemas familiares en la psiquis de un niño. Las escenas que aparecen bajo el rótulo de *Terapias* son desgarradoras. En particular porque se trata de un intento fallido y cruel de quebrar la verdadera naturaleza de quienes reciben tan inexplicable tratamiento. Este termina siendo una errada ordalía ideada supuestamente para endurecer a los “pacientes”, para forjarles el carácter, para igualarlos a los demás y de paso doblegar su personalidad.

Es este un niño, más tarde un adolescente, y por último un adulto, cuyos padres están ausentes. Su madre debido a sus responsabilidades y la devoción por la Revolución y sus tareas. Mientras que el padre, como se encarga de aclarar el propio autor, está “ausente, anulado, extirpado” (*Celdrán, 2017, p. 9*). Una criatura inteligente y solitaria, víctima de los prejuicios y las terapias, de un divorcio hostil, de las contradicciones políticas de su tiempo y las de sus padres. Luego, más tarde, años después, un adulto sereno y objetivo que, sin rencor al pasado, analiza las causas y los efectos de tales acontecimientos. Se analiza a sí mismo, su conducta, sus decisiones y las de sus mayores. Sin embargo, no lo hace para flagelarse o condenarlos. Lo hace para comprender, para deslindar dónde y cuando medió la responsabilidad individual y dónde todos ellos, e incluso nosotros mismos, sus contemporáneos, fuimos objetos y no sujetos, pues otras fuerzas mayores nos arrastraron a actuar como lo hicimos. En este sentido hay una escena de particular interés en la pieza. Me refiero a la titulada *Masa y Poder*. La acción, o los recuerdos invocados, nos ubican en 1980. Este es un año clave en la trama y en la Historia de la Isla. En él numerosas personas se

Note

¹ Pubblicata nel 2009 dal Comune di Alicante.

Presentato nel 2011 da *Vital Teatro*.

² Premiere nel 2011 della *Compañía Rita Montaner*.

Pubblicato nel 2015 da *Ediciones Matanzas*.

³ Anche se so che questo è il primo stato pubblicato nel 2007 nel numero 1 della rivista *Tablas*, la versione originale dello studio corrisponde a quel contenuto nel titolo del volume *Documental de amenazas. Posibles dramaturgias*, pubblicato nel 2016 da *Ediciones Alarcos*. Presentato nel 2015 dal *Teatro de la Luna*.

⁴ Pubblicata nel 2010 da *Ediciones Alarcos*. Presentata per *Arca Images* e *La Ma' Teodora* nel 2010.

⁵ Pubblicata nel 2003 da *Ediciones Alarcos*. Presentato nel 2008 da *La Guerrilla del Golem*.

⁶ Presentato nel 2016 da *Argos Teatro* e pubblicato nel 2017 da *Ediciones Matanzas*.

⁷ Pubblicata nel 2002. Presentata nel 2003 per *Teatro D'Dos*.

⁸ *Premio Internacional de Teatro Carlos Arniches* 2008, Comune di Alicante, Spagna.

⁹ *Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas* 2014. Menzione Speciale del *Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera* 2012.

¹⁰ Secondo *Premio Casa de Teatro* 2005.

¹¹ *Premio Royal Court Theatre* 2006.

¹² La novità nel trattamento del tema da parte di questi autori sta nel fatto che la disintegrazione della famiglia non è più prodotta -come è usuale nella tradizione drammatica cubana- dalla partenza di uno dei suoi membri. Questo era già successo. Ciò che minaccia di portare all'atomizzazione, al collasso della famiglia, è il ritorno di quel membro dall'estero.

¹³ Nota della Traduttrice: Con rimessa o partita si indica l'invio di una piccola somma di denaro da parte di un parente emigrato: poche decine dollari o altra valuta estera possono essere, infatti, una somma importante per un cittadino cubano meno abbiente.

¹⁴ N. d. T. Feccia (*escoria*) e il termine con cui si denomino alla grande maggioranza dei cubani che, nell'anno 1980, abbandonarono il paese attraverso il porto del Mariel con destino agli Stati Uniti.

¹⁵ In tutti i casi, com'è stato verificato dall'autore, la data che compare è quella di scrittura.

¹⁶ N. d. T. Dei personaggi femminili delle opere *Contigo pan y cebolla*, da Héctor Quintero e *Aire frío* da Virgilio Piñera: donne classiche entro il canone dei personaggi femminili che camminano le strade e son diventate forme significanti.

introdujeron en la Embajada de Perú, luego de que el gobierno cubano retirara el cuerpo de seguridad que protegía la misma, debido a un incidente en el cual un grupo de personas entró por la fuerza en dicha embajada. Esto provocó la muerte de uno de los custodios. El gobierno peruano prometió asilo y facilidades para salir del país. Tal promesa estimuló al éxodo a muchos ciudadanos. Uno de los que encontró de este modo una vía para emigrar fue Padre.

Esta situación polarizó a la sociedad cubana generando una intensa tensión social. En un bando se encontraban quienes optaron por marcharse, por lo cual se les consideró traidores, y en el otro quienes, espoleados bien por sus credos políticos o por erradas indicaciones, repudiaron con violencia, en ocasiones desmedida, la decisión de sus conciudadanos.

Padre fue uno de aquellos que entraron a la Embajada como vía de escape para salir del país. Esta decisión lo estigmatiza y resulta víctima de la violencia social y física con que fueron repelidos muchos otros que optaron por esa alternativa. Él, o sea, el que recuerda, el hijo, movilizado por las coyunturas, la compulsión social, el espíritu de la época... se ubica en el bando contrario de su padre, participando en los masivos actos que se realizaron como demostración de la unidad nacional y el repudio colectivo a tales conductas y determinaciones. Esta juvenil decisión representará otro punto de ruptura en *Diez millones*.

La euforia colectiva, la presión que las multitudes suelen ejercer sobre el individuo influyen de manera decisiva sobre este hijo. En esta pieza, y en particular en las escenas en que son invocados los recuerdos de los sucesos acaecidos en la Embajada de Perú y sus consecuencias, los imperativos ideopolíticos se imponen a los afectos. El hijo es conducido por la fuerza del torbellino social a negar a su padre. Años más tarde, regresa sobre sus pasos para intentar explicarse su accionar y el de sus padres, cuestionarse y cuestionarlos. Preguntarse y preguntarnos ¿por qué fuimos o actuamos de ese modo?

Diez millones, amén de la confesada y evidente vocación biográfica, autorreferencial, es un texto que involucra los recuerdos y vivencias de varias generaciones de cubanos. Muchas de las motivaciones, angustias o incertidumbres que movilizan a los per-

¹⁷ Versión de la autora basada en el texto homónimo que en 2006 ha recibido el *Premio de Dramaturgia* en el concurso organizado por la Embajada de España en Cuba, y que aparece en la revista *Tablas*, n. 1, *Ediciones Alarcos*, La Habana, 2007.

¹⁸ *Premio Santiago Pita della Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, 2010. Opera que resultó entre las finalistas del Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002.

¹⁹ Primer Premio Cubano-Germano de Obras Teatrales del Instituto Goethe, 2009.

²⁰ El film documental *El Mégano*, con regia de Julio García Espinosa y presentado en 1955, reúne a un grupo de jóvenes intelectuales (Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, José Massip, Jorge Haydú) que, tras el triunfo de la Revolución, constituyeron el núcleo fundacional del cine cubano. El potente reflejo de las miserables condiciones en las que vivían los habitantes de la Ciénaga de Zapata constituye un documento de denuncia de una magnitud que el film fue secuestrado por el sistema represivo del gobierno de Fulgencio Batista.

²¹ Aunque el disfraz más evidente es el del travestido Máshenka, también pertenece a esta categoría, por razones de género, *Javi*, camuflado de administrador de un cine.

²² El prominente dramaturgo cubano Carlos Felipe ha exaltado el universo de los grandes y de los pequeños que pueblan sus obras - especialmente *Réquiem por Yarini* - en un intento de fundar una especie de mitología insular de raíz popular, equiparando al protagonista a un héroe trágico y dándole un carácter magnánimo y elegante.

²³ *Premio Anual de la Crítica Literaria*, 2017.

²⁴ N. d. T. Literalmente "quien lleva los polvos a estos fangos".

sonajes de la ficción teatral, empujaron o estremecieron a numerosos seres de carne y hueso. Esa es una de las claves de su éxito. La capacidad de que sus contemporáneos se sientan reflejados, que la experiencia individual dialogue y se identifique con la colectiva.

Polvos y lodos

He apostado por seleccionar estas seis obras debido a que en ellas tiene lugar un abordaje franco y audaz de las complejas circunstancias cubanas agudizadas a partir de la última década del siglo XX. Como reza un antiguo adagio, aquellos polvos trajeron estos lodos. Dicho de otro modo, estas piezas constituyen un lúcido y vigoroso testimonio de las particularidades del entramado social, ético, estético, político o económico, de la nación cubana. A través de lo relatado en las fábulas, del modo de actuar y proyectarse de los personajes, muchas veces desorientados, las particularidades de las familias, los cambios del entramado social y los conflictos que esto genera o el lenguaje, sus autores materializan artísticamente el reflejo de los dilemas que estremecen tanto al individuo como a la sociedad. Esto es posible porque, tanto las situaciones dramáticas como los personajes resultan identificables y cercanos a las circunstancias en que interactúan y a las vivencias de sus destinatarios.

La plasmación de los principales dilemas que acosan a la sociedad cubana se verifica a través de la exploración en el microcosmos familiar. Los problemas que preocupan y hostigan a estos núcleos constituyen una muestra, a pequeña escala, de las inquietudes más apremiantes de nuestra sociedad. La familia resulta, alternativamente, el ágora donde discutir los problemas más acuciantes o el campo de batalla escogido para ilustrar las contiendas sociales de este momento.

En las obras seleccionadas la osadía y el sentido crítico son una constante al dar cauce, en el ámbito de la ficción teatral, a las inquietudes y angustias de sus contemporáneos. Sus autores asumen frente a la realidad un compromiso moral, una actitud de denuncia, exploran sus costados más oscuros e incluso tabuizados, negándose a excluir lo atípico, lo incómodo, absteniéndose de simplificar y tipificar e inclinándose por mostrar tanto lo soterrado como los mecanismos activadores de la desestructuración de la sociedad tal y como estuvo constitui-

Bibliografía

- Cano, O. (2005). *Poesía y crudeza sobre la tela de una araña*. En A. d. Pino, *Teatro de Amado del Pino* (pp. 5-42). La Habana: Letras Cubanas.
- _____. (2009). *Osadía y polémica sincera en el umbral*. En A. d. Pino, *Cuatro menos* (pp. 9-18). Alicante: Ayuntamiento de Alicante.
- Carro, R. (2006). *Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones*. *Tablas*(1), 3-7.
- Celdrán, C. (2017). *Diez millones*. Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas.
- Bisset, J. (1985). *Constructing the Alternative Version: Vicente Leñero's Documentary and Historical Drama*. En *Latin American Theatre Review*. Spring 1985. Center of Latin American Studies. The University of Kansas.
- Del Pino, A. (1999, agosto 3). *En el noveno piso se desnudan las almas*. *Granma*, p. 6.
- _____. (2005). *Teatro de Amado del Pino*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. (2009). *Cuatro menos*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante.
- Feites, Y. (2008). *Antígona*. En *Teatro cubano Actual*. *Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Alarcos.
- _____. (2009). *Jardín de héroes*. La Habana: Abril.
- _____. (2010). *Un bello sino*. Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas.
- _____. (2015). *Mi tío el exiliado: Matanzas, Cuba*: Ediciones Matanzas.
- _____. (2016a). *Ifigenia*. Sancti Spiritus, Cuba: Luminaria.
- _____. (2016b). *La pasión King Lear*. La Habana: Alarcos.
- Hernández, A. (2016). *Documental de amenazas*. *Posibles dramaturgias*. La Habana: Alarcos.
- _____. (2016). *Vergüenza del cuerpo y la palabra*. *Reflexiones para un teatro falso documental*. *Reflexiones para posibles dramaturgias*. En *Documental de amenazas*. *Posibles dramaturgias*. La Habana: Alarcos.
- García Aguilera, Y.(2008). *Sangre*. En *Teatro cubano actual*. *Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Alarcos.
- _____. (2010). *Cierra la boca: Holguín, Cuba: La Luz*.
- _____. (2012). *Semen*. La Habana: Abril.
- _____. (2016). *Pasaporte*. Matanzas, Cuba:Ediciones Matanzas.
- García Barrientos, J. L. (2011). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana: Alarcos.
- García, J. L. (2005). *Historia de una foto*. En *¿Quién se atreve con un entremés de Cristobal de Llerena?* (pp. 69-145). Santo Domingo: Casa de Teatro.

da hasta entonces. También porque estos seis dramaturgos dan cauce, en el ámbito de la ficción teatral, a las inquietudes, anhelos y angustias de sus contemporáneos. Además, porque la acción de estas piezas se sitúa en Cuba, los conflictos son urgentes y contemporáneos, todo lo cual apunta al interés en establecer canales comunicativos expeditos y vigorosos. En otras palabras, porque percibo en estas piezas, de un modo certero y eficaz, la saludable apuesta de sus hacedores por iluminar y transformar la realidad con los mecanismos propios del teatro.

Oswaldo Cano

La Habana, 2021.

González Melo, A. (2006). *Chamaco*. La Habana: Alarcos.

_____. (2011). *Talco*. La Habana: Alarcos.

_____. (2012). *Nevada*. Miami: Cuban Theater Digital Archive.

Mansur, N. (2012). Ignacio & María. *En Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Riechmann, J. (1998). *Por un realismo de indagación*. En J. Riechmann, *Canciones allende lo humano* (pp. 129-135). Madrid: Hiperión.

Ruiz, L. (2011). *De cuál Chamaco estamos hablando (Dramaturgia de Chamaco)*. En J. L. Barrientos (*Dir.*), *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (pp. 373-402). La Habana: Alarcos.

Teatro cubano actual. Obra premiada y finalistas. (2003). La Habana: Alarcos.

Zaldívar de los Reyes, L. S. (2008). *Retratos*. En *Teatro cubano actual* (pp. 169-225). La Habana: Alarcos.

Valiño, O. (Comp.). (2012). *Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos*. La Habana: Alarcos.

Note

¹ Publicada en 2009 por el Ayuntamiento de Alicante. Estrenada en 2011 por *Vital Teatro*.

² Estrenada en 2011 por la *Compañía Rita Montaner*. Publicada en 2015 por *Ediciones Matanzas*.

³ Aunque esta obra fue publicada en 2007 en el número 1 de la revista *Tablas*, la versión objeto de estudio corresponde a la contenida en el tomo titulado *Documental de amenazas. Posibles dramaturgias*, publicada en 2016 por *Ediciones Alarcos*. Estrenada en 2015 por *Teatro de la Luna*.

⁴ Publicada en 2010 por *Ediciones Alarcos*. Estrenada por *Arca Images* y *La Ma' Teodora* en 2010.

⁵ Publicada en 2003 por *Ediciones Alarcos*. Estrenada en 2008 por *La Guerrilla del Golem*.

⁶ Estrenada en 2016 por *Argos Teatro* y publicada en 2017 por *Ediciones Matanzas*.

⁷ Publicada en 2002 por *Ediciones Alarcos*. Estrenada en 2003 por *Teatro D'Dos*.

⁸ Premio Internacional de Teatro Carlos Arniches 2008, Ayuntamiento de Alicante, España.

⁹ Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas 2014. Mención Especial del Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2012.

¹⁰ Segundo Premio Casa de Teatro 2005.

¹¹ Premio del Royal Court Theatre 2006.

¹² Lo novedoso en el tratamiento del tema por estos autores estriba en el hecho de que la desintegración familiar no se produce –como es habitual en la tradición dramática cubana– por la partida de uno de sus miembros. Ya esto ha ocurrido. Lo que amenaza con acarrear la atomización, el colapso de la familia, es el regreso de ese miembro desde el extranjero.

¹³ En todos los casos se refiere a la fecha de escritura, dato cotejado con el autor.

¹⁴ Versión de la autora a partir del texto homónimo, que en 2006 recibió Premio de Dramaturgia en el concurso convocado por la Embajada de España en Cuba, y que aparece publicado en la revista *Tablas*, no. 1, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.

¹⁵ Premio Santiago Pita de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2010. Finalista del Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002.

¹⁶ Primer Premio Cubano-Alemán de Piezas Teatrales del Instituto Goethe, 2009.

¹⁷ El documental *El Mégano*, dirigido por Julio García Espinosa y estrenado en 1955, aglutinó a un grupo de jóvenes intelectuales (Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, José Massip, Jorge Haydú) que luego del triunfo de la Revolución constituirían el núcleo fundacional del cine cubano. El contundente reflejo de las paupérrimas condiciones de vida de los habitantes de la Ciénaga de Zapata resultó un documento de denuncia de tal magnitud que el filme fue secuestrado por los órganos represivos del gobierno de Fulgencio Batista.

¹⁸ Aunque el disfraz más evidente es el del travesti Máshenka, también clasifica en este rubro, por razones obvias, *Javi* el camuflado administrador del cine.

¹⁹ El prominente dramaturgo cubano Carlos Felipe magnificó el universo de chulos y prostitutas que pueblan sus piezas –y en especial *Réquiem por Yarini*– en un intento por fundar una suerte de mitología insular de raíz popular, equiparando al proxeneta con un héroe trágico y dotándolo de un proceder magnánimo y elegante.

²⁰ Premio Anual de la Crítica Literaria, 2017.

Bibliografía

Cano, O. (2005). *Poesía y crudeza sobre la tela de una araña*. En A. d. Pino, *Teatro de Amado del Pino* (pp. 5-42). La Habana: Letras Cubanas.

_____. (2009). *Osadía y polémica sincera en el umbral*. En A. d. Pino, *Cuatro menos* (pp. 9-18). Alicante: Ayuntamiento de Alicante.

Carrío, R. (2006). *Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones*. *Tablas*(1), 3-7.

Celdrán, C. (2017). *Diez millones*. Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas.

Bisset, J. (1985). *Constructing the Alternative Version: Vicente Leñero's Documentary and Historical Drama*. En *Latin American Theatre Review*. Spring 1985. Center of Latin American Studies. The University of Kansas.

Del Pino, A. (1999, agosto 3). *En el noveno piso se desnudan las almas*. *Granma*, p. 6.

_____. (2005). *Teatro de Amado del Pino*. La Habana: Letras Cubanas.

_____. (2009). *Cuatro menos*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante.

Fleites, Y. (2008). *Antígona*. En *Teatro cubano Actual*. *Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Alarcos.

_____. (2009). *Jardín de héroes*. La Habana: Abril.

_____. (2010). *Un bello sino*. Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas.

_____. (2015). *Mi tío el exiliado: Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas*.

_____. (2016a). *Ifigenia*. Sancti Spiritus, Cuba: Luminaria.

_____. (2016b). *La pasión King Lear*. La Habana: Alarcos.

Hernández, A. (2016). *Documental de amenazas*. *Posibles dramaturgias*. La Habana: Alarcos.

_____. (2016). *Vergüenza del cuerpo y la palabra*. *Reflexiones para un teatro falso documental*. *Reflexiones para posibles dramaturgias*. En *Documental de amenazas*. *Posibles dramaturgias*. La Habana: Alarcos.

García Aguilera, Y. (2008). *Sangre*. En *Teatro cubano actual*. *Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Alarcos.

_____. (2010). *Cierra la boca: Holguín, Cuba: La Luz*.

_____. (2012). *Semen*. La Habana: Abril.

_____. (2016). *Pasaporte*. Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas.

García Barrientos, J. L. (2011). *Análisis de la drama-*

turgia cubana actual. La Habana: Alarcos.

García, J. L. (2005). *Historia de una foto. En ¿Quién se atreve con un entremés de Cristobal de Llerena?* (pp. 69-145). Santo Domingo: Casa de Teatro.

González Melo, A. (2006). *Chamaco. La Habana: Alarcos.*

_____. (2011). *Talco. La Habana: Alarcos.*

_____. (2012). *Nevada. Miami: Cuban Theater Digital Archive.*

Mansur, N. (2012). *Ignacio & María. En Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos. La Habana: Alarcos.*

Riechmann, J. (1998). *Por un realismo de indagación. En J. Riechmann, Canciones allende lo humano* (pp. 129-135). Madrid: Hiperión.

Ruiz, L. (2011). *De cuál Chamaco estamos hablando (Dramaturgia de Chamaco). En J. L. Barrientos (Dir.), Análisis de la dramaturgia cubana actual* (pp. 373-402). La Habana: Alarcos.

Teatro cubano actual. Obra premiada y finalistas. (2003). La Habana: Alarcos.

Zaldívar de los Reyes, L. S. (2008). *Retratos. En Teatro cubano actual* (pp. 169-225). La Habana: Alarcos.

Valiño, O. (Comp.). (2012). *Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos. La Habana: Alarcos.*



Cuatro menos

Amado del Pino

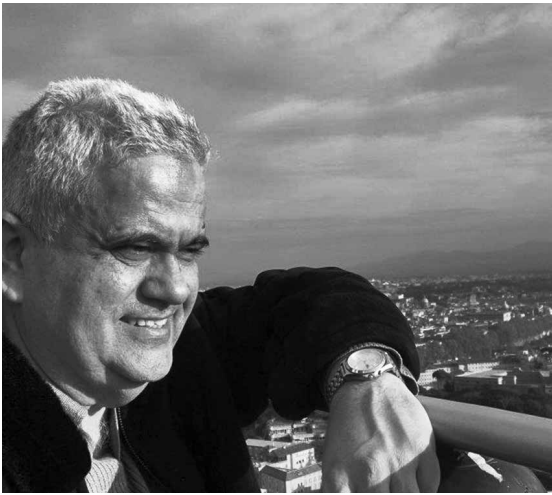
Cuatro menos ubica el acontecer dramático en el seno de una familia de intelectuales. La acción comienza con el regreso de los protagonistas, Andrés y Tamara, de la discusión de la pre tesis doctoral presentada por el primero. La menguada calificación obtenida provoca sus airados reclamos ante lo que considera una calculada injusticia. El contrariado investigador considera que la inesperada evaluación se debe a la decisiva influencia de la directora del centro de investigaciones donde él labora, debido a que sus criterios contradicen la versión oficial sobre varios aspectos de la vida social cubana que se quieren escamotear. De este modo el autor, desde el inicio, deja claro cuáles son los polos del conflicto. Al exponer la diáfana polaridad entre Andrés y la “jefa” nos está remitiendo a un dilema en el que lidian el individuo y el Estado.

Quattro meno

Amado del Pino

Quattro meno ambienta i drammatici eventi nel cuore di una famiglia di intellettuali. L'azione inizia con il ritorno dei protagonisti, Andrés e Tamara, dalla discussione della tesi pre-dottorale presentata dal primo. Il basso voto ottenuto provoca le loro rabbiose lamentele per quella che è vissuta come un'ingiustizia calcolata. Il ricercatore scontento ritiene che la valutazione inaspettata sia dovuta all'influenza decisiva della direttrice del centro di ricerca dove lavora, che intende nascondere la sua visione non allineata su vari aspetti della vita sociale cubana. In questo modo, l'autore chiarisce fin dall'inizio quali sono i poli del conflitto. Esponendo la chiara polarità tra Andrés e la “capoufficio”, ci rimanda a un dilemma in cui l'individuo e lo stato sono in conflitto.





Amado del Pino, (Tamarindo, Cuba, 1960- Madrid, 2017). Graduado de Teatología y Dramaturgia del Instituto Superior de Arte en 1982, publicó y estrenó *Tren hacia la dicha*, *El zapato sucio* (Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera y Premio de la Crítica Literaria), *Penumbra en el noveno cuarto* (Premio de Teatro José Antonio Ramos de la UNEAC), *Sueños del mago* (ensayo, Premio de Teatología Rine Leal), entre otras, convirtiéndose en uno de los autores cubanos más representados en escena.

Incursionó también en la escritura de guiones para el cine y la televisión. En 2012 su *Penumbra en el noveno cuarto* fue llevada al cine. Como actor, destacó en su interpretación en *Clandestinos*, de Fernando Pérez, y participó en *Guantanamo*, de Tomás Gutiérrez Alea.

En 2008 conquistó en España el Premio Internacional de Periodismo Miguel Hernández y ese mismo año el Premio de Teatro Iberoamericano Carlos Arniches, el segundo más importante en teatro castellano, por su obra *Cuatro menos*.

Sus textos forman parte de antologías en Cuba, Argentina, México, Brasil, Puerto Rico, República Dominicana. Han sido traducidos al griego, al italiano y al portugués.

Amado del Pino, (Tamarindo, Cuba, 1960- Madrid, 2017). Laureado in *Teatología y Dramaturgia* all' *Instituto Superior de Arte* nel 1982, ha pubblicato e presentato in prima assoluta *Tren hacia la dicha*, *El zapato sucio* (Premio Virgilio Piñera per la drammaturgia e Premio de la Crítica Literaria), *Penumbra en el noveno cuarto* (Premio teatrale José Antonio Ramos della UNEAC), *Sueños del mago* (saggio, Premio de Teatología Rine Leal), tra gli altri, diventando uno dei drammaturghi cubani più rappresentati sulla scena.

Si è anche cimentato nella scrittura di sceneggiature per il cinema e la televisione. Nel 2012 il suo *Penumbra en el noveno cuarto* è stato traposto per il grande schermo. Come attore, si è distinto per la sua interpretazione in *Clandestinos*, di Fernando Pérez, e ha partecipato a *Guantanamo*, di Tomás Gutiérrez Alea.

Nel 2008 ha vinto il *Premio Internacional de Periodismo Miguel Hernández* in Spagna e nello stesso anno il *Premio de Teatro Iberoamericano Carlos Arniches*, il secondo premio più importante del teatro spagnolo, per la sua opera *Quattro meno*.

I suoi testi fanno parte di antologie a Cuba, Argentina, Messico, Brasile, Porto Rico e Repubblica Dominicana. Sono stati tradotti in greco, italiano e portoghese.

Cuatro menos

Amado del Pino

Personajes:

TAMARA

ANDRÉS

POLLO

SUSANA

ANIA

SAÚL

Quattro meno

Amado del Pino

Personaggi:

TAMARA

ANDRÉS

POLLO

SUSANA

ANIA

SAUL

Para Tania, impulso inicial y certeza permanente.

*Para las 'cuñis' Tatiana y Tamara,
las otras dos Cordero de mi familia; generosas do-
nantes de sus nombres para el teatro.*

Señorea el espacio una imagen recurrente. No se trata de una pesadilla común, pero tampoco de acontecer lato. Un hombre camina rápido primero, después más despacio. Toca a una puerta. El sonido podrá ser, alternativamente, toque de nudillos y timbre agudo, también música de carrito de helados, de cuando hubo carritos de helados. Esas visiones y el tratamiento intencionado de la luz y del entorno sonoro servirán de división entre los cuadros o escenas.

PUERTA 1

Imagen, sonido, sensación de espacio súbitamente habitado. Entran Andrés – cincuenta años, atractivo – y Tamara, 35, de una rara belleza.

TAMARA. Pa-pe-la-zo...

ANDRÉS. Ponle el nombre que quieras, ridículo, espectáculo, pero no podía hacer otra cosa.

TAMARA. Son capaces de aparecerse aquí con la misma cantaleta. *(Se deja caer despacio sobre el colchón).*

Silencio.

ANDRÉS. Si vienen no les abro.

TAMARA. No seas inmaduro.

ANDRÉS. ...que vas a cumplir cincuenta años.

TAMARA. Aquí el especialista en mencionar la edad y en sacar cuentas eres tú.

ANDRÉS. Sí.

TAMARA. A lo mejor la ingenua, la guanaja fui yo. Me parecía bien que ya que estás investigando, ya que sabes tanto del tema, hicieras el cabrón doctorado.

ANDRÉS. *(Recordando, citando sin burla la lógica de ella).* Muchos mediocres lo tienen, pero al talento también le viene bien.

TAMARA. *(Completando).* Afuera pagan mejor las conferencias si eres doctor. Y aquí te suben ochenta pesos.

ANDRÉS. ¿Qué se compra uno con ochenta pesos?

Los dos necesitan jugar un poco para relajarse.

TAMARA. Ochenta paqueticos de maní...

ANDRÉS. Ochenta pesos.

Per Tania, impulso iniziale e certezza permanente.

*Per le mie cognatine Tatiana e Tamara,
le altre due Cordero della mia famiglia;
generose donatrici dei loro nomi al teatro.*

Un'immagine ricorrente domina lo spazio. Non è un incubo comune, ma neanche un avvenimento reale. Un uomo cammina velocemente all'inizio, poi più lentamente. Bussa a una porta. Il suono potrà essere, alternativamente, il battito delle nocche o un campanello acuto, oppure la musica del carretto dei gelati, di quando c'erano i carretti dei gelati. Queste visioni assieme al trattamento deliberato della luce e dell'ambiente sonoro serviranno come divisione tra i quadri o le scene.

PORTA 1

Immagine, suono, sensazione di uno spazio improvvisamente abitato.

Entrano Andrés – cinquantenne, attraente – e Tamara, 35 anni, di una rara bellezza.

TAMARA. Fi-gu-rac-cial!

ANDRÉS. Chiamala come vuoi, di che son stato ridicolo, che ho fatto una sceneggiata, ma non potevo fare altrimenti.

TAMARA. Sono capaci di presentarsi qui con la stessa tiritera. *(Si lascia cadere lentamente sul materasso).*
Silenzio.

ANDRÉS. Se vengono, non gli aprirò la porta.

TAMARA. Non essere immaturo.

ANDRÉS. ...che stai per fare cinquant'anni.

TAMARA. Qui lo specialista nel menzionare l'età e fare calcoli sei tu.

ANDRÉS. Sì.

TAMARA. Forse l'ingenua, la tonta sono stata io. Ho pensato che fosse una buona cosa che, visto che tu stai facendo ricerche, visto che conosci così tanto l'argomento, ti metessi a fare il tuo cazzo di dottorato.

ANDRÉS. *(Ricordando, citando senza deridere la sua logica).* Molte persone mediocri ce l'hanno, ma anche a chi ha talento fa comodo.

TAMARA. *(Aggiunge).* All'estero pagano meglio le conferenze se sei un dottore. E qui ti danno ottanta pesos in più.

ANDRÉS: Cosa si può comprare con ottanta pesos? Hanno entrambi bisogno di giocare un po' per rilassarsi.

TAMARA. Ottanta pacchetti di arachidi...

ANDRÉS. Ottanta pesos.

TAMARA. Dieci pizze alla cipolla.

TAMARA. Diez pizzas de cebolla.

ANDRÉS. Ocho si tienen jamón.

TAMARA. Ocho almendrones si llegan hasta el río. Cuatro si pasan el puente...

ANDRÉS. ¡Ochenta entradas para el estadio de pelota!

TAMARA. Cuarenta películas...

ANDRÉS. Cinco aguacates, ocho mameyes.

TAMARA (*Regresando*). Nos perdimos la ensalada fría y los pastelitos del brindisi.

ANDRÉS. Lo siento por la ensalada. La madre del Pollo la prepara bien...

TAMARA. La mamá del Pollo es la mejor haciendo ensalada fría... de pollo.

ANDRÉS. Los pastelitos de la jefa son como ella, desabridos, insípidos, frígidos.

TAMARA. Ah, no sé. De esa ensalada yo no he comido.

ANDRÉS. (*Trata de reverdecer el juego*). Y pollo rima perfecto con lo otro. Pero esa mujer nunca ha tenido... Tendrá útero, clítoris y otras palabrejas pero esa es demasiado redonda, sabrosa, dulce, comestible para que ella la lleve encima.

TAMARA. ¿Qué tú sabes?

ANDRÉS. (*Obsesivo*). ¿Cómo me van a pedir que mienta?

TAMARA. Según los periódicos y la cabecita de tu jefa la culpa es otra vez de las mujeres. Queremos ser tantas cosas y tener tanto poder que cerramos las piernas.

ANDRÉS. Y los hombres tampoco queremos responsabilidad.

TAMARA. Bueno, es verdad que muchos se sienten padres porque hacen una llamadita a la semana y dan cuarenta pesos.

ANDRÉS. La mitad de los ochenta...

TAMARA. Estoy de acuerdo contigo, mi amor, pero porque digas que no, porque cierres esa puerta, no puedes impedir que cada vez sea más raro encontrarse a una embarazada por la calle.

ANDRÉS. ¿Y qué me queda? ¿Quieres que me acomode en mi rincón seco y me ponga a rezar para que el agua no me moje los pies?

TAMARA. Yo necesito pensar en mí, ser egoísta. Me quedan unos años para parir. Mi hijo no cambiará ninguna cifra, pero será el mío. Y aquí no cabe.

ANDRÉS. ¿Aquí? ¿Dónde? ¿En este cuarto? ¿En este país? (*Bajito, trémulo*). ¿En mi cabeza?

TAMARA. El último de esos lugares para mí es lo

ANDRÉS. Otto se sono al prosciutto.

TAMARA. Otto corse in taxi fino al fiume. Quattro se vanno oltre il ponte...

ANDRÉS. Ottanta biglietti per lo stadio!

TAMARA. Quaranta film...

ANDRÉS. Cinque avocado, otto mamey.

TAMARA. (*Riprendendo l'argomento originale*). Ci siamo persi l'insalata fredda e i cupcake del brindisi.

ANDRÉS. Mi dispiace per l'insalata. La madre di Pollo la prepara bene...

TAMARA. La madre di Pollo è la migliore a fare l'insalata fredda...

ANDRÉS. I cupcake della capoufficio sono come lei, insipidi, insapori, frígidi.

TAMARA. Ah, non lo so. Di quella insalata non ne ho mai mangiato.

ANDRÉS. (*Cercando di rinverdire il gioco*). E insalata fa perfettamente rima con quella cosa lì. Ma quella donna non l'ha mai avuta... Potrà anche avere un utero, un clitoride e altro, ma quella cosa è troppo rotonda, troppo gustosa, troppo dolce, troppo commestibile per lei da portare in giro.

TAMARA. E tu che ne sai?

ANDRÉS. Come possono chiedermi di mentire?

TAMARA. Secondo i giornali e la testolina della tua capoufficio, è ancora una volta colpa delle donne. Vogliamo essere tante cose e avere tanto potere che chiudiamo le gambe.

ANDRÉS. E anche noi uomini non vogliamo responsabilità.

TAMARA. Beh, è vero che molti uomini si sentono padri perché fanno una telefonata alla settimana e danno quaranta pesos.

ANDRÉS. La metà degli ottanta...

TAMARA. Sono d'accordo con te, amore, però anche se dici di no, anche se chiudi quella porta, non puoi negare che sia sempre più raro incontrare una donna incinta per strada.

ANDRÉS. E a me che rimane? Vuoi che mi sistemi in un angolino asciutto e preghi che l'acqua non mi bagni i piedi?

TAMARA. Ho bisogno di pensare a me stessa, di essere egoista. Ho ancora qualche anno per partorire. Mio figlio non cambierà nessun numero, ma sarà mio. E qui non entra.

ANDRÉS: Qui? Dove? In questa stanza? In questo paese? (*bisbigliando, tremolante*) Nella mia testa?

TAMARA. L'ultimo di questi posti viene prima per me. (*Silenzio*). Ti offro una crocchetta per dimenticare.

primero. (*Silencio*). Te invito a una croqueta para olvidar.

ANDRÉS. Se quedaron en tu cartera.

TAMARA. Podían pensar que eran explosivas.

ANDRÉS. Una croqueta es una cosa bien concreta.

TAMARA. Y están ricas...

ANDRÉS. (*La acaricia*). No más que tú.

Transición sonora y de iluminación.

PUERTA 2

Tamara va a abrir con el libro en la mano. Delante de ella está el Pollo. Se le notan los cincuenta y cinco años.

TAMARA. ¿Qué otra palabra te gusta para decir desobediencia?

POLLO. Habría que pensarlo... ¿Por fin existen los sinónimos?

TAMARA. Un gran escritor decía que de eso nada. Pero los traductores tenemos que remar con ellos. Siéntate. ¿Silla o colchón?

POLLO. De pie. Me voy rápido. Ya veo que el hombre no está.

TAMARA. Lo llamó la madre de la hija.

POLLO. Aquello, allá en el trabajo; la cosa sigue en candela.

TAMARA. Ya sé. (*Con simpatía*). ¿Por qué te dicen El Pollo?

POLLO. Me pongo un poco colora' o al decirlo, pero en esa época remota se le decía a la gente linda. Fulana (*o fulano*) es un pollo, un cromo, un tiro...

TAMARA. ¿Como decir un mango?

POLLO. Pollo, mango, melón... A mí no me agradaba el nombretico pero ahora, cuando alguien me lo dice, me lleva de nuevo allá a la Secundaria. Y eso me alegra... Tampoco me gustaba demasiado el francés. Algunos de mis amigos sí morían por la dulzura, la musicalidad...y en las tardes de Cinemateca cantábamos bajito (*Canta muy bajo algo de "La vida en rosa"*). Ella lo acompaña. Se equivoca, ríen).

PUERTA 3

La luz con atmósfera de ciudad. La puerta se ha abierto en un espacio más pequeño y lóbrego que el cuarto con colchón.

SUSANA. Al fin llegas.

ANDRÉS. Nunca me demoro. ¿Qué le pasa?

ANDRÉS. Sono rimaste nella tua borsetta.

TAMARA. Potevano pensare che fossero esplosive.

ANDRÉS. Una crocchetta è una cosa molto concreta.

TAMARA. E sono deliziose...

ANDRÉS. (*La accarezza*). Non più di te.

Transizione del suono e delle luci.

PORTA 2

Tamara va ad aprire con il libro in mano. Davanti a lei c'è il Pollo. Si vede che ha cinquantacinque anni.

TAMARA: C'è un'altra parola che ti piace per dire disobbedienza?

POLLO. Fammi pensare... Alla fine ci sono dei sinonimi?

TAMARA. Un grande scrittore diceva che non esistono affatto. Ma noi traduttori dobbiamo remarci contro. Siediti. Sedia o materasso?

POLLO. In piedi. Me ne vado subito. Vedo che l'uomo non c'è.

TAMARA. La madre della figlia l'ha chiamato.

POLLO. Quella cosa a lavoro; sta ancora bruciando.

TAMARA. Lo so. (*con simpatia*) Perché ti chiamano Il Pollo?

POLLO: Mi arrossisco un po' quando lo dico, ma in miei tempi si chiamava così alle persone carine. La donna o il tizio tale è un pollo, un figo, uno schianto...

TAMARA: Come dire un mango?

POLLO. Pollo, mango, melone... Non mi piaceva il nomignolo ma ora, quando qualcuno me lo dice, mi riporta di nuovo al liceo. E questo mi rende felice... Non mi piaceva neanche il francese. Ad alcuni dei miei amici piaceva da morire per la dolcezza, la musicalità... e la sera alla Cineteca cantavamo piano (*canta molto dolcemente qualcosa da "La vie en rose"*). Lei lo accompagna. Si sbagliano, ridono).

PORTA 3

Luce con atmosfera cittadina. La porta si è aperta in uno spazio più piccolo e tetro della stanza con il materasso.

SUSANA. Sei qui, finalmente.

ANDRÉS. Non sono mai in ritardo. Che cos'ha? Susana non risponde. Andrés diventa impaziente.

SUSANA. Se ne sta andando.

Silenzio improvviso. La prossima domanda di Andrés è formale. Lui lo sa.

ANDRÉS: Dove?

Susana no responde. Andrés se impacienta.

SUSANA. Se va.

Silencio brusco. La siguiente pregunta de Andrés es formal. Él sabe.

ANDRÉS. ¿Para dónde?

SUSANA. ¿Quieres café?

Silencio incómodo.

ANDRÉS. ¿Estás segura de que no hay peligro?

SUSANA. ¿Tú crees que yo la dejaría tirarse al mar?

ANDRÉS. Disculpa...

SUSANA. Ayer se lo confirmaron.

ANDRÉS. ¿Y tú?

SUSANA. Bien, gracias.

ANDRÉS. No te hagas la boba. Necesito saber si mi hija va a estar sola en un mundo tan complicado.

SUSANA. Verdad, que para ti solo existo como madre de tu hija... Eso al principio se dice más bien de la boca para fuera; pero en el fondo te sigue ardiendo una cosita que ya no es amor, pero se siente

ANDRÉS. Cada vez más lejos, como en bolero...

SUSANA. Más o menos. Bueno... Al fin se llega a ese día en que la persona que tienes delante solo te importa como padre. Entonces estás tranquila, pero un poquito... *(Iba a decir seca, amarga, o vacía pero se calla).*

ANDRÉS. Es lo normal, ¿no?

Susana se vuelve de espaldas o al menos evade mirarlo de frente.

SUSANA. Yo no tengo cómo salir y a estas alturas – con 47 años en las costillas no sé si me interesa. Si aquí, que se trabaja poco, me duelen los huesos, allá creo que suelto el alma por la boca.

ANDRÉS. Desde que la niña no sabía ni caminar se habla todo delante de ella. Y ese todo es maridos, dinero, enemistades, necesidades, dolores, dólares, jodiendas...

SUSANA. ¡Reproches ahora sí que no! ¿Para qué cuarto aparte la iba a llevar mientras hablaba mis cosas? No se te olvide, Andrés, que mientras yo me aguanté bastante en el número de padrastrós, la niña perdió la cuenta de tus novias. Ahora estás muy enamorado, muy tranquilo, pero no todo el mundo tiene la misma suerte, papito. Yo sigo aquí, con una casa chiquitica, un marido bruto y trescientos pesos cubanos para resolver todos mis problemas.

Silencio.

ANDRÉS. Dile que me vea cuanto antes.

SUSANA. ¿No se podrá hacer algo?

ANDRÉS. ¿Algo...?

SUSANA. Vuoi del caffè?

Silencio scomodo.

ANDRÉS: Sei sicura che non c'è pericolo?

SUSANA. Pensi che lascerei che si gettasse in mare?

ANDRÉS. Scusami...

SUSANA. Ieri è stato confermato.

ANDRÉS: E tu?

SUSANA. Ok, grazie.

ANDRÉS. Non fare la tonta. Ho bisogno di sapere se mia figlia sarà da sola in un mondo così complicato.

SUSANA. Giusto, per te esisto solo come madre di tua figlia... All'inizio è questo che dice la bocca, verso l'esterno; ma in fondo ancora brucia una piccola cosa che non è più amore, ma si fa sentire.

ANDRÉS. Sempre più lontano, come nel bolero...

SUSANA. Più o meno. Bene... Finalmente arriva il giorno in cui la persona che ti sta davanti conta solo come genitore. Quindi sei calma, ma un po'... *(Stava per dire seccata, amareggiata, o vuota ma tace)*

ANDRÉS. È una cosa normale, no?

Susana volta le spalle o almeno evita di guardarlo in faccia.

SUSANA. Io non ho una via d'uscita, e a questo punto – con 47 anni sul groppone – non so se mi interessa. Se qui, che si lavora poco, mi fanno male le ossa, lì credo che mi uscirà l'anima dalla bocca.

ANDRÉS. Da quando la ragazza non sapeva nemmeno camminare si diceva tutto davanti a lei. E quel tutto include mariti, denaro, inimicizie, bisogni, acciacchi, dollari, cazzate...

SUSANA. Adesso rimproveri, no! In quale camera l'avrei dovuta mettere mentre parlavo delle mie cose? Non dimenticare, Andrés, che mentre io ho ristretto abbastanza il numero di patrigni, la ragazza ha perso il conto delle tue fidanzate. Ora sei molto innamorato, molto tranquillo, ma non tutti hanno la stessa fortuna, paparino. Io sono ancora qui, con una casa minuscola, un marito zotico e trecento pesos cubani per risolvere tutti i miei problemi.

Silencio.

ANDRÉS. Digli di vedermi il prima possibile.

SUSANA. Non si può fare qualcosa?

ANDRÉS: Qualcosa...?

SUSANA. Non so... Tu hai la testa più fresca, vero? Non trovi niente?

ANDRÉS. Se solo potessimo parlare con lei. Noi due insieme...

SUSANA. Credo che sia troppo tardi. Finora è stato tutto molto separato; tu la porti al cinema e io le metto il

SUSANA. No sé... Tú tienes la cabeza más fresca.

¿No se te ocurre nada?

ANDRÉS. Si conversáramos con ella. Los dos juntos...

SUSANA. Me parece que se nos hizo tarde. Hasta aquí todo ha sido muy por separado; tú la llevas al cine y yo le pongo delante el plato de comida; tú le ríes las gracias y yo la regaño para que baje la basura.

ANDRÉS. ¿Ya ves? Con quejas y resentimientos no se avanza.

SUSANA. Si tú le negaras la firma... A la larga ella entendería, aunque sea un par de años más, para que madure...

ANDRÉS. (*Convulso, alterado. No grita, es un dolor sobrio.*) ¡No! ¡Eso no! Ahora no. Yo no.

Sale disparado.

PUERTA 4

Luz fuerte. El cuarto de Tamara. Ella está terminando de hablar por teléfono. El Pollo se ha sentado en el colchón.

TAMARA. Ok, por favor, que no pase de esta semana... No, bueno, sí, estoy un poquito desesperada. Muy bien, gracias. (*Cuelga. Le sonríe a El Pollo.*) Va a quedar buena... y fuerte. Es de madera africana.

POLLO. ¿Con leones en la cabecera y un tigre de Bengala cuidándote los pies?

TAMARA. El carpintero se demora todo lo que le da la gana, pero es muy simpático. Eso bueno tenemos en este país: ineficiencia alegre; torpeza simpaticona.

POLLO. Abulia a ritmo de guaguancó.

TAMARA. (*Levantando el ánimo.*) Según el hombre, la cama resiste “veintisiete movimientos y ninguno repetido”.

POLLO. ¿27? ¿No serán muchos, Tamara? Bueno, si cuentas las vueltas en la cama por los encabronamientos del trabajo.

TAMARA. Y los trajines de tu amigo con sus gráficos y encuestas.

POLLO. Si uno pudiera, de verdad, no repetirse, no aburrirse...

TAMARA. No deprimirse.

POLLO. No desinflarse.

TAMARA. No envejecerse.

POLLO. Ni marchitarse.

TAMARA. No impacientarse, no masturbarse, no

piatto davanti; tu ti godi le sue gioie e io la sgrido per portare giù la spazzatura.

ANDRÉS: Vedi? Con le lamentele e i risentimenti non si va avanti.

SUSANA. Se tu le negassi la firma... prima o poi lei se ne farebbe una ragione... anche se fossero almeno un paio d'anni in più, in modo che maturi...

ANDRÉS. (*Convulso, alterato. Non urla, è un dolore sobrio.*) No! Non quello! Non ora. Non io. *Scappa fuori.*

PORTA 4

Luce forte. La stanza di Tamara. Sta finendo di parlare al telefono. Il Pollo si è seduto sul materasso.

TAMARA. Ok, per favore, non lasciate che vada oltre questa settimana... No, beh, sì, sono un po' disperata. Va bene, grazie. (*Riattacca. Sorride a Il Pollo.*) Sarà bello... e forte. È di legno africano.

POLLO. Con leoni sulla testata e una tigre del Bengala a prendersi cura dei tuoi piedi?

TAMARA. Il falegname ci mette tutto il tempo che vuole, ma è molto simpatico. È una buona cosa che abbiamo in questo paese: allegra inefficienza; simpatica goffaggine.

POLLO: Abulia al ritmo di guaguancó.

TAMARA. (*Alzando il morale.*) Secondo l'uomo, il letto resiste a “ventisette movimenti e nessuno ripetuto”.

POLLO. 27? Non saranno molti, Tamara? Beh, se conti i giri nel letto per le arrabbiate del lavoro...

TAMARA. E il trambusto del tuo amico con i suoi grafici e sondaggi.

POLLO: Se uno potesse, davvero, non ripetersi, non annoiarsi...

TAMARA. Non deprimersi.

POLLO: Non sgonfiarsi.

TAMARA. Non invecchiare.

POLLO. Né appassire.

TAMARA. Non spazientirsi, non masturbarsi, non diluirsi, non sciogliersi, non ferirsi, non disperdersi, non confondersi, non innervosirsi, non inibirsi, non frustrarsi, né angosciarsi....

POLLO. Già! Non un movimento in più!

Improvviso blackout. Come se Il Pollo avesse spento la luce con l'ultima battuta.

PORTA 5

Con una proiezione o un'altra risorsa più artigianale, viene data l'immagine di Andrés sul bordo della strada. La città a mezzogiorno fa i suoi rumori più stridenti. Ania

diluirse, no derretirse, no lastimarse, no dispersarse, no confundirse, no amilanarse, no cohibirse, no frustrarse, ni angustiarse...

POLLO. ¡Ya! ¡Ni un movimiento más!

Apagón súbito. Como si el Pollo hubiese apagado la luz con el último parlamento.

PUERTA 5

Con una proyección u otro recurso más artesanal, se da la imagen de Andrés al borde de la calle. La ciudad al mediodía se gasta sus más estridentes ruidos. Ania se le acerca. Durante casi un minuto tratan de salir del silencio pero no pueden. No se sabe bien si es la algarabía o las emociones.

ANIA. No me esperaste.

ANDRÉS. Tu madre...

ANIA. Déjala a ella. Llegó el momento, pero quita esa cara. No soporto verte triste, papito.

ANDRÉS. No estoy... *(Donde iba triste se cuele el ruido de un camión gigante).*

ANIA. Claro que no.

Silencio que llenan los claxons.

ANDRÉS. ¿Cuándo?

ANIA. *(Buscando el juego).* ¿A dónde?

ANDRÉS. ¿Qué...?

ANIA. ¿Vamos al teatro o a pintar calvos?

ANDRÉS. A los calvos les están poniendo una peluca magenta.

ANIA. *(En el juego muy de ellos).* Con un bigote lila y unas patillas bermellón. La mujer del calvo tiene la cara más larga y tampoco tiene nombre. El es El Calvo y ella La Calva. ¿Cómo se llamaron los hijos? ¿Los calvitos?

ANDRÉS. Los que más juegan, los grandes compinches, los que más se quieren se van a separar. *(No se sabe si lo interrumpe la emoción o el ruido).*

ANIA. Los míos siguen igual, sin un pelito. *Silencio que enseguida llena la algarabía de la ciudad.*

ANIA. Estaremos lejos, pero... *(Otro ruido, más fuerte).*

Silencio.

ANIA. Cuídate...

ANDRÉS. Así se le dice a los abuelitos... Como para meter dentro de una palabra todo. Se dice cuídate y ahí entra tómate las pastillas, no te hagas la idea de que todavía puedes...

si avvicina a lui. Per quasi un minuto cercano di rompere il silenzio ma non ci riescono. Non è chiaro se sia per il chiasso o per le emozioni.

ANIA. Non mi hai aspettato.

ANDRÉS. Tua madre...

ANIA. Lascia perdere lei. È arrivato il momento, ma togli quella faccia. Non posso sopportare di vederti triste, papino.

ANDRÉS. Non sono... *(Dove doveva essere la parola triste, s'infilza il rumore di un camion gigante).*

ANIA. Certo che no.

Silenzio riempito dai clacson.

ANDRÉS: Quando?

ANIA. *(Cercando il gioco).* Dove?

ANDRÉS: Cosa...?

ANIA: Andiamo a teatro o a dipingere teste calve?

ANDRÉS. Stanno mettendo una parrucca magenta a quelli calvi.

ANIA. *(Dentro il loro abituale gioco).* Con dei baffi lilla e le basette rosse. La moglie del calvo ha la faccia più lunga e non ha nemmeno un nome. Lui è Il Calvo e lei è La Calva. Come si chiameranno i figli? I Pelatini?

ANDRÉS. Quelli che giocano di più, i grandi amici, coloro che si amano di più si separeranno. *(Non si sa se l'emozione o il rumore lo interrompe).*

ANIA. I miei rimangono uguali, senza un pelo. Un silenzio che riempie immediatamente il trambusto della città.

ANIA. Saremo lontani, ma... *(Un altro rumore, più forte).* *Silenzio.*

ANIA. Abbi cura di te...

ANDRÉS. Così si dice ai nonnini... Come a voler mettere tutto dentro una parola. Si dice abbi cura di te e lì entra non dimenticare le medicine, non ti venga in mente di poter fare ancora...

ANIA. Per me sei un vecchietto, il mio vecchietto.

ANDRÉS. Non ci sarai per vedere come la mia testa si riempie di capelli grigi, ma ti manderò delle foto.

ANIA. *(Emozionata).* E io ti scriverò ogni giorno.

ANDRÉS. All'inizio.

ANIA. Non essere pesante. Tu sei il mio insegnante di Gioia.

ANDRÉS. Sta arrivando un taxi. Me ne vado.

ANIA. *(tra il rumore aspro)* Chi arriva?

ANDRÉS. Una macchina, un taxi, un calesse, una carrozza, un barcaiolo... Me ne vado.

ANIA. Attento al barcaiolo, non bagnarti...

Andrés si allontana verso il vecchio taxi.

La luce arriva improvvisamente nella stanza di Tamara.

ANIA. Para mí eres un viejito, mi viejito.

ANDRÉS. No vas a estar para ver cómo la cabeza se me llena de canas, pero te mandaré fotos.

ANIA. *(Emocionada).* Y yo te escribiré todos los días. **ANDRÉS.** Al principio.

ANIA. No seas pesa' o. Mira que tú eres mi profe de Alegría.

ANDRÉS. Por ahí viene un taxi. Me voy.

ANIA. *(Entre el ruido áspero).* ¿Quién viene?

ANDRÉS. Una máquina, un almendrón, un carro, un coche, un botero... Me voy.

ANIA. Cuidado con el botero, no te mojes...

Andrés se aleja hacia su viejo taxi.

La luz llega, súbita, de golpe, al cuarto de Tamara.

POLLO. ¿No es más romántico el colchón sobre el suelo?

TAMARA. *(Natural, sin procacidad).* No suena.

POLLO. Y tiene algo de estudiantil.

TAMARA. Pero ya son diez años de relación.

POLLO. Feliz, ¿no?

TAMARA. Por lo menos para mí sí. Feliz, a pesar de... **POLLO.** Siempre hay "pesares".

TAMARA. Construir un cuarto es una odisea, mi amigo. El baño se quedó a medias. Había que escoger entre caerle atrás a los albañiles o que él terminara la investigación. O la meseta nueva o mi versión de Baudelaire. Pero tenemos cuatro paredes y lucharemos por instalar un aire que enfríe y cree un poco de intimidad con su ruidito.

POLLO. A mí también me persigue la falta de espacio desde niño. Antes, era fácil alquilar o comprar, pero el dinero...

TAMARA. Aaaantes... de nuestra era. Mis padres eran niños y yo voy a cumplir 35. Me tienen hasta el último pelo con las comparaciones.

POLLO. Cada uno cuenta la fiesta como le fue y hay cosas que marcan. El que tenía 14 ó 15 años en el '59 y el cambio lo hizo persona, nunca podrá olvidarlo.

TAMARA. Está bien, amigo. Pero que no le impongan esa cantaleta a los demás. Este es el único país en que la gente no se retira, en que nombran a un ministro a los setenta y pico de años. Si no existe la jubilación, todo se va confundiendo y llegas a los cuarenta recibiendo tratamiento de joven promesa, de tierna certeza del mañana.

POLLO. Tenía un profesor que decía que a los jóvenes había que cederles el paso. No por bondad sino porque si no te quitas de en medio, te tumban al suelo y te pasan por arriba.

POLLO. Il materasso sul pavimento non è più romantico?

TAMARA. *(Naturale, senza procacità).* Almeno non fa rumore.

POLLO. E ha qualcosa di studentesco.

TAMARA. Ma sono già dieci anni di relazione.

POLLO. Ma sei felice, vero?

TAMARA. Almeno per me, sì. Felice, nonostante...

POLLO. Ci sono sempre dei "rimpianti".

TAMARA. Costruire la stanza è stata un'odisea, amico. Il bagno è finito a metà: dovevamo scegliere tra stare appresso ai muratori o che lui finisse la sua ricerca. Stessa situazione con il nuovo piano di cottura e la mia versione di Baudelaire. Ma abbiamo quattro mura e combatteremo per riuscire a mettere un'aria condizionata che raffreddi e aggiunga un po' d'intimità con il suo rumore.

POLLO. Anch'io sono stato perseguitato dalla mancanza di spazio fin da quando ero bambino. Una volta era facile affittare o comprare, ma i soldi...

TAMARA. Priiiiiima... della nostra era. I miei genitori erano bambini e io ne devo compiere 35. Sono stufa dei confronti.

POLLO. Ognuno racconta la festa per come gli è andata e ci sono alcune cose che lasciano il segno. Chi aveva 14 o 15 anni nel '59 e il cambiamento lo ha reso una persona, non potrà mai dimenticarlo.

TAMARA. Va bene, amico mio. Ma non imporre questa cantilena agli altri. Questo è l'unico paese dove la gente non va in pensione, in cui un ministro viene nominato all'età di settanta e passa. Se manca la pensione, tutto si confonde e arrivi ai quaranta ancora come giovane promessa, con poca sicurezza del domani.

POLLO. Avevo un professore che diceva che bisognava cedere il passo ai giovani. Non per gentilezza, ma perché se non ti togli di mezzo, ti sbattono in terra e ti camminano sopra.

Andrés si è fermato alla porta. I tre si guardano l'un l'altro.

POLLO. Ti ridò la tua bella donna.

TAMARA: Cosa ti succede...?

ANDRÉS. Niente. *(Mente male).* Ania è uscita... Porti un messaggio della capoufficio?

POLLO. Cosa ti succede, Andrés?

ANDRÉS: C'è qualcosa di sbagliato nella mia domanda?

POLLO. Non sono un fattorino, né un messaggero, né un corriere.

ANDRÉS. Mi dispiace, ma voglio uscire da questo pasticcio il più presto possibile.

TAMARA. Ascoltalo, amore...

Andrés se ha detenido en la puerta. Los tres se miran.

POLLO. Te devuelvo tu linda mujer.

TAMARA. ¿Qué te pasa...?

ANDRÉS. Nada. (*Miente mal*). Ania salió... ¿Traes algún recado de la jefa?

POLLO. ¿A ti qué te pasa, Andrés?

ANDRÉS. ¿Tiene algo de malo mi pregunta?

POLLO. Yo no soy un recadero, ni un mensajero, ni un *llevaytrae*.

ANDRÉS. Disculpa. Pero quiero salir de este lío cuanto antes.

TAMARA. Escúchalo, mi amor...

POLLO. Para la jefa y para los demás, este asunto también es delicado. Quieren encontrar una solución.

ANDRÉS. Que se quede con su nota de cuatro "menos", su calificación mínusválida; que meta las verdades censuradas en una gaveta hasta que se las coman las cucarachas. No quiero el título.

POLLO. ¿Tampoco quieres defender tus criterios?

ANDRÉS. Ya sé cómo son esos debates. Te pasan la mano hasta que te rinden por cansancio.

TAMARA. ¿Hago un poco de té?

ANDRÉS. (*Cariñoso a pesar de su mal humor*).

Después... Por favor, madame, no te alejes ahora.

POLLO. ¿Qué tú estás proponiendo, Andrés?

ANDRÉS. Que se olvide la defensa del doctorado, que quede claro que no me sumo a la mentira, aunque me cueste que me saquen del Instituto.

TAMARA. ¿Y qué resuelves con eso?

ANDRÉS. El país se pone viejo y quieren echarle la culpa a lo independientes que se han vuelto las mujeres y lo despreocupados que somos los hombres. Ustedes saben que la verdad es que no hay suficiente vivienda...

TAMARA. Ni sueldos, ni eficiencia, ni esperanzas...

POLLO. ¿Y qué hacemos? ¿Legislar la maternidad obligatoria? Yo estoy en la calle, tengo primas, cuñadas, comadres. No es fácil convencer a una mujer de que tenga el segundo hijo si el padre del primero se limpia el pecho con unos pesitos y no sabe ni lo que come.

TAMARA. Y lo otro... ¿Le vas a prohibir a los jóvenes que se muevan?

ANDRÉS. (*Dolido*). Eso no, pero habrá que hacer algo...

POLLO. Los de veintipico o treinta emigran y –como bien tú tratas de demostrar– se reproducen fuera. Ya no es frecuente ni que los viejitos que van de visi-

POLLO. Anche per la capoufficio e gli altri, questa è una questione delicata. Cercano di trovare una soluzione.

ANDRÉS. Che si tenga il suo voto di quattro "meno", la sua minuscola qualifica; che metta le verità censurate in un cassetto finché non le mangino gli scarafaggi.

Non voglio il titolo.

POLLO. Non vuoi nemmeno difendere i tuoi principi?

ANDRÉS. So come sono questi dibattiti. Ti passano la mano finché non ti fanno arrendere per sfinimento.

TAMARA: Faccio un po' di tè?

ANDRÉS. (*Affettuoso nonostante il suo cattivo umore*).

Dopo... Ti prego, madame, non allontanarti ora.

POLLO. Cosa proponi, Andrés?

ANDRÉS. Che la difesa del dottorato sia dimenticata, che sia chiaro che non mi associo alla menzogna, anche se mi costa essere cacciato dall'Istituto.

TAMARA: E con questo cosa risolti?

ANDRÉS. Il paese sta invecchiando e loro vogliono dare la colpa a quanto sono diventate indipendenti le donne e quanto siamo spensierati noi uomini. Voi sapete che la verità è che non ci sono abbastanza alloggi...

TAMARA. Né stipendi, né efficienza, né speranze...

POLLO: E cosa dovremmo fare? Legiferare la maternità obbligatoria? Io mi muovo per strada, ho cugine, cognate, madrine. Non è facile convincere una donna ad avere un secondo figlio se il padre del primo si lava le mani con pochi spiccioli e non sa nemmeno cosa mangia il figlio.

TAMARA. E inoltre... Vai a proibire ai giovani di spostarsi?

ANDRÉS. (*Addolorato*) No, quello no, ma qualcosa si dovrà fare...

POLLO. Quelli che hanno venti e passa o trent'anni emigrano e –così come tenti correttamente di dimostrare– si riproducono all'estero. Già non è tanto frequente che le persone anziane che vanno in visita restino là. I bambini li cullano per qualche mese e li rimandano qui con il fratello o il cugino. È più facile mandare cento dollari al mese che pagargli le cure per i malanni laggiù.

ANDRÉS. Siamo diventati una grande agenzia matrimoniale. Qui gli europei single trovano un partner sano e colto, entusiasta e anche appassionato, tutta prostituzione finalizzata alle nozze!

TAMARA: Non semplificare, dannazione! Ci sono sempre state persone che si sono innamorate di uno spagnolo o di un eschimese.

POLLO. Non sono sicuro che l'eschimese abbia gli euro per pagare le formalità del matrimonio.

ANDRÉS. Quando c'era la famosa moltiplicazione delle

ta se queden. Los hijos los arrullan unos meses y los devuelven para acá con el hermano o el primo. Es más fácil mandar cien dólares mensuales que pagarle los achaques allá.

ANDRÉS. Nos hemos vuelto una gran agencia matrimonial. Aquí los “desacoplaos” europeos encuentran pareja sana, culta, entusiasta y hasta apasionada. ¡Todo un jineterismo nupcial!

TAMARA. ¡No simplifiques, coño! Siempre hubo gente que se enamoró de un español o de un esquimal.

POLLO. No estoy seguro de que el esquimal tenga los euros para pagar los trámites de la boda.

ANDRÉS. Cuando la famosa multiplicación de los nacimientos en los sesenta las cosas no estaban a la mano.

POLLO. Los burgueses partieron en masa y dejaron muchas llaves de casas lindas.

TAMARA. Que se les ofrecieron a los guajiritos que bajaban de las montañas y a los olvidados del barrio. Pero los hijos de esos entusiastas no tuvimos casa; a nosotros nos tocó dormir en el sofá, aguantar a la suegra.

ANDRÉS. Lo más importante era que había ilusión. Las mujeres “le parían” a sus maridos, pero también al porvenir. Eso falta ahora...

TAMARA. ...y a este paso ¡seremos el asilo de América!

POLLO. A lo mejor consigues que se publique la tesis por otra vía... Cuenta conmigo.

ANDRÉS. ¿De espaldas a la jefa?

POLLO. Mira, Andrés, porque te conozco y te estimo hace mucho tiempo es que no puedo morderme la lengua. Dices jefa como vomitando y tú también fuiste jefe, cuadro, hombre de confianza.

ANDRÉS. ¿Y esa culpa, esa mancha en el expediente, me amarra ahora las manos?

POLLO. No y menos a ti que fuiste honesto. Pero yo siempre he estado en la fila. Sufriendo o gozando lo mío. Sin exhibirme ni esconderme.

TAMARA. ¡Pero hay que moverse, Pollo!

POLLO. Sí, preciosa, pero yo lo que tengo que hacer ahora es irme corriendo a buscar la leche en polvo de la dieta médica de mi madre. Supongo que cuando seamos millones de ancianos tocaremos a menos.

ANDRÉS. *(Tratando de aliviar y aliviarse con un chiste).* Todo sea por la leche materna.

nascite negli anni sessanta le cose non erano a portata di mano.

POLLO. I borghesi se ne sono andati in massa e hanno lasciato molte chiavi di belle case.

TAMARA. Che venivano offerte ai piccoli contadini che scendevano dalle montagne e agli emarginati del quartiere. Ma i bambini di quegli entusiasti non avevano casa; ci è toccato dormire sul divano e sopportare la suocera.

ANDRÉS. La cosa più importante è che c'era l'illusione. Le donne “partorivano” per i loro mariti, ma anche per il futuro. Quello manca adesso...

TAMARA. ...e di questo passo saremo la casa di riposo d'America!

POLLO. Forse riesci a far pubblicare la tua tesi in un altro modo... Conta su di me.

ANDRÉS: Alle spalle della capoufficio?

POLLO. Senti, Andrés, perché ti conosco e ti stimo da molto tempo non riesco a mordermi la lingua. Tu dici capo come vomitando e anche tu sei stato un capo, un quadro, un uomo di fiducia.

ANDRÉS: E quella colpa, quella macchia sul mio dossier, ora mi lega le mani?

POLLO: No, e soprattutto non a te che sei stato onesto. Ma io sono sempre stato nella fila. A soffrire o godere del mio ma senza mostrarmi o nascondermi.

TAMARA: Bisogna muoversi, Pollo!

POLLO. Sì, bella, ma quello che devo fare ora è correre a prendere il latte in polvere della dieta che ha prescritto il medico a mia madre. Immagino che quando saremo milioni di vecchi ci toccherà una razione ancora più piccola.

ANDRÉS. *(Cercando di calmarsi e anche alleggerire con una battuta).* Proprio di latte materno si parla.

PORTA 6

L'uomo nell'immagine iniziale è ora appena visibile. Raggiunge la porta ma non la apre. Si appoggia all'indietro come se stesse pensando. Lo spazio nella stanza di Ania e di sua madre è più scarso.

Non ci sarà bisogno di montare mobili, ma piuttosto che i movimenti indichino una ristrettezza quasi soffocante.

SUSANA. *(Ad Ania, che sta guardando la televisione mezza addormentata).* “Gli occhi delle vene sono le dita”. A tuo padre era piaciuta la piccola frase ed è rimasto a fissare come il suo sangue riempiva la siringa. Ho pensato, “Guarda un po’, così grande e che codardo”.

ANIA. *(Sbadigliando, avendo sentito la storia molte*

PUERTA 6

El hombre de la imagen inicial ahora apenas se ve. Llega hasta la puerta pero no la abre. Se recuesta como si pensara. En el cuarto de Ania y su madre el espacio es más escaso. No habrá que amontonar muebles sino que los movimientos indiquen la estrechez casi de ahogo.

SUSANA. *(A Ania que ve la televisión semidormida).* “Los ojos de las venas son los dedos”. A tu padre le gustó la frasecita y se quedó mirando cómo su sangre llenaba la jeringuilla. Pensé, ‘Mira eso, tan grandón y qué cobarde’.

ANIA. *(Bostezando, ha oído muchas veces el cuento).* Se ve que los hombres no tienen que parir...

SUSANA. Lo que nunca te conté es por qué se moriría de miedo.

ANIA. Si vas a hablarme mal...

SUSANA. No te preocupes. Vamos a dejarlo ahí. Duerme que mañana tienes que levantarte temprano.

ANIA. *(Se espabila).* No te pongas brava, mamá. No sé si se me ocurrió a mí o lo aprendí con las primas. Ni tú puedes hablarme mal de papi y mucho menos él decirme algo feo de ti. Así todo es más claro.

SUSANA. Y si llega otra persona tampoco puede opinar.

ANIA. ¿Por qué temblaba?

SUSANA. Tenía miedo de que en el análisis le saliera algo... Ya la gente se acostumbró a que el SIDA está ahí y que muerde a cualquiera, pero cuando aquello se gozaba mucho y por la libre. Había terror a que te tocara. No, no te estoy hablando mal de él... Eso pasó. *(Triste).* Ya casi todo pasó.

ANIA. Yo salí a papá en la facilidad para enamorarme.

SUSANA. Nosotras las mujeres tenemos que tener cuidado.

ANIA. Ya sé, ya sé. Ellos no salen embarazados...

SUSANA. Ni les toca criar a los hijos.

Silencio. Tienen tantas cosas que decirse que prefieren callar.

ANIA. Mami, yo no me la voy a tomar.

SUSANA. ¿Qué cosa? ¿Una pastilla para dormir?

ANIA. La Coca Cola esa, la del olvido.

La madre va a decir algo pero un brote de llanto se lo impide. Al fin logra contener las lágrimas. Está de espaldas entregada a alguna acción mecánica.

SUSANA. No te creas, a veces nos vendría bien un buchito.

volte). Si vede che gli uomini non partoriscono...

SUSANA. Quello che non ti ho mai detto è perché stava morendo di paura.

ANIA. Se hai intenzione di parlare male di...

SUSANA. Non preoccuparti. Lasciamolo lì. Dormi che domani devi alzarti presto.

ANIA. *(Si sveglia).* Non arrabbiarti, mamma. Non so se l'ho inventato io stesso o l'ho imparato dalle cugine. Tu non puoi parlare male di papà con me, e tantomeno lui dirmi qualcosa di brutto su di te. Così è tutto chiaro.

SUSANA. E se arriva qualcun altro, neanche lui può avere voce in capitolo.

ANIA: Perché tremava?

SUSANA. Lui aveva paura che nelle analisi venisse fuori qualcosa... Adesso la gente è già abituata al fatto che l'AIDS esiste e che colpisce chiunque, ma a quei tempi si faceva molto sesso, e liberamente. C'era il terrore che ti toccasse. No, non sto parlando male di lui... Cose che succedono. *(Triste).* Già, quasi tutto è successo.

ANIA. Io sono uscita come papà nella facilità di innamorarsi.

SUSANA. Noi donne dobbiamo fare attenzione.

ANIA. Lo so, lo so. Loro non rimangono incinta...

SUSANA. Non gli tocca nemmeno l'obbligo di crescere i figli.

Silenzio. Hanno così tante cose da dirsi che preferiscono rimanere in silenzio.

ANIA. Mamma, io non ho intenzione di prenderla.

SUSANA. Cosa? Una pillola per dormire?

ANIA. Quella Coca Cola, quella dell'oblio.

La madre sta per dire qualcosa ma uno scoppio di pianto la ferma.

Finalmente riesce a trattenere le lacrime. È di spalle impegnata di qualche azione meccanica.

SUSANA. Non crederci, a volte abbiamo bisogno di berne un piccolo sorso.

PORTA 7

Blackout. La porta successiva non è visibile, ma si sente un suono nel buio. Luce su Andrés che esce dal bagno in pantaloncini. Lui va velocemente verso la porta, parla prima di aprirla.

ANDRÉS. Arrivo, madame. Hai dimenticato di nuovo la chiave.

Aprè. Rimane perplesso. La luce e gli oggetti girano attorno a lui. Può apparire – rapidamente e sinteticamente – l'immagine ricorrente del colpo in faccia. Durante la scena il trattamento dell'illuminazione dovrebbe rafforzare un certo senso di irrealtà.



PUERTA 7

Apagón. La puerta siguiente no se ve sino que sueña en la oscuridad. Luz sobre Andrés que sale del baño en short. Va rápido hacia la puerta, habla antes de abrir.

ANDRÉS. Ya va, madame. Se te volvió a quedar la llave.

Abre. Se queda perplejo. La luz y los objetos le dan vueltas. Puede que aparezca –rápida y sintética– la imagen recurrente del golpe en el rostro. Durante la escena el tratamiento de la iluminación deberá reforzar cierto sentido de irrealidad.

ANDRÉS. Saúl...

Silencio. El joven entra.

ANDRÉS. Soñé contigo...

SAÚL. Nosé qué decirte. Peronopodíadejarvenir...

Silencio pesado. Se miran, se reconocen.

ANDRÉS. *(Trata de sonreír).* A mí a lo mejor me pasa al revés.

SAÚL. *(Retrocede).* No me toques... pa... pá.

ANDRÉS. ¿Por qué precisamente ahora?

SAÚL. ¿Te molesto?

ANDRÉS. No. Siempre supe que algún día...

SAÚL. *(Bajo, casi no se entiende).* Cumpí 22.

ANDRÉS. Sí, el 11.

Silencio.

SAÚL. Bueno, mejor me voy.

ANDRÉS. ¿Y crees que te voy a dejar? No me importa si esto es un sueño o una pesadilla, pero no me quiero despertar tan rápido. Ojalá nunca se pas...

SAÚL. Tampoco es jamón lo que me ha tocado a mí.

ANDRÉS. Nada es jamón, pero tenemos que comerlo, todito, como el arroz con pollo que llevábamos a la playa.

SAÚL. Disculpa *(Papá no lo dice, lo mastica).* Vine pero no tengo cabeza para sentarme a darle vueltas a lo que pasó.

ANDRÉS. Después...

Silencio. Se detienen ante un debate que los puede volver a separar.

SAÚL. Andaba de viaje.

ANDRÉS. Supe algo. ¿Qué tal el barco?

SAÚL. ¡Divino! Como en las películas, o mejor. Pero yo le cogí un poco de repugnancia a las cosas más sabrosas, de tanto tirarlas a la basura. Tengo várices en las piernas de subir y bajar escaleras.

ANDRÉS. ¡Saúl!

ANDRÉS. Saul...

Silencio. Il giovane entra.

ANDRÉS. Ti ho sognato...

SAUL. Non so cosa dirti. Ma non potevo non venire...

Silencio pesante. Si guardano, si riconoscono.

ANDRÉS. *(Cercando di sorridere).* Forse per me è il contrario.

SAUL. *(Allontanandosi).* Non toccarmi... pa... pá.

ANDRÉS: Perché proprio ora?

SAUL: Ti disturbo?

ANDRÉS. No. Ho sempre saputo che un giorno...

SAUL. *(Basso, quasi non si capisce).* Ho compiuto 22 anni.

ANDRÉS. Sì, l'11.

Silencio.

SAUL. Beh, è meglio che vada.

ANDRÉS: E tu pensi che ti lascerò andare? Non mi interessa se questo è un sogno o un incubo, ma non voglio svegliarmi così in fretta. Spero che tu non lo sappia mai...

SAUL. Non è che sia il prosciutto quello che è capitato a me.

ANDRÉS. Niente è prosciutto, ma dobbiamo mangiarlo, tutto, come il riso con pollo che portavamo in spiaggia.

SAUL. Scusami *(papà non lo dice, lo mastica).* Son venuto qui ma non ho la testa per sedermi e pensare a quello che è successo.

ANDRÉS. Più avanti...

Silencio. Si fermano prima di un dibattito che può separarli di nuovo.

SAUL. Ero in viaggio.

ANDRÉS. Ho sentito qualcosa, com'era la barca?

SAUL: Divina! Come nei film, o meglio. Mi ha preso una certa ripugnanza per le cose più saporite, da quante ne ho mandato giù. Ho le vene varicose alle gambe per tutto quel saliscendi lungo le scale.

ANDRÉS: Saul!

Silencio, sguardi, una lotta tra malinconia e rimprovero dove avrebbero dovuto esserci gli argomenti.

ANDRÉS. Grazie...

Lo spazio che li separa acquista rilievo.

SAUL: Di che colore erano?

ANDRÉS: Cosa?

SAUL. *(Voltandogli le spalle).* I contenitori che usavamo per portare il riso in spiaggia...

ANDRÉS: Te ne vai?

Saul esce rapidamente.

Silencio, miradas, lucha entre la melancolía y el re-proche donde debieron estar los argumentos.

ANDRÉS. Gracias...

El espacio que los separa adquiere protagonismo.

SAÚL. ¿De qué color eran?

ANDRÉS. ¿Qué cosa, muchacho?

SAÚL. *(Dándole la espalda).* Las vasijas aquellas en las que llevábamos el arroz a la playa...

ANDRÉS. ¿Te vas?

Saúl sale rápido.

PUERTA 8

Un parque semiabandonado, casi un descampado.

Es medianoche. Andrés y el Pollo vienen caminando y se sientan para concentrarse en el debate.

ANDRÉS. Me metí en el tema equivocado, mi socio. Quería espantar un fantasma y ahora me salen nuevos.

POLLO. Si firmabas la salida de tu hijo, caías en “pérdida de prestigio”. ¡Nos hemos inventado cada frasecita! Como si el honor o la vergüenza fueran una llave, un florero, un tareco que puede romperse como la virginidad de una damisela.

ANDRÉS. ¿Cuántos padres habrán hecho lo mismo?

POLLO. Las cifras se quedan chiquitas. Son como una linterna que te sirve para orientarte, pero no llega a los recodos. Tampoco sé cuántos estarán en mi caso.

ANDRÉS. ¿Tu caso?

POLLO. Mejor lo dejamos para otra muela, otra noche...

ANDRÉS. ¿Qué pasa, Pollo? ¿Somos o no somos?

POLLO. ¿Quiénes somos, Andrés?

ANDRÉS. No, dudita shakesperiana, sin ron y a esta hora sí que no. Aunque bueno, tú fuiste siempre un poco artista.

POLLO. Medio artista, buen socio, con vocación de confidente y –aunque esto último no había que andar comentándolo ni permitirle a los cabrones que lo diganalgo raro y bastante maricón.

ANDRÉS. Nunca dije eso...

POLLO. *(Firme).* Me di a respetar. Siempre disfruté usar camisa a cuadros, reloj serio, hasta dejarme crecer el bigote. El detalle está en que me gustan los hombres y no las mujeres. Tú sabes que salí de la furia de los setenta sin ponerme el disfraz de hombre casado y nunca he sido de andar con una piña de pajaritos, ni de creerme que detrás o debajo

PORTA 8

Un parco semi-abbandonato, quasi una terra desolata. È mezzanotte. Andrés e Il Pollo arrivano camminando e si siedono per concentrarsi sul dibattito.

ANDRÉS. Ho affrontato l'argomento sbagliato, amico mio. Volevo scacciare un fantasma e ora ne ho di nuovi.

POLLO. Se avessi firmato per l'uscita di tuo figlio, avresti avuto una “caduta di prestigio”. Abbiamo inventato ogni piccola frase! Come se l'onore o la vergogna fossero una chiave, un vaso, un oggetto fragile che può essere rotto come la verginità di una damigella.

ANDRÉS: Quanti padri avranno fatto la stessa cosa?

POLLO. I numeri sono troppo piccoli. Sono come una torcia che ti aiuta ad orientarti, ma non raggiungono le curve. Non so nemmeno quanti saranno nel mio caso.

ANDRÉS: Il tuo caso?

POLLO: Meglio lasciarlo per un'altra chiacchierata, un'altra notte...

ANDRÉS: Cosa c'è, Pollo? Siamo o non siamo?

POLLO: Chi siamo, Andrés?

ANDRÉS. No, senza il rum e a quest'ora, il dilemma shakespeariano no. Anche se, beh, sei sempre stato un po' artista.

POLLO. Mezzo artista, buon compagno, con una vocazione di confidente e – anche se quest'ultimo non era da commentare né da permettere ai bastardi di dirlo – qualcosa di strano e abbastanza frocio.

ANDRÉS. Io non l'ho mai detto...

POLLO. *(Con fermezza).* Mi sono fatto rispettare. Mi è sempre piaciuto indossare una camicia a scacchi, un orologio serio, persino farmi crescere i baffi. Il dettaglio è che mi piacciono gli uomini e non le donne. Tu sai che sono uscito dalla furia degli anni settanta senza mascherarmi da uomo sposato e non sono mai stato uno che va in giro con un mucchio di femminielli, né uno che crede che dietro o sotto ogni maschio ci sia un omosessuale più o meno addormentato. Ho amici di tutti i tipi e di ogni religione. Ora va di moda che ci salvino, ci rivendichino, si prendano cura di noi, ma non ho intenzione di saltare – vecchio come sono – sopra quel carro “trionfale”. La capoufficio mi ha chiamato lunedì per dirmi che sono stato contattato per unirmi al Partito, adesso...

ANDRÉS. Lei è una di quelle che si aspetta che tutto venga dall'alto.

POLLO: Se quella tessera significa essere un membro dell'avanguardia, avrebbero dovuto darmela molto tempo fa...

de cada macho hay un homosexual más o menos dormido. Tengo amigos de todas las variantes y religiones. Ahora está de moda que nos salven, nos reivindiquen, nos arropen, pero tampoco me voy a montar – con lo viejo que estoy – en ese carro “triumfal”. La jefa me llamó el lunes para decirme que me propusieron entrar al Partido, ahora...

ANDRÉS. Ella es de las que espera que todo le venga de arriba.

POLLO. Si ese carné significa ser de la vanguardia, habría que habérmelo dado hace mucho...

ANDRÉS. Mándala al carajo, mi socio. La gente así atrasa, estanca.

POLLO. Pero tampoco me gusto del todo diciendo ‘No’. Es como acuñar un resentimiento. Orlando se murió esperando que lo dejaran pertenecer. En veinte años durmiendo a su lado le sentí en la respiración dos ansias: que le dieran ese carné rojo y que su padre le hablara. Con el viejo la cosa se arregló al final. La familia nos aceptó; evadiendo el tema o tocándolo rápido, como quien se traga una medicina amarga. A la mía la senté en su momento y le hablé claro.

ANDRÉS. A los amigos también.

POLLO. Cuando supe que me defendías, no quería ni que hicieras el papelazo de negarlo ni que tuvieras miedo de que me tirara en cualquier momento a tu portañuela.

ANDRÉS. Eres un tipo entero, Pollo. La amistad va más allá del uso que cada quien le de a sus genitales. No sabía lo de Orlando... ¡Del carajo, tú!

POLLO. Y no se pega, al contrario, un amigo gay suele ser un puente de plata para llegar a una dama hermosa. ¿Te recuerda algo?

ANDRÉS. Hubiera querido tener menos mujeres y ser más feliz.

POLLO. (*Restando solemnidad*). “En este mundo lleno de desdichas/ nadie está conforme con su picha”.

ANDRÉS. Admiraba a los tipos que se habían casado tres o cuatro veces y tienen hijos con media Habana.

POLLO. Como el chiste de la hermosa cuarentona que el día de su cumpleaños se tira una foto con sus cinco hijos y después otra con los cinco padres.

ANDRÉS. ¡Recomemierda! Si Tamara hubiera aparecido antes, si mis chamas fueran hijos de ella...

POLLO. Aunque la primera barriga la hubiese hecho con el uniforme de la Secundaria...

ANDRÉS. Mandala a quel paese, amico. La gente di questo tipo è arretrata, stagnante.

POLLO. Ma non mi piace nemmeno dire ‘No’. È come coniare un rancore. Orlando è morto aspettando che gli permettessero di appartenere al Partito. In vent’anni dormendo accanto a lui, ho sentito nel suo respiro due ansie: che gli dessero quel tesserino rosso e che suo padre gli parlasse. Con il vecchio alla fine si è risolto tutto. La famiglia ci ha accettato, evitando l’argomento o toccandolo velocemente, come qualcuno che ingoia una medicina amara. La mia l’ho messa a sedere e le ho parlato chiaramente.

ANDRÉS. Anche agli amici.

POLLO. Quando ho scoperto che mi stavi difendendo, non volevo nemmeno che tu facessi brutta figura per negarlo o che avessi paura che mi avventassi in qualsiasi momento sulla tua cerniera.

ANDRÉS. Sei un tipo completo, Pollo. L’amicizia va oltre l’uso che ognuno fa dei propri genitali. Non sapevo di Orlando... Che cavolo!

POLLO. E non lo si attacca, al contrario, un amico gay è di solito un ponte d’argento per raggiungere una bella signora. Ti ricorda qualcosa?

ANDRÉS. Mi sarebbe piaciuto avere meno donne ed essere più felice.

POLLO. (*Sottraendo la solennità*). “In questo mondo disgraziato e bello/ nessuno è soddisfatto del suo pisello”.

ANDRÉS. Ammiravo quelli che si erano sposati tre o quattro volte e avevano figli con mezza Avana.

POLLO. Come la barzelletta della bella quarantenne che il giorno del suo compleanno fa una foto con i suoi cinque figli e poi un’altra con i loro cinque genitori.

ANDRÉS. Stupido! Se Tamara fosse comparsa prima, se i miei figli fossero i suoi figli...

POLLO. Anche se la prima pancia l’avrebbe fatta con l’uniforme della scuola superiore...

ANDRÉS. Sì, a volte sbaglio i conti. La mia testa vaga incasinata, fratello. (*Ossessivo*). Ero sul pavimento, stordito... Quando mi sono alzato era come se quasi tutte le cose che mi avevano fatto godere si fossero rotte.

POLLO. Ora che Saul...

ANDRÉS. Non lo so. Vederlo in piedi davanti a me è una gioia tremenda, ma non riesco ad afferrarla bene. Ho paura. La ragazza parte domani... voglio decidere cosa fare con questa tesi...

POLLO. Quando aprirò questa bocca e dirò ‘No’, la mia situazione all’Istituto cambierà all’istante. Dimi-

ANDRÉS. Sí, a veces saco mal las cuentas. Mi cabeza anda revuelta, hermano. *(Obsesivo)*. Estaba en el suelo, noqueado... Cuando me levanté era como si casi todas las cosas que me habían hecho gozar se hubieran roto.

POLLO. Ahora que Saúl...

ANDRÉS. No sé, mi socio. Verlo parado delante de mí es tremenda alegría, pero no puedo agarrarla bien. Tengo miedo. La niña se va mañana... Quiero acabar de definir esto de la tesis...

POLLO. Cuando abra esta boca y diga 'No', mi situación en el Instituto cambiará al instante. Al disminuir mi influencia, lo tuyo se complicará más. Si yo fuera tú trataría de –antes de lanzar una propuesta para arreglar el mundo– enderezar las cosas más íntimas.

ANDRÉS. ¿Y qué hacemos con la intimidad, el dolor, la soledad de los demás?

POLLO. Yo me quedé en la defensa de los ríos y en las estadísticas de población, pero a ti siempre te fascinó la gente, la calle...

ANDRÉS. A lo mejor por eso mi fama de picaflores. Cada vez que te acuestas con una mujer es como si te leyeras un libro.

POLLO. Pero llegó la hora de no consultar más bibliografía pasiva y mucho menos la superactiva de todos los colores que camina, baila y goza por todas partes.

ANDRÉS. Cuenta con eso. De cama en cama te llevas experiencia y ternura; pero también se te pega el miedo, los traumas, hasta las alucinaciones... Disculpa, ¿a ti el medio siglo te dio también por hablar mierda?

POLLO. Mientras no huela demasiado... Ahora ve-te a dormir que parecemos unos novios otoñales en este parque desierto.

Tal vez sonrían. Cambio de luz. Transición rápida.

PUERTA 9

Cuarto de Ania y su madre. La muchacha está acomodando una maleta.

SUSANA. No la cierras todavía.

ANIA. *(Protegiéndose del melodrama)*. ¡Mamita!

SUSANA. Puede que algo se nos olvide. Yo siempre he sido bastante loca para preparar viajes.

ANIA. Ahora es distinto.

Silencio.

SUSANA. Tú padre se queja...

nuendo la mia influenza, per te sarà più complicato. Se fossi al tuo posto, cercherei di – prima di lanciare una proposta per aggiustare il mondo – raddrizzare le cose più intime.

ANDRÉS: E cosa facciamo con l'intimità, il dolore e la solitudine degli altri?

POLLO. Io mi sono dedicato alla difesa dei fiumi e alle statistiche demografiche, ma tu sei sempre stato affascinato dalla gente, dalla strada...

ANDRÉS. Forse è per questo che sono così famoso per essere un playboy. Ogni volta che vai a letto con una donna è come leggere un libro.

POLLO. Ma è arrivato il momento di smettere di consultare la bibliografia passiva e molto meno quella super attiva di tutti i colori che cammina, balla e si diverte ovunque.

ANDRÉS. Puoi contarci. Di letto in letto si acquisiscono esperienza e tenerezza; ma anche paura, traumi, persino allucinazioni... Scusa, anche a te essere sulla cinquantina ti fa fare discorsi di merda?

POLLO. Basta che non puzzino troppo... Ora vai a dormire, sembriamo degli innamorati autunnali in questo parco deserto.

Forse sorridono.

Cambio di luce. Transizione veloce.

PORTA 9

La stanza di Ania e di sua madre. La ragazza sta sistemando una valigia.

SUSANA. Non chiuderla ancora.

ANIA. *(Proteggendosi dal melodrama)* Mammina!

SUSANA. Forse stiamo dimenticando qualcosa. Sono sempre stata abbastanza pazza per preparare i viaggi.

ANIA. Ora è diverso.

Silenzio.

SUSANA. Tuo padre si lamenta...

ANIA. Ti prego di discutere il meno possibile.

SUSANA. Ora è più facile. Cerca di essere gentile con Paco.

ANIA: Quanti baci devo dargli per dire addio? Quanti dollari gli spetteranno quando inizierò a inviare denaro?

SUSANA. Non parlare così. Non è stato cattivo con te.

ANIA. Ce ne sono di peggiori. Non l'ho mai sorpreso a fissarmi le natiche e porta da mangiare, non parla troppo di quello che non gli interessa, ma non è la mia famiglia.

SUSANA. E io non te lo metto negli occhi, né lui né nessun altro che possa arrivare. Mi accontento che tu impari a rispettarlo.

ANIA. Por favor, discutan lo menos posible.

SUSANA. Eso ahora es más fácil. Trata de ser amable con Paco.

ANIA. ¿Cuántos besos debo darle para despedirme? ¿Cuántos “fulas” le tocan cuando empieza a enviar dinero?

SUSANA. No hables así. No ha sido malo contigo.

ANIA. Los hay muchos peores. Nunca lo he cogido mirándome las nalgas y trae comida, no habla demasiado de lo que no le importa, pero familia mía no es.

SUSANA. Yo no te lo meto por lo ojos, ni a él ni a ninguno que pueda venir. Me conformo con que aprendas a respetarlo.

ANIA. A quererlo tendrías que empezar por aprender tú misma.

SUSANA. ¡Ay, hija! Cuando pasas de los cuarenta los cariñitos y los romanticismos no se dan todos los días. Quién sabe si sea mejor vivir sin tanta fantasía... Tampoco te creas que Andrés es la mejor cama del planeta, o que me juré amarlo hasta la muerte. Lo que pasa es que la calle está mala y al que no le sobra alcohol le falta cabeza: el que no huele feo, tiene el bolsillo demasiado limpio. Cuando conocí a tu padre tampoco estábamos en la abundancia, pero se podía salir por las noches a comer algo por ahí, o a tomarse un traguito elegante con el dinero del sueldo. Ahora todo se vuelve inventar el par de zapatos, romperte la cabeza para ver qué pones de comida y hay que tener el corazón en el medio del pecho para sacar el tiempo, la ilusión, las ganas que hacen falta para enamorarse.

ANIA. Eso es lo que no quiero que me pase.

SUSANA. Pero podrías esperar un poco...

ANIA. ¿Esperar? ¿A qué, mamá? ¿A qué un extranjero se enamore de mí? ¿A qué me llegue el “yuma” de la suerte?

Silencio que amenaza con hacerse incómodo cuando tocan a la puerta. Tal parece que los nudillos golpean en todo el espacio. Se sobresaltan.

SUSANA. Ve tú, puede ser tu “papito”.

Entra Saúl. Se detiene frente a Ania. No sabe qué hacer. Finalmente la abraza. Luz en el cuarto de Andrés. Acaban de levantarse. Tamara sale del baño y se viste apurada.

ANDRÉS. ¿Por qué será que las mujeres se ponen tan bonitas para ir al médico?

TAMARA. Simple, común, sata coquetería.

ANDRÉS. (En el juego). O coqueta satería.

ANIA. Ad amarlo dovresti iniziare per impararlo tu.

SUSANA. Oh, figlia mia! Quando hai più di quarant'anni l'amore e il romanticismo non arrivano tutti i giorni. Chi lo sa, che non sia meglio vivere senza tanta fantasia... Non pensare neanche che Andrés sia il miglior sesso del pianeta, o che abbia giurato di amarlo fino alla morte. Quello che succede è che la strada è brutta e quando il problema non è l'alcool in eccesso, è la mancanza di testa: chi non ha cattivo odore ha le tasche vuote. Neppure quando ho conosciuto tuo padre vivevamo nell'abbondanza, ma si poteva uscire la sera per mangiare un boccone, o per bere un bel drink con i soldi della busta paga. Ora si tratta solo di sopravvivere, scervellarsi per vedere cosa mettere in tavola, e si deve avere il cuore in mezzo al petto per trovare il tempo, l'illusione, il desiderio necessari per innamorarsi.

ANIA. Questo è quello che non voglio che mi succeda.

SUSANA. Ma potresti aspettare un po'...

ANIA: Aspettare? Per cosa, mamma? Per uno straniero che s'innamori di me? Per avere il mio “yuma”¹ della vita?

Silenzio che minaccia di diventare imbarazzante quando toccano la porta.

Sembra che le nocche sbattano per tutto lo spazio.

SUSANA. Vai, può essere il tuo “papparino”.

Saul entra. Si ferma davanti ad Ania. Non sa cosa fare. Alla fine la abbraccia. Luce nella stanza di Andrés. Si sono appena alzati. Tamara esce dal bagno e si veste in fretta.

ANDRÉS: Perché le donne si fanno così belle per andare dal medico?

TAMARA. Semplice, comune, basica civetteria.

ANDRÉS. (Nel gioco). O civetta basicheria.

TAMARA. O un pochino di puttania.

ANDRÉS: Sono per questo le nuove mutande?

TAMARA. Sempre. Ancora di più quando si va dal ginecologo. Se sono nuove di pacca, tanto meglio.

ANDRÉS. Nel mio paese si diceva che i ginecologi avevano cambiato sponda con tutto quel vedere e toccare.

TAMARA. Ma una patata spaventata su una barella non è la stessa cosa di una patata a letto e in posizione di combattimento.

Si erotizza un po'. Lei lo ferma.

Luce nella stanza di Ania.

SUSANA. Che bello che sei venuto!

ANIA: Tu?

SUSANA. Sì, l'ho chiamato io.

SAUL: Ti dà fastidio? Comunque sia, siamo fratelli.

ANIA. È divertente, forse abbastanza triste, ma ha grazia.

TAMARA. O un poquitico de putería.

ANDRÉS. ¿Por eso el blumer nuevo?

TAMARA. Siempre. Pero cuando se va al ginecólogo más.

Si puede ser de estreno, mejor.

ANDRÉS. En mi pueblo decían que se cambiaban de bando por tanto ver y tocar.

TAMARA. Pero no es lo mismo un pipi en camilla y asustadito que en la cama y en posición de combate.

Se erotiza un poco. Ella lo detiene. Luz en el cuarto de Ania.

SUSANA. ¡Qué bueno que viniste!

ANIA. ¿Tú?

SUSANA. Sí, yo lo llamé.

SAÚL. ¿Te molesta? Como quiera que sea somos hermanos.

ANIA. Es gracioso, a lo mejor bastante triste, pero tiene gracia.

SUSANA. ¿De que tú hablas, muchacha?

ANIA. Nunca hemos sido simplemente hermanos, ha hecho falta colgarle algo: "A pesar de todo", "Como quiera que sea".

SAÚL. Lo habrán hecho para quitarse eso de "medios hermanos", que también suena del carajo.

ANIA. ¡Verdad! Uno puede ser medio bobo, medio loco, medio sinvergüenza, pero medio hermano... Es como si un brazo fuera familia y el otro no; un riñón es mi sangre, pero el otro, ¡pa'llá!

SAÚL. Mucha gente lo lleva bien.

ANIA. Nosotros nos enredamos...

SUSANA. ¿Quiénes, Ania? Yo he hecho lo posible.

ANIA. El avión sale dentro de tres horas. Gracias, mi...hermano, por venir.

SAÚL. *(Lo suelta entre dientes como si ni él mismo se lo creyera).* Fui a ver a papá.

ANIA. ¿Sí? *(Breve pausa).* ¡Qué bueno!

SUSANA. Qué raro que no se lo haya contado a Ania.

SAÚL. *(A su hermana).* Yo... *(Trata de cambiar el tema. Toma la maleta).* Vamos a ver si pesa mucho.

ANIA. Acuérdate que es viaje de ida.

SAÚL. *(Se le escapa).* Sin vuelta...

ANIA. Por ahora.

SUSANA. Voy a la bodega a buscar el café. Ayer con mi locura se me olvidó. Yo también me alegro de que te lleves con tu padre. El ha cambiado demasiadas veces...

ANIA. Mamá...

SUSANA. Di cosa stai parlando?

ANIA. Non siamo mai stati semplicemente fratelli, c'è stato bisogno di aggiungere un: "Nonostante tutto" o "Comunque sia".

SAUL. Devono averlo fatto per sbarazzarsi del termine "fratellastri", che suona fottutamente male.

ANIA: Vero! Si può essere mezzo scemo, mezzo pazzo, mezzo sprovveduto, ma mezzo fratello... È come se un braccio fosse famiglia ma l'altro no, un rene è il mio sangue, ma l'altro... Fuori!

SAUL. Molte persone la prendono bene.

ANIA. Noi siamo rimasti impigliati...

SUSANA. Chi, Ania? Io ho fatto del mio meglio.

ANIA. L'aereo parte tra tre ore. Grazie, mio... fratello, per essere venuto.

SAUL. *(Lo mormora come se non lo credesse nemmeno lui).* Sono andato a trovare papà.

ANIA: Sì? *(Breve pausa).* Che bello!

SUSANA. È strano che lui non l'abbia detto ad Ania.

SAUL. *(A sua sorella).* Io... *(Cerca di cambiare argomento. Prende la valigia).* Vediamo se è troppo pesante.

ANIA. Ricordate che è un viaggio di sola andata.

SAUL. *(Gli scappa).* Non c'è ritorno...

ANIA. Per il momento.

SUSANA. Vado alla bottega a prendere il caffè. Ieri con la mia follia l'ho dimenticato. Sono anche contenta che tu vada d'accordo con tuo padre. Ha cambiato troppe volte...

ANIA. Mamma...

SUSANA. Non preoccuparti, ora vi lascio in pace, ma ricordate che ci sono cambiamenti che fanno male, anche se nessuno ha colpa. *(Esce).*

Luce nella stanza di Andrés e Tamara.

TAMARA. Dopo dobbiamo parlare.

ANDRÉS. Parliamo sempre, ridiamo sempre, questa è una delle cose per cui ti amo.

TAMARA. E perché ti preparo da mangiare e, a volte, ti lavo anche le mutande.

ANDRÉS. Ma non solo per questo...

TAMARA: Perché altrimenti?

ANDRÉS. *(Giocando, con buon umore).* Perché pulisci la casa, traduci cose per me e mi tagli le brutte unghie dei piedi.

TAMARA. *(Lanciandogli contro una borsetta o qualcosa del genere)* Sfacciato! *(Consapevole del cliché).* Sono tutti uguali.

ANDRÉS. *(Completando).* E il migliore dovrebbe essere appeso a una guásima?

TAMARA. Devi chiedere a Pollo se ci sono ancora delle guásimas a Cuba.

SUSANA. No te preocupes. Ya los dejo solos, pero recuerden que hay cambios que lastiman, aunque nadie tenga la culpa. *(Sale)*.

Luz en el cuarto de Andrés y Tamara.

TAMARA. Después tenemos que hablar.

ANDRÉS. Siempre hablamos, nos reímos, esa es una de las cosas por las que te amo.

TAMARA. Y porque te hago la comida y, a veces, hasta te lavo los calzoncillos.

ANDRÉS. Pero no sólo por eso...

TAMARA. ¿Por qué más, a ver?

ANDRÉS. *(Jugando, de buen humor)*. Porque limpias la casa, me traduces cosas y me cortas las feas uñas de los pies.

TAMARA. *(Le tira un carterazo o algo así)*. ¡Descarado! *(Consciente del tópico)*. Todos son iguales.

ANDRÉS. *(Completando)*. Y al mejor deben colgarlo de una guásima.

TAMARA. Hay que preguntarle al Pollo si quedan guásimas en Cuba.

ANDRÉS. Hoy tiene la reunión más complicada de su vida.

TAMARA. Ojalá venga por acá después. Me voy...

ANDRÉS. ¿Al médico también le gusta el amarillo?

TAMARA. ¿No quedamos en que estaban aburridos de ver ropa interior y hasta lo que contiene?

ANDRÉS. Ese cuento no me lo creo. Me parece consuelo de maridos impacientes.

TAMARA. *(Subitamente seria)*. Impaciente estoy yo, mi amor. No te había dicho nada porque tienes demasiadas cosas en tu cabeza, pero hoy se reúnen los tres especialistas para ver si puedo...

ANDRÉS. Vas a poder. Y pronto.

TAMARA. Quiero estar lista, pero a la vez no tengo apuro. ¡Ya ni yo misma sé!

ANDRÉS. ¿Te acompaño?

TAMARA. Siempre. Tú siempre estás, siempre me acompañas...

Se abrazan con ternura. Luz en el cuarto de Ania. El diálogo entre los hermanos está en un punto culminante.

SAÚL. Mi mamá creyó en lo mismo hasta que se decepcionó, se amargó, cambió de rumbo. Nunca me lo ha dicho pero parece que ella no estaba puesta para la política, que dijo que sí y se metió en todo por lo enamorada...

ANIA. Pues hizo mal...

SAÚL. ¿Quiénes somos nosotros para ser jueces, Ania? Tal vez fue sin querer, sin darse cuenta del to-

ANDRÉS. Oggi ha la riunione più complicata della sua vita.

TAMARA. Spero che venga qui più tardi. Io vado...

ANDRÉS: Anche al dottore piace il giallo?

TAMARA: Non eravamo rimasti che erano stanchi di guardare la biancheria intima e anche quello che contiene?

ANDRÉS. Non credo a quella storia. Penso che sia una consolazione di mariti impazienti.

TAMARA. *(Improvvisamente seria)*. Impaziente sono io, amore. Non ti avevo detto niente perché hai troppe cose in testa, ma oggi i tre specialisti si riuniscono per vedere se posso...

ANDRÉS. Sarai in grado. E presto.

TAMARA. Voglio essere pronta, ma allo stesso tempo non ho fretta. Non lo so nemmeno io!

ANDRÉS: Posso venire con te?

TAMARA. Sempre. Tu ci sei sempre, mi accompagni sempre...

Si abbracciano teneramente. Luce nella stanza di Ania.

Il dialogo tra i fratelli è al culmine.

SAUL. Mia madre credeva nella stessa cosa finché non è rimasta delusa, si è amareggiata e ha cambiato rotta. Non me l'ha mai detto ma sembra che non fosse tagliata per la politica, ha detto di sì e ci è entrata perché innamorata...

ANIA. Beh, ha fatto male...

SAUL: Chi siamo noi per fare i giudici, Ania? Forse è stato accidentale, senza rendersene conto del tutto, ma mia mamma e il mio patrigno mi hanno messo dentro un sacco di risentimento e guarda come è andata: papà sul pavimento, con quegli occhi che mi guardavano come se volesse uccidermi, ma allo stesso tempo con un affetto che non gli permetteva di alzarsi.

Silenzio. Ania lo rompe con difficoltà.

ANIA. Non è ancora del tutto sveglio, Saul. È come se il tizio allegro stesse annegando sotto un altro scontro e triste che lo afferra per il collo.

SAUL: E ti sembra che sia tutta colpa mia o di mia madre per non avermi insegnato ad amarlo, per non averlo perdonato mai per avermi negato quella firma che ci avrebbe risolto la vita? Quel che ancora non so è se l'ha fatto per tenermi al suo fianco, o se l'ha fatto per non essere segnalato, per aggrapparsi alla sua posizione.

ANIA. Io ero molto piccola e a lui non piace raccontare quella storia.

SAUL. Ma tu lo sai, forse più di chiunque altro...

perché questi cinque anni li hai passati al suo fianco,

do, pero mami y mi padrastro me metieron mucho rencor dentro y mira en lo que terminó: papá en el suelo, con aquellos ojos que me miraban queriendo matarme, pero a la vez con un cariño que no lo dejaba pararse.

Silencio. Ania lo rompe con dificultad.

ANIA. Todavía no se ha levantado del todo, Saúl. Es como si el tipo alegre estuviera ahoga' o debajo de otro gruñón y triste que lo agarra por el cuello.

SAÚL. ¿Y a ti te parece que toda la culpa es mía o de mi madre por no enseñarme a quererlo, por no perdonarle que me negara esa firma que nos resolvía la vida? Lo que todavía no sé es si lo hizo para sujetarme a su lado, o si fue para que no lo señalaran, por agarrarse a un puesto.

ANIA. Yo era muy chiquita y a él no le gusta repetir esa historia.

SAÚL. Pero sabes, a lo mejor más que nadie... porque estos cinco años te los has pasado al lado suyo, siendo su niña, su mascota. A lo mejor es verdad que a todos los hijos se quieren igual, pero me parece que eso es más bien para la familia del tiempo de los abuelos: los padres juntos, luchando por criarlos lo mejor posible. Pero ahora... Van a querer más al que tienen cerca que al que dejaron atrás y no saben cómo creció.

ANIA. Estás celoso y te entiendo. Pero no te creas, también yo he tenido que sonarme la amargura de mi madre. Cuando papito dejó a la tuya siguió fracasando con las mujeres.

SAÚL. O teniendo más suerte de la cuenta...

ANIA. Pero seguía regado, suelto, en el aire... De mami salió para los brazos de Tamara, que ha sabido aguantarlo. Yo no la puedo querer del todo, pero ella ha sido su suerte para no volverse loco o algo peor. Tu mamá cambió de ideas, quería irse y se fue (*Se interrumpe*).

SAÚL. Sigue, ya soy grandecito, se fue para Miami y me dejó con mi abuela.

ANIA. La mía dice que no, pero en el fondo le sigue gustando el paisaje, la gente, hasta las desgracias de este país..., y se puso vieja.

SAÚL. Y ahora, ¿ella no se va detrás de ti?

ANIA. Esa fue la idea y lo que me sigue diciendo de boca para afuera, pero no tiene ganas ni fuerzas.

SAÚL. Si fuera yo, no la empujaría. A nosotros nos tocó ser víctimas de las calenturas y las dudas de ellos. Ahora no tenemos derecho a devolverles el disparate.

essendo la sua bambina, la sua cucciola. Forse è vero che tutti i bambini si amano uguale, ma mi sembra che questo sia più per la famiglia al tempo dei nonni: i genitori insieme, lottando per crescerli il meglio possibile. Ma ora... ameranno di più il figlio che hanno vicino rispetto a quello che hanno lasciato e non sanno come è cresciuto.

ANIA. Sei geloso e ti capisco. Ma non credere, anch'io ho dovuto sorbirmi l'amarezza di mia madre. Quando papà ha lasciato la tua mamma ha continuato a fallire con le donne.

SAUL. O ad avere più fortuna di quanto si pensi...

ANIA. Ma era ancora disordinato, sciolto, nell'aria... Da mia mamma andò tra le braccia di Tamara, che fu in grado di sopportarlo. Non posso amarla del tutto, ma lei è stata la sua fortuna per non impazzire o peggio. Tua madre ha cambiato idea, voleva andarsene e se ne è andata (*Si interrompe*).

SAUL. Vai avanti, sono un ragazzo grande ora, lei è andata a Miami e io sono stato lasciato con mia nonna.

ANIA. La mia dice di no, ma in fondo le piacciono ancora i paesaggi, la gente, anche le disgrazie di questo paese... è diventata vecchia.

SAUL. E ora, lei non ti segue?

ANIA. Questa era l'idea e questo è quello che continua a dirmi. Ma non ha né la volontà né la forza.

SAUL. Se fossi io, non la forzerei. Ci è toccato essere vittime delle loro scopate e dei loro dubbi. Ora non abbiamo il diritto di restituire le loro sciocchezze.

ANIA. Sì, ma non voglio vivere tutta la mia vita in questa stanzetta e con il desiderio di vestirmi bene, di mangiare quello che mi piace, di viaggiare in vacanza o almeno sognare di farlo. Se rimango perdo l'aereo, ma voglio che tu sappia: vado a cercare di convincere anche a papà...

SAUL: Sei pazza? (*Pausa breve*) È cambiato così tanto?

ANIA. La stessa mano che ti ha rifiutato la firma, si è mossa rapidamente per la mia. Quasi in lacrime, ma ha firmato.

Silenzio.

ANIA. (*Afferra la valigia, Saul l'aiuta. Si guardano a lungo con la valigia in mezzo*). Verso il paese qui di fronte non accetterebbe mai. E lo capisco. Ma uno come lui in Europa?

SAUL. Non credo che lui sarebbe felice. Lui è un romantico e io ho capito che il primo prezzo che viene pagato per tutte le cose là fuori è avere i piedi ben piantati a terra.

ANIA. Sí, pero no quiero vivir toda la vida en este cuartico y pasando ganas de vestirme bien, de comer lo que me gusta, de viajar de vacaciones o por lo menos soñar con hacerlo. Si me demoro ahora se me va el avión, pero quiero que tú lo sepas: voy a tratar de que papá también...

SAÚL. ¿Tú estás loca? (*Pausa breve*). ¿Tanto ha cambiado?

ANIA. La misma mano que te negó la firma, se movió rápido para la mía. Casi llorando, pero firmó. *Silencio.*

ANIA. (*Agarrando la maleta. Saúl la ayuda. Se miran largo con ella por el medio*). Para el país de enfrente nunca aceptaría. Y lo entiendo. Pero un tipo como él en Europa...

SAÚL. Creo que tampoco sería feliz. Es un romántico y me he dado cuenta de que el primer precio que se paga por todas las cosas sabrosas de allá afuera es tener los pies muy afinca'os en la tierra.

ANIA. ¿Y si se fueran juntos, Saúl? Si tú lo convenieras. Cuando me dijiste que habías ido a su casa lo vi todo clarito. A lo mejor todavía nosotros podemos estar cerca de alguna forma...

SAÚL. ¿Conseguir en otro país lo que aquí no hemos sabido hacer? Me parece difícil, hermanita. De todas formas, si cuando hable con él me da alguna entrada...

ANIA. (*Ahora fugazmente infantil*). ¡Dale!

SAÚL. Saliste a papá, cuando se te mete una idea...

ANIA. Eso dice mami. Es una jodedera esto de ser el único por parte de madre y compartir un padre... Pero yo sé bien que te quiere mucho, porque lo he visto sufrir por no tenerte, morderse los labios, disimular una lágrima... Por eso mismo creo que ahora te toca...

SAÚL. ¿Y si lo hacemos al revés? ¿No te gustaría que me quedara con él en Cuba?

ANIA. Eso ni se me ocurrió. Tú siempre has querido irte, tú mamá está allá. Cuando oí que estabas bajando en un crucero, pensé que en el primer puerto te bajabas y adiós...

SAÚL. Volví.

ANIA. ¿Y podrás acostumbrarte a esto?

SAÚL. Aquí he vivido 22 años y no me falta ningún pedazo. Lo que no quiero es ponerme viejo "a punto de irme", "sacando papeles", como le ha pasado a mis primos. Tampoco encuentro alegría verdadera en las fotos y los video que manda

ANIA: E se andaste via insieme voi due, Saul? Se tu riuscissi a convincerlo. Quando mi hai detto che sei andato a casa sua ci ho pensato subito. Magari noi possiamo restare ancora vicini in qualche modo...

SAUL: Realizzare in un altro paese quello che non siamo riusciti a fare qui? Penso che sarebbe difficile, sorellina. Comunque, se quando parlo con lui, mi dà qualche input...

ANIA. (*Ora fugacemente infantile*.) Continua!

SAUL. Assomigli a lui, quando ti viene un'idea...

ANIA. Questo è quello che dice la mamma. È una spina nel fianco essere figli unici da parte di madre e condividere un padre... Ma so benissimo che lui ti ama molto, perché l'ho visto star male per non averti con sé, mordendosi le labbra, nascondendo una lacrima... Ecco perché credo che ora sia il tuo turno...

SAUL: E se facessimo il contrario? Non ti piacerebbe che io rimanessi con lui a Cuba?

ANIA. Non mi è nemmeno venuto in mente. Hai sempre desiderato andartene, tua mamma è laggiù. Quando ho sentito che stavi lavorando su una nave da crociera ho pensato che saresti sceso al primo porto e ciao ciao...

SAUL. Sono tornato.

ANIA: E riuscirai ad abituarti a questo?

SAUL. Qui ci ho vissuto per 22 anni e non mi manca neanche una parte. Quello che non voglio è invecchiare "sul punto di partire", "mettendo insieme le scartoffie", come è successo ai miei cugini. In ogni caso non riesco a trovare una vera gioia nelle foto e nei video che manda mamma. Tutto si riduce a lavorare per possedere e lavorare ancora di più per non pensare a ciò che si è lasciati alle spalle.

ANIA: Allora?

SAUL. Mia nonna sta morendo. Quando la seppellirò vedrò cosa fare.

ANIA. Parla con papà. Altri più devoti alla causa di lui hanno seguito i loro figli... Queste cose sono cambiate. Guarda, se io sto bene, puoi contare su di me...

SAUL: Completamente, sorellina, o a metà?

Non ridono. Sono tesi. Blackout.

PORTA 10

Il rumore, forse anche l'immagine di un aereo, riempie tutto. Ania lascia le braccia di sua madre. Lei è di fronte ad Andrés.

ANDRÉS. Scrivi.

ANIA. Dimentica, papà, impara.

ANDRÉS. Mannaggia, hai sempre parlato come una

mamá. Todo se vuelve trabajar para tener y trabajar más para no pensar en lo que se dejó atrás.

ANIA. ¿Entonces?

SAÚL. Mi abuela se está muriendo. Cuando la entierre veré qué hago.

ANIA. Habla con papi. Otros con más compromiso que él le han caído atrás a sus hijos... Esas cosas cambiaron. Mira, si me va bien, conmigo puedes contar...

SAÚL. ¿Completo, hermanita, o a la mitad?

No llegan a reír. Están tensos. Apagón.

PUERTA 10

El ruido, tal vez también la imagen de un avión, lo llena todo. Ania se suelta de los brazos de la madre. Está frente a Andrés.

ANDRÉS. Escribe.

ANIA. Olvida, papito, aprende.

ANDRÉS. Ya, coño. Siempre hablaste como una mujer madura. A los cinco años era una gracia, ahora van a decir que eres una muchacha pesá.

ANIA. Tú eres y vas a ser un viejito contento... Tratas de ponerme carácter y de darme consejos pero te queda flojo el papel, como a los artistas malos de la televisión. Me regañabas rápido y de carretilla, sin creerte mucho el discurso de papá con carácter. Lo de nosotros ha sido siempre pintar aquellas cabezas sin un pelo, ponerle nombres a la gente, mal cantar...

ANDRÉS. A lo mejor por eso no logré...

ANIA. No tienes la culpa de que me vaya. El mundo es grande y a la vez chiquito.

ANDRÉS. A lo mejor no hay que tomarse esto de ser una isla tan en serio...

ANIA. Tú eres el tipo más inteligente que conozco. ¡No te cierres!

SUSANA. Dale, niña. Ahora no pueden resolver lo que no discutieron antes. Tu vuelo se va y nosotros nos quedamos.

ANDRÉS. Cuídate, Ania. Piensa...

ANIA. *(Canta para romper la tensión).* "Pensamiento/ dile a fragancia..."

Silencio frágil. Enseguida lo interrumpe el ruido de un avión.

ANDRÉS. ¡Ya! Dale otro abrazo a tu madre y...

SUSANA. No están racionados, ni los estoy contando, Andrés.

ANDRÉS. A ti te tocan más... Eso está claro.

SUSANA. *(Explota).* No me trates como a una loca,

donna matura. Quando avevi cinque anni era divertente, ora diranno che sei una ragazza pesante.

ANIA. Tu sei e sarai un vecchietto contento... Stai cercando di darmi carattere e di darmi consigli, ma non ti va bene il ruolo, come ai cattivi interpreti della televisione. Mi rimproveravi velocemente e solo formalmente, senza credere troppo ai discorsi di papà con carattere. Il nostro lavoro è sempre stato quello di dipingere quelle teste senza capelli, inventare nomignoli per la gente, cantare stonati...

ANDRÉS. Forse è per questo che non sono riuscito a...

ANIA. Non è colpa tua se me ne vado. Il mondo è grande e allo stesso tempo piccolo.

ANDRÉS. Forse non si dovrebbe prendere così seriamente il fatto di essere un'isola...

ANIA. Sei il tizio più intelligente che conosco. Non chiu-derti!

SUSANA. Andiamo, piccola. Ora non potrete risolvere ciò che non è stato discusso in precedenza. Il tuo volo se ne va e noi restiamo.

ANDRÉS. Abbi cura di te, Ania. Pensa...

ANIA. *(Canta per rompere la tensione).* "Pensiero/ digli a profumo..."

Fragile silenzio. Viene immediatamente interrotto dal suono di un aereo.

ANDRÉS. Già! Dai un altro abbraccio a tua madre e...

SUSANA. Non sono racionati, e nemmeno li sto contando, Andrés.

ANDRÉS. A te, te ne spettano di più... Questo è sicuro.

SUSANA. *(Esplosione).* Non trattarmi come una pazza, né come una infelice o una malata terminale. Anch'io passerò quella porta e forse diventerò una nonna, una vecchia completa meglio di te.

ANIA: Cosa c'è, mamma?

SUSANA. Niente, bella. Ora l'unica cosa che conta è che tu non perda l'aereo...

ANDRÉS. Sì...

Ania li abbraccia entrambi allo stesso tempo. Rimangono così per un momento come in una foto di famiglia.

ANIA. Ci vediamo presto. Non smettere di parlare con mio fratello, paparino.

Si gira di spalle. Se ne va. Si perde di vista. Andrés e Susana rimangono molto vicini, come se nel mezzo ci fosse solo il buco della presenza fisica di Ania. Silenzio. Adesso gli aerei sono molti e i rumori si allontanano.

PORTA 11

Tamara è appena arrivata. Andrés è a faccia in giù sul materasso. Non è chiaro se stia dormendo o se stia

ni como a una infeliz o a una enferma desahuciada. Yo pasaré también por esa puerta y a lo mejor llego a ser abuela, vieja completa mejor que tú.

ANIA. ¿Qué pasa, mamá?

SUSANA. Nada, preciosa. Ahora lo único que importa es que no pierdas tu avión...

ANDRÉS. Sí...

Ania los abraza a los dos a la vez. Quedan un momento así como en una foto de familia.

ANIA. Nos veremos pronto. No dejes de hablar con mi hermano, papito.

Da la espalda. Se aleja. Se pierde de vista. Andrés y Susana quedaron muy cerca, como si solo estuviese en el medio el hueco físico de la presencia de Ania. Silencio. Ahora los aviones son muchos y los ruidos se alejan.

PUERTA 11

Tamara acaba de llegar. Andrés está boca abajo sobre el colchón. No se define bien si duerme o piensa muy profundamente. Ella lo acaricia muy despacio por la espalda.

ANDRÉS (Incorporándose). ¡Qué rica sorpresa!

TAMARA. Ya no llego desnuda...

ANDRÉS. La ropa se puede quitar...

TAMARA. No con esa cara que tienes, ni con el ánimo que traigo de la calle.

ANDRÉS. ¿Qué tal?

TAMARA. Algo anda mal. Uno de los médicos habló de operación...

ANDRÉS. Me asustas...

TAMARA. No vas a enviudar demasiado rápido. Parece que los años tomando pastillas me pasan la cuenta.

ANDRÉS. No te angusties, madame, hacemos el tratamiento y tendrás... tendremos nuestro niño.

TAMARA. Lo dices siempre igual, como el que cumple un encargo.

ANDRÉS. ¿De dónde sacas eso?

TAMARA. Te gustaría verme feliz, si llega le darías cariño y protección, pero no está en el centro de tu cabeza, no te despiertas a media noche deseándolo. Estás ocupado con los que ya son grandes y sus líos. Además, la tesis...

ANDRÉS. A lo mejor hay algo de eso, pero no creo que sea justo que me lo reproches. Otros cincuenta se plantan. No quieren empezar de nuevo cuando lo que les toca es ser abuelos.

pensando molto profondamente. Lei gli accarezza la schiena molto lentamente.

ANDRÉS (Alzandos) Che bella sorpresa!

TAMARA. Non arrivo nuda come prima...

ANDRÉS. I vestiti possono essere tolti...

TAMARA. Non con quella faccia che hai, né con l'umore che mi porto dietro dalla strada.

ANDRÉS: Come stai?

TAMARA. C'è qualcosa che non va. Uno dei medici ha parlato di operazione...

ANDRÉS. Mi fai paura...

TAMARA. Non diventerai vedovo troppo presto. Pare che tutti gli anni che ho preso la pillola stiano presentando il conto.

ANDRÉS. Non si angosci, madame, faremo il trattamento e lei avrà... noi avremo il nostro bambino.

TAMARA. Lo dici sempre allo stesso modo, come colui che compie un incarico.

ANDRÉS: Da cosa lo deduci?

TAMARA. Vorresti vedermi felice, se dovesse arrivare gli daresti amore e protezione, ma non è al centro dei tuoi pensieri, non ti svegli nel cuore della notte desiderandolo. Sei occupato con quelli che son già grandi e i loro pasticci. Inoltre, la tesi...

ANDRÉS. Forse c'è qualcosa di vero, ma non credo che sia giusto che tu mi rimproveri. Altri cinquantenni si fermano. Non vogliono ricominciare da capo quando quel che gli spetterebbe sarebbe fare i nonni

TAMARA: Cosa stai dicendo, Andrés? Non siamo d'accordo che la nostra sia una relazione impareggiabile e fuori dal comune?

ANDRÉS. Naturalmente, amore...

TAMARA. Ma ultimamente ti stai dimenticando. Anch'io voglio realizzarmi... Ho una proposta di lavoro.

ANDRÉS: Pro...posta...? Cosa diavolo stai dicendo? Perché non me l'hai detto prima?

TAMARA. Non è a Cuba.

Lui cerca di prenderla con naturalezza.

ANDRÉS. Per favore, non sono in vena di scherzi.

TAMARA. So che non è una buona giornata e ancora non è stato deciso nulla, ma mi sarei sentita una traditrice se non ti avessi detto una cosa così importante. Guarda, non è che me ne vado per sempre, è solo per provare per un anno o poco più, per vedere come funziona. Mi piacerebbe... Non abbiamo mai viaggiato insieme...

ANDRÉS. Sarebbe bello! Lo studioso dell'esodo, il tale che sogna che i giovani ci rinnovino come alberi

TAMARA. ¿Qué tú estás diciendo, Andrés? ¿No quedamos en que la de nosotros es una relación incomparable, fuera de liga?

ANDRÉS. Claro, mi amor...

TAMARA. Pero se te está olvidando últimamente. Yo también quiero realizarme... Tengo una propuesta de trabajo.

ANDRÉS. ¿Pro...puesta...? ¿Y con qué se come eso? ¿Por qué no me lo dijiste antes?

TAMARA. No es en Cuba.

Él trata de tomarlo con naturalidad.

ANDRÉS. Por favor, no estoy para bromas pesadas. **TAMARA.** Sé que no es un buen día y tampoco hay nada decidido, pero me sentía traidora sin contarte algo tan importante. Mira, no es que me vaya definitivo, es probar un año o algo así, a ver cómo funciona. Me encantaría... Nunca hemos viajado juntos...

ANDRÉS. ¡Estaría bueno! El estudioso de los éxodos, el tipo que sueña con que los jóvenes nos rejuvenen como árboles que van formando un bosque..., ¡Se va!, parte a cargar bandejas en una McDonald. Buena mierda para terminar una vidita. Aquí desde el santero que te consulta hasta la luchadora que te tira las cartas, todo el mundo adivina felicidad en salir afuera, en que por lo menos alguien de la familia vuele; escape, entre y salga, resuelva... ¡Yo no! Mi hija del alma estará ahora aterrizando, sabes muy bien lo que he sufrido con Saúl, pero no me da la gana de huir.

TAMARA. ¿Eso es un esquema o un capricho?

ANDRÉS. Prefiero comer mal o tener un solo par de zapatos que convertirme en un inmigrante económico a estas alturas...

TAMARA. La gente se mueve... Lo peor es que te apasionas y te ofuscas y se van al carajo todas las palabras lindas de que somos dos que es como si fuera uno... Te veo egoísta y entonces, te quiero menos.

ANDRÉS. No te puedo obligar a quererme, Tamara. *Se miran con dolor y como si la discrepancia los hubiese vaciado de argumentos.*

TAMARA. *(Se le acerca, lo acaricia).* Tenemos el amor, tenemos lo más difícil.

ANDRÉS. Pero me ahogo, madame. Hizo falta levantar estas paredes y tragué en seco, me conformé con el polvo y el churre y las broncas con esos tipos sin escrúpulos. Mi tesis pudo quedar mejor sin tanto cemento, sin las tensiones...

che forman una foresta... Se ne va! parte a riempire vassoi in un McDonald's. Bel modo di porre fine a una vita. Qui, dal santero³ che ti consulta alla donna che ti legge le carte, tutti intuiscono la felicità nell'andare fuori, in quanto almeno uno della famiglia prende il volo; scappa, entra ed esce, tira a campare... Io no! La mia amata figlia starà atterrando adesso, lo sai bene quello che ho sofferto con Saul, ma non ho voglia di scappare.

TAMARA: È un programma o un capriccio?

ANDRÉS. Preferisco mangiar male o avere un solo paio di scarpe che diventare un immigrato economico a questo punto...

TAMARA. La gente si muove... La cosa peggiore è che ti appassioni e ti offuschi e tutte le belle parole come che siamo un'anima sola vanno a farsi benedire... Ti vedo egoista e quindi, ti amo di meno.

ANDRÉS. Non posso costringerti ad amarmi, Tamara.

Si guardano con dolore e come se il disaccordo li avesse svuotati di argomenti.

TAMARA. *(Si avvicina a lui, lo accarezza).* Abbiamo l'amore, abbiamo la parte più difficile.

ANDRÉS. Ma sto annegando, madame. C'era bisogno di tirar su questi muri e ho inghiottito il rospo, mi sono accontentato della polvere e della sporcizia e delle lotte con quei tipi senza scrupoli. La mia tesi poteva finire meglio senza tanto cemento, senza le tensioni...

TAMARA. Ma abbiamo il nostro piccolo angolo.

ANDRÉS. Che ora non ti basta, perché devi viaggiare, cercare prospettive, che c'è bisogno...

TAMARA: Hai intenzione di mettere il bambino sullo stesso piano delle mura o di un libro da scrivere?

ANDRÉS. Basta così! Ho passato la mia vita girando tra suoceri e cognati, o peggio, cercando di far capire a mia madre le donne che le portavo a casa. Sono cinquanta, signora, due volte venticinque, la metà di cento e la vita non restituisce il tempo perso e nemmeno ne aggiunge di più.

TAMARA: E neanche di meno, signor Pessimismo! Non sono mai stati importanti quei quindici anni che ho in meno. Quello che non posso fare è fossilizzarmi per il capriccio di non tentare *(Tremando, ma senza lacrime)* È troppo chiederlo?

ANDRÉS. Da quando ci siamo incontrati, ho vissuto per te...

TAMARA: E dovrei ringraziarti?

Silenzio profondo. È interrotto da colpi ritmici alla porta.

ANDRÉS. È aperto.

TAMARA. Pero tenemos nuestro rinconcito.

ANDRÉS. Que ahora no te basta, porque hay que viajar, buscar perspectivas, hay que...

TAMARA. ¿Vas a poner al niño al nivel de las paredes o de un libro por escribir?

ANDRÉS. ¡Está bueno ya! Me pasé la vida rodando de suegros a cuñados o lo que es peor intentando que mi madre entendiera a las mujeres que le llevaba a casa. Son cincuenta, madame, dos veces veinticinco, la mitad de cien y la vida no devuelve el tiempo que se perdió ni regala de más.

TAMARA. ¡Ni de menos, señor pesimismo! Nunca me han importado esos quince años que me llevas. Lo que no puedo es estancarme por el capricho de no intentar. (*Trémula, pero sin lágrimas*). ¿Es mucho pedir?

ANDRÉS. Desde que nos conocimos he vivido para ti...

TAMARA. ¿Y te lo tengo que agradecer?
Silencio hondo. Lo interrumpen rítmicos toques a la puerta.

ANDRÉS. Está abierto.

Entra el Pollo. Ellos se miran y casi agradecen la inesperada irrupción.

POLLO. No pregunto si interrumpo porque lo que se sabe...

ANDRÉS. ¿Y lo tuyo? ¿Fuiste a la reunión?

TAMARA. ¿Café o té?

POLLO. ¡Qué nivel! En cualquier momento me dan el número del teléfono móvil.

TAMARA. Y que sea de los que tiran fotos constantemente.

Ella simula retratarlos, pero ninguno de los tres está listo para la broma.

POLLO. Todo fue más rápido de lo que esperaba. El secretario del Núcleo se quedó con la boca abierta. Parece que como mismo nunca dejaron claro por qué yo no podía estar en su élite ahora tampoco han escrito qué hacer con alguien que dice 'No'. A los mismos que tratan de convencerme les era cómodo que existiera esa ley invisible: "Fulanito es un talento, es el mejor en lo suyo, pero tiene un defecto" (*¡y qué defecto!*). entonces se le usa, pero cuando hay algo bueno –un viaje, una beca, una oportunidad– se deja fuera.

TAMARA. Y le toca a uno de ellos o de ellas, mediocres a más no poder pero sin mancha conocida.

POLLO. Pero se los dije y también que aquí a la hora de pelear contra Batista a nadie le preguntaron si

Arriva il Pollo. Si guardano e sono quasi grati per l'inaspettata irruzione.

POLLO: Non chiedo se sto interrompendo, perché ciò che si sa...

ANDRÉS: E tu, sei andato alla riunione?

TAMARA: Caffè o tè?

POLLO. Che classe! Mi danno il numero del cellulare da un momento all'altro.

TAMARA. E che sia uno di quelli che scattano foto in continuazione.

Lei finge di ritrarli, ma nessuno dei tre è pronto per la battuta.

POLLO. È stato tutto più veloce di quanto mi aspettassi. Il segretario del Nucleo è rimasto a bocca aperta. Sembra che, visto che non gli era nemmeno chiaro perché non potevo essere nella loro élite, ora non sanno neanche cosa fare con qualcuno che dice 'No'. Gli stessi che adesso cercano di convincermi si sentivano a loro agio con la legge invisibile: "Tizio è un talento, è il migliore in quello che fa, ma ha un difetto" (*e che difetto!*). dunque verrà usato, ma quando c'è qualcosa di importante –un viaggio, una borsa di studio, un'opportunità – verrà lasciato fuori.

TAMARA. E tocca ad uno o ad una di loro, mediocri a più non posso ma senza alcuna macchia conosciuta.

POLLO. Ma gliel'ho detto, ed anche che qui, al tempo di combattere Batista a nessuno è stato chiesto se fosse frocio, puttana, credente in Dio o sostenitore della squadra di Almendares. Orlando era quasi un bambino e si è ha giocato la vita... Non si è pentito, non lo ha detto ai quattro venti né ha chiesto medaglie. Con altri gay epici facevano gli stupidi perché sposavano donne o risolvevano i loro problemi nel bagno pubblico. Ma noi abbiamo avuto le palle di andare a vivere insieme, quando quasi nessun altro lo faceva. Ora non so se quello che infastidiva era l'essere gay dichiarati o la sincerità. Orlando non ha mai gridato perché era uno di quelli che continuano a credere che il silenzio è disciplina e che il dubbio ha in sé una sorta di tradimento. Ma in casa, sveglio alle prime ore del mattino, mi ha parlato dei suoi dispiaceri. Ed io ho passato notti a sentirmi in colpa per averlo spinto a condividere il mio letto. Anche i vicini hanno imparato a rispettarci e a volerci bene, ma al lavoro avevano la letterina conservata, il pugnale nascosto da estrarre in qualsiasi momento. Quindi... non prendermi per il culo!

TAMARA. Ora che il mondo è cambiato, ora che le cose si son fatte più dure vogliono darci le stesse tessere che ci hanno negato prima.

era maricón, puta, creyente en Dios o simpatizante del equipo Almendares. Orlando era casi un niño y se la jugó... No se arrepintió, no lo andaba diciendo, ni pedía medallas. Con otros gays épicos se hicieron los bobos, porque se casaban con mujeres o resolvían sus problemas en el baño público. Pero nosotros tuvimos cojones para irnos a vivir juntos, cuando casi nadie lo hacía. Ahora no sé si lo más que molestaba era la mariconería o la sinceridad. Orlando nunca gritó porque fue de los que siguen creyendo que el silencio es disciplina y que la duda tiene algo de traición. Pero en la casa, despierto de madrugada, sí me comentaba sus sinsabores. Y yo tuve noches de sentirme culpable por haberlo empujado a compartir mi cama. Hasta los vecinos aprendieron a respetarnos y querernos, pero en el trabajo seguía la cartica guardada, el puñal escondido para sacarlo en cualquier momento. Así... ¡que no me jodan!

TAMARA. Ahora que el mundo cambió, que la cosa se puso dura quieren regalarnos esos mismos carnes que antes negaban.

ANDRÉS. ¿Y la jefa?

POLLO. No se portó mal.

ANDRÉS. Me la imagino, la conozco bien. Como se supone que en este asunto ella no dirige, que ahí sea una militante más... (*La imita un poco*). Mira para el otro lado, espera por los otros, pone cara de humilde mujer de pueblo. A la larga es una mentira y está claro que ella es la que manda todo el tiempo

POLLO. La tienes cogida con esa mujer, Andrés.

ANDRÉS. Ah, sí... porque no es torpe, esquemática, obtusa, ni siquiera gorda.

POLLO. Es un cuadro, una dirigente, como lo fuiste tú.

ANDRÉS. ¡No es lo mismo! Mira, si el futuro de este país va a ser sacarnos como trapos sucios las responsabilidades y las fidelidades de estos años, vamos a estar muy jodidos. Yo acepté dirigir porque si se lo dejamos a los cabrones sí que no hay esperanzas de que nada se enderece. Cuando me dieron ese carné rojo, me sentí orgulloso de verdad y cuando me lo quitaron lloré como un niño. Lo más que me dolía no era dejar de pertenecer, sino comprobar que no logramos llevarnos bien, que los mejores, los que luchamos en el mismo bando, en vez de construir la patria linda por la que tanto se peleó, nos dedicamos a ponernos zancadillas, a llevarnos las cuentas.

ANDRÉS: E la capoufficio?

POLLO. Non si è comportata male.

ANDRÉS. Posso immaginarla, la conosco bene. Dal momento che si suppone che in questa materia non abbia voce in capitolo, che lì sia una militante più... (*La imita un po'*). Guarda dall'altra parte, aspetta gli altri, fa la faccia da umile donna del popolo. Alla lunga è una bugia e si vede che è lei che comanda sempre.

POLLO: Ce l'hai con quella donna, Andrés.

ANDRÉS. Ah, sì... perché non è goffa, schematica, ottusa e nemmeno grassa.

POLLO: È una militante, una dirigente, come lo eri tu.

ANDRÉS: Non è la stessa cosa! Guarda, se il futuro di questo paese sarà quello di esporre come panni sporchi le responsabilità e la fedeltà di questi anni, saremo davvero fregati. Io ho accettato di comandare perché se lasciamo fare a quei bastardi non c'è nessuna speranza che si sistemi qualcosa. Quando mi hanno dato quel tesserino rosso sono stato molto orgoglioso e quando me l'hanno tolto ho pianto come un bambino. La cosa che mi ha fatto più male non è stata smettere di farne parte, ma vedere che non riuscivamo ad andare d'accordo, che i migliori di noi, quelli che combattono dalla stessa parte, invece di costruire la bella patria per la quale si è lottato così duramente, ci siamo dedicati a farci lo sgambetto e a tenerci d'occhio l'un l'altro.

TAMARA. Non gridare.

Breve e teso silenzio.

TAMARA: E tu pensi che le persone siano guardinghe e abbiano paura all'interno del partito perché sono cattive, contorte e dispettose? Non sarà invece che hanno inventato una struttura che non funziona e ora non c'è abbastanza coraggio per cambiarla? Devono essere parecchi gli ipocriti, se il biglietto d'ingresso viene dato per nascondere i difetti.

POLLO: Peserà a tutti noi se non salviamo quello che c'è.

ANDRÉS. Se il cambiamento sarà completo qui non sarà possibile essere né gay, né nero, né ateo. I ricchi torneranno alle loro vecchie case, la tv piena di pubblicità e il denaro signore e padrone.

TAMARA: Niente discorsi, per favore! Non ne posso più!

POLLO. (*Come per "mettere i piedi per terra" e sfuggire al dibattito tra marito e moglie*). La capoufficio mi ha chiamato da parte e mi ha detto che era d'accordo con me. Mi ha confessato che a sua cugina è capitato qualcosa di simile, ma poi ha avuto la meglio e ha fatto carriera.

ANDRÉS. Avrà avuto un momento di onestà, ma tu sai

TAMARA. No grites.

Silencio breve y tenso.

TAMARA. ¿Y tú crees que la gente se vigila y tiene miedo dentro del partido porque sea mala, re-torcida y rencorosa? ¿No será que inventaron una estructura que no funciona y ahora no hay coraje suficiente para cambiarla de una vez? Tienen que abundar los hipócritas, si la entrada la dan por es-conder defectos.

POLLO. Ya nos pesará a todos si no salvamos lo que tenemos.

ANDRÉS. Si el cambio es completo aquí no se va a poder ser ni gay, ni negro, ni ateo. Los ricos a sus casas de antes, la tele llena de anuncios y el dinero dueño y señor.

TAMARA. ¡Discursos no! ¡Por favor! ¡No aguanto más!

POLLO. *(Como para “poner los pies en la tierra” y escapar del debate entre marido y mujer).* La jefa me llamó aparte y me dijo que estaba de acuerdo conmigo. Me confesó que a su prima le pasó algo similar, pero que después se impuso y ha llegado lejos.

ANDRÉS. Tendría un momento de honestidad, pero tú sabes mejor que yo que es una cobarde y una manipuladora. A lo mejor hasta inventó a la parienta esa...

TAMARA. Andrés, mi amor, deja de ser paranoico.

POLLO. Yo no necesito de su solidaridad, ni de que tenga una prima o un hermano o un vecino o un marido que sufrió esta misma discriminación. He hecho mi carrera y mi vida lo mejorcito que he podido y casi siempre como me ha dado la gana. Con mi frente en alto y el corazón lo más limpio posible. Anoche no dormí buscándole las cuatro patas a ese ‘No’ o ese ‘Sí’. Estoy tranquilo porque no decidí por resentimiento sino por justicia. No pueden cambiar de disposición con el borrón y cuenta nueva; como si no hiciera falta discutir las metidas de pata.

ANDRÉS. *(Para romper el abrupto silencio. Sospechando que el tema afecta demasiado a El Pollo).* ¿Te dijo algo sobre mi tesis?

POLLO. *(Animándose).* Más que algo...

TAMARA. Habla rápido o no tomas té.

POLLO. Me propuso que la trabajemos juntos. Yo le aclaré que no es mi especialidad.

TAMARA. A mí, así, de pronto, me gusta la idea.

ANDRÉS. Lo que está buscando es desviar la responsabilidad, tirarte para arriba el papel del censor.

mejlio di me che è una vigliacca e una manipolatrice. Potrebbe anche essersi inventata la parente quella...

TAMARA. Andrés, amore, smettita di essere paranoico.

POLLO: Non ho bisogno della sua solidarietà, né ho bisogno che lei abbia una cugina o un fratello o un vicino o un marito che ha sofferto questa stessa discriminazione. Ho fatto la mia carriera e la mia vita al meglio che ho potuto e quasi sempre come volevo. A testa alta e con il cuore il più pulito possibile. Ieri sera non ho dormito cercando pregi e difetti di quel ‘No’ o di quel ‘Si’. Sono calmo perché non ho deciso per il risentimento ma per la giustizia. Non possono cambiare la loro disposizione con una tabula rasa; come se non ci fosse bisogno di discutere sugli errori.

ANDRÉS. *(Per rompere il brusco silenzio. Sospestando che l’argomento faccia troppo male a Pollo)* Ti ha detto qualcosa sulla mia tesi?

POLLO. *(Rallegrandosi).* Più che qualcosa...

TAMARA. Parla velocemente o non bevi il tè.

POLLO: Mi ha proposto di lavorarci insieme. Le ho detto chiaramente che non è la mia specialità.

TAMARA. L’idea, così, a primo impatto, mi piace.

ANDRÉS. Quel che sta cercando di fare è sviare la responsabilità, tirarti in ballo per il ruolo di censore.

POLLO. Per favore, Andrés. Come noi gay non siamo tutti delle checche isteriche, le cape – anche se sono grasse – possono avere una sensibilità nascosta.

ANDRÉS: E dove la nasconde?

POLLO. Senti, se accetti di farmi collaborare è per mettere le mani in fondo a questa pentola e darci dentro per la nuova versione.

ANDRÉS: La mia tesi ti sembra superficiale?

Silencio imbarazzante.

POLLO: Sì.

ANDRÉS. *(Ferito)* Sì?

POLLO: Affronta un sacco di cose e non attacca in profondità.

ANDRÉS. Se da ciò che è scritto si sono spaventati, mi hanno abbassato il voto, e per poco non scappano... Cosa succederà se noi andiamo più a fondo?

TAMARA. Capisco il Pollo, amore. Ti sei precipitato a vedere i loro pregiudizi.

ANDRÉS. La posizione ufficiale è chiarissima: le donne non vogliono partorire, cioè abbiamo la mentalità di un paese sviluppato. Continueranno a difendere questa visione, perché altrimenti, li fanno fuori.

TAMARA. Questo è il loro problema con le loro coscienze, il tuo è lavorare sodo, senza censurarti e adesso ancora di più...

POLLO. Por favor, Andrés. Como mismo todos los gays no somos de argolla, histeria y brete, las jefas –aunque sean gordas– pueden tener una sensibilidad oculta.

ANDRÉS. ¿Y dónde la esconde?

POLLO. Mira, si aceptas que te acompañe es para meter las manos hasta el fondo en este potaje y fajarnos a los palos por la nueva versión.

ANDRÉS. ¿Mi tesis te parece superficial?

Silencio embarazoso.

POLLO. Sí.

ANDRÉS. *(Herido).* ¿Sí?

POLLO. Se mete en muchas cosas y no ataca a fondo.

ANDRÉS. Si con lo que está escrito se asustaron, me dieron menos nota, casi se mandan a correr...

¿Qué va a pasar si nos metemos más hondo?

TAMARA. Yo entiendo al Pollo, mi amor. Tú te apuraste en ver los prejuicios de ellos.

ANDRÉS. La posición oficial está clara: las mujeres no quieren parir, tenemos mentalidad de país desarrollado. Van a seguir defendiendo esa visión, porque si no, los truenan.

TAMARA. Ese es el problema de ellos con sus conciencias, lo tuyo es trabajar fuerte, sin censurarte y más ahora...

POLLO. Tú no eres el único investigador honrado, ni el primer inconforme del mundo...

ANDRÉS. ¿Ustedes me están cayendo en pandilla o son ideas que yo me hago?

POLLO. Nosotros te queremos, mi socio, y no nos gusta verte deprimido ni en el papel de víctima. Tu investigación es buena, pero se puede ahondar, preguntarse hasta por qué las leyes siguen siendo tan blanditas con los tipos que no cumplen con sus deberes y ya sabemos que si el niño nacido no tiene apoyo, las madres se erizan a la hora de intentar el segundo; aunque el nuevo amor tenga el famoso diamante en la punta del pito.

TAMARA. No es fácil. Para proponer que los padres den más de cuarenta pesos hay que reconocer que esa cifra es una mierda, aceptar que el sueldo habla en un idioma y la vida de la gente en otro.

ANDRÉS. No puedes subir las pensiones porque la mayoría vive de su sueldo y no tiene para más. Cuba no es La Habana ni la realidad el mundillo en el que uno se mueve. En las provincias la gente inventa su casita, resuelve más fácil la comida, sigue viviendo y pensando en dinero cubano.

POLLO. Non sei l'unico ricercatore onesto, né il primo anticonformista del mondo...

ANDRÉS. State facendo squadra nel darmi addosso, o sono idee che ho io?

POLLO. Noi ti vogliamo bene, amico mio, e non ci piace vederti depresso o nel ruolo di vittima. La tua ricerca è buona, ma si può scavare più a fondo, chiedersi anche perché le leggi sono ancora così morbide con quelli che non compiono i propri doveri e sappiamo già che se il bambino nato non ha il giusto supporto, le madri col cavolo che si mettono a fare il secondo; nemmeno se il nuovo amore avesse il famoso diamante sulla punta del cazzo.

TAMARA. Non è facile. Proporre di dare più di quaranta pesos ai genitori significa riconoscere che questa cifra è una merda, accettare che la busta paga parli in una lingua e la vita della gente in un'altra.

ANDRÉS. Non si possono aumentare le pensioni perché la maggior parte delle persone vive del suo stipendio e non può permettersi di più. Cuba non è l'Avana, né la realtà è il piccolo mondo in cui ci muoviamo. Nelle province la gente inventa la propria casetta, ottiene più facilmente il cibo, e continua a vivere e pensare in denaro cubano.

POLLO. Molti di loro pagano al figlio l'importo legale o nemmeno quello, e poi – con quello che ottengono al di fuori del loro stipendio – se ne vanno con la nuova conquista in una stanza particolare e mandano in fumo venti o trenta dollari. Tutto questo può essere scritto se facciamo ricerche approfondite, se difendiamo bene le nostre idee....

TAMARA. Grazie, Pollo. Anch'io do una mano. E non solo con tè o biscotti.

ANDRÉS. So che volete aiutarmi, ma non lo vedo possibile. *(A Pollo).* La capoufficio approfitterà di tutti quei "fattori" che saranno contro di te. Forse presuppone che tu vorrai ripulirti bloccando la mia tesi.

POLLO. *(Completando la logica).* Beh, niente del genere.

ANDRÉS. Allora avrai due lettere negative invece di una.

TAMARA. Sei troppo pessimista.

POLLO. Quello che mi fa male è che non ti vedo convinto che io possa lottare assieme a te...

ANDRÉS. Non è questo, amico mio. È un'intera struttura che ci travolge.

TAMARA. E ci coprirà, affogheremo se continuiamo nascondendoci.

ANDRÉS. Ho presentato la mia tesi, ho litigato con loro

POLLO. Muchos le sueltan al hijo lo legal o ni eso y después –con lo que se buscan por fuera del sueldo– se van con la nueva conquista a un cuartico particular y se gastan veinte o treinta dólares. Todo eso se puede escribir si se investiga a profundidad, si defendemos bien las ideas...

TAMARA. Gracias, Pollo. Yo también ayudo. Y no sólo con el té o las galleticas.

ANDRÉS. Sé que me quieren ayudar, pero no lo veo posible. *(Al Pollo).* La jefa se va a aprovechar de que todos los “factores” estarán en contra tuya. Tal vez supone que querrás limpiarte bloqueando mi tesis.

POLLO. *(Completando la lógica).* Pues de eso nada.

ANDRÉS. Entonces te llevarán dos cartas negativas en vez de una.

TAMARA. Eres demasiado pesimista.

POLLO. Lo que me duele es que no te veo convencido de que yo pueda echar la batalla contigo...

ANDRÉS. No es eso, amigo. Se trata de toda una estructura que nos desborda.

TAMARA. Y nos tapará, nos ahogaremos si nos seguimos escondiendo.

ANDRÉS. Yo presenté mi tesis, me fajé con ellos y antes he perdido muchas cosas, desde el dichoso carné hasta viajes, relaciones, un carro con gasolina gratis en el que moverme a donde me diera la gana. He pagado caro por ser honrado y decir lo que pienso. Desde el lugar en que estoy es fácil que quieran empujarme y tomarme como enemigo. ¡Y eso no lo voy a permitir!

POLLO. A los jóvenes les toca refrescar, cambiar y tampoco los veo dispuestos.

TAMARA. Yo tengo 35 años, estoy en el límite que ponen en las planillas, en la frontera entre la frescura y las arrugas, entre la sayita corta y los dientes postizos. Si aquí cuesta decir algo distinto, mejorar las cosas, es también por el silencio de muchos de nuestros padres. Crecimos respirando conformidad, esperando que nos orienten. Como no hay papeleras, se tira la basura al suelo y si nadie levanta la mano para decir lo contrario en una asamblea, yo no voy a ser la primera. Entonces el churre se acumula, las mentiras engordan, el formalismo se vuelve ley... y todos esperan que de arriba venga un cambio, que alguien de otro planeta se queje.

ANDRÉS. Y como no pasa nada lo más fácil es salir huyendo, buscar dinero, mandar carticas desde lejos.

ma prima ho perso molte cose, dalla benedetta tessera e anche viaggi, relazioni, una macchina con la benzina gratis per muovermi ovunque volessi andare. Ho pagato caro il fatto di essere onesto e dire la mia. Da come son messo, è facile che vogliano spintonarmi e prendermi per un nemico, e questo non lo permetterò!

POLLO. Sta ai giovani rinfrescare, cambiare, e neanche li vedo disposti a farlo.

TAMARA. Ho 35 anni, tra poco non rientrerò più nei termini richiesti, sono al confine tra freschezza e rughe, tra la gonna corta e la dentiera. Ma è anche a causa del silenzio di molti dei nostri genitori che è difficile dire qualcosa di diverso e rendere le cose migliori. Siamo cresciuti respirando conformità, sperando in una guida. Dato che non ci sono bidoni della spazzatura, la buttiamo per terra e se nessuno alza la mano per dire il contrario in un’assemblea, non sarò io la prima. Quindi la sporczia si accumula, le bugie ingrassano, il formalismo diventa legge... e tutti attendono che un cambiamento venga dall’alto, che qualcuno di un altro pianeta si lamenti.

ANDRÉS. E siccome non succede niente, la cosa più facile da fare è scappare, cercare soldi, mandare letterine da lontano.

TAMARA: Questa è un’altra cosa! Condannare colui che scappa o se ne va è un’altra malattia di merda. Alcuni fanno più danni a rimanere. Mio zio guarda la Mesa Redonda⁴ ogni sera e crede al centouno per cento a quello che dicono in televisione, ma si veste, mangia e sistema la sua casa con quello che gli mandano le mie cugine che se ne sono andate. So che non è uno sfacciato, lui crede ancora veramente nelle sue idee, ma a lui sembra di fare abbastanza volendo bene alle sue figlie, prendendo il telefono e accettando che loro non sono delle traditrici. E questo perché adesso siamo nel 21° secolo, perché in precedenza alla sua sorella minore lui stesso l’ha sepolta viva quando è partita per Porto Rico...

ANDRÉS. E ci sono molti cubani che la pensano come tuo zio, anche se mangiano peggio e non possono ridipingere le pareti. Molti che non si dimenticano che le loro madri sono state serve dei ricchi di questo paese e che le loro figlie possono tornare ad esserlo domani...

POLLO. Non mi piace essere un testimone e ancor meno essere un arbitro di lotte di coppia.

TAMARA. Non preoccuparti, lo facciamo poco e bene.

ANDRÉS. Rivedere la tesi, farne un’altra versione equivale a dare ragione agli opportunisti.

POLLO. Mi stai includendo in quel gioco?

TAMARA. ¡Eso es otra cosa! Condenar al que sale o se va es otro achaque de mierda. Algunos hacen más daño con no moverse. Mi tío ve todas las tardes la mesa redonda y se cree el ciento uno por ciento de lo que dicen en la televisión, pero se viste, come y arregla su casa con lo que mandan mis primas que se fueron. Yo sé que no es un descarado, que sigue creyendo de verdad en sus ideas, pero le parece que hace bastante con seguir queriéndolas, con levantar el teléfono y aceptar que no son unas traidoras. Y eso porque estamos en el siglo XXI, porque a su hermana menor la enterró en vida cuando salió para Puerto Rico...

ANDRÉS. Y hay muchos cubanos que piensan como tu tío, aunque coman más mal y no puedan pintar las paredes. Muchos que no se olvidan de que sus madres fueron criadas de los ricos de este país y que sus hijas lo pueden ser el día de mañana...

POLLO. No me gusta ser testigo y menos árbitro de bronquitas de pareja.

TAMARA. No te preocupes, nosotros nos fajamos poco y bien.

ANDRÉS. Revisar, hacer otra versión es darle la razón a esos oportunistas.

POLLO. ¿Me incluyes a mí en esa novena de pelota?

ANDRÉS. No, Pollo, entiéndeme.

POLLO. ¿Vas a retomar la tesis o prefieres seguir echándole la culpa a los demás?

ANDRÉS. Ahora... me ahogo... Necesito salir...

TAMARA. ¿Solo?

Oscurce lentamente que se hace total con un portazo. La escena se vuelve a compartir. Tamara y el Pollo siguen en el cuarto; Andrés ha llegado a la zona casi mítica que se insinúa desde el principio y donde lo espera su hijo. Cuarto. Luz suave. hay un poco de cansancio en Tamara y el Pollo.

TAMARA. Cómo me duele verlo confundido.

POLLO. Vas a poder, muchacha. El amor mueve montañas y cambia las estrellas de posición.

TAMARA. Estás tratando de consolarme. Andrés ha dependido demasiado de las mujeres y yo soy la primera culpable de que siga siendo así. Porque es dulce su cabeza atormentada la dejé demasiado tiempo buscando refugio sobre mis muslos. Yo sabía que la tesis estaba incompleta, que se quedaba por las ramas...

POLLO. ¿Y por qué no se lo dijiste?

TAMARA. Porque no veía forma de que lo entendiera. Estaba seguro de que con lo que presentó

ANDRÉS. No, Pollo, cerca de capirmi.

POLLO. Hai intenzione di riprendere la tesi o preferisci continuare a incolpare gli altri?

ANDRÉS. Ora... mi state soffocando... ho bisogno di uscire

TAMARA: Da solo?

L'ambiente si oscura lentamente e diventa buio totale con lo sbattere della porta. La stessa scena torna ad illuminarsi. Tamara e Pollo sono ancora nella stanza; Andrés ha raggiunto la zona quasi mitica che si accenna dall'inizio e dove suo figlio lo sta aspettando. Una camera. Luce soffusa.

C'è un po' di stanchezza in Tamara e il Pollo.

TAMARA. Come mi addolora vederlo confuso.

POLLO. Ce la farai, ragazza. L'amore muove le montagne e fa cambiare la posizione delle stelle.

TAMARA. Stai cercando di confortarmi. Andrés è dipeso troppo dalle donne e io sono la prima colpevole di averlo mantenuto tale. Perché è dolce la sua testa tormentata l'ho lasciata troppo a lungo a cercar rifugio sulle mie cosce. Sapevo che la tesi era incompleta, che stava menando il can per l'aia...

POLLO. E perché non gliel'hai detto?

TAMARA. Perché non trovavo nessun modo per farglielo capire. Era sicuro che ciò che presentava avrebbe dato fastidio e non si sbagliava. Niente di più che facendo un passo fuori dal discorso accettato, ha sollevato un polverone.

POLLO. Alla fine non ha fatto una bella figura né con i conservatori né con quelli che sono alla ricerca di una verità più completa.

TAMARA. (Ossessiva). Ha bisogno di concentrarsi, ha bisogno di lavorare velocemente. Ho una proposta e vorrei che mi accompagnassi.

POLLO. Anche tu.

TAMARA: E perché no? Non posso cambiare il mondo da sola. Andrés deve capire. Potresti aiutarmi.

POLLO. Scusami, Tamara, ma non mi ci vedo nel ruolo di intermediario, né di cospiratore.

TAMARA. Non è questo, amico mio.

POLLO: Parla con Andrés, affronta le cose. Mi hanno sempre infastidito le donne che cercano alleanze per risolvere gli affari della loro casa e del loro letto. Non meriti quel ruolo.

TAMARA. Non voglio prenderti come assistente o messaggero... mi piaci molto. Vorrei essere tua amica.

POLLO: Ci sei quasi, testona.



iba a molestar y no se equivocó. Nada más que con salirse unos metros del discursito aceptado, levantó ronchas.

POLLO. No quedó bien ni con los conservadores ni con los que andan buscando una verdad más completa.

TAMARA. (*Obsesiva*). Hace falta que se concentre, que trabaje rápido. Yo tengo una propuesta y me gustaría que me acompañara.

POLLO. Tú también.

TAMARA. ¿Y por qué no? No puedo cambiar el mundo sola. Andrés tiene que entender. Tú podrías ayudarme.

POLLO. Disculpa, Tamara, pero no me veo en ese personaje de intermediario, ni de conspirador.

TAMARA. No es eso, amigo.

POLLO. Habla con Andrés, enfrenten las cosas. Siempre me han molestado las mujeres que buscan alianzas para resolver los asuntos de su casa y de su cama. Tú no te mereces ese papel.

TAMARA. Yo no te quiero coger de ayudante ni de mensajero... Me caes muy bien. Quiero ser tu amiga.

POLLO. Ya casi, casi lo eres, cabezona.

PUERTA 12

Andrés y Saúl están frente a frente.

ANDRÉS. ¿Todavía te gusta la pelota?

SAÚL. Ahora más el fútbol.

ANDRÉS. Es más internacional...

SAÚL. Es más rápido.

Silencio. Los temas duros pugnan por salir.

SAÚL. Hasta la playa me sigue gustando... Casi siempre mamá y tú salían fajados. Mirabas o te miraban, pero ella salía del agua con cara de llanto y tú a veces le caías atrás, pero otras te quedabas conmigo enseñándome a nadar.

ANDRÉS. Los celos tienen la cara fea. ¿Tú eres celoso?

SAÚL. Con la novia... no, casi no. A lo mejor con otras cosas, un poco.

ANDRÉS. Yo te quiero mucho, Saúl. Estos cinco años...

SAÚL. ¿No te parece mejor hablar del presente?

ANDRÉS. Ya sé...

SAÚL. No puedo echar para atrás aquel golpe.

ANDRÉS. Ni yo el ambiente de sobresalto en que tu madre y yo te hicimos pasar la infancia. Después

PORTA 12

Andrés e Saul sono uno di fronte all'altro.

ANDRÉS: Ti piace ancora il baseball?

SAUL. Ora di più il calcio.

ANDRÉS. È più internazionale...

SAUL. È più veloce.

Silenzio. I temi pesanti fanno fatica a venire fuori.

SAUL. Anche la spiaggia mi piace ancora... Tu e la mamma andavate via quasi sempre arrabbiati. Tu guardavi le altre tipe o loro ti guardavano, e lei usciva dell'acqua con il volto in lacrime. A volte le correvi dietro, ma altre volte rimanevi con me per insegnarmi a nuotare.

ANDRÉS. La gelosia ha una brutta faccia. Tu sei geloso?

SAUL. Con la fidanzata... no, quasi no. Forse per altre cose, un po'.

ANDRÉS. Ti amo tantissimo, Saul. Questi cinque anni...

SAUL: Non pensi che sia meglio parlare del presente?

ANDRÉS. Lo so...

SAUL. Non posso disfare quel colpo.

ANDRÉS. Nemmeno io l'atmosfera di angoscia in cui tua madre e io ti abbiamo fatto passare l'infanzia. Dopo ho continuato a prendermi cura di te, ma c'era sempre qualcosa in attesa: un incontro, un evento, un amore, un amico... Ora tu sei un uomo ed io ho il terrore di trovarmi di fronte a uno sconosciuto. Sembri maturo, capace di perdonare. La speranza cresce dentro di me, ma con uno spavento che lo tiene per il braccio.

SAUL. Mi sono chiuso. È passato molto tempo da quando ho cominciato ad accettare il denaro che dai a mia nonna, sono anni che chiedo di te, ma era difficile per me fare il primo passo... Ecco... ho 22 anni e sono tuo figlio.

ANDRÉS. Se si potesse recuperare...

Si interrompono a vicenda. Si guardano l'un l'altro.

SAUL. Ho parlato con mia sorella.

ANDRÉS. Per lei ho firmato.

SAUL. Se lei è stata per tutto questo tempo la tua unica figlia, non è stata certo colpa sua.

ANDRÉS. Il dolore che mi ha lasciato la tua partenza, scomparso come un fantasma, mi ha addolcito. Con lei sono stato molto affettuoso e quando sono mi sono reso conto... stava all'aeroporto.

SAUL. Ma lei ti ama molto, è intelligente e non è morta.

ANDRÉS. Naturalmente...

SAUL. Mi ha chiesto di parlare con te.

ANDRÉS: Per che cosa? Ieri ho ricevuto una mail e non dice niente, c'è qualche problema?

te seguí atendiendo, pero siempre había algo esperando: una reunión, un evento, un amor, un amigo... Ahora eres un hombre y tengo terror de estar frente a un desconocido. Pareces maduro, capaz de perdonar. La esperanza está creciendo dentro de mí, pero con un susto aguantándole el brazo.

SAÚL. Me cerré. Hace tiempo que acepto el dinero que le das a mi abuela, años que pregunto por ti, pero me costaba dar el paso... Ya está... tengo 22 años y soy tu hijo.

ANDRÉS. Si uno pudiera recuperar...

Se interrumpe. Se miran.

SAÚL. Hablé con mi hermana.

ANDRÉS. A ella le firmé.

SAÚL. Y si fue todo este tiempo tú única hija, tampoco tenía la culpa.

ANDRÉS. El dolor de que fueras como un fantasma, me ablandó. Con ella fui todo cariño y cuando vine a ver... estaba en el aeropuerto.

SAÚL. Pero te quiere mucho, es inteligente y no está muerta.

ANDRÉS. Claro...

SAÚL. Me pidió que hablara contigo.

ANDRÉS. ¿Sobre qué? Ayer recibí un correo y no me dice nada. ¿Hay algún problema?

SAÚL. Se supone que yo te diera la vuelta, que fuera poco a poco, pero necesito salir de este encargo para que no haya nada pendiente y poder empezar nosotros con todo limpio. Mi hermana piensa que tú también podrías vivir fuera. Yo le dije...

ANDRÉS. ¿Pero Ania se volvió loca?

SAÚL. No en Miami, pero en Europa.

ANDRÉS. (Violento). ¡Nada de eso! Hoy mismo le voy a escribir.

SAÚL. Te quiere mucho y no es fácil acostumbrarse a la idea de que te verá una vez al año o menos.

ANDRÉS. Ojalá me muera joven para que ni chacheando puedan montarme en un avión y sacarme de aquí. Mira, hijo, la emigración nunca fue un sinónimo de éxito, más bien es un braceo, un intento desesperado. Ya quisieran los africanos que se mueren todos los días en el mar tener lo que hay aquí...

SAÚL. Los africanos, los mexicanos y los cubanos se siguen muriendo en el mar. Acuérdate que mamá casi se ahoga.

ANDRÉS. No es lo mismo y no quiero discutir contigo ni de política, ni de demografía.

SAUL. Dovevo farti cambiare idea, andandoci piano nel dirtelo, ma ho bisogno di liberarmi di questo incarico perché non voglio niente in sospeso tra di noi per poter iniziare in modo sincero. Mia sorella pensa che anche tu potresti vivere fuori. Le ho detto...

ANDRÉS: Ma Ania è impazzita?

SAUL. Non a Miami, ma in Europa.

ANDRÉS. (Violentemente) Neanche per sogno! Le scrivo oggi stesso.

SAUL. Ti ama molto e non è facile abituarsi all'idea che ti vedrà una volta all'anno o meno.

ANDRÉS. Spero di morire giovane in modo che neanche da vecchio rimbambito possano mettermi su un aereo e portarmi via da qui. Guarda, figliolo, l'emigrazione non è mai stata un sinonimo di successo, ma piuttosto di un tentativo disperato. Gli africani che muoiono ogni giorno in mare vorrebbero avere quello che c'è qui...

SAUL. Africani, messicani e cubani continuano a morire in mare. Ricorda che mia mamma è quasi annegata.

ANDRÉS. Non è la stessa cosa, e non voglio discutere con te di politica, né di demografia.

SAUL: E perché no? Quando ho iniziato a ripetere i pensieri del mio patrigno, ti sei offeso così tanto che ti sei bloccato, hai ingoiato il boccone amaro, hai parlato di un altro e guardato l'orologio.

ANDRÉS: Cosa avrei dovuto fare? Dirti che il marito di tua madre, quello che ti stava crescendo, quello che si sentiva molto orgoglioso di essere l'uomo di casa, quello che comprava i vestiti e le scarpe, che questo idolo si stava sbagliando?

SAUL. Quando l'hanno arrestato avevo 14 anni. È stato ammanettato e trascinato dagli stessi agenti di polizia che mi avevi insegnato che erano lì per prendersi cura di noi, quelli che in televisione sono gli amici dei bambini...

ANDRÉS. Stava rubando, e questo è un reato ovunque.

SAUL. Prendeva cose dal suo lavoro per farci vivere meglio in casa. Le rubava a un governo che è padrone di tutto e paga in una moneta che non serve quasi a niente.

ANDRÉS. Ma se ognuno si porta a casa quello che deve essere di tutti saremo sempre peggio.

SAUL. Ho dovuto vedere mia madre portare buste alla prigione, e quando papà Alberto è tornato, lasciare il paese è diventata un'ossessione, l'unico argomento. Alla fine è arrivato il momento di uscire e tu non hai firmato.

ANDRÉS. Per favore, se potessimo dimenticare, ripartire da zero.

SAUL. Lo voglio anch'io, ma lasciami finire, lasciami liberare di tutto. La mamma ha lasciato che Alberto andasse da solo.

SAÚL. ¿Y por qué no? Cuando empecé a repetir los pensamientos de mi padrastro te ofendiste tanto que se te trancaba la cara, tragabas en seco un buche amargo, me hablabas de otra cosa y mirabas el reloj.

ANDRÉS. ¿Qué debí hacer? ¿Decirte que el marido de tu madre, el que te estaba criando, el que se sentía muy orgulloso de ser el hombre de la casa, el que compraba la ropa y los zapatos, que ese ídolo estaba equivocado?

SAÚL. Cuando se lo llevaron preso, yo tenía 14 años. Lo esposaron y lo empujaron los mismos policías que tú me habías enseñado que estaban para cuidarnos, los que en la televisión se decían amigos de los niños...

ANDRÉS. Estaba robando y eso es delito en cualquier parte.

SAÚL. Se llevaba cosas de su trabajo para que en la casa viviéramos mejor. Le robaba a un gobierno que es dueño de todo y paga en un dinero que no sirve para casi nada.

ANDRÉS. Pero si cada quien se lleva para su casa lo que debe ser de todos estaremos cada vez peor.

SAÚL. Me tocó ver a mi madre cargando jabs para la cárcel y cuando papi Alberto regresó, lo de irnos del país se volvió una obsesión, un único tema. Al fin llegó la salida y tú no firmaste.

ANDRÉS. Por favor, si pudiéramos olvidar, partir de cero.

SAÚL. Yo también quiero eso, pero déjame terminar, soltarlo todo. Mamá dejó que Alberto se fuera solo.

ANDRÉS. No le quites el nombre de padre, ya cicatricé de ese dolor.

SAÚL. Bueno, ese otro papi, el que, según mi vieja, me crió y me lo dio todo, ahora nos apuraba...y mami se montó sola en aquella balsa. Todavía no sé si fue a ella o a mi abuela a la que le dio miedo que me ahogara.

ANDRÉS. Ahora hay que pensar en el presente. Yo soy tu padre y estoy aquí.

Silencio.

SAÚL. Ya veo que tus ideas no han cambiado.

ANDRÉS. ¿A ti te parece también que con estas canas, estas cosas a medias, yo deba irme por ahí a mendigar?

SAÚL. Más bien pienso que no. Traté de explicárselo a mi hermana pero se le iba el avión. Lo que haría falta es que te quedas aquí porque te

ANDRÉS. Non smettere di chiamarlo padre, sono già segnato da quel dolore.

SAUL. Beh, quell'altro papà, quello che, secondo la mia vecchia, mi ha cresciuto e mi ha dato tutto, ora ci stava mettendo fretta... e la mamma è salita da sola su quella zattera. Non so ancora se era lei o mia nonna quella che ha avuto paura che io annegassi.

ANDRÉS. Ora dobbiamo pensare al presente. Io sono tuo padre e sono qui.

Silenzio.

SAUL. Vedo che le tue idee non sono cambiate.

ANDRÉS: Anche tu pensi che con questi capelli grigi, queste cose finite a metà, dovrei andare in giro a chiedere l'elemosina?

SAUL. Io, invece, non la penso come lei. Ho cercato di spiegarlo a mia sorella ma stava perdendo l'aereo. Quello che servirebbe è che tu rimanga qui perché ti piace, perché è la tua scelta... non per capriccio o per arroganza. Non ho mai saputo se hai rifiutato di firmare per proteggermi o per non cercarti un problema, e quel dubbio è stato il peggiore di tutto questo tempo.

ANDRÉS. Ora sarebbe il momento di risponderti, ma non ho una risposta. Non lo so nemmeno io; mi si mischiarono le convinzioni, le paure...

SAUL. Non continuare a cercare risposte, papà. Non sono essenziali. Voglio imparare a vivere senza fare tante domande.

ANDRÉS. (*È quasi crollato per lo sfinimento emotivo*). E potresti insegnarlo anche a me?

Transizione di musica e luci. I rumori della città, gli aerei, in partenza, i temi musicali sono ora uniti a qualche leggendaria canzone cubana.

UN'ULTIMA PORTA (13)

Si apre con forza. L'immagine, il rumore, l'atmosfera del colpo è cessata. La luce ha altre sfumature quando Andrés entra nella stanza e Tamara lo aspetta con l'originale della tesi in mano.

ANDRÉS. Dammi un bacio...

TAMARA. (*Avvicinandosi*). Hai parlato con Saul?

ANDRÉS. Un bel po'. È cresciuto.

TAMARA. Certo, amore, sono cinque...

ANDRÉS. Gli piace il calcio, è intelligente. Sembra che io sia mancato anche a lui.

TAMARA. Quando...? (*Si interrompe da sola*).

ANDRÉS. No, non ho potuto chiedergli quando partirà. Ho ancora l'aereo di Ania nell'orecchio. Il suo, Saul lo sta aspettando da troppo e lui deve decollare quando

gusta, porque es lo tuyo... no por capricho ni por soberbia. Nunca supe si te negaste a firmar por protegerme o por no buscarte un problema y esa duda ha sido lo peor de todo este tiempo.

ANDRÉS. Ahora sería el momento de contestarte pero no tengo respuesta. Tampoco yo lo sé; se me mezclaron convicciones, miedos...

SAÚL. No sigas buscando respuestas, papá. Tampoco son imprescindibles. Quiero aprender a vivir sin preguntar tanto.

ANDRÉS. *(Casi derrumbado por el cansancio emocional).* ¿Y me podrías enseñar algo de eso? *Transición musical y de luces. Los ruidos de la ciudad, los aviones, que parten, los temas musicales se juntan ahora con alguna legendaria canción cubana.*

UNA ÚLTIMA PUERTA (13)

Se abre con fuerza. La imagen, el ruido, la atmosfera del golpe han cesado. La luz tiene otros matices cuando Andrés entra al cuarto y Tamara lo espera con el original de la tesis en la mano.

ANDRÉS. Dame un beso...

TAMARA. *(Acercándosele).* ¿Hablaste con Saúl?

ANDRÉS. Bastante. Ha crecido.

TAMARA. Claro, mi amor, son cinco...

ANDRÉS. Le gusta el fútbol, es inteligente. Parece que él también me extrañó.

TAMARA. ¿Cuándo? *(Se interrumpe).*

ANDRÉS. No, no le pude preguntar cuándo se va. Todavía tengo en el oído el avión de Ania. El de Saúl lo está esperando hace demasiado tiempo y que despegue cuando quiera, pero yo no voy a estar abajo... ¡Me cago en la madre del que inventó los aviones!

TAMARA. *(Cariñosa pero firme).* La gente siempre se fue buscando comida, techo. Y lo va a seguir haciendo, a pie, a caballo, nadando...

ANDRÉS. Quiero hablar de otra cosa... Lo importante es que ahora nos vimos, nos tocamos... Ya se verá...

TAMARA. Me volví a leer la tesis.

ANDRÉS. ¿Y...?

TAMARA. No soy especialista pero tengo varias ideas. El Pollo tiene razón.

ANDRÉS. ¿Quieren que les regale el tema y lo reescriben ustedes?

TAMARA. ¿Es una mala broma o una grosería?

voglia, ma non ho intenzione di essere giù... Fanculo alla madre di chi ha inventato gli aerei!

TAMARA. *(Affettuosa ma decisa).* La gente è sempre fuggita per cercare cibo e riparo. E continuerà a farlo a piedi, a cavallo, a nuoto...

ANDRÉS. Voglio parlare di qualcos'altro... La cosa importante è che ora ci siamo visti, ci siamo toccati... Vedremo...

TAMARA. Ho riletto la tesi.

ANDRÉS. E...?

TAMARA. Non sono una specialista ma ho diverse idee. Il Pollo ha ragione.

ANDRÉS: Volete che vi regali il tema e lo riscriviate voi?

TAMARA: È una brutta battuta o scortesia?

Silenzio teso. Andrés cammina, nervoso, confuso.

TAMARA. Senti, se voi due riuscite a risolvere la cosa e il mio sostegno serve a qualcosa sono persino disposta a ritardare il mio viaggio il più a lungo possibile.

ANDRÉS. Scusami. Uno pensa di essere ormai vaccinato, ma la gelosia può sempre sorprenderti... Vai così d'accordo con Il Pollo...

TAMARA. È un grande. Ma io amo te.

ANDRÉS. Così tanti sentimenti per così poche ore. Mi vengono in mente cose stupide.

TAMARA. Il tuo amico può essere attraente per qualsiasi donna.

ANDRÉS. Quella starebbe come arando nel mare...

TAMARA. Non crederci. Non gliel'ho chiesto, ma non dubito che sia sicuramente andato a letto con qualcuna.

ANDRÉS. Bene. Ciò che conta è che devo cominciare da capo.

TAMARA. È difficile per te. Sei pigro, specialmente quando si tratta di abbattere i muri eretti male.

ANDRÉS. Già l'ho fatto, Tamara. Sono stato in grado di ricominciare da zero.

TAMARA. Ma ti costa e questo non è un crimine. Senti, la tua capoufficio ha chiamato poco fa.

ANDRÉS. Quella donna...

TAMARA. È stata diretta. Domani c'è una riunione con te e con Il Pollo per definire la questione della tesi.

ANDRÉS. C'era da aspettarselo. Tutto sotto il suo controllo.

TAMARA: Perché, Andrés? Mi sembra che la vigilanza che hai dentro di te sia più grande di qualsiasi repressione. Togli quei fantasmi dalla tua testa.

ANDRÉS. Sono fantasmi molto concreti, madame. Mi fa incazzare la grassona, voglio che sia più aperta e illuminata, ma non accetto nemmeno che la mia indagine perda la strada, ho bisogno che sia utile qui, non che

Silencio tenso. Andrés se pasea, está nervioso, confundido.

TAMARA. Mira, si pueden trabajar ustedes dos y mi apoyo puede servir de algo, estoy dispuesta hasta a retrasar lo más posible lo de mi viaje.

ANDRÉS. Disculpa. Uno dice que está vacunado, pero los celos siempre te pueden sorprender... Te llevas tan bien con El Pollo...

TAMARA. Es un gran tipo. Pero te amo a ti.

ANDRÉS. Son muchos sentimientos para muy pocas horas. Se me ocurren cosas estúpidas.

TAMARA. Tu amigo puede serle atractivo a cualquier mujer.

ANDRÉS. Esa estaría arando en el mar...

TAMARA. Ni lo creas. No le he preguntado, pero no dudo que alguna vez se haya ido a la cama con alguna.

ANDRÉS. Bueno. Lo que importa es que debo empezar de nuevo.

TAMARA. Y te cuesta. Eres vago, sobre todo cuando se trata de echar abajo las paredes mal levantadas.

ANDRÉS. Lo he hecho, Tamara. He sabido arrancar de cero.

TAMARA. Pero te cuesta, mi amor, y eso no es un delito. Mira, hace un rato llamé tu jefa.

ANDRÉS. Esa mujer...

TAMARA. Fue directa. Hay una reunión mañana contigo y con El Pollo para definir lo de la tesis.

ANDRÉS. Era de esperar. Todo bajo su control.

TAMARA. ¿Por qué, Andrés? Me parece que es más grande la vigilancia que tienes dentro que cualquier represión. Sácate esos fantasmas de tu cabeza.

ANDRÉS. Son fantasmas muy concretos, madame. Me encabrono con la gorda, la quiero más abierta y con luces, pero tampoco yo acepto que mi investigación pierda el rumbo, necesito que sirva para aquí, que no le haga el juego a los que quieren jodernos... Sí, ya sé que ese lenguaje te parece viejo, pero El Pollo tampoco va a pasar la línea de lo que puede ser útil para este país.

TAMARA. ¿Y dónde está esa frontera? ¿Quién te dijo que cerrar los ojos a una parte de la realidad puede ser sano para algo o para alguien? Si el gobierno se gasta millones en escuelas, vacunas y libretas para los muchachos, ¿por qué tiene que permitir que los padres divorciados den los cuarenta pesos legales y viren la cara? ¿Cuándo se va a pensar en la gente que anda por la calle y no

tenga il gioco a quelli che vogliono foterterci... Sì, so che questo linguaggio ti sembra vecchio, ma neanche Il Pollo andrà oltre ciò che può essere utile a questo paese.

TAMARA: E dov'è questo confine? Chi ti ha detto che chiudere gli occhi su una parte della realtà può essere un bene per qualcuno? Se il governo spende milioni in scuole, vaccinazioni e libri scolastici per i bambini, perché dovrebbe permettere ai genitori divorziati di dare i quaranta pesos legali e girare la faccia? Quando arriverà il momento di pensare alle persone che camminano per strada e non ad alzare le bandierine dei convinti? Cosa stiamo aspettando? Fuori pensano che tutto dipende dalla vita di un uomo...

ANDRÉS. Anche i suoi nemici lo ammirano.

TAMARA. ...e gli americani sono dei tali bastardi che ci bloccano. Mi sono venuti i primi capelli grigi e non sento altro da quando sono nata.

ANDRÉS. Ma sono verità che devi rispettare.

TAMARA: E se non le rispettassi? E se le condividessi ma non voglio che continuino a usarle per farmi tenere la bocca chiusa? Non ho il diritto di combattere dalla stessa parte? Mi danno il distintivo di nemica?

ANDRÉS. Io soffro i difetti di questa rivoluzione proprio perché è la mia.

TAMARA: E lei ti corrisponde? Quelli che amministrano vogliono te? Guarda, la cosa peggiore è che non c'è posto nemmeno per un tipo romantico come te, che rivoluzionario lo sei. (*Scandendo, sottolinea*). Ri-vo-luzio-na-re, non ripetere la stessa litania. ...

ANDRÉS. Se i giovani se ne vanno, con chi lavoriamo? A chi dobbiamo convincere?

TAMARA. Questa è la cosa peggiore della tua tesi.

ANDRÉS. Lo so. Tu pensi che il mio lavoro sia spazzatura, pensi che io meritassi ancora meno di quel quattro meno.

TAMARA. No. Ti sei rifiutato di mentire e questo conta. Tu non sei cinico o abbastanza sciocco da dire che le donne che non hanno bambini è perché vogliono tutte essere premi Nobel.

ANDRÉS. Grazie al cielo.

TAMARA. Ma la paura, la censura, l'opportunismo con cui ti hanno addestrato ti tradiscono.

ANDRÉS: Non chiamarmi opportunista! Quello no!

TAMARA. Guarda, amore... Quando leggi due volte quel lavoro sembra che ciò che è necessario è chiudere le frontiere ed elettrificare la recinzione che ci separa dagli altri paesi.

ANDRÉS. Lo dici perché anche tu vuoi andartene.

TAMARA. E tu sei distrutto dal dolore per i tuoi figli.

seguir levantando las banderitas de los convencidos? ¿A qué estamos esperando? Afuera se creen que todo depende de la vida de un hombre...

ANDRÉS. Hasta sus enemigos lo admiran.

TAMARA. ...y los americanos son unos cabrones que nos bloquean. Me han salido las primeras canas y no oigo otra cosa desde que nací.

ANDRÉS. Pero son verdades que debes respetar.

TAMARA. ¿Y si no las respeto? ¿Y si las comparto pero no quiero que las sigan usando para taparme la boca? ¿No tengo derecho a luchar en el mismo bando? ¿Me ponen el cartelito de enemiga?

ANDRÉS. Yo sufro con los defectos de esta Revolución precisamente porque es la mía.

TAMARA. ¿Y ella te corresponde? ¿Es que los que administran te quieren a ti? Mira, lo peor es que no hay lugar ni para un tipo tan romántico como tú, que tienes de revolucionario. *(Deletrea, enfatiza).* Re-vo-lu-cio-nar, no repetir la misma letanía...

ANDRÉS. Si los jóvenes se van ¿con quién trabajamos? ¿A quién convencemos?

TAMARA. Eso es lo peor de tu tesis.

ANDRÉS. Ya sé. Piensas que mi trabajo es basura, que me merecí menos que el cuatro menos.

TAMARA. No. Tú rechazaste la mentira y eso vale. No eres cínico o tonto como para decir que las mujeres que no tienen hijos es porque quieren ser todas Premio Nobel.

ANDRÉS. Menos mal.

TAMARA. Pero el miedo, la censura, el oportunismo en que te formaron te traiciona.

ANDRÉS. ¡No me digas oportunista! ¡Eso sí que no!

TAMARA. Mira, amor... Cuando uno se lee dos veces ese trabajo tal parece que lo que hace falta es cerrar las fronteras, poner electricidad a la cerca que nos separa de los demás países.

ANDRÉS. Lo dices porque tú también quieres irte.

TAMARA. Y tú estás roto de dolor por lo de tus hijos. Total, ni yo soy la única que busca una esperanza en otro lugar ni serás el único padre que se alimenta de correos y de remesas.

ANDRÉS. Lo de mis chamamas me ha jodido media vida, pero peor es esto de ver que no me admiras nada, que más bien me desprecias.

TAMARA. El amor no me obliga a callarme la boca ni a darte la razón.

Silencio. Andrés cambia el tono. Busca apoyo.

ANDRÉS. Ania aspira a que yo me vaya.

Comunque, così come non sono l'unica a cercare speranza altrove, nemmeno tu sarai l'unico genitore che si nutre di posta e invii di denaro.

ANDRÉS. La questione dei figli mi ha fottuto metà della vita, ma vedere che non mi ammiri affatto, che piuttosto mi disprezzi è molto peggio.

TAMARA. L'amore non mi costringe a tenere la bocca chiusa, né a essere d'accordo con te.

Silenzio. Andrés cambia tono. Cerca un sostegno.

ANDRÉS. Ania vuole che me ne vada.

TAMARA: Chi te l'ha detto?

ANDRÉS. Me l'ha detto Saul. È possibile che mia figlia mi conosca così poco?

TAMARA. Ha 17 anni e non ha niente a che vedere con l'immagine del cattivo che tradisce la patria e si vende al nemico. Lei ti ama e vive in un mondo in cui i paesi sono più vicini tra loro e i confini hanno meno senso...

ANDRÉS. Cosa stai dicendo? Quella bambina non ne ha idea!

TAMARA. Quello che sa è che ha vissuto male qui, che non siamo tutti uguali, che i suoi compagni di classe quando hanno cose belle è perché hanno genitori che lavorano nell'industria del turismo o perché sono dirigenti e viaggiano; papà indaffarati che possono portare alle loro famiglie le stesse cose per cui criticano la putrida società capitalista. Se io fossi tua figlia potrei pensare la stessa cosa...

ANDRÉS: Questo no, Tamara! Dove vuoi portarmi? Non sono né un traditore né ho intenzione di umiliarmi a questo punto. Chi vuole consumare a qualsiasi prezzo può farlo, ma io non ci sto.

Un brusco silenzio.

TAMARA. Ti manca soltanto di uscire da quella porta o dirmi di levarmi dalle palle. *(Pausa imbarazzante).* Bene. Ma no, Andrés. Si può amare un paese o un uomo e non essere d'accordo, cosa ne pensi?

ANDRÉS. Avresti dovuto fare il pubblico ministero invece che la traduttrice. Possiamo fare un sacco di speculazioni, incolpare il governo, incolpare il tempo, il cielo, la globalizzazione o la madre dei pomodori, ma se a voi giovani, che avete il compito di trasformare tutto questo, vi basta elencare gli errori per guadagnare slancio e scappare, non c'è niente da fare.

TAMARA: E non c'è modo di ottenere delle scuse?

ANDRÉS: Chi deve scusarsi, super-saggia?

TAMARA. Il governo, i genitori, noi stessi. La città sta cadendo a pezzi, tutto è in ritardo, la gente è così stressata che non ha più energia per pensare; ma non si sente altro a parte i discorsi. E non si può dire a Pollo

TAMARA. ¿De dónde sacaste eso?

ANDRÉS. Saúl me lo dijo. ¿Será posible que mi hija me conozca tan poco?

TAMARA. Tiene 17 años y nada que ver con la imagen del malo que traiciona la patria y se vende al enemigo. Te quiere mucho, vive en un mundo en el que los países están más cerca y las fronteras tienen menos sentido...

ANDRÉS. ¿Qué tú estás diciendo? ¡Esa chiquilla no tiene ni idea!

TAMARA. Lo que sabe es que aquí ha vivido mal, que no todos somos iguales, que los niños de su aula que exhiben cosas lindas es porque tienen padres que trabajan en el turismo o que son dirigentes y viajan; papitos muy ocupados que pueden traerle a sus familias las mismas cosas que critican a la podrida sociedad capitalista. Si yo fuera tu hija tal vez pensara igual...

ANDRÉS. ¡Eso sí que no, Tamara! ¿A dónde me quieres llevar? Ni soy un traidor ni voy a humillarme a estas alturas. El que quiera consumir a cualquier precio que lo haga, pero conmigo que no cuente. *Silencio abrupto.*

TAMARA. Lo único que te falta es salir por esa puerta o decirme que acabe de largarme pal carajo. (*Pausa incómoda*). Pues no, Andrés. Uno puede amar a un país o a un hombre y estar en desacuerdo, ¿qué te parece?

ANDRÉS. Debiste ser fiscal en vez de traductora. Podemos hacer muchas especulaciones, culpar al gobierno, al clima, al cielo, a la globalización o a la madre de los tomates, pero si ustedes los jóvenes, que les toca transformar esto se conforman con enumerar errores para tomar impulso y salir huyendo, no hay nada que hacer.

TAMARA. ¿Y no hay manera de que se nos pidan disculpas?

ANDRÉS. ¿Quién tiene que disculparse, supersabia?

TAMARA. El gobierno, los padres, nosotros mismos. La ciudad se viene abajo, todo se demora, la gente vive tan estresada que se va quedando sin energía para pensar; pero no se oye otra cosa que discursos. Y no se le puede decir al Pollo que fue una cabroná apartarlo como a un leproso porque le gustaban los hombres y no las mujeres. No es tanto preguntarnos ¿por qué se van? como ¿dónde se les está proponiendo que se queden?

ANDRÉS. ¿Y a dónde van? ¿Tú también te crees

che è stata una puttana isolarlo come un lebbroso perché gli piacevano gli uomini e non le donne. Non è tanto una questione di “perché se ne vanno?” quanto di “dove gli stai proponendo di stare?”

ANDRÉS: E dove stanno andando? Anche tu credi nel mito dell'immigrato di successo e felice? Se la gente della tua età arriva da altre parti con una preparazione sufficiente per non essere la ruota di scorta della macchina, è grazie allo sforzo di noialtri vecchi che lavoriamo, ci sforziamo e siamo gli stessi che si sbagliano. O anche tu sei stata convinta che uscire da qui sia sufficiente per avere successo?

TAMARA. No, ma non credo nemmeno che al di là delle nostre coste ci siano solo discariche piene di bambini, aggressioni a mano armata e gente che si droga. Sono passati quasi cinquant'anni. Mezzo secolo, amore mio. Tua figlia Ania è come la nipote di questo tempo e il nostro sarebbe il pronipote. Cosa ne facciamo di lui, Andrés?

ANDRÉS. (*Emozionato*). La prima cosa che vorrei fare è essere in grado di crescerlo. Che la vita mi dia, finalmente, quel premio. Dopo cercare di insegnargli che ci sono cose che valgono di più...

TAMARA: E se si stanca di vivere male e vuole andarsene?

ANDRÉS: Fin dove mi vuoi portare?

TAMARA. Allora sarò vecchia anch'io, e mi unirò alle cifre della sua tesi; alla moltitudine di cubani che educano al meglio delle loro possibilità i figli nel nostro paradiso, in modo che ci lascino da soli per andarsene a tentare la fortuna all'inferno.

ANDRÉS. Ne abbiamo già discusso molte volte. Lasciamo stare la mia tesi e anche il nostro futuro dove si trova. Vai via per quell'anno e guarda come stanno le cose. Non sono la stessa cosa passare qualche mese a studiare, e guadagnarsi da vivere e sopportare continuamente la nostalgia di casa. Quando torni...

TAMARA: Certo! È più semplice mettere pausa e sdraiarsi nel letto nuovo. E come lo concepiamo nostro figlio? Mi invierai gli spermatozoi tramite email?

ANDRÉS. Adesso non riesco a muovermi, Tamara. Non ne abbiamo parlato chiaramente, ma vedo un certo dubbio in Saul. Se prima gli ho negato la possibilità di scappare, il minimo che posso fare adesso è lasciargli l'opzione di vivere nel suo paese, stare con lui, dargli una mano...

TAMARA. Se vuole restare, bene. Ma senza che lo tiri per un braccio e la madre per l'altro. Non ti rendi conto che perdi più tempo a riparare ciò che hai fatto di male

el mito del inmigrante exitoso y feliz? Si la gente de tu edad llega a otros lugares con preparación suficiente para no ser la quinta rueda del carro, es por el esfuerzo de estos viejos que trabajamos, nos esforzamos y somos los mismos que nos equivocamos. ¿O a ti también te convencieron de que con salir de aquí es suficiente para triunfar?

TAMARA. No, pero tampoco me trago eso de que más allá de nuestras costas sólo hay basureros llenos de niños, asaltos a mano armada y gente chupando droga. Han pasado casi cincuenta años. Medio siglo, mi amor. Tu hija Ania es como la nieta de este tiempo y el nuestro sería el bisnieto. ¿Qué hacemos con él, Andrés?

ANDRÉS. (*Emocionado*). Lo primero que quisiera hacer es poder criarlo. Que la vida me dé, al fin, ese premio. Después tratar de enseñarle que hay cosas que valen más...

TAMARA. ¿Y si se cansa de vivir mal y quiere irse?

ANDRÉS. ¿Hasta dónde me quieres llevar?

TAMARA. Entonces yo también seré vieja y me sumaré a las cifras de tu tesis; a la multitud de cubanos que formamos lo mejor posible a los hijos en nuestro paraíso, para que nos dejen solos y se vayan a probar suerte en el infierno.

ANDRÉS. Ya lo hemos discutido muchas veces. Vamos a dejar lo de mi tesis y lo de nuestro futuro donde está. Vete ese año y mira las cosas. No es lo mismo pasar unos meses estudiando que ganarse la vida y aguantar la nostalgia a todas horas. Cuando regreses...

TAMARA. ¡Claro! Lo más cómodo es poner la pausa y acostarse a dormir en la cama nueva... ¿Y cómo concebimos nuestro hijo? ¿Me vas a mandar los espermatozoides por correo electrónico?

ANDRÉS. Ahora no puedo moverme, Tamara. No lo hablamos claro, pero veo cierta duda en Saúl. Si antes le negué la posibilidad de fugarse, ahora lo menos que puedo hacer es dejarle la opción de que viva en su país, acompañarlo...

TAMARA. Si quiere quedarse, muy bien. Pero sin que tú lo hales de un brazo y la madre de otro. ¿No te das cuenta de que pierdes más tiempo en recomendar lo que hiciste mal que en pensar en nosotros? Termina tu tesis, enfrenta las cosas.

Andrés va a responder pero no encuentra las palabras.

ANDRÉS. No puedo más. Me parece que tengo un avión en la cabeza.

che a pensare a noi? Finisci la tua tesi, affronta le cose. *Andrés tenta di rispondere ma non trova le parole.*

ANDRÉS. Non ce la faccio più. Mi sembra di avere un aereo nella testa.

TAMARA: Non lo cambieresti con un altro strumento?

ANDRÉS. (*Fa un grande sforzo e riesce a sorridere*). Sì, sarebbe meglio... Posso chiederti una cosa?

TAMARA. Preferisco non rispondere per non addolcirci troppo l'insalata.

ANDRÉS. Ma ho bisogno di sapere.

Non è difficile indovinare che la domanda è se lo vuole ancora.

TAMARA. Sì, la risposta è sì...

Si guardano con un misto di sentimenti tra i quali prevalgono l'abbandono e la tenerezza.

ANDRÉS. Grazie, madame.

TAMARA. Vai a letto. Metto la sveglia e faccio il caffè presto, prima che arrivi il Pollo... Deve venire il falegname con il nuovo letto...

ANDRÉS: Di quanti movimenti ha parlato?

Si lascia cadere esausto sul materasso. Lei si siede accanto a lui molto lentamente. Blackout.

Note

¹ Straniero.

² Albero cubano di legno molto duro.

³ Prete della *Santería*, la religione afro-cubana.

⁴ Programma di dibattito televisivo su argomenti d'attualità.

TAMARA. ¿No lo cambiarías por otro aparato?

ANDRÉS. *(Hace un gran esfuerzo y logra sonreír).*

Sí, sería mejor... ¿Puedo preguntarte una cosa?

TAMARA. Prefiero no responderla para que la ensalada no se nos pase de dulce.

ANDRÉS. Pero necesito saber.

No es difícil adivinar que la pregunta es si todavía lo quiere.

TAMARA. Sí, la respuesta es sí...

Se miran con una mezcla de sentimientos entre los que sobresalen el desamparo y la ternura.

ANDRÉS. Gracias, madame.

TAMARA. Acuéstate. Yo pongo el despertador y hago el café temprano, antes de que llegue el Pollo.... El carpintero viene con la cama nueva...

ANDRÉS. ¿De cuántos movimientos hablé?

Se tira exhausto sobre el colchón. Ella se sienta al lado muy despacio. Apagón.



Mi tío el exiliado

Yerandy Fleites Pérez

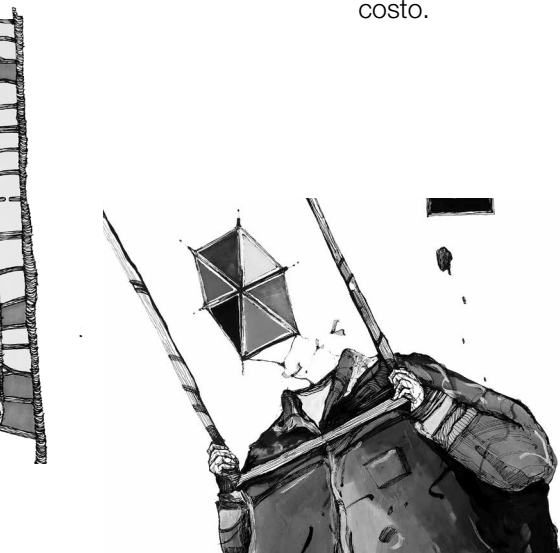
Mi tío el exiliado, es una comedia que cuenta la historia de Evaristo, un exiliado cubano en los Estados Unidos que ha decidido regresar a su tierra natal treinta años después de haber sido desterrado por homosexualidad durante el éxodo del Mariel en 1980. En medio de dolorosas vicisitudes causadas por este inesperado regreso, por este añorado reencuentro, su familia se ve obligada a enfrentar a la autoridad política cubana, que pretende por todos los medios volver a exiliar a Evaristo.

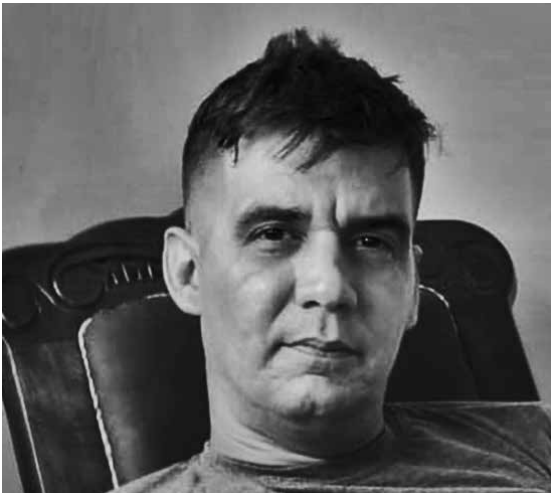


Mio zio l'esiliato

Yerandy Fleites Pérez

Mio zio l'esiliato è una commedia che racconta la storia di Evaristo, un esule cubano negli Stati Uniti che ha deciso di tornare in patria trent'anni dopo essere stato bandito per omosessualità durante l'esodo di Mariel, nel 1980. Nel mezzo delle dolorose vicissitudini causate da questo ritorno inaspettato, da questo sospirato ricongiungimento, la sua famiglia è costretta a confrontarsi con le autorità politiche cubane, che vogliono esiliare nuovamente Evaristo ad ogni costo.





Yerandy Fleites Pérez, Cuba 1982. Dramaturgo y profesor. Licenciado en Dramaturgia por la *Universidad de las Artes de Cuba (ISA)*. Es autor de los libros *El Gallo Electrónico* (2008), *Jardín de héroes* (2009), *Un bello sino* (2010), *Partagás* (2011), *Antígona* (2012), *Mi tío el exiliado* (2015), *Balada para Jake y Mai Britt* (2015), *Los basureros* (2015), *La pasión King Lear* (2016), *Ifigenia* (2016), la tetralogía *Pueblo Blanco* (2018), *Maneras de usar el corazón por fuera* (2020), y *Cabeza de caballo* (2021). Sus obras han integrado las más importantes antologías sobre teatro cubano en lo que va de siglo, han sido traducidas a los idiomas inglés, alemán, portugués, italiano y francés, y se han estrenado en Cuba y en el extranjero. Entre sus más recientes galardones encontramos los premios nacionales de dramaturgia *Dora Alonso* (2018) y *Virgilio Piñera* (2018). Desde 2008 es profesor del ISA.

Yerandy Fleites Pérez, (Ranchuelo, 1982). Dramaturgo e insegnante. Ha conseguito una laurea in drammaturgia presso l'*Universidad de las Artes de Cuba (ISA)*. È autore dei libri *El Gallo Electrónico* (2008), *Jardín de héroes* (2009), *Un bello sino* (2010), *Partagás* (2011), *Antígona* (2012), *Mi tío el exiliado* (2015), *Balada para Jake y Mai Britt* (2015), *Los basureros* (2015), *La pasión King Lear* (2016), *Ifigenia* (2016), la tetralogía *Pueblo Blanco* (2018), *Maneras de usar el corazón por fuera* (2020) e *Cabeza de caballo* (2021). Le sue opere sono state incluse nelle più importanti antologie sul teatro cubano di questo secolo, sono state tradotte in inglese, tedesco, portoghese, italiano e francese, e sono state presentate in prima assoluta a Cuba e all'estero. I suoi premi più recenti includono i premi nazionali di drammaturgia *Dora Alonso* (2018) e *Virgilio Piñera* (2018). È professore all'ISA dal 2008.

Mi tío el exiliado

Yerandy Fleites Pérez

Personajes:

ADÁN ROBESPIERE

PIEDAD

DAGO

ADELINA

PURA

EVARISTO

PÉREZ

TENIENTE DEMETRIO

AMADOR

LA NIÑA Y EL NIÑO

LA MULTITUD

Mio zio l'esiliato

Yerandy Fleites Pérez

Personaggi:

ADAN ROBESPIERE

PIEDAD

DAGO

ADELINA

PURA

EVARISTO

PÉREZ

TENENTE DEMETRIO

AMADOR

UNA RAGAZZINA E UN RAGAZZINO

LA FOLLA

A mi madre Yraina Pérez Valdés, que me regala sus mejores sonrisas.

A mia madre Yraina Pérez Valdés, che mi dà i suoi migliori sorrisi.

Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomentan la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de líderes, vivas y mueras prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la nueva disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor.

Jorge Luis Borges

Le dittature incoraggiano l'oppressione, le dittature incoraggiano il servilismo, Le dittature incoraggiano la crudeltà; ancora più abominevole è il fatto che esse incoraggiano l'idiozia. Pulsanti che blaterano imperativi, effigi di leader, vite e morti prefissate, muri ornati di nomi, cerimonie unanimi, la nuova disciplina che usurpa il posto della lucidità? Combattere queste tristi monotonie è uno dei tanti compiti dello scrittore.

Jorge Luis Borges

LA ISLA DEL DECORO

DAGO. Buenas noches. Mi nombre es Dago y soy sobrino de mi tío. El hijo de mi madre que es la hermana de mi tío. En fin, que soy el sobrino de mi tío por parte de mi madre. Mi tío es el héroe de esta historia; todavía no ha llegado, pero llegará; llegará un poco más adelante en la obra. Viene de Miami, de la "southwestera", y el papeleo, ese papeleo, tú sabes, siempre demora un poco. (*Tiempo.*) Después de treinta largos años de ausencia, la semana pasada llamó por teléfono y anunció que vendría. Solo eso. Por el momento es lo único importante. Hoy es ese día en que mi tío el exiliado vuelve. Un día como hoy comienza la comedia.

Primero

Un cuadro inmenso con una foto de Vladimir Ilich Lenin. Piedad lo descuelga de la pared y lo limpia con suma delicadeza.

ADÁN ROBESPIERE. Quítala.

PIEDAD. ¿Qué?

ADÁN ROBESPIERE. Sí, quítala, cuando se vaya tu hermano, si quieres, la cuelgas de nuevo.

PIEDAD. ¿Tú crees que le importe?

ADÁN ROBESPIERE. Es mejor no arriesgarnos.

PIEDAD. Yo lo hacía por ti.

ADÁN ROBESPIERE. Se ha puesto amarillenta.

PIEDAD. Ah, sí, un poco...

ADÁN ROBESPIERE. Además, una foto del Lenin no dice ni más ni menos de un comunista. ¿No tienes un retrato de él?

PIEDAD. ¿De quién?

L'ISOLA DEL DECORO

DAGO. Buona sera. Mi chiamo Dago e sono il nipote di mio zio. Il figlio di mia madre che è la sorella di mio zio. In breve, sono il nipote di mio zio da parte di mia madre. Mio zio è l'eroe di questa storia; non è ancora arrivato, ma arriverà; arriverà un po' più tardi nella commedia. Viene da Miami, dalla "southwestera"¹, e le scartoffie, quelle scartoffie, sai, ci vuole sempre un po' di tempo. (*Pausa.*) Dopo trenta lunghi anni di assenza, la settimana scorsa ha chiamato al telefono e ha annunciato il suo arrivo. Questo è tutto. Per il momento è l'unica cosa importante. Oggi è il giorno del ritorno di mio zio l'esiliato. Un giorno come oggi inizia la commedia.

Prima

Un enorme quadro con un'immagine di Vladimir Ilyich Lenin. Piedad lo tira giù e lo pulisce delicatamente.

ADAN ROBESPIERE. Rimuovilo.

PIEDAD. Cosa?

ADAN ROBESPIERE. Sì, togliilo, quando tuo fratello se ne va, se vuoi, lo mettiamo di nuovo.

PIEDAD. Pensi che gli interessi?

ADAN ROBESPIERE. È meglio non rischiare.

PIEDAD. Lo stavo facendo per te.

ADAN ROBESPIERE. È diventato giallastro.

PIEDAD. Ah, sì, un po'...

ADAN ROBESPIERE. Inoltre, una foto di Lenin non dice né più né meno di un comunista.

Non hai un suo ritratto?

PIEDAD. Di chi?

ADAN ROBESPIERE. Da tuo fratello. Grande, dove sia da solo.

PIEDAD. Sì, uno di quando aveva circa quindici anni.

ADAN ROBESPIERE. Allora aggancialo lì.

ADÁN ROBESPIERE. De tu hermano. Grande, donde esté solo.

PIEDAD. Sí, uno de cuando tenía como quince años.

ADÁN ROBESPIERE. Entonces engánchalo ahí.

PIEDAD. Por mí... Estoy acostumbrada a verlo en la pared. ¿Sabes? Ya lo adoraba como a un santo.

ADÁN ROBESPIERE. Tú estás loca, Piedad.

PIEDAD. Muchas deseos que le pedí y que se me dieron.

ADÁN ROBESPIERE. Un santo es tu hermano, que si no fuera por él...

PIEDAD. Sí, eso también es verdad.

ADÁN ROBESPIERE. Además, lo del retrato del Lenin puede leerse como una provocación.

PIEDAD. Yo no creo que Evaristo caiga en esas comeduras de mierda. Este cuadro era de papá, Evaristo creció junto a este cuadro.

ADÁN ROBESPIERE. Mejor no arriesgarnos.

PIEDAD. Bien, bien, lo guardo.

ADÁN ROBESPIERE. Acá guindamos un escrito como: "Welcome, Evaristo".

¿Qué te parece?

PIEDAD. No, no lo creo.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Por qué no?

PIEDAD. La gente...

ADÁN ROBESPIERE. Cágate en la gente. ¿A ti la gente te da algo...?

¿Entonces...?

PIEDAD. Yo lo digo por ti.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Por mí? Al Partido eso no le importa, si es lo que te preocupa. Estamos hablando...

PIEDAD. De mi hermano, Adán.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Y a fin de cuentas qué es tu hermano?

PIEDAD. ¿Mi hermano...?

ADÁN ROBESPIERE. A los efectos, un visitante. Un turista. Un factor que ingresará fondos capitales a la economía del país este año.

PIEDAD. Adán Robespierre, Adán Robespierre, hablas con una frialdad que me congela.

ADÁN ROBESPIERE. Frialdad ninguna, es la pura verdad. Tú hermano representa un crecimiento puntual objetivo del producto interno bruto. Esa es la política.

PIEDAD. Ese es mi hermano.

ADÁN ROBESPIERE. Tu hermano es el PIB.

PIEDAD. Evaristo no es ningún PIB.

PIEDAD. Per me... Sono abituata a vederlo sul muro, sai? Venerato come un santo.

ADAN ROBESPIERE. Tu sei pazza, Piedad.

PIETÀ. Molte preghiere che gli ho rivolto si sono realizzate.

ADAN ROBESPIERE. Un santo è tuo fratello, che se non fosse per lui...

PIEDAD. Sì, anche questo è vero.

ADAN ROBESPIERE. Inoltre, il ritratto di Lenin può essere letto come una provocazione.

PIEDAD. Non credo che Evaristo cada in queste stronzate. Questo quadro era di papà, Evaristo è cresciuto accanto a questo quadro.

ADAN ROBESPIERE. Meglio non rischiare.

PIEDAD. Bene, bene, lo metto nell'armadio.

ADAN ROBESPIERE. Qui si appende una scritta come: "Welcome, Evaristo". Come ti sembra?

PIEDAD. No, non credo.

ADAN ROBESPIERE: Perché no?

PIEDAD. La gente...

ADAN ROBESPIERE. Vadano a cagare quelli. Ti hanno dato qualcosa? Quindi...?

PIEDAD. Lo dico per te.

ADAN ROBESPIERE. Per me? Il Partito non si preoccupa di questo, se questo è quello che ti preoccupa. Stiamo parlando di...

PIEDAD. Di mio fratello, Adan.

ADAN ROBESPIERE: E cos'è tuo fratello in fondo?

PIEDAD. Mio fratello...?

ADAN ROBESPIERE. A tutti gli effetti, un visitatore. Un turista. Un fattore che porterà dei fondi di capitale che affluiranno nell'economia del paese quest'anno.

PIEDAD. Adan Robespierre, Adan Robespierre, parli con una freddezza che mi lascia di sasso.

ADAN ROBESPIERE. Nessuna freddezza, è la verità. Tuo fratello rappresenta una crescita puntuale obiettiva del prodotto interno lordo. Questo è politica.

PIEDAD. Quello è mio fratello.

ADAN ROBESPIERE. Tuo fratello è il PIL.

PIEDAD. Evaristo non è il PIL.

ADAN ROBESPIERE. Non lo intendo nel modo in cui lo intendi tu. Mi capisco da solo.

PIEDAD. È mio fratello, Adan.

ADAN ROBESPIERE. E mio cognato.

PIEDAD. Preferisco non confondere le cose.

ADAN ROBESPIERE. È per questo che le chiarisco per te. Cerca il ritratto di Evaristo.

(Piedad porta il ritratto di Evaristo).

ADAN ROBESPIERE. Lenin né un cazzo...

(Adan Robespierre sistema il ritratto).

ADÁN ROBESPIERE. No lo digo en el sentido que tú lo entiendes. Yo me entiendo.

PIEDAD. Es mi hermano, Adán.

ADÁN ROBESPIERE. Y mi cuñado.

PIEDAD. Yo prefiero no confundir las cosas.

ADÁN ROBESPIERE. Por lo mismo te las aclaro.

Busca el retrato de Evaristo.

Piedad trae el retrato de Evaristo.

ADÁN ROBESPIERE. Lenin ni un carajo... Adán

Robespierre coloca el retrato.

ADÁN ROBESPIERE. Eso le alegrará la vida después de tantos años.

PIEDAD. El pobre...

ADELINA. ¿Se puede...?

PIEDAD. Pasa Adelina.

ADELINA. Aquí están las Palabras de bienvenida.

PIEDAD. ¿“Palabras de bienvenida”...?

ADÁN ROBESPIERE. Palabras de bienvenida, sí.

ADELINA. ¿Nerviosa?

PIEDAD. Un poco. Muy nerviosa. Hace tanto tiempo...

ADELINA. Me imagino.

PIEDAD. Treinta años, ¿te imaginas?

ADÁN ROBESPIERE. Excelente, pero necesita algunos arreglos sustanciales, Adelina. Nada de temas políticos, ¿ok? Por ejemplo, ¿qué es esto de “Compañero Marielito”? En todo caso Compañero Evaristo, o Querido Evaristo, o Evaristo a secas... Mejor aún, nada de “Compañero”. Otra cosa, las organizaciones de masas no lo saludan, lo saludamos nosotros, sus familiares y amigos. Con tacto, ¿sí? Con mucho tacto. Emancipar es la palabra. Negociar es la palabra. Finiquitar es la palabra. Desobligar es la palabra. ¿De acuerdo?

ADELINA. De acuerdo.

PIEDAD. Adán, Adán...

ADÁN ROBESPIERE. Y el puerco tiene doscientas libras.

PIEDAD. Qué exageración.

ADÁN ROBESPIERE. ¡¿Exageración?! Necesitamos manteca, Piedad, mucha manteca.

PIEDAD. No somos tantos.

ADÁN ROBESPIERE. Que tú recuerdes.

VOZ. Robespierre.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Qué?

VOZ. El agua está hirviendo.

ADÁN ROBESPIERE. Ya voy. No te duermas.

PIEDAD. No se abriera la tierra y me tragara. No

ADAN ROBESPIERE. Questo illuminerà la sua vita dopo tanti anni.

PIEDAD. Povero...

ADELINA: Permesso...?

PIEDAD. Entra, Adelina.

ADELINA. Ecco le Parole di benvenuto.

PIEDAD. “Parole di benvenuto”...?

ADAN ROBESPIERE. Parole di benvenuto, sì.

ADELINA: Nervosa?

PIEDAD. Un po'. Molto nervosa. È passato così tanto tempo...

ADELINA. Posso immaginare.

PIEDAD. Trent'anni, riesci a immaginare?

ADAN ROBESPIERE. Eccellente, ma ha bisogno di un sostanziale riordino delle idee, Adelina. Niente questioni politiche, ok? Per esempio, cos'è questo “Compagno Marielito”? In ogni caso, Compagno Evaristo, o Caro Evaristo, o solo Evaristo... Meglio ancora, niente “Compagno”. Un'altra cosa, le organizzazioni di massa non lo salutano, lo salutiamo noi, la sua famiglia e amici. Con tatto, sì? Con molto tatto. Emancipare è il concetto. Negoziare è la parola giusta. Chiudere è la parola giusta. De-obbligare è la parola. Ok?

ADELINA. Tutto a posto.

PIEDAD. Adan, Adan...

ADAN ROBESPIERE. E il maiale pesa 100 chili.

PIEDAD. Che esagerazione.

ADAN ROBESPIERE. Esagerazione?! Abbiamo bisogno di burro, Piedad, molto burro.

PIEDAD. Non siamo poi così tanti.

ADAN ROBESPIERE. Questo è quello che tu pensi...

VOCE. Robespierre.

ADAN ROBESPIERE. Cosa?

VOCE. L'acqua sta bollendo.

ADAN ROBESPIERE. Arrivo. Non andare a dormire.

PIEDAD. Possa la terra aprirsi e inghiottirmi. Si aprisse, cazzo, si aprisse proprio adesso (*Si lascia cadere su una sedia*).

Adan Robespierre ritorna.

ADAN ROBESPIERE. Psss, Piedad.

PIEDAD. Sì?

ADAN ROBESPIERE. Il sangue.

PIEDAD. Cosa vuoi che faccia, che lo uccida io?

ADAN ROBESPIERE. Un vaso per raccogliere il sangue.

PIEDAD. Ah, giusto, il sanguinaccio.

Pausa. Bussano alla porta.

PIEDAD. (*Ritorna.*) Va.

Insistono sui tocchi.

PIEDAD. Arrivo, arrivo...

se abriera, carajo, no se abriera ahora mismo. (*Cae desplomada en un asiento.*)

Vuelve Adán Robespierre.

ADÁN ROBESPIERE. Psss, Piedad.

PIEDAD. ¿Sí?

ADÁN ROBESPIERE. La sangre.

PIEDAD. ¿Qué quieres, que yo lo mate?

ADÁN ROBESPIERE. Una vasija para recoger la sangre.

PIEDAD. Ah, verdad, la morcilla.

Tiempo. Tocan a la puerta.

PIEDAD. (*Vuelve.*) Va. Insisten con los toques.

PIEDAD. Ya va, ya va...

PIEDAD. “Adelante, adelante. Pasen, Pasen”.

Entran, seguidos por Pura y Piedad, una niña y un niño perfectamente uniformados.

PURA. Uno, dos, y tres...

Los niños cantan Imagine, del ex-Beatle inglés John Lennon, al tiempo que desde el patio el puerco grita porque lo apuñalan.

PURA. Mira cómo llora la muy comemierda. Es solo un puerco, Piedad, no seas boba.

PIEDAD. Esa canción siempre me ha dado tristeza.

PURA. ¿Por qué?

PIEDAD. No sé.

LA NIÑA. Maestra Pura, maestra Pura.

PURA. ¿Qué pasa mi amor?

La niña le secretea algo al oído.

PURA. Pues aguanta, aguanta hasta la escuela.

La niña se aparta.

PURA. Robespierre fue quien me embulló, como yo domino el inglés.

PIEDAD. Imagina es una canción muy bonita.

PURA. Sí, sí, sí, Imagine es un clásico...

Adán Robespierre con las manos manchadas de sangre.

PURA. Y qué, Robespierre.

PIEDAD. Ponle la mano debajo a la vasija para que no gotee, Adán. Ya he limpiado dos veces esta casa en lo que va del día.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Qué te parece el detalle de Pura?

PIEDAD. La vasija gotea, Adán...

ADÁN ROBESPIERE. Agradecemos su voluntad de cooperación, Pura.

PURA. Yo estoy aquí para lo que haga falta.

PIEDAD. Lo sabemos, Pura.

PURA. Sin pena, ¿eh?

PIEDAD. Estás exagerando.

PIEDAD. “Entrate, entrate. Entrate, entrate”.

Entran, seguidos da Pura³ e Piedad, un ragazzino e una ragazzina in uniforme.

PURA. Uno, due e tre...

I bambini cantano Imagine, dell'ex Beatle John Lennon, mentre dal cortile il maiale grida perché viene ucciso.

PURA. Guarda come piange la stupida. È solo un maiale, Piedad, non essere idiota.

PIEDAD. Questa canzone mi ha sempre reso triste.

PURA: Perché?

PIEDAD. Non lo so.

LA RAGAZZINA. Maestra Pura, Maestra Pura.

PURA: Cosa c'è, amore mio?

La ragazzina le sussurra qualcosa all'orecchio.

PURA. Beh, tieni duro, tieni duro fino alla scuola.

La ragazzina si allontana.

PURA. Robespierre è stato quello che mi ha convinto? Come io domino l'inglese.

PIEDAD. Immagina è una canzone molto bella.

PURA. Sì, sì, sì, sì, Imagine è un classico...

Adán Robespierre con le mani sporche di sangue.

PURA. E allora, Robespierre.

PIEDAD. Metti la mano sotto la pentola in modo che non sgoccioli, Adán. Oggi ho già pulito questa casa due volte.

ADÁN ROBESPIERE: Cosa pensi del dettaglio di Pura?

PIEDAD. La pentola perde, Adán...

ADÁN ROBESPIERE. Grazie per la tua disponibilità a collaborare, Pura.

PURA. Sono qui per qualsiasi cosa sia necessaria.

PIEDAD. Lo sappiamo, Pura.

PURA. Senza vergogna, vi prego

PIEDAD. Stai esagerando.

ADÁN ROBESPIERE: Esagerare con cosa? Sono proposte, Piedad.

PIEDAD. Mi sembra un po' ridicolo...

ADÁN ROBESPIERE. Allora, dimmi, ecco il sangue per il sanguinaccio, anche questo ti sembra ridicolo?

PIEDAD. Dai che io mi capisco, Adán, mi capisco da sola me stessa.

ADÁN ROBESPIERE. No, Piedad, non capisci, quello che succede è che non capisci mai.

PIEDAD. Metti il sale nel sangue, in modo che non si coaguli.

DAGO. Tra il maiale e John Lennon, non c'è chi dorma in questa casa.

PIEDAD. Era ora che tu tornassi in te. Tuo zio sta per arrivare e ti trova a letto.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Exagerando con qué? Son iniciativas, Piedad.

PIEDAD. Me parece un poco ridículo...

ADÁN ROBESPIERE. A ver, dime, aquí está la sangre para la morcilla, ¿eso te parece ridículo?

PIEDAD. Yo me entiendo, Adán, yo me entiendo.

ADÁN ROBESPIERE. No, Piedad, tú no entiendes, lo que pasa es que tú nunca entiendes.

PIEDAD. Échale sal a la sangre, para que no coagule.

DAGO. Entre el puerco y John Lennon no hay quien duerma en esta casa.

PIEDAD. Ya era hora de que dieras en sí. Tu tío todavía llega y te sorprende en la cama.

DAGO. Mi tío viene, quién lo diría.

PIEDAD. Dios no le falta a nadie, hijo.

DAGO. ¿Eh? ¿Y Lenin?

PIEDAD. Ah, permutó con Evaristo.

DAGO. Ya había perdido las esperanzas.

PIEDAD. Tu padre y sus iniciativas. Ahora me da una lástima, siento un complejo de culpa hacia el pobre Lenin. A Evaristo eso qué le importa.

DAGO. El pobre Lenin, no dejé ni sombra de la aristocracia rusa.

PIEDAD. Chsst.

DAGO. Se comió al zarevich con papas.

PIEDAD. Y dale con la matraquilla.

DAGO. ¿Con mantequilla?

PIEDAD. Matraquilla, con tú matraquilla.

DAGO. ¿Se lo comió o no se lo comió?

PIEDAD. No me mortifiques, Dago.

DAGO. Tuvo sus razones, claro, claro que tuvo sus razones. El hombre no quería herederos y punto.

Tampoco fue algo descabellado, ¿eh? Aunque él era un descabellado, como te habrás dado cuenta.

PIEDAD. Está bueno, Dago.

DAGO. En fin, yo creo que mi adorado tío de la yuma es digno de ocupar ese lugar en la casa. ¿Tú no?

PIEDAD. Como tengo la cabeza, ya me da lo mismo. ¿Sabes cuántas personas han pasado hoy por aquí?

DAGO. Quinientas.

PIEDAD. Lo menos que yo quiero es ver a nadie. A nadie.

DAGO. Tranquila, mima, tranquila que todo saldrá bien.

PIEDAD. Ayúdame, Dago, por Dios te lo pido. Hace treinta años que no lo veo y capaz que piense...

DAGO. Sta arrivando mio zio, chi l'avrebbe mai detto.

PIETÀ. Dio non manca a nessuno, figliolo.

DAGO. Eh? E Lenin?

PIEDAD. Ah, ha scambiato con Evaristo.

DAGO. Avevo perso la speranza.

PIEDAD. Tu padre e le sue iniziative. Ora mi dispiace, mi sento in colpa verso il povero Lenin. Cosa importa il quadro a Evaristo?

DAGO. Povero Lenin, non ha lasciato neanche l'ombra dell'aristocrazia russa.

PIEDAD. Chsst.

DAGO. Si è pappato lo Zarevich con le patate.

PIEDAD. E vai avanti con la canzoncina.

DAGO. Con la margarina?

PIEDAD. Canzoncina, con la tua canzoncina.

DAGO. L'ha mangiato o no?

PIEDAD. Non mortificarmi, Dago.

DAGO. Aveva le sue ragioni, certo, certo che aveva le sue ragioni. L'uomo non voleva avere degli eredi, punto e basta. Non era così inverosimile, vero? Anche se era un'idea sballata come avrete notato.

PIEDAD. Finito, Dago.

DAGO. Comunque, penso che il mio amato zio dello Yuma⁴ sia degno di occupare quel posto in casa, vero?

PIEDAD. Nello stato di confusione della mia testa non mi interessa più. Sai quanta gente è stata qui oggi?

DAGO. Cinquecento persone.

PIEDAD. L'ultima cosa che voglio è vedere qualcuno. Nessuno.

DAGO. Non preoccuparti, mammina, non preoccuparti, andrà tutto bene.

PIEDAD. Aiutami, Dago, per l'amor di Dio ti prego. Non lo vedo da trent'anni e lui può pensare...

DAGO. Non ti preoccupare, pensi che non lui conosca la commedia? Pensi che non parlino della commedia laggiù? Non ti preoccupare, lo zio Evaristo non è un alieno.

Pausa.

PIEDAD. Mi è sempre dispiaciuto per lui. Non so perché... Sempre così svogliato, così magro... Non so... Lo sguardo triste, quelle lunghe dita livide per aver schiacciato mandorle... Abbiamo passato così tanto tempo insieme, figliolo... Così tanto... Così tanto desiderio di tutto. Ciò che possedevamo di più era... nulla, nulla e ancora nulla... O al massimo, in dicembre, le nostre tasche piene di mandorle... Ed eravamo felici, sai... Tuttavia, eravamo molto felici. Non abbiamo mai avuto un sì o un no, mai un sì o un no, né qualsiasi altra cosa di cui avevamo bisogno. Niente. (*Pausa.*) Non pensavo

DAGO. Tranquila, ¿tú crees que él no conoce la comedia? ¿Tú crees que allá no le cuentan? Tranquila, tío Evaristo no es un extraterrestre.

Tiempo.

PIEDAD. Yo siempre le tuve lástima. No sé por qué... Tan desganado siempre, tan flaco... No sé... La mirada triste, aquellos dedos largos magullados por machacar almendras.... Pasamos tanto juntos, hijo... Tanto... Tantas ganas de todo. Lo que más poseíamos eran... nada, nada y más nada... O a lo mucho, en diciembre, los bolsillos repletos de almendras... Y éramos felices,

¿sabes?... Aún así, éramos muy felices. Nunca tuvimos ni un sí ni un no, ni otra cosa que nos hiciera falta. Nada. (*Tiempo.*) Yo pensé que no iba a verlo nunca más. Eso es lo que pasa, eso es lo que me pasa.

DAGO. Dios no le falta a nadie, mima.

PIEDAD. Después de treinta años, comienzan las dudas.

DAGO. Ahorita entra por esa puerta.

PIEDAD. Verás qué clase de gente es tu tío, Dago. *Adán Robespierre transporta la cabeza del puerco en la mano izquierda.*

ADÁN ROBESPIERE. Buenas tardes, lirón.

DAGO. Desterraste a Lenin y le cortaste la cabeza a un puerco. ¿Qué es esto, pipo, la Revolución Francesa?

ADÁN ROBESPIERE. Deberías criticar menos y hacer más por la patria.

DAGO. Por favor, no me recuerdes a la patria... ¿eh? La patria es quien debería hacer menos por mí.

ADÁN ROBESPIERE. Entonces no zapinguees más, y haz algo por tu tío.

DAGO. ¿Cómo qué?

ADÁN ROBESPIERE. Como picar hielo y enfriar cervezas.

DAGO. Todo por el tío.

ADÁN ROBESPIERE. Pon esto en la cocina.

DAGO. Ay, pobre Chonchi. Yo lo conocía.

ADÁN ROBESPIERE. Llorando otra vez... Tal parece que fueras a recibir a un mártir.

PIEDAD. Cierra la boca, Adán, por Dios...

ADÁN ROBESPIERE. Si empiezas con el lloriqueo me largo de aquí y resuelves esto como puedas...

PIEDAD. Ya, ya, ya...

ADÁN ROBESPIERE. Ya no, ya, no... Báñate, vístete, perfúmame, sosiégate, y pósate, Piedad, pósate en ese butacón.

che l'avrei mai più visto. Questo è quello che succede, quello che succede a me.

DAGO. Dio non manca a nessuno, mamma.

PIEDAD. Dopo trent'anni, i dubbi cominciano a insinuarsi.

DAGO. Ora attraversa quella porta.

PIEDAD. Vedrai che tipo di persona è tuo zio, Dago.

Adan Robespierre porta la testa del maiale con la mano sinistra.

ADAN ROBESPIERE. Buon pomeriggio, ghiro.

DAGO. Avete bandito Lenin e tagliato la testa a un maiale. Cos'è questa, babbo, la rivoluzione francese?

ADAN ROBESPIERE. Dovreste criticare meno e fare di più per la patria.

DAGO. Per favore, non ricordarmi la patria... eh? La patria è quella che dovrebbe fare meno per me.

ADAN ROBESPIERE. Allora smetti di screditare e fai qualcosa per tuo zio.

DAGO. Come...?

ADAN ROBESPIERE. Come tritare il ghiaccio e raffreddare le birre.

DAGO. Tutto per lo zio.

ADAN ROBESPIERE. Metti questo in cucina.

DAGO. Oh, povero Chetto. Lo conoscevo.

ADAN ROBESPIERE. Non piagnucolare di nuovo... Sembra che tu stia per ricevere un martire.

PIEDAD. Chiudi la bocca, Adan, per l'amor di Dio...

ADAN ROBESPIERE: Se cominci a piagnucolare, me ne vado e risolvi la questione come puoi...

PIEDAD. Dai, dai...

ADAN ROBESPIERE. No "Dai", fai il bagno, vestiti, profumati, calmati e siediti, Piedad, siediti su quella poltrona.

PIEDAD. Non ci riesco a credere... Sembra una bugia...

ADAN ROBESPIERE. Bugia?! Beh, non ci vuole nulla a farlo arrivare.

PIEDAD. Sì... Sì... Hai ragione. Vado, vado a... Dove stavo andando, Adan?

Secondo

Una folla numerosa e disordinata di gente seduta, in piedi, appoggiata ai muri, che entra, esce, grida, ride, fuma. L'immagine più ordinata è quella dei bambini (in uniforme) in un angolo della stanza.

PURA. Ciccio, ciccio... Ordine, ordine, ce n'è abbastanza per tutti... ce n'è per tutti...

Fanno cadere il vassoio.

PIEDAD. Si hasta parece mentira... ¿¿Verdad?!
ADÁN ROBESPIERE. ¿Mentira...? Pues lo que falta es nada para que llegue.
PIEDAD. Sí... Sí... Tienes razón. Voy, voy a... ¿A dónde yo iba, Adán?

Segundo

Un embrollo incontable de personas. Sentados, de pie, recostados a las paredes, entran, salen, gritan, rien, fuman. La imagen más ordenada es la de los niños (uniformados) en una esquina de la habitación.

PURA. Chicharrones, chicharroncitos... Orden, orden que hay para todos... Hay para todos, hay para todos...

Tumban la bandeja.

PURA. Del piso no, del piso no...

EL NIÑO. Maestra Pura.

PURA. Ahora no, mi vida.

EL NIÑO. Maestra Pura...

PURA. Después, después...

EL NIÑO. Maestra, es que no alcanzamos chicharrones.

PURA. Yo les consigo más tarde.

EL NIÑO. Siempre es lo mismo.

PURA. Pues si protestas no comes chicle... Y chicles de globo...

EL NIÑO. Chsstt...

PURA. El puño mío es lo que te vas a tragar, desca-rado.

ADÁN ROBESPIERE. Maestra, Pura.

PURA. Diga, Adán.

ADÁN ROBESPIERE. El puerco tenía un buen tamaño, pero tan poco era un pueeeerco...

PURA. ¿Anjá?

ADÁN ROBESPIERE. No se exceda con la repartición de chicharrones.

PURA. Entiendo, claro, entiendo...

ADÁN ROBESPIERE. Corren tiempos difíciles.

PÉREZ. Buenas tardes, Adán. Perdone si molesto.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Cómo está, Pérez?

PÉREZ. Regularcito.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Y la mujer cómo sigue?

PÉREZ. Mal, muy mal.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Necesita algo, Pérez?

PÉREZ. Sí, la cama Fóker.

ADÁN ROBESPIERE. Fowler, Pérez... Cama Fowler. **PÉREZ.** Anjá, Anjá... Es que las escaras...

PURA. Non dal pavimento, non dal pavimento...

IL RAGAZZINO. Maestra Pura.

PURA. Non ora, vita mia.

IL RAGAZZINO. Maestra Pura...

PURA. Dopo, dopo...

IL RAGAZZINO. Maestra, non siamo riusciti a prendere le cottenne di maiale.

PURA. Ve le porterò più tardi.

IL RAGAZZINO. È sempre la solita storia

PURA. Si ti lamenti non mangi la gomma... Ed è la gomma che fa le bolle...

IL RAGAZZINO. Chsstt...

PURA. È il mio pugno quello che stai per ingoiare, sfacciato

ADAN ROBESPIERE. Insegnante, Pura.

PURA. Ciao, Adan.

ADAN ROBESPIERE. Il maiale non era troppo piccolo ma neanche si poteva dire che fosse un maiaaaale...

PURA: Dici?

ADAN ROBESPIERE. Non esagerare con i ciccioli da condividere.

PURA. Capisco, certo, capisco...

ADAN ROBESPIERE. Sono tempi difficili.

PÉREZ. Buon pomeriggio, Adan. Scusi se disturbo.

ADAN ROBESPIERE: Come sta, Pérez?

PÉREZ. Più o meno.

ADAN ROBESPIERE: E sua moglie come sta?

PÉREZ. Male, molto male.

ADAN ROBESPIERE. Ha bisogno di qualcosa, Pérez?

PÉREZ. Sì, il letto foker.

ADAN ROBESPIERE. Fowler, Perez... letto Fowler.

PÉREZ. Quello, quello... È solo che le piaghe da decubito...

ADAN ROBESPIERE. Come prima cosa venga a trovarmi lunedì mattina.

PÉREZ. Questo lunedì...?

ADAN ROBESPIERE. Questo lunedì è dopodomani, il prossimo, perché come lei può vedere... Adelina, dai due o tre ciccioli a Pérez.

PÉREZ. È solo che la posizione...

ADELINA. Venga con me, Pérez.

PÉREZ. Non preoccuparti, signorina, io non ho un solo dente sano in bocca.

ADELINA. Non importa, Perez. Li succhia...

Davanti alla casa suona il clacson di un'auto. Si sparge la voce: "È qui, è arrivato..."

ADAN ROBESPIERE. Adelina, Pura...

Due uomini in abito bianco guidano Evaristo su una sedia a rotelle alla porta della casa. Silenzio.

ADÁN ROBESPIERE. Vaya a verme el lunes a primera hora.

PÉREZ. ¿Este lunes...?

ADÁN ROBESPIERE. Este lunes es pasado mañana, el próximo, porque como usted ve... Adelina, dale dos o tres chicharrones a Pérez.

PÉREZ. Es que la posición...

ADELINA. Acompáñeme, Pérez.

PÉREZ. No te preocupes, muchacha, si yo no tengo ni un diente sano en la boca.

ADELINA. No importa, Pérez. Los chupa...

Frente a la casa suena el claxon de un carro. Se corre la voz de "Llegó, llegó..."

ADÁN ROBESPIERE. Adelina, Pura...

Dos hombres vestidos de blanco conducen en un sillón de ruedas a Evaristo hasta la puerta de la casa. Silencio.

EVARISTO. Estoy vivo, carajo...

Silencio.

ADELINA. (Lee.) Querido **EVARISTO.** Después de treinta años de dolorosa ausencia, separado de lo que fue y es para usted lo más querido, después de incontables fechas en que no hizo más que soñar con el añorado regreso a la tierra que lo vio nacer, hoy, día tan especial, en que el destino quiso que estuviera nuevamente entre nosotros, los aquí presentes y los que están por llegar, lo saludamos, lo saludamos con respeto y profundo agrado. Qué otra cosa podríamos decirle, qué otra cosa sino prodigarle el amor que usted merece... Porque cómo traducir con palabras tantos afectos. Basta ya de acritudes, de acritudes y deferencias. ¡Basta de ser aquí y estar allá! Basta de orillas y orillismos. ¡Basta ya! Cuba sí (*compañeras y compañeros*), yanquis también.

Aplausos.

PIEDAD. (Busca entre la gente.) Evaristo... Bebo, Bebo...

Evaristo extiende el brazo y toca a Piedad en el momento en que esta pasa junto a él, pero Piedad si quiera lo ve, o lo ve y entonces no lo reconoce, y sigue rumbo a la calle.

PIEDAD. ¡Bebo! ¡Bebo!

EVARISTO. Piedad... Piedad...

ADÁN ROBESPIERE. Bienvenido al pueblo, cuñado. No se azore, estamos en familia. Yo soy Adán Robespierre, tal vez no me recuerda, ¿sí? ¿No? Quiero que sepa que me da muchísimo placer tenerlo en casa. Perdóneme las ridículas lágrimas,

EVARISTO. Sono vivo, cazzo...

Silencio.

ADELINA. (Legge.) Caro **EVARISTO.** dopo trent'anni di dolorosa assenza, separato da ciò che per Lei era ed è più caro, dopo innumerevoli date in cui non ha fatto altro che sognare l'agognato ritorno al terra dove è nato, oggi, un giorno così speciale, quando il destino ha voluto che fosse di nuovo tra noi, quelli presenti qui e quelli che stanno per raggiungerci, La salutiamo, La salutiamo con rispetto e profonda gioia. Cos'altro potremmo dirle, cos'altro se non darle a piene mani l'amore che Lei merita... Come si possono tradurre in parole tanti affetti? Basta con l'acrimonia e la deferenza, basta con l'essere qui e con trovarsi là! Basta con sponde e spondismi. Quando è troppo è troppo! Cuba sì (*compagne e compagni*), yanquis anche.

Applausi.

PIEDAD. (Cerca tra la folla) Evaristo... Bebo, Bebo...

Evaristo allunga la mano e tocca Piedad mentre passa accanto a lui, ma Piedad non lo vede nemmeno, o lo vede e poi non lo riconosce, e si sta ancora dirigendo verso la strada.

PIEDAD. Bebo! Bebo!

EVARISTO. Pietà... Pietà... Pietà...

ADAN ROBESPIERE. Benvenuto al villaggio, cognato. Non abbiate paura, siamo in famiglia. Sono Adan Robespierre, forse non ti ricordi di me, sì? No? Voglio che sappiate che mi fa molto piacere avervi in casa. Perdonate le ridicole lacrime, ma ho un nodo qui in gola... non so..., ho un nodo qui in gola..., di cuore non so come scioglierlo... Cognato mio! Mio caro cognato!

Piedad ritorna.

PIEDAD. Bebo, mannaggia... Bebo.

EVARISTO. Dio non manca a nessuno, ragazzina.

PIEDAD. Sicuro di no, Bebo, certo che no?

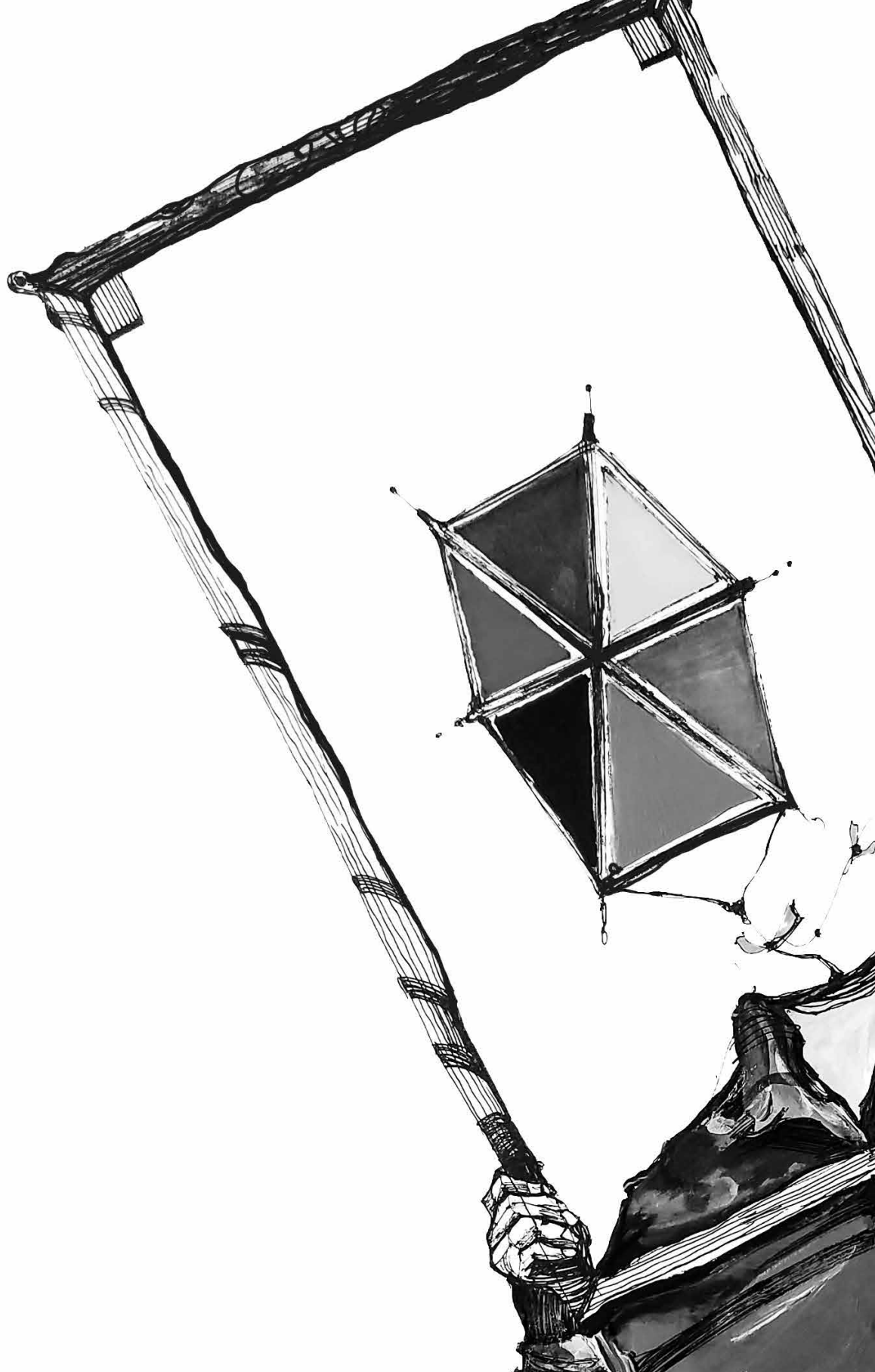
EVARISTO. No.

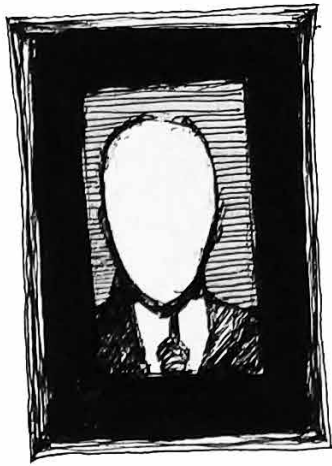
Un lungo abbraccio.

Terzo

LA FOLLA. Le valigie devono essere entrate dall'altra parte, dal retro, attraverso il cortile. Ci scommetti? E se ci vedo bene, ci sono sguardi che abbattano le noci di cocco. Per quanto mi riguarda, non voglio niente neanche io. Quello che ha portato sono i soldi... Cosa scommetti? Questo è quello che fa la gente. Glielo vedo bene... Qui tutto costa molto.

En casa de Roberto/ hay un perro muerto/ el que diga ocho/ se lo come muerto/ Uno. Dos. Tres. Cuatro...⁵. Sai che il grasso di maiale mi fa male. Ho una brutta sen-





pero es que tengo un nudo aquí en la garganta... que no sé..., de corazón que no sé cómo zafarlo. ¡Cuñado mío! ¡Querido cuñado!

Vuelve Piedad.

PIEDAD. Bebo, carajo... Bebo.

EVARISTO. Dios no le falta a nadie, muchacha.

PIEDAD. ¿Verdad que no, Bebo, verdad que no?

EVARISTO. No.

Un largo abrazo.

Tercero

LA MULTITUD. Seguro entraron las maletas por la otra cuadra, por atrás, por el patio. ¿Qué te juegas conmigo? Y se lo veo bien, hay vistas que tumban cocos. Por mí... Yo tampoco quiero nada. Lo que traje fue dinero... ¿Qué te apuestas? Eso es lo que hace la gente. Se lo veo bien... Aquí todo cuesta muy caro. *En casa de Roberto/ hay un perro muerto/ el que diga ocho/ se lo come muerto/ Uno. Dos. Tres. Cuatro...* Tú sabes que a mí la grasa de puerco me cae mal en el estómago, después me meto una semana pitando... Pero ese no es el problema, yo no como chicharrones, por mí... Tú sabes que yo no como chicharrones... Ahora, lo que sí me rejode es... Lo que me rejode... Porque, ¿qué cosa es un chicharrón? La piel del puerco fritta... ¿Entonces tú crees que es para...? No chico, no... Me voy pal carajo, punto; que el puerco les caiga bien en el estómago... Ahora, eso sí, ni un grano de sal, ni por un granito de sal quiero a ninguno en la puerta de mi casa. A ver, a ver, cómo te explico... La hernia discal le salió cuando trabajaba en la Coca Cola... Fíjate que la Coca Cola es quien le pagó como cien mil, o doscientos mil, o trescientos mil, no sé, una cantidad grandísima de dinero... Y con ese dinerito fue que montó el primer Home. ¿Entiendes? Ah, ya, ya entiendo... El japibeibi¹ es una ayuda que te da el estado... ¿No? Anjá. Mija, mija, mija, ni te embulles que ya no vamos a cantar ni cojones... ¿Qué tú sabes, mijo, eh? Se jodieron los chicles.

¿Quién dice, mijo?! La maestra los consigue. Créetelo, bobita. Cállate, anda.

¡Chicle, vaya chicle! Me cago en tu madre. ¡Chicle, vaya chicle! ¿Fuiste tú? Sí, es que me estoy cagando. El que se tiró el pedo si se cagó que se limpie. Qué culo más antojado el tuyo, carajo... ¿Tú crees que Piedad...? Ni se te ocurra, que ni se te ocurra... Coño, pero no aguanto más... Cállate que la gente

sazione allo stomaco, poi passo una settimana chiuso in casa... Ma questo non è il problema, io non mangio ciccioli di maiale, per me... Sai che non mangio. Ora, quello che mi fa veramente incazzare è... veramente incazzare... perché, Cos'è sono i ciccioli? La pelle di un maiale fritto... Quindi pensi che sia per...? No ragazzo, no... me ne vado affanculo, punto e basta; che il maiale gli faccia bene. Ora, naturalmente, non un grano di sale, neanche per un grano di sale voglio nessuno alla mia porta di casa. Vediamo, vediamo, come posso spiegare... Ha avuto l'ernia del disco quando lavorava alla Coca Cola... Guarda, è stata la Coca Cola quella che lo ha pagato tipo centomila, o duecentomila, o trecentomila. Non so, una quantità di denaro molto grande... E con quei soldini ha messo su la prima casa, hai capito? Ah, sì, capisco... hapibeibi⁶ è un aiuto che ti dà lo Stato... Certo? Sì, così. Figlia, non farti illusioni che non si canta un cacchio... Che ne sai tu, figliolo, eh? Finita la gomma da masticare. Chi lo dice, figliolo?! L'insegnante la trova. Credici, sciocco. Zitto, dai. Gomma, quale gomma! Sei stato tu? Sì, mi sto cagando addosso. Chi ha scoreggiato, se si è cagato addosso, che si pulisca da solo. Che cazzo di culo voglioso che hai... Pensi che Piedad...? Non pensarlo nemmeno, nemmeno a pensarci... Cazzo, ma non ce la faccio più... Zitto, la gente sta guardando. Ritienila, ritienila... Certo, sciocca, quello non pesa. Credi? Ma d'altronde, là basta farlo cadere in una cassetta delle lettere. Ci sono quelli che dicono che li buttano proprio qui all'aeroporto. Io spedisco sempre con ognuno che arriva, e finora... Parla con Piedad. Cosa potrebbe essere che non sia? Li vedo faccia ammalata... Ed è completamente invalido. E la tosse?! La croce rossa, che è solo per i casi... Notate che non puzza di Yuma. Lui sta male, che loro vogliono mascherare la cosa sono altri cinque pesos. Sicuramente è venuto a farsi vedere. Scommettiamo? Cosa c'è in gioco? Se io vedo bene, la salute è molto costosa lì. Me ne vado, tornerò più tardi. Domani o dopodomani. Gomma, ma che classe di gomma da masticare! Chewing-gum! Quella puttana di tua madre!!! Insegnante!! Perez, e quella magliettina? Quale magliettina? Non fare il caprone con sciocchezze, che lei è stato là dietro. Sì, sono stato lì per due ore, lottando con un cicciolo. E gli hanno fatto un piccolo regalo...? No, ragazzina mia, questa maglietta mi è stata portata da Camagüey, da mia figlia due anni fa. Da Camagüey...? Di marca? È nuova di zecca. Perché me la metto solo la domenica o quando c'è qualcosa di nuovo. Ci vediamo poi. Fatti gli affari tuoi, Perez. Hai una bella faccia tosta. Io l'ho visto arrivare con una camicia. Povero tizio, ha più lavoro nella vita che un cane sotto una

está mirando. Absorbe, absorbe... Claro que sí, boba, eso no pesa. ¿Tú crees? Pero además, eso llegando a allá es nada más echarla en un buzón. Hay quien dice que las botan aquí mismo en el aeropuerto. Yo siempre mando con todo el que viene, y hasta ahora... Habla con Piedad. ¿Qué puede ser que no sea? Yo le veo muy mal semblante... Y está inválido completo. ¡¿Y una tos?! La cruz roja, que es nada más para casos... Fíjate que no huele a yuma. Él está mal, que quieran enmascarar la cosa son otros cinco pesos. Seguro vino a curarse. ¿Qué te juegas conmigo? ¿Qué te juegas? se lo veo bien, allá la salud es cara. Yo me voy. Vengo después. Mañana o pasado mañana. ¡Chicle, vaya chicle! ¡Chicle! La reputísima de tu madre ¡¡¡Maestra!!! Pérez, y ese pulovito... ¿Qué pulovito? No se haga el chivo con tontera que usted estaba allá atrás. Estuve dos horas sí, fajao con un chicharrón. ¿Y le hicieron un regalito...? No, mi niña, este pulóver me lo trajo de Camaguey mi hija hace como dos años. ¿De Camagüey...? ¿De marca...? Está nuevo. Porque yo me lo pongo nada más los domingos o cuando se presenta alguna novedad. Hasta luego. Póngase el dedo en el ombligo, Pérez. Hay que tener la cara dura. Yo lo vi llegar con una camisa. El pobre, pasa más trabajo en la vida que un perro debajo de un banco... ¿Él? ¿Hombre? ¡Ja! ¿Evaristo...? ¿Ah, no? ¿Pero tú no ves que es una yegua legítima? ¡Qué lengua, madre mía! ¡Qué lengua! ¡Qué yegua! ¡Qué yegua! De aquí lo botaron cuando "la escoria" de los ochenta, por maricón. Por maricón y remaricón. Ay, pero no lo parece tanto. ¿Qué no?

¿Pero tanto cómo cuánto? De cualquier tamaño.

Cuarto

La multitud se ha disipado, a excepción de los niños que están medios dormidos en el suelo. Pura sostiene la cabeza del puerco por una oreja.

PURA. Si quieres te ayudo a organizar un poco.

PIEDAD. Mañana me levanto temprano y baldeo.

PURA. Piedad...

PIEDAD. ¿Sí, Pura?

PURA. Yo sé lavar mierda. Yo limpio mierda como nadie en este pueblo.

PIEDAD. Ay, Pura, mejor ni pienses en eso.

PURA. Gracias por la cabeza.

PIEDAD. Gracias a ti, Pura.

panchina... Lui? Uomo? Ahaha! Evaristo...? Oh, no? Ma non hai... Non lo vedi che è una checca dichiarata? Che lingua, madre mia! Che lingua! Che checca! Che classe di checca! L'hanno buttato fuori da qui insieme alla feccia degli anni ottanta⁷, perché è un frocio! Per frocio e finocchio. Oh, ma tanto non sembra. Non sembra? Ma "così tanto" quanto? Qualsiasi dimensione.

Quarto

La folla si è dispersa, ad eccezione dei bambini che sono per metà addormentati a terra. Pura tiene la testa del maiala per un orecchio.

PURA. Se vuoi posso aiutarti a riassetare un po'.

PIETRA. Domani mi alzerò presto e spazzerò.

PURA. Piedad...

PIEDAD. Sì, Pura?

PURA. So come lavare la merda. Pulisco la merda come nessun altro in questa città.

PIEDAD. Oh, Pura, non pensarci nemmeno.

PURA. Grazie per la testa.

PIEDAD. Grazie a te, Pura.

PURA. Farò uno stufato di fagioli rossi di prima classe. *Sveglia i bambini.*

PURA. Su, dormiglioni, in piedi, in piedi...

IL RAGAZZINO. Maestra Pura, non è vero che non canteremo più?

PURA. No, è troppo tardi.

IL RAGAZZINO. Hai visto? Te l'ho detto.

PIEDAD. Poverini, devono essere stanchi morti.

PURA. A domani, Piedad.

LA RAGAZZINA. Chiedigli dell'altra cosa.

IL RAGAZZINO. Cos'altro?

LA RAGAZZINA. La gomma da masticare

EL RAGAZZINO. Maestra Pura, lei vuole sapere se alla fine avremmo la gomma da masticare.

LA RAGAZZINA. Io non ho parlato, maestra.

PURA. Questa generazione, Piedad, che pensa solo a masticare...

PIEDAD. Buona sera, Pura.

LA RAGAZZINA. Accidenti, maestra, ma ce l'hai promesso.

PURA. Te lo spiego subito, cafona. Cammina, cammina... *Adan Robespierre beve una birra.*

PIEDAD. Si è addormentato?

ADAN ROBESPIERE. Nel mio letto.

PIEDAD. Il pover'uomo è esausto. Domani ci sistememo.

ADAN ROBESPIERE. Non ho sonno.

PURA. Haré una clase de potaje de frijoles colorados.

Despierta a los niños.

PURA. Arriba, dormilones, de pie, de pie...

EL NIÑO. Maestra,

Pura, ¿no es verdad que ya no vamos a cantar?

PURA. No, ya es muy tarde.

EL NIÑO. ¿Viste? Te lo dije.

PIEDAD. Pobrecitos, deben estar muertos de cansancio.

PURA. Hasta mañana, Piedad.

LA NIÑA. Pregúntale por lo otro.

EL NIÑO. ¿Por qué otro?

LA NIÑA. Los chicles

EL NIÑO. Maestra Pura, dice esta que si por fin hay chicles.

LA NIÑA. Yo no hablé, maestra.

PURA. Esta generación, Piedad, que nada más piensa en masticar...

PIEDAD. Buenas noches, Pura.

LA NIÑA. Cojones, maestra, pero usted nos lo prometió.

PURA. Te lo explico ahora mismo, grosera. Camina, camina...

Adán Robespierre se toma una cerveza.

PIEDAD. ¿Se durmió?

ADÁN ROBESPIERE. En mi cama.

PIEDAD. El pobre, está muy agotado. Mañana nos acomodamos.

ADÁN ROBESPIERE. Yo no tengo sueño.

PIEDAD. Estás borracho.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Borracho con dos cervezas...?

PIEDAD. No doy más.

ADÁN ROBESPIERE. Acuéstate entonces.

Yo me quedaré un rato más por aquí... Pensando.

PIEDAD. ¿Pensando?

ADÁN ROBESPIERE. Hasta que acabe la cerveza.

Tiempo.

PIEDAD. ¿Qué pasa, Adán?

ADÁN ROBESPIERE. Nada. Perdí el sueño.

PIEDAD. Adán, tú no pierdes ni el sueño. ¿Qué pasa?

ADÁN ROBESPIERE. Pues perdí, esta vez perdí, incluso, el sueño. Mejor acuéstate, Piedad.

PIEDAD. Perdí el sueño.

ADÁN ROBESPIERE. Un puerco de doscientas libras, diez cajas de cervezas...

¿Qué quieres que haga? Es como para preocuparse, ¿no?

PIEDAD. Sei ubriaco.

ADÁN ROBESPIERE: Ubriaco con due birre...?

PIEDAD. Sono sfinita.

ADÁN ROBESPIERE. Vai a letto allora. Rimarrò un po' alzato... a pensare.

PIEDAD. A pensare?

ADÁN ROBESPIERE. Finché non finisce la birra.

Pausa.

PIEDAD. Cosa c'è, Adán?

ADÁN ROBESPIERE. Niente. Ho perso il sonno.

PIEDAD. Adán, tu non perdi mai, nemmeno il sonno, cosa c'è che non va?

ADÁN ROBESPIERE. Questa volta ho perso, ho perso anche il sonno. Meglio che ti stendi, Piedad.

PIEDAD. Ho perso il sonno.

ADÁN ROBESPIERE. Un maiale di 100 chili, dieci casse di birra... Cosa vuoi che faccia? È qualcosa di cui preoccuparsi, no?

PIEDAD. Io ho la coscienza pulita.

ADÁN ROBESPIERE: Chi l'avrebbe mai detto...?

PIEDAD. Non ti avevo detto che stavi esagerando? Te l'avevo detto o no?

ADÁN ROBESPIERE. È anormale. È l'anormale.

PIEDAD. Non lo so.

ADÁN ROBESPIERE. Il normale sarebbe stato... minimamente...

PIEDAD. Beh, no, chi troppo vuole nulla stringe.

ADÁN ROBESPIERE. Piedad, sono serio.

PIEDAD. E io sto ridendo?

Pausa.

ADÁN ROBESPIERE. Lo sapevi, vero?

PIEDAD. Sapevo cosa?

ADÁN ROBESPIERE: Sapevi che era così?

PIEDAD. Per l'amor di Dio, Adán...

ADÁN ROBESPIERE. Ti sto solo chiedendo.

PIEDAD. Certo che no. Pensi che se avessi saputo che Evaristo era in queste condizioni di salute, sarei stata tutti questi anni fresca come una lattuga?

ADÁN ROBESPIERE. Ti ho fatto solo una domanda. Non farci una tragedia.

Pausa.

PIEDAD. Perché?

ADÁN ROBESPIERE. Non voglio essere il cattivo...

PIEDAD. Non ha un centesimo.

ADÁN ROBESPIERE. Ascoltati. Oh, Piedad, Piedad...

PIEDAD. Lui aveva, e aveva un sacco di soldi; ha risparmiato per quindici anni. Ma poi ne ha passato altri quindici spendendo tutto in medicine. E anche per noi, e per te.

PIEDAD. Yo tengo mi conciencia limpiecita.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Quién iba a imaginarse...?

PIEDAD. ¿No te dije que exagerabas? ¿Te lo dije o no te lo dije?

ADÁN ROBESPIERE. Es anormal. Es lo anormal.

PIEDAD. Yo no sé.

ADÁN ROBESPIERE. Lo normal sería... Mínimo...

PIEDAD. Pues no, lechero.

ADÁN ROBESPIERE. Piedad, yo hablo en serio.

PIEDAD. ¿Y yo me estoy riendo?

Tiempo.

ADÁN ROBESPIERE. Tú lo sabías, ¿verdad?

PIEDAD. ¿Sabía qué?

ADÁN ROBESPIERE. ¿Tú sabías que estaba así?

PIEDAD. Por Dios, Adán...

ADÁN ROBESPIERE. Nada más te pregunto.

PIEDAD. Claro que no. ¿Crees que si hubiera sabido que Evaristo estaba en esas condiciones de salud, hubiese estado todos estos años tan fresca como una lechuga?

ADÁN ROBESPIERE. Nada más te hice una pregunta, ¿eh? No formes la tragedia.

Tiempo.

PIEDAD. ¿Por qué?

ADÁN ROBESPIERE. Yo no quiero ser el malo de la película...

PIEDAD. No-tiene-un-centavo.

ADÁN ROBESPIERE. Óyete. Ay, Piedad, Piedad...

PIEDAD. Pero tuvo sí, y tuvo mucho dinero; ahorró durante quince años. Pero luego se pasó otros quince gastándolo todo en medicinas. Y en nosotros también, y en ti.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Quién habló de dinero?

PIEDAD. Hazte así.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Qué, qué?

PIEDAD. Hazte así.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Qué tengo?

PIEDAD. Un dólar posado en la frente.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Yo? ¡¿Yo?! ¿Me has oído mentar esa palabra?

PIEDAD. No, no, no, pero te oigo, te oigo.

ADÁN ROBESPIERE. ¡¿Entonces?!?

PIEDAD. ¿Y entonces...?

ADÁN ROBESPIERE. No lo veo nada bien de salud; nada pero nada bien.

PIEDAD. Está enfermo, sí.

ADÁN ROBESPIERE. Bastante mal.

PIEDAD. No hay que ir a la universidad para darse cuenta.

ADAN ROBESPIERE: Chi ha parlato di soldi?

PIEDAD. Piantala.

ADAN ROBESPIERE: Cosa, cosa?

PIEDAD. Piantala.

ADAN ROBESPIERE: Cosa ho?

PIEDAD. Un dollaro stampato sulla fronte.

ADAN ROBESPIERE: lo? lo?! Mi hai sentito dire quella parola?

PIEDAD. No, no, no, no, ma ti sento, ti sento.

ADAN ROBESPIERE. E allora?!

PIEDAD. E poi...?

ADAN ROBESPIERE. La sua salute non è per niente buona; per niente buona.

PIEDAD. È malato, sì.

ADAN ROBESPIERE. Abbastanza malato.

PIEDAD. Non c'è bisogno di andare all'università per rendersene conto.

ADAN ROBESPIERE. Sono lieto che tu sia chiara.

PIEDAD. Ma ora è qui, con me.

ADAN ROBESPIERE. Uhummm.

PIEDAD. Ora è in buone mani.

Pausa.

ADAN ROBESPIERE. Tremenda sciocchezza questo viaggio.

PIEDAD. Nessuna sciocchezza.

ADAN ROBESPIERE. Assurdità bella e buona.

PIEDAD. Trent'anni, suona familiare? Trent'anni.

ADAN ROBESPIERE. Non vedi come lo ha ridotto il trambusto del viaggio?

PIEDAD. Era il momento.

ADAN ROBESPIERE. Forse non era il momento giusto.

PIEDAD. Sì, sì, sì, sì, era il momento di gettare tre pantaloni e due magliette, un rasoio, e venire qui con me, con la sua gente.

ADAN ROBESPIERE. Annotate il giorno e l'ora.

PIEDAD. Che altro i cazzi poteva aspettarsi?

ADAN ROBESPIERE. A me non dare dei cazzi, Piedad.

Pausa.

ADAN ROBESPIERE. Piedad, tu ed io siamo stati sposati per molti anni. Non è vero?

PIEDAD. Vero.

ADAN ROBESPIERE. Cazzo, allora che io sia dannato se è vero che io non so cosa significa Evaristo per te, e che è qui oggi, in questo momento, a dormire nel nostro letto...

PIEDAD. Mhm.

ADAN ROBESPIERE. È tuo fratello, ma ti prego di capirmi.

ADÁN ROBESPIERE. Me alegro que lo tengas claro.

PIEDAD. Pero ahora está aquí, conmigo.

ADÁN ROBESPIERE. Uhummm.

PIEDAD. Ahora está en buenas manos.

Tiempo.

ADÁN ROBESPIERE. Tremendo disparate ese viaje, ¿sabes?

PIEDAD. Disparate ninguno.

ADÁN ROBESPIERE. Disparate y bien.

PIEDAD. Treinta años, ¿te suenan? Treinta años.

ADÁN ROBESPIERE. ¿No ves cómo lo dejó el ajetreo?

PIEDAD. Era el momento.

ADÁN ROBESPIERE. A lo mejor no era el momento.

PIEDAD. Sí, sí, sí, ya era momento de echar tres calzoncillos, dos camisetas, una máquina de afeitarse, y arrancar para acá conmigo, con los suyos.

ADÁN ROBESPIERE. Anota el día y la hora.

PIEDAD. ¿Qué carajos más iba a esperar?

ADÁN ROBESPIERE. No me tires carajos, Piedad.

Tiempo.

ADÁN ROBESPIERE. Piedad, tú yo llevamos muchos años de matrimonio.

¿Cierto o falso?

PIEDAD. Anjá.

ADÁN ROBESPIERE. Coño, entonces que me parata un rayo si es mentira que yo sé lo que significa Evaristo para ti, y que esté aquí hoy, ahora, durmiendo en nuestra cama...

PIEDAD. Anjá.

ADÁN ROBESPIERE. Es tu hermano, pero entiéndeme, por favor.

PIEDAD. Dime, dime.

ADÁN ROBESPIERE. Yo mismo, cuánto no he corrido en estos días de aquí para allá y de allá para acá... Saqué de donde no había, de donde no tenía, para recibirlo con decoro. Para darle un buen alegrón, ¿eh?

PIEDAD. Uhummm.

ADÁN ROBESPIERE. Algo, algo me huele mal.

PIEDAD. ¿Qué? ¿Qué?

ADÁN ROBESPIERE. Y si es difícil para ti, fíjate, para mí también lo es...

PIEDAD. Lo que sea, Adán.

Tiempo.

ADÁN ROBESPIERE. Evaristo está más muerto que vivo.

PIEDAD. Adán...

PIEDAD. Dimmi, dimmi.

ADÁN ROBESPIERE. Io stesso, quanto non ho corso in questi giorni di qua e di là. Ho tirato fuori cose da dove non c'era nulla, da dove non avevo niente, per riceverlo con decoro. Per dargli una bella gioia, eh?

PIEDAD. Uhummm.

ADÁN ROBESPIERE. Qualcosa, qualcosa puzza di brutto.

PIEDAD. Cosa? Cosa?

ADÁN ROBESPIERE. E se è difficile per te, allora guarda, è difficile anche per me...

PIEDAD. Come vuoi, Adán.

Pausa.

ADÁN ROBESPIERE. Evaristo è più morto che vivo.

PIEDAD. Adán...

ADÁN ROBESPIERE. Perdonami, so che è difficile, ma questo è il momento di aprire gli occhi...

PIEDAD. Adán, Evaristo morirà quando Dio vorrà.

ADÁN ROBESPIERE. Ecco perché volevo dirti che il viaggio in questo momento della sua vita...

PIEDAD. Ecco perché ha viaggiato.

ADÁN ROBESPIERE: Lo ha confessato?

PIEDAD. No, no, ma è molto facile da intuire.

Pausa.

ADÁN ROBESPIERE. Allora lo sapevi.

PIEDAD. No, giuro che non lo sapevo.

ADÁN ROBESPIERE. Ho fatto la parte del cretino. Lo sapevi e lo sapevi bene.

PIEDAD. No, non lo giuro sulla testa di Daguito. Ma ora lo so, ed è la stessa cosa.

ADÁN ROBESPIERE. Naturalmente, non è la stessa cosa.

PIEDAD. Cosa è cambiato? Cosa cambia?

ADÁN ROBESPIERE. Molto.

PIEDAD. Quanto?

Pausa.

ADÁN ROBESPIERE. Ci sono morti che non posso buttarmi su, Piedad.

Si sente lo sbattere della porta di Adán Robespierre.

DAGO Mamma.

PIEDAD. Cosa è successo, per l'amor di Dio?

DAGO. Vado a cercare il dottor Calimano.

PIEDAD. Evaristo? Cos'ha Evaristo che non va?

DAGO. Il dolore, non riesce quasi a respirare.

PIEDAD. Buon Dio...! Fai presto, Dago.

Adán Robespierre seguito da un cane.

ADÁN ROBESPIERE. Ti stavo cercando, proprio te... Entra, entra Morfina, entra, vieni. Non avere paura. Sei a casa, fai come se fossi a casa tua.

ADÁN ROBESPIERE. Perdóname, yo sé que es duro, pero este es el momento de abrirte los ojos...

PIEDAD. Adán, Evaristo se va a morir cuando Dios quiera.

ADÁN ROBESPIERE. Por lo mismo te comentaba que lo del viaje en este momento de su vida...

PIEDAD. Por eso viajó.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Te lo confesó?

PIEDAD. No, no, pero es muy fácil darse cuenta.

Tiempo.

ADÁN ROBESPIERE. Tú lo sabías entonces.

PIEDAD. No, te juro que no.

ADÁN ROBESPIERE. Hice el papel del comemierda. Lo sabías y bien.

PIEDAD. No, por Daguito que no. Pero ahora lo sé, y es lo mismo.

ADÁN ROBESPIERE. Claro que no es lo mismo.

PIEDAD. ¿Qué cambió? ¿Qué cambia?

ADÁN ROBESPIERE. Mucho.

PIEDAD. ¿Cuánto?

Tiempo.

ADÁN ROBESPIERE. Hay muertos que yo no puedo echarme encima, Piedad.

Se escucha el portazo de Adán Robespierre.

DAGO. Mima.

PIEDAD. ¿Qué pasó, por tu madre?

DAGO. Voy a buscar al doctor Calimano.

PIEDAD. ¿Evaristo? ¿Qué le pasa a Evaristo?

DAGO. El dolor, no lo deja casi respirar.

PIEDAD. ¡Dios santo...! No te demores, Dago.

Adán Robespierre seguido por un perro.

ADÁN ROBESPIERE. A ti mismo te buscaba, a ti mismito... Pasa, pasa Morfina, pasa, ven, ven. No tengas miedo. Estás en tu casa, siéntete como en tu casa.

Eso, campeón, eso... Límpiame la cara, méame la cara. ¿De dónde tú saliste, compadre? Templando perras a estas horas de la noche... Morfina, le ronca los cojones... ¿Te gusta Morfina? ¿Eh? ¿Eh? Te hablo a ti, cabrón. Morfina, Morfina, respóndeme... Morfina está bien... Ayer tú no eras nada y hoy te llamas Morfina... Morfina, hasta que Dios quiera.

Vete... Lárgate de aquí.

ISLAZO

Quinto

Piedad afeitada a Evaristo.

PIEDAD. En Santa Clara, no se me olvidará jamás:

Così, campione, così... Puliscimi la faccia, pisciami in faccia, da dove sei uscito tu? Sbattendoti cagnette a quest'ora della notte... Morfina, che situazione... Ti piace, Morfina? Eh? Eh? Sto parlando con te, figlio di puttana. Morfina, Morfina, rispondimi... La morfina va bene... Ieri non eri niente e oggi ti chiami Morfina... Morfina, finché Dio non lo vorrà. Vattene... Vattene da qui.

COLPO D'ISOLA

Quinto

Piedad rade Evaristo.

PIEDAD. A Santa Clara, non lo dimenticherò mai: il 20 ottobre 2004, alla stessa piazza del Ché⁸. Non lo dimenticherò mai. *(Pausa.)* Ero lì a vedere l'atto per caso, sai che le questioni politiche non m'interessano molto. È successa una barabanda! La gente, immaginate di vederlo così, che compare. È Fidel. *(Pausa.)* Non so se era dovuto l'impressione del momento, ma mi è sembrato di sentire un grande sospiro: "cacchio" o "cachiòò". Forse era nella mia testa, perché uno non lo pensa tanto potente, ma vedere e dire Fidel... *(Pausa.)* Si è dato un colpo tremendo al ginocchio sinistro, o destro, non ricordo, e un altro qui, vicino al collo. *(Pausa.)* Hanno iniziato a dire, sai com'è la gente; abbiamo cominciato a ripetere che il Ché lo aveva spinto. Dio mi perdoni, non rido di una cosa del genere. E non a causa della politica, perché la politica, alla resa dei conti... , ma dall'uomo, che è stato quello che ha fatto lo sgambetto. *(Pausa.)* Prima o poi ci arriviamo tutti. Anche Papà era un uomo anziano e mi è caduto diverse volte, non lo dimenticherò mai. Forse non dobbiamo dare così tanta importanza a qualcosa che non l'ha, mi sembra. *(Pausa.)* Barbari, saremmo dei barbari se pensassimo che quando si diventa vecchi la vita è finita. Mi capisci, Bebo? E non è finita, va avanti. Papà nel suo ultimo minuto ci ha dato una mezzaluna a tutti: lento, fragile, distinto, ma un sorriso. *(Pausa.)* Delle cose rotte per sempre è meglio non parlarti; ancora io non le conosco. Ma qualcosa c'era, qualcosa che ho qui, sulla punta della lingua e non saprei dirti.

EVARISTO. Lì, hanno mandato molte immagini in televisione.

PIEDAD. Ah, sì?

EVARISTO. Sì.

PIEDAD. Posso immaginare il clamore.

EVARISTO. La stupidità della scivolata. La faccia, il pavimento, la faccia, il pavimento, la faccia, il pavimento, la faccia, il pavimento. Questo non dice molto a chi deve lavorare dodici ore e più.

el 20 de octubre de 2004, en la mismísima plaza del Ché. No se me olvidará jamás. *(Tiempo.)* Yo estaba viendo el acto por casualidad de la vida, porque tú sabes que a mí las cuestiones políticas no me llaman mucho la atención. Se armó una... El pueblo, imagínate, verlo así, caerse. Es Fidel. *(Tiempo.)* No sé si fue la impresión, pero me pareció oír un gran suspiro: “coño” o “coñó”. A lo mejor fue mi cabeza, porque uno piensa que no, pero ver y decir Fidel... *(Tiempo.)* Tremendo golpe que se dio en la rodilla izquierda, o derecha, no me acuerdo, y otro aquí, cerca del cuello. *(Tiempo.)* Empezaron a decir, tú sabes cómo es la gente; empezamos a repetir que el Ché lo había empujado. Dios me perdone, yo de una cosa así no me río. Y no por la política, porque la política a fin de

cuentas..., sino por el hombre, que fue quien se dio el trastazo. *(Tiempo.)* Más tarde o más temprano todos llegamos a eso. Pipo también fue viejo y se me cayó varias veces, no se me olvidará jamás. A lo mejor no hay que darle tanta importancia a algo que no la tiene, pienso yo. *(Tiempo.)* Bárbaros, seríamos unos bárbaros si pensáramos que al llegar a viejos la vida acabó. ¿Tú me entiendes, Bebo? Y no acabó, sigue. Pipo en su último minuto nos dio una medialuna a todos; lenta, frágil, distinta, pero una sonrisa. *(Tiempo.)* De lo que se rompió para siempre mejor no te hablo; yo todavía no lo conozco. Pero algo fue, algo que tengo aquí en la punta de la lengua y que no sabría decirte.

EVARISTO. Allá pasaron muchísimas imágenes por la televisión.

PIEDAD. ¿Ah, sí?

EVARISTO. Sí

PIEDAD. Me imagino el alboroto.

EVARISTO. La estupidez del resbalón. La cara, el suelo, la cara el suelo, la cara el suelo, la cara, el suelo. Eso no le dice mucho al que tiene que trabajar doce horas y hasta más.

PIEDAD. Entonces hubo su alboroto.

EVARISTO. Sí, y el chiste de “Se cayó Fidel”.

PIEDAD. Ah, ya sabía yo. Aquella vez no te pregunté nada por teléfono porque esos asuntos es mejor...

EVARISTO. Allá el que vive de la noticia la aprovecha, el que no, hasta se lamenta, en serio.

PIEDAD. Pues aquí o te lamentas o lo lamentas.

EVARISTO. Ah, sí, así es aquí.

Tiempo.

PIEDAD. Allora c'è stato il clamore.

EVARISTO. Sì, e la battuta “Fidel è caduto”.

PIEDAD. Ah, lo sapevo. Quella volta non ti ho chiesto niente al telefono perché tali questioni è meglio...

EVARISTO. Là, quelli che si guadagnano da vivere con le notizie ne approfittano, quelli che non, hanno anche rimpianti, davvero.

PIEDAD. Beh, qui ti lamenti o lo lamenti.

EVARISTO. Ah, sì, qui è così.

Pausa.

PIEDAD. Poi ho guardato fuori dalla finestra e anche tutta la città stava guardando fuori. Ci siamo visti, Evaristo, ci siamo visti e nessuno di noi sapeva cosa fare. Per fortuna in pochi minuti lui era già in piedi. Questa è stata la fortuna.

EVARISTO. Posso immaginare il tumulto.

PIEDAD. Il silenzio, non puoi immaginare il silenzio.

EVARISTO. Silenzio?

PIEDAD. Sì, tutto zitto.

EVARISTO. Silenzio di prima classe.

PIEDAD. Beh, questo è quello che ho sentito. *(Pausa.)* Io ho così tante cose per la testa che non mi interessa più altro. Tranne una, e già faccio fatica a governarla. Preferisco una vita tranquilla.

EVARISTO. Non è stato così grave.

PIEDAD. Non è stato nemmeno una cosa da niente, Bebo, perdonami.

EVARISTO. Neanche una cosa da tutto, Tita, perdonami.

PIEDAD. È caduto, Evaristo, è caduto e non era una bugia. Qualcosa che non siamo riusciti a vedere svaniva, o si rompeva, ed è andata in frantumi. Mannaggia, ti ho tagliato! Perdonami, fratello mio.

EVARISTO. Non importa. Mi accoltello da solo.

PIEDAD. Togli, toglì la mano; fammi vedere.

Piedad preme un panno sulla ferita.

EVARISTO. Tanto vanto per un piccolo taglio.

PIEDAD. Sono distratta.

EVARISTO. Smettila, mi stai spaventando.

Pausa.

PIEDAD. Mi hai capito, Bebo?

EVARISTO. Ho visto e vissuto di tutto, Piedad. E non ho mai alzato un dito né a favore né contro.

PIEDAD. La cosa migliore che hai mai fatto.

EVARISTO. Comunque, il danno era fatto, no? La ferita era già fatta.

PIEDAD. Ferita? Ferita è questa.

EVARISTO. Lasciala sanguinare.

PIEDAD. Ti escono le budella. Le tue budella si riverse-ranno fuori.

PIEDAD. Después me asomé por la ventana y todo el pueblo estaba asomado también. Nos veíamos, Evaristo, nos veíamos y ninguno sabía qué hacer. Por suerte a los pocos minutos ya estaba en pie. Esa fue la suerte.

EVARISTO. Me imagino el alboroto.

PIEDAD. El silencio, no te imaginas el silencio.

EVARISTO. ¿El silencio?

PIEDAD. Sí, mucho silencio.

EVARISTO. Vaya silencio.

PIEDAD. Bueno, eso fue lo que yo escuché. (*Tiempo.*) A mí tantas cosas juntas no me importan. Una, y me cuesta maniobrarla en la cabeza. Yo prefiero la vida tranquila.

EVARISTO. No fue para tanto.

PIEDAD. No fue para menos, Bebo, me perdonas.

EVARISTO. Ni para más, Tita, perdóname tú.

PIEDAD. Se cayó, Evaristo, se cayó y no fue de mentiritas. Algo que no pudimos ver se esfumó, o se rompió, y se hizo trizas. ¡Coño, te corté! Perdóname, mi hermano.

EVARISTO. No importa. Más me tasajeo yo.

PIEDAD. Quita, quita la mano; déjame ver.

Piedad con un paño presiona sobre la herida.

EVARISTO. Tanto alarde por una cortadita.

PIEDAD. Estoy comiendo mierda.

EVARISTO. Para ya, que me asustas.

Tiempo.

PIEDAD. ¿Tú me entendiste, Bebo?

EVARISTO. Yo vi y viví de todo, Piedad. Y jamás moví un dedo ni a favor ni en contra.

PIEDAD. Lo mejor que hiciste.

EVARISTO. Total, ya el daño estaba hecho. ¿No? Estaba hecha la herida.

PIEDAD. ¿Herida? Herida esta.

EVARISTO. Déjala que sangre.

PIEDAD. Se te salen las tripas. Por aquí se te saldrán las tripas.

EVARISTO. Cómo lloraba con eso. ¿Te acuerdas? “Se te van a salir las tripas”. “Ay, Dios, se te van a salir las tripas”. Me daba una tristeza que se me fueran a salir las tripas.

PIEDAD. Había que asustarte con algo para que usaras zapatos.

EVARISTO. Ese “ay, Dios” que me decía, no importa a dónde corras, no importa si presionas duro sobre la herida, no importa cuánto te escondas; ese, “ay, Dios”, decía, se te saldrán las tripas y no hay nada que hacer. ¡¿Qué extraño, no?! Sin saber qué

EVARISTO. Come piangevo per quello, ti ricordi? “Le tue budella usciranno fuori”. “Oh, Dio, le tue budella stanno per uscire”. Mi rendeva così triste il fatto che le budella venissero fuori.

PIEDAD. Bisognava spaventarti in qualche modo per farti indossare le scarpe.

EVARISTO. Quel “oh, Dio” che mi diceva: non importa dove corri, non importa se premi forte sulla ferita, non importa quanto ti nascondi; quel “Oh, Dio” diceva “le tue budella stanno per uscire e non c’è niente da fare”. Strano, vero? Non sapendo cosa fossero le budella, cosa potevo sapere! Ma quel “oh, Dio”, mi diceva “perderai la cosa più importante del mondo, l’unica cosa importante”.

PIEDAD. E il giorno dopo il ragazzino triste e morente lasciava cadere le scarpe e andava a giocare a piedi nudi all’aperto.

EVARISTO. Questo paese è stato fondato per camminare senza scarpe, Tita.

PIEDAD. E anche per farci uscire le budella.

EVARISTO. Tu credi?

PIEDAD. Se credo? A un altro fesso con quella storiella.

EVARISTO. Ranchuelo... Il mio Ranchuelo. Senza un mare, senza un volto ripetuto, senza una nuvola nel cielo dopo le tre. Ranchuelo... L’aria, la gente. Un nome così lungo che non si riesce a scriverlo neanche per tutta la lunghezza della città. Con la sua banda municipale che suona fino alla domenica sera tardi fino alla fine di domenica, stanno ancora suonando?

PIEDAD. Beh, quello che si dice suonare... loro non hanno mai suonato.

EVARISTO. Sì, suonavano... Suonavano, e la cosa migliore era che non gli importava niente altro a questo mondo. Nient’altro che suonare. Niente oltre lo strumento. Il mondo stava finendo, ma loro, loro suonavano.

PIEDAD. Come i musicisti nel film Titanic.

EVARISTO. Come i musicisti sul Titanic, sì.

PIEDAD. Ma nella polvere.

EVARISTO. Mhm, sì.

PIEDAD. Ci sono cose che si portano con sé ovunque, questa è la verità.

EVARISTO. Il peso necessario, Tita. Il peso necessario. *Pausa.*

PIEDAD. Ranchuelo, sì, un peso necessario.

EVARISTO. Ci sono giorni in cui l’anima viene meno, Piedad, e allora bisogna tornare al villaggio... Velocemente, con urgenza.



eran las tripas, ¡qué sabía yo! Pero ese “ay, Dios”, me decía, perderás lo más importante del mundo, y la única cosa importante.

PIEDAD. Y al otro día el niño triste y moribundo soltaba los zapatos y se a mataperrear.

EVARISTO. Este pueblo se fundó para andar sin zapatos, Tita.

PIEDAD. Y para sacarnos las tripas también.

EVARISTO. ¿Tú crees?

PIEDAD. ¿Qué si creo? A otro sonso con este pueblo.

EVARISTO. Ranchuelo... Mi Ranchuelo. Sin mar, sin una cara repetida, sin una nube en el cielo después de las tres. Ranchuelo... El aire, la gente. Un nombre tan grande que escrito no cabría a lo largo del pueblo. Con su banda municipal tocando hasta el final del domingo. ¿Todavía suenan?

PIEDAD. Bueno, sonar lo que se dice sonar, ellos nunca sonaron.

EVARISTO. Sí, sonaban... Sonaban, y lo mejor era que no les importaba nada más en este mundo. Nada más que sonar. Nada más allá del instrumento. Acabándose el mundo, pero ellos, sonaban.

PIEDAD. Como los músicos de la película Titanic.

EVARISTO. Como los músicos del Titanic, sí.

PIEDAD. Pero en el polvo.

EVARISTO. Anjá.

PIEDAD. Hay cosas que uno se lleva a todas partes, esa es la verdad.

EVARISTO. El peso necesario, Tita. El peso necesario.

Tiempo.

PIEDAD. Ranchuelo, sí, un peso necesario.

EVARISTO. Hay días en que falla el alma, Piedad, y entonces hay que volver al pueblo... Rápido, de urgencia.

PIEDAD. ¿Qué tú te hacías, mi hermano?

EVARISTO. Cerraba los ojos.

PIEDAD. Pobre...

EVARISTO. La carretera central, la fábrica de cigarrillos, el parquecito de las madres, el cuartel de bomberos, el prado, el paseo Abreu, El Baturrito, la bodega de Malingo, el callejón de Los Pinchapilas, la casa del bastón, la parada del carrito, el río Guáimaro, el reparto Solís, La Aldea, Rancho Grande, El Rubí...

PIEDAD. Pobrecito...

EVARISTO. Nuestro prado, nuestro prado sin leones. **PIEDAD.** Pobre, pobre Evaristo mío.

PIEDAD. Come sei riuscito a vivere lontano dal tuo ricordo, della tua gente, fratello mio?

EVARISTO. Chiudevo gli occhi.

PIEDAD. Povero...

EVARISTO. La strada centrale, la fabbrica di sigarette, il piccolo parco delle madri, la caserma dei pompieri, il prato, la Via di Abreu, El Baturrito, la bottega di Malingo, il vicolo di Los Pinchapilas, la casa del bastone, la fermata del carrello, il fiume Guáimaro, il quartiere Solís, La Aldea, Rancho Grande, El Rubí...

PIEDAD. Poverino...

EVARISTO. Il nostro prato, il nostro prato senza leoni.

PIEDAD. Povero, povero mio Evaristo.

EVARISTO. Tornavo sempre, Piedad. Sempre ritorno.

PIEDAD. Ti credo, ti credo. Io che non sono mai stata da nessuna parte, quando mi allontano due chilometri dal paese, mi manca. Ora non è necessario chiudere gli occhi mai più. Aprili, guarda quello che vuoi. Anche se non so davvero cosa sia meglio, potresti aprirli e diventare cieco.

EVARISTO. No, Tita, no. È sempre stato brutto. Sono stato io a migliorarlo qui nella mia testa.

Pausa.

PIEDAD. Sai, Bebo? Se potessi, cambierei quel paesaggio all'entrata del villaggio che mi dà molto fastidio. Lo sposterei o ne metterei al suo posto un altro, qualsiasi altro, un Cuore di Gesù, anche. O un vaso di terracotta delle dimensioni di questa casa con spighe di fiori gialli, bianchi e rossi. *(Pausa.)*

Se potessi, cambierei quel paesaggio di tre, quattro piccole collinette erbose e un grasso e ispido albero di ceiba, sempre coperto di sparvieri sui rami e sul tronco, figurine in gesso di San Lazzaro con la testa rotta. E quelle palme, quelle palme che sembrano venire da un altro mondo. *(Pausa.)* Se potessi...

Non per me, perché alla mia età..., ma per quelli che vanno e vengono, mi capisci? Divento rossa dalla vergogna. Quello che ha questa città è la sporcizia, il sudiciume: molto sudiciume. *(Pausa.)* Un altro gallo canterebbe... Se per un giorno di festa... Ride, ma supponiamo di sì. Allora non so come farei a portare l'acqua di mare fin qua ma farei una spiaggia per i ragazzi la domenica. Una spiaggia all'ingresso del villaggio, riesci a immaginare un tale paesaggio? Povero villaggio senza mare. *(Pausa.)* E se ho abbastanza tempo, allora non lascio in piedi né cedri, né carrubi, dove tanti uomini si impiccano ogni giorno... *(Pausa)* E molto di più farei... cos'altro? Un sacco di altre cose per un altro po' di tempo. *(Pausa.)* So che non si può, ma se fosse possibile, giusto? In un

EVARISTO. Siempre volvía, Piedad. Siempre vuelvo.

PIEDAD. Te creo, te creo, yo que nunca he estado en ninguna parte, cuando me alejo dos kilómetros del pueblo, lo extraño. Ahora ya no tienes que cerrarlos nunca más... Ábrellos, mira lo que quieras. Aunque en verdad no sé qué sea mejor, capaz de que los abras y te quedes ciego.

EVARISTO. No, Tita, no. Siempre ha sido el mismo feo, lo que pasa es que yo lo mejoraba aquí en mi cabeza.

Tiempo.

PIEDAD. ¿Sabes, Bebo? Si yo pudiera cambiaría ese paisaje a la entrada del pueblo que tanto me molesta. Lo cambiaría de lugar o pondría en su lugar otro, otro cualquiera, un Corazón de Jesús, incluso. O una maceta de barro del tamaño de esta casa con puchas de flores amarillas, blancas y rojas. (*Tiempo.*) Si yo pudiera, cambiaría ese paisaje de tres, cuatro montoncitos de hierba y una ceiba desgreñada y gorda, cundida siempre de auras tiñosas en los gajos y en el tronco, estampitas de yeso de San Lázarus rotos por la cabeza. Y esas palmas, esas palmas que parecen de otro mundo. (*Tiempo.*) Si yo pudiera... No por mí, porque ya a mis años..., sino por los que van y vienen, ¿tú me entiendes? Se me cae la cara de vergüenza. Este pueblo lo que tiene es churre, churre, mucho churre. (*Tiempo.*) Otro gallo cantaría... Si por un día de fiesta... Ríete, pero supón que sí. Entonces no sé cómo traería el agua de mar hasta aquí, y haría una playa para los muchachos los domingos. Una playa a la entrada del pueblo, ¿te imaginas un paisaje así? Pobre pueblo sin mar. (*Tiempo.*) Y si me alcanza el tiempo, entonces, no dejo en pie ni almátigos, ni cedros, ni algarrobos, donde tantos hombres se ahorcan a diario... (*Tiempo.*) Y mucho más haría... ¿qué si no? Un montón de cosas más por otro poco de tiempo. (*Tiempo.*) Yo sé que no se puede, pero si se pudiera, ¿verdad? No digo si en un mes le cambio la cara al pueblo, o le corto la cabeza.

Tiempo.

EVARISTO. Qué alegría tan grande, Tita.

PIEDAD. Sí.

EVARISTO. Lo único que necesito es un pedazo de tierra.

Sexto

Temprano en la mañana. Dago le trae una taza de café a Piedad.

mese cambio la faccia del popolo o gli taglio la testa.

Pausa.

EVARISTO. Che grande gioia, Tita.

PIEDAD. Sì.

EVARISTO. Tutto ciò di cui ho bisogno è un pezzo di terra.

Sesto

La mattina presto. Dago porta a Piedad una tazza di caffè.

PIEDAD. Si è addormentato?

DAGO. Dorme, si sveglia...

PIEDAD. Povero...

DAGO. Sdraiati per un po'.

PIEDAD. Io? Assolutamente no. Guarda lo stato di questa casa.

DAGO. Ti aiuterò più tardi.

PIEDAD. Sdraiati tu. Sdraiati...

DAGO. Non ho affatto sonno.

PIEDAD. Approfittane al massimo.

DAGO. No, no, non proprio.

PIEDAD. Bene...

DAGO. E babbo?

PIEDAD. Son venuti a prenderlo presto.

DAGO. Ha dormito?

PIEDAD. Non so nemmeno...

DAGO. Era in vacanza.

PIEDAD. Sì, quello l'aveva detto.

DAGO. Oddio, che tizio bugiardo.

PIEDAD. Accontentati che non è qui.

DAGO. Perché?

PIEDAD. S'infarta, s'infarta!

DAGO. Non credo.

PIEDAD. No? No? Aspetta che lo scopra, a quanto ammonta tutto questo?

DAGO. Cento pesos a fiala. Duecentocinquanta pesos per tutte e tre.

PIEDAD. Che sfrontatezza!

DAGO. E grazie che abbiamo risolto.

PIEDAD. Sì, è vero, perché neanche per sogno gli daranno tutte le fiale per la cura.

DAGO. Ho il via libera per quel contatto, non preoccuparti. Quanti ne voglio e quando voglio.

PIEDAD. Proprio così...?

DAGO. Umm.

Piedad tira fuori alcune banconote da tra i suoi seni.

PIEDAD. Qui. Evaristo mi ha dato quello che aveva in tasca...

PIEDAD. ¿Se durmió?
DAGO. Se duerme, se despierta...
PIEDAD. El pobre...
DAGO. Acuéstate un rato.
PIEDAD. ¿Yo? Qué va. Mira cómo está esta casa.
DAGO. Más tarde yo te ayudo.
PIEDAD. Acuéstate tú. Acuéstate...
DAGO. No tengo ni una gota de sueño.
PIEDAD. Aprovecha.
DAGO. No, no, verdad que no.
PIEDAD. Bueno...
DAGO. ¿Y pipo?
PIEDAD. Lo recogieron temprano.
DAGO. ¿Durmió?
PIEDAD. Ni sé...
DAGO. Él estaba de vacaciones.
PIEDAD. Eso dijo.
DAGO. Lo de pipo no tiene nombre.
PIEDAD. Alégrate de que no esté aquí.
DAGO. ¿Por qué?
PIEDAD. ¡Infarta, infarta!
DAGO. No lo creo.
PIEDAD. ¿No? ¿No? Espera a que se entere. ¿En cuánto salió todo?
DAGO. Cien pesos el ámpula. Doscientos cincuenta pesos por esas tres.
PIEDAD. ¡Qué descaró!
DAGO. Y gracias que resolvimos.
PIEDAD. Sí, es verdad, porque ni soñar con una asignación.
DAGO. Tengo luz verde con ese contacto, no te preocupes. Cuantas yo quiera y cuando yo quiera.
PIEDAD. ¿Así tan así...?
DAGO. Uhummm.
Piedad saca de entre los senos unos billetes.
PIEDAD. Toma. Evaristo me dio lo que tenía en el bolsillo...
DAGO. ¿Y eso, mima?
PIEDAD. Para lo que haga falta, cógelo.
DAGO. Devuélveselo.
PIEDAD. Lo necesitamos. Nos hace muchísima falta.
DAGO. Qué va, mima, se inventa, se inventa.
PIEDAD. Agárralo. No es tanto... Cuando se acabe, ya veremos.
Tocan a la puerta.
PIEDAD. Coño, ¡¿no es muy temprano todavía?!
ADELINA. (Desde afuera.) Piedad... Buenos días.
DAGO. Bastante demoró.
ADELINA. ¿Se puede?

DAGO. E questo, mamma?
PIEDAD. Per qualsiasi cosa, prendila.
DAGO. Ridaglielo.
PIEDAD. Ne abbiamo bisogno. Ne abbiamo un gran bisogno.
DAGO. Ma no, mamma, s'inventa, s'inventa.
PIEDAD. Tieni. Non è molto... Quando sarà finita, vedremo.
Bussano alla porta.
PIEDAD. Mannaggia, non è ancora presto?!
ADELINA. (da fuori) Piedad... Buongiorno.
DAGO. Abbastanza tardi è arrivata...
ADELINA: Si può entrare?
PIEDAD. Che situazione scomoda... Entra, Adelina.
DAGO. Te la regalo.
Entra Adelina.
ADELINA. Buongiorno.
PIEDAD. E allora, Adelina?
ADELINA. Un casino, vero?
PIEDAD. La casa come un nido di cani. Immaginati...
ADELINA. Oh, Piedad, scusami, con quanto sei occupata, e io...
PIEDAD. Non preoccuparti, Adelina.
ADELINA. Ma non ho scelta.
PIEDAD. Parla, parla, ti ascolto.
ADELINA. Beh, niente, Piedad, sono qui perché... mi è stato assegnato il compito di consigliera del tenente Demetrio.
PIEDAD. Ah, buon per te, Adelina, sono felice per te. Congratulazioni.
ADELINA. Le responsabilità sono responsabilità... È un dovere. È il mio turno.
PIEDAD. Consiglialo, non essere sciocca, qui i militari fanno una bella vita.
ADELINA: Lo faccio entrare?
PIEDAD. Oh, Adelina, mi dispiace tanto per te, ma non ora, ho la casa sotto sopra... Meglio un altro giorno, ok?
ADELINA. Sono solo alcune domande, ragazzina... per confermare alcuni dati... Controllo del passaporto... Una normale conversazione.
PIEDAD. Un momento, un momento, un momento che non capisco. Conversazione normale? Con me? Cos'ha questo Tenente Demente che vuole parlare di cosa?
ADELINA. Demetrio. Tenente Demetrio.
PIEDAD. Demetrio o come si chiama.
ADELINA. Con Evaristo.
PIEDAD. Con Evaristo, perché?
ADELINA. Per la sua condizione di "comunitario"⁹...

PIEDAD. Le ronca... Pasa Adelina.

DAGO. Te la regalo.

Entra Adelina.

ADELINA. Buenos días.

PIEDAD. ¿Y qué, Adelina?

ADELINA. Mucho desorden, ¿no?

PIEDAD. La casa como un nido de perros. Figúrate...

ADELINA. Ay, Piedad, discúlpame, con lo atareada que estás, y yo...

PIEDAD. No te preocupes, Adelina.

ADELINA. Pero es que no tengo otra opción.

PIEDAD. Habla, habla que yo te escucho.

ADELINA. Pues nada, Piedad, estoy aquí porque... me asignaron la tarea de asesorar al Teniente Demetrio.

PIEDAD. Ah, qué bueno, Adelina, me alegro por ti. Felicidades.

ADELINA. Responsabilidades son responsabilidades... Es un deber. Me toca.

PIEDAD. Asesóralo, no seas boba, aquí los militares se dan tremenda vida.

ADELINA. ¿Lo mando a pasar?

PIEDAD. Ay, Adelina, qué pena me da contigo, pero ahora no, tengo la casa virada al revés... Mejor otro día, ¿sí?

ADELINA. Son solo unas preguntas, muchacha... Corroborar unos datos... Chequear el pasaporte... Una conversación normal.

PIEDAD. Un momento, un momento, un momento que no entiendo. ¿Una conversación normal? ¿Conmigo? ¿Qué tiene el tal Teniente Demente que conversar qué cosa?

ADELINA. Demetrio. Teniente Demetrio.

PIEDAD. Demetrio o como se llame.

ADELINA. Con Evaristo.

PIEDAD. ¿Con Evaristo, por qué?

ADELINA. En su condición de comunitario...

PIEDAD. Condición ninguna, Adelina.

ADELINA. Es una rutina, Piedad, no te alarmes, todo el que viene pasa por el mismo proceso.

PIEDAD. ¿Por cuál proceso?

ADELINA. Se trata de verificar datos, de actualizar datos, se trata de da-ti-fi- car-lo todo.

PIEDAD. ¡Ay, Dios! ¡Ay, Dios! Bastante habían demorado.

Tiempo.

ADELINA. Piedad.

PIEDAD. ¿Sí?

PIEDAD. Nessuna condizione, Adelina.

ADELINA. È una routine, Piedad, non allarmarti, tutti quelli che vengono qui passano attraverso lo stesso iter.

PIEDAD. Quale iter?

ADELINA. Si tratta di verificare i dati, di aggiornare i dati, di da-ti-fi-care tutto.

PIEDAD. Oh, Dio! Oh, Dio! Avevate rinviato abbastanza.

Pausa.

ADELINA. Piedad.

PIEDAD. Sì?

ADELINA. È peggio se Evaristo deve andare fino alla stazione per una sciocchezza di questo tipo.

PIEDAD. Sciocchezza? Sciocchezza? È inaudito!... Diglielo, digli di entrare... Vediamo cosa vuole.

ADELINA. Non le ruberemo molto tempo.

PIEDAD. Lo spero, lo spero.

ADELINA. Tenente... Tenente... Entri, entri pure. Il tenente Demetrio è una balena... Cacchio, mi si è impigliata la lingua. Una bella persona, una persona molto in gamba...

PIEDAD. Contro il muro, per favore, non è nemmeno mezz'ora che l'ho pulita, quella zona.

Il tenente Demetrio porta una cartella sotto il braccio.

TENENTE DEMETRIO. Buongiorno.

PIEDAD. Buongiorno, tenente.

TENENTE DEMETRIO. Perdonateci se siamo venuti così presto, ma in generale le famiglie a una certa ora escono e quindi rendono il nostro lavoro un po' più difficile.

PIEDAD. Si sieda, si sieda, tenente.

TENENTE DEMETRIO. Grazie. Ci vorranno solo pochi minuti.

ADELINA. Questa è Piedad, tenente, la moglie di Robespierre.

TENENTE DEMETRIO. Sì, sì, così ho sentito.

PIEDAD. Dite pure.

TENENTE DEMETRIO. Bene, c'è il comunitario?

PIEDAD. Chi?

TENENTE DEMETRIO. (*Legge.*) Evaristo Manuel López Veitia...

PIEDAD. Mio fratello?

TENENTE DEMETRIO. Il comunitario.

PIEDAD. Mio fratello Evaristo.

TENENTE DEMETRIO. (*Legge.*) Suo fratello, il comunitario Evaristo Manuel López... c'è?

PIEDAD. Mio fratello Evaristo sta dormendo in questo momento.

LIEUTENANTE DEMETRIO Dove?

ADELINA. Es peor que Evaristo tenga que ir hasta la estación por una sandez de ese tipo.

PIEDAD. ¿Sandez? ¿Sandez? Vaya, le zumba el mango...Dile, dile que pase... A ver qué quiere.

ADELINA. No te robaremos mucho tiempo.

PIEDAD. Eso espero, eso espero.

ADELINA. Teniente... Teniente... Adelante. Pase. El Teniente Demetrio es una ballena... Concho, se me enredó la lengua. Una bella persona, una gente chévere, chévere...

PIEDAD. Por la orilla, por favor, que no hace ni media hora que limpié esa parte.

Teniente Demetrio trae una carpeta bajo el brazo.

TENIENTE DEMETRIO. Bueno días.

PIEDAD. Buenos días, Teniente.

TENIENTE DEMETRIO. Disculpe que vengamos tan temprano, pero es que por lo general las familias salen, y entonces nos dificultan un poco el trabajo.

PIEDAD. Siéntese, siéntese, Teniente.

TENIENTE DEMETRIO. Gracias. Solo serán unos minutos.

ADELINA. Ella es Piedad, Teniente, la esposa de Robespierre.

TENIENTE DEMETRIO. Sí, sí, eso supe.

PIEDAD. Usted dirá.

TENIENTE DEMETRIO. Bien. ¿El comunitario se encuentra?

PIEDAD. ¿Quién?

TENIENTE DEMETRIO. *(Lee.)* Evaristo Manuel López Veitia...

PIEDAD. ¿Mi hermano?

TENIENTE DEMETRIO. El comunitario.

PIEDAD. Mi hermano Evaristo.

TENIENTE DEMETRIO. *(Lee.)* ¿Se encuentra su hermano el comunitario Evaristo Manuel López...?

PIEDAD. Mi hermano, Evaristo, duerme en este momento.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Dónde?

PIEDAD. En la cama.

ADELINA. Qué ocurrencia, Piedad.

PIEDAD. En la cama.

TENIENTE DEMETRIO. Despiértelo, por favor.

PIEDAD. Son las siete y treinta y seis minutos de la mañana, Teniente, y ese hombre no pegó un ojo en toda la noche. ¿Yo no le valgo lo mismo?

TENIENTE DEMETRIO. No, no, no, lo siento... Hágame el favor de llamar al comunitario, *(Lee.)* Evaristo Manuel López Veitia.

PIEDAD. A letto.

ADELINA. Che spiritosaggine, Piedad.

PIEDAD. A letto.

TENENTE DEMETRIO. Svegliatelo, per favore.

PIEDAD. Sono le sette e trentasei minuti del mattino, tenente, e questo uomo non ha chiuso occhio tutta la notte, forse non vado bene uguale io al suo posto?

TENENTE DEMETRIO. No, no, no, mi dispiace... Vi prego, fatemi il favore e chiamate il Comunitario *(Legge.)* Evaristo Manuel López Veitia.

DAGO. Cos'è successo, mamma? Cos'è questo casino?

TENENTE DEMETRIO. *(Legge.)* Lei è Evaristo Manuel López...?

ADELINA. No, tenente, questo è Dago, il figlio di Robespierre...

TENENTE DEMETRIO. Ah, sì, certo.

DAGO. C'è qualche problema, tenente?

ADELINA. Routine...

PIEDAD. Il tenente è venuto a controllare Evaristo, Dago...

DAGO. Umm.

ADELINA. Si presumeva che nello stato di salute attuale di Evaristo, sarebbe stato molto difficile per lui arrivare alla stazione di polizia. Gli è stato risparmiato il viaggio. Dovreste essere contenti.

DAGO. Che bel gesto, passare a trovarci a casa alle otto meno venti minuti del mattino.

PIEDAD. Ma Evaristo sta dormendo al momento, quindi...

ADELINA. Oh, ma poi va di nuovo a letto.

DAGO. Ci dica, tenente, come possiamo aiutarla? Di cosa ha bisogno?

TENENTE DEMETRIO. Ho bisogno del comunitario...

EVARISTO. Il comunitario sta arrivando, tenente. Arrivo... Buongiorno.

ADELINA. Buongiorno, Evaristo, come hai dormito?

EVARISTO. Non ho dormito. Grazie.

TENENTE DEMETRIO. Buongiorno. Lei è il comunitario Evaristo Manuel López Veitia?

EVARISTO. In carne e rotelle, tenente, come vede.

PIEDAD. Ti senti bene?

EVARISTO. Sì, non preoccuparti.

PIEDAD. Non mentirmi, Bebo, sei sicuro?

EVARISTO. Ci dica, tenente.

TENENTE DEMETRIO. Bene. Prima di tutto, grazie per il vostro tempo, vi prometto non ne ruberò molto. Si tratta di confermare, di aggiornare alcuni dati, sì?

EVARISTO. Ditemi

DAGO. ¿Qué pasó, mima? ¿Cuál es el lío?

TENIENTE DEMETRIO. (Lee.) ¿Es usted Evaristo Manuel López...?

ADELINA. No, Teniente, él es Dago, el hijo de Robespierre...

TENIENTE DEMETRIO. Ah, sí, claro.

DAGO. ¿Algún problema, Teniente?

ADELINA. Rutina...

PIEDAD. El Teniente vino a chequear a Evaristo, Dago...

DAGO. Uumm.

ADELINA. Se supuso que en las condiciones de salud en que se encuentra Evaristo, le iba a ser muy difícil ir hasta la estación de policías. Le ahorraron el viaje. Alégrese.

DAGO. Qué gesto tan hermoso, saludar a nuestro domicilio a las ocho menos veinte minutos de la mañana.

PIEDAD. Pero Evaristo duerme en este momento, así que...

ADELINA. Ay, pero después se acuesta otra vez.

DAGO. Díganos, Teniente, ¿en qué lo ayudamos? ¿Qué necesita?

TENIENTE DEMETRIO. Necesito al comunitario...

EVARISTO. Ya va el comunitario, Teniente. Ya va... Buenos días.

ADELINA. Buenos días, Evaristo. ¿Cómo durmió?

EVARISTO. No dormí. Gracias.

TENIENTE DEMETRIO. Buenos días. Usted es el comunitario Evaristo Manuel López Veitía.

EVARISTO. El mismo que viste y rueda, Teniente, cómo ve.

PIEDAD. ¿Tú te sientes bien?

EVARISTO. Sí, no te preocupes.

PIEDAD. No me mientas, Bebo. ¿Seguro?

EVARISTO. Usted dirá, Teniente.

TENIENTE DEMETRIO. Bien. Ante todo, gracias por el tiempo, que le prometo no será mucho el que voy a robarle. Se trata de corroborar, de actualizar algunos datos, ¿anjá?

EVARISTO. Usted dirá.

TENIENTE DEMETRIO. Su nombre completo es Evaristo del Carmen Manuel López Veitía.

EVARISTO. ¿Y le parece poco?

TENIENTE DEMETRIO. Natural de Las Villas, actual provincia de Villa Clara.

EVARISTO. Sí.

TENIENTE DEMETRIO. Hijo de Manuel López y Antonia Veitía.

EVARISTO. Sí.

TENIENTE DEMETRIO. Il suo nome completo è Evaristo del Carmen Manuel López Veitía.

EVARISTO. E lei pensa che non sia sufficiente?

TENIENTE DEMETRIO. Originario di Las Villas, attuale provincia di Villa Clara.

EVARISTO. Sì.

TENIENTE DEMETRIO. Figlio di Manuel López e Antonia Veitía.

EVARISTO. Sì.

TENIENTE DEMETRIO. Nato il secondo giorno di agosto del millenovecento e cinquanta, nell'allora Sacro Cuore di Ranchuelo.

EVARISTO. A mezzogiorno. La mamma disse che c'era un sole che spaccava le pietre.

TENIENTE DEMETRIO. Non questo, non questo... Nemmeno il test citologico...

Eccolo qui... Arrivato negli Stati Uniti d'America il 10 giugno di mille novecento ottanta.

EVARISTO. La sera.

TENIENTE DEMETRIO. Ha lasciato il paese attraverso il porto di Mariel.

EVARISTO. Non tanto quanto lasciare il paese.

TENIENTE DEMETRIO. Qui è segnato così.

EVARISTO. Beh, c'è qualcosa che non va.

TENIENTE DEMETRIO. Come cosa?

EVARISTO. Non ho mai lasciato il paese.

TENIENTE DEMETRIO. Per favore...

EVARISTO. Mi hanno fatto fuori.

TENIENTE DEMETRIO. Il percorso segnato in questo documento è...

EVARISTO. Con la forza.

TENIENTE DEMETRIO. Per favore, collabori: né voi né io abbiamo tutto il giorno per questo.

EVARISTO. Così ho collaborato, e anche loro non avevano tutto il giorno per "questa cosa" che vedi qui.

TENIENTE DEMETRIO. Bene, bene... Via marittima?

EVARISTO. Illegittima.

TENIENTE DEMETRIO. Concetto: Disaffezione alla Rivoluzione.

EVARISTO. No, non alla rivoluzione, alla vagina.

PIEDAD. Bebo...

TENIENTE DEMETRIO. Mi scusi, mi scusi, ma qui compare che lei...

EVARISTO. Che importa cosa compare, tenente! Per frocio, per frocio... Metta questo.

Pausa.

TENIENTE DEMETRIO. Da quanto tempo vive negli Stati Uniti?

EVARISTO. Più di trent'anni.

TENIENTE DEMETRIO. Nació el dos de agosto de mil novecientos cincuenta, en el entonces Sagrado Corazón de Ranchuelo.

EVARISTO. Al mediodía. Mamá decía que con un sol que rajaba las piedras.

TENIENTE DEMETRIO. Esto no, esto no, esto no... Prueba citológica tampoco... Aquí está... Arribó a los Estados Unidos de Norteamérica, el día diez de junio de mil novecientos ochenta.

EVARISTO. En la noche.

TENIENTE DEMETRIO. Salió del país por el puerto de Mariel.

EVARISTO. No tanto como salir.

TENIENTE DEMETRIO. Aquí se rúbrica así.

EVARISTO. Pues algo está mal.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Cómo qué?

EVARISTO. Jamás salí del país.

TENIENTE DEMETRIO. Por favor...

EVARISTO. Me sacaron.

TENIENTE DEMETRIO. La vía que rubrica en este documento es...

EVARISTO. La fuerza.

TENIENTE DEMETRIO. Coopere, por favor, ni usted ni yo tenemos todo el día para esto.

EVARISTO. Entonces cooperé, y tampoco tenían todo el día para "esto" que usted ve aquí.

TENIENTE DEMETRIO. Bueno, bueno... ¿Marítima?

EVARISTO. Ilegítima.

TENIENTE DEMETRIO. Concepto: Desafecto a la Revolución.

EVARISTO. No, a la Revolución no, a la vagina.

PIEDAD. Bebo...

TENIENTE DEMETRIO. Disculpe, disculpe, pero aquí rubrica que usted...

EVARISTO. ¡Qué importa lo que rubrica, Teniente! Por maricón, por maricón... Rubrique eso.

Tiempo.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Cuánto tiempo lleva viviendo en los Estados Unidos?

EVARISTO. Más de treinta años.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Recibe alguna ayuda del gobierno norteamericano?

EVARISTO. Una pensión.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Desde cuándo?

EVARISTO. Desde el año noventa y cinco.

TENIENTE DEMETRIO. Bajo qué concepto.

EVARISTO. Soy un hombre enfermo.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Alguna otra entrada de dinero?

TENENTE DEMETRIO. Riceve assistenza dal governo americano?

EVARISTO. Una pensione.

TENENTE DEMETRIO. Da quando?

EVARISTO. Dall'anno novantacinque.

TENENTE DEMETRIO. Sotto quale dicitura.

EVARISTO. Sono un uomo malato.

TENENTE DEMETRIO. Altri guadagni?

EVARISTO. Nessun altro, tenente.

TENENTE DEMETRIO. Lei è affiliato a qualche partito politico? organizzazione...?

EVARISTO. No.

TENENTE DEMETRIO. Diciamo...

ADELINA. Alkaserzel?

TENENTE DEMETRIO. AlCaeda, Adelina.

EVARISTO. No, tenente, non ho mai simpatizzato con nessun partito o organizzazioni di qualsiasi tipo. Mai.

TENENTE DEMETRIO. Perché è venuto a Cuba, Evaristo?

EVARISTO. Perché sono qui? Per "festeggiare" qualche giorno con la mia famiglia.

TENENTE DEMETRIO. Solo questo?

EVARISTO. C'è altro?

TENENTE DEMETRIO. Sì, il suo passaporto, per favore.

EVARISTO. Daguito, fammi un favore, consegna il passaporto al tenente.

PIEDAD. Vuoi dell'acqua, Bebo?

EVARISTO. No, sto bene così.

Dago consegna il passaporto al tenente Demetrio.

TENENTE DEMETRIO. Lei è arrivato a Cuba ieri pomeriggio all'aeroporto José Martí, e per un periodo di quindici giorni rimarrà nel territorio nazionale.

EVARISTO. Se non è un disturbo...

TENENTE DEMETRIO. Vuoi dire che il prossimo giorno cinque lei tornerà negli Stati Uniti d'America.

EVARISTO. Questo è ciò che Evaristo ha pianificato. Sì.

TENENTE DEMETRIO. Ed è quello che farà.

EVARISTO. Come previsto...

TENENTE DEMETRIO. Ritorno il 5.

PIEDAD. È un ordine, tenente?

TENENTE DEMETRIO. No, certo che no. Questo è assurdo.

DAGO. Certo che non è un ordine, mamma. Solo che lo zio se ne deve andare il giorno cinque.

TENENTE DEMETRIO. Guarda, l'apparato che rappresento non ha il minimo interesse di... Ma siamo sinceri... Qui, tra di noi. È ovvio che lei non è venuto semplicemente per visitare la sua famiglia... Le sue

EVARISTO. Ninguna otra, Teniente.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Está usted afiliado a algún partido político, organización...?

EVARISTO. No.

TENIENTE DEMETRIO. Dígase...

ADELINA. ¿ALCASERSE?

TENIENTE DEMETRIO. ALCAEDA, Adelina.

EVARISTO. No, Teniente, nunca he simpatizado ni con partidos ni organizaciones de ningún tipo. Nunca.

TENIENTE DEMETRIO. ¿A qué vino a Cuba, Evaristo?

EVARISTO. ¿A qué vine? A "festejar" unos días con mi familia.

TENIENTE DEMETRIO. ¿Solo a eso?

EVARISTO. ¿Algo más?

TENIENTE DEMETRIO. Sí, su pasaporte, por favor.

EVARISTO. Daguito, hazme el favor, alcánzale el pasaporte al Teniente.

PIEDAD. Quieres un poco de agua, Bebo.

EVARISTO. No, estoy bien así.

Dago le entrega el pasaporte a Teniente Demetrio.

TENIENTE DEMETRIO. Usted arribó a Cuba en la tarde de ayer por el aeropuerto internacional José Martí, y por un plazo de quince días permanecerá en territorio nacional.

EVARISTO. Si no es molestia...

TENIENTE DEMETRIO. Quiere decir que el próximo día cinco usted regresa a los Estados Unidos de Norteamérica.

EVARISTO. Es lo que Evaristo tiene previsto. Sí.

TENIENTE DEMETRIO. Y es lo que hará.

EVARISTO. Según lo previsto...

TENIENTE DEMETRIO. Regresar el día cinco.

PIEDAD. ¿Es una orden, Teniente?

TENIENTE DEMETRIO. No, por supuesto que no. Eso es absurdo.

DAGO. Claro que no es una orden, mima. El tío solo se tiene que ir el día cinco.

TENIENTE DEMETRIO. Miren, el aparato que represento no tiene el más mínimo interés de... Pero seamos francos... Aquí, entre nos. Es obvio que usted no vino simplemente a visitar a su familia... Las intenciones tuyas, Evaristo Manuel, parecen bastante claras... Clarísimas... Y eso es sabido por todo el aparato. Escúchenme bien. Ya sé que puede sonar como una especulación, de acuerdo, pero a fin de cuentas qué importancia tiene, eso qué importa ahora... No me interrumpa,

intencioni, Evaristo Manuel, sembrano abbastanza chiare... Molto chiare... E questo è noto a tutto l'apparato. Mi ascolti attentamente. So che può sembrare una speculazione, sono d'accordo, ma alla fine che importanza ha, cosa importa ora? Per favore, non interrompermi. Siamo solo compiendo il nostro dovere. Ed è per questo che sono qui oggi, adesso. In nessun caso la missione è fare pressione su di lui né cacciarlo via dal paese, è chiaro? Non è nell'interesse del nostro apparato... Ok? OK?... Abbiamo fiducia nella sua serietà, ma, no, non siamo degli idioti... Ora, quello che considero una procedura intelligente, è che Evaristo ritorni il giorno 5, solo perché è la cosa normale, ciò che dovrebbe essere e come dovrebbe essere.

PIEDAD. Ma... Ma chi ha visto una tale umiliazione?

TENIENTE DEMETRIO. È così che funziona

PIEDAD. Che ne dici di altri tre mesi, o un anno?

TENIENTE DEMETRIO. Lasciatemi spiegare...

DAGO. E se rimanesse per il resto della sua vita? È cubano come me e Lei. O ha trent'anni in meno di cubano rispetto a me e a Lei?

TENIENTE DEMETRIO. No, non funziona così...

PIEDAD. Come funziona una cosa del genere?

TENIENTE DEMETRIO. In questo caso, è una formalità che il comunitario deve formalizzare nel nostro consolato negli Stati Uniti.

PIEDAD. Chiedere il permesso?

TENIENTE DEMETRIO. Se queste fossero le sue intenzioni, sì, deve tornare e iniziare tutto l'iter. Rientrare agli Stati Uniti e rimpatriare.

DAGO. Rimpastare ho sentito?

ADELINA. Non l'impasto, Dago, la patria, la patria.

PIEDAD. È vero che quello che si vede qui non si vede da nessuna parte.

TENIENTE DEMETRIO. Beh, io sto solo facendo il mio dovere. Le auguro un soggiorno felice.

EVARISTO. Il passaporto, tenente.

TENIENTE DEMETRIO. Il passaporto? Lo terrò, non si preoccupi. Ci assumiamo noi la responsabilità di questo documento. Il giorno cinque, senza dubbio lo terrà di nuovo nelle sue mani, Evaristo.

DAGO. Aspetta un attimo, aspetta un attimo. E se mio zio pensa di andare a cagare nella valle di Viñales? Ha i soldi.

ADELINA. Che cosa ti viene in mente, Dago... Andare a cagare a Pinar del Río... Ci pensi? Riesci a immaginare?

TENIENTE DEMETRIO. Vi forniremo un'autorizzazione.

DAGO. Sei in prigione, zio.

por favor. Nosotros solo cumplimos con nuestra obligación. Y por eso hoy, ahora, yo estoy aquí. En ningún caso la misión consiste ni en presionarlo ni en espantarlo del país. ¿Está claro? No es interés de nuestro aparato... ¿ok? ¿OK...? Confiamos en su seriedad, pero, pero no somos ningunos comemierdas... Ahora, lo que yo si considero un procedimiento inteligente, es que Evaristo regrese el día cinco, y eso, solo porque es lo normal, lo que debe ser y como debe ser.

PIEDAD. Pero... ¿Pero quién ha visto semejante humillación?

TENIENTE DEMETRIO. Funciona así.

PIEDAD. ¿Qué tal si permanece tres meses más, o un año?

TENIENTE DEMETRIO. Le explico...

DAGO. ¿Y si se queda toda la vida, qué? El es tan cubano como usted y como yo. ¿O acaso es treinta años menos cubano que usted y que yo?

TENIENTE DEMETRIO. No, no funciona así...

PIEDAD. ¿Cómo funciona? ¿Cómo algo así funciona?

TENIENTE DEMETRIO. En ese caso, es un trámite que el comunitario tiene que realizar desde nuestro consulado en los Estados Unidos.

PIEDAD. ¿Pedir permiso?

TENIENTE DEMETRIO. Si esa fueran sus intenciones, sí, tiene que volver e iniciar el proceso. Volver y repatriarse.

DAGO. ¿Repatearse oí?

ADELINA. Patas no, Dago, patria, patria.

PIEDAD. Verdad que lo que se ve aquí no se ve en ninguna parte.

TENIENTE DEMETRIO. Bueno. Yo solo cumplo con mi deber. Qué tenga una feliz estancia.

EVARISTO. El pasaporte, Teniente..

TENIENTE DEMETRIO. ¿El pasaporte? Me quedo con él, no se preocupe. Nosotros nos responsabilizamos con este documento. El día cinco sin falta lo tendrá de vuelta en sus manos, Evaristo.

DAGO. Un momento, un momento. ¿Qué pasa si a mi tío se le ocurre ir a cagar al Valle de Viñales? Tiene el dinero.

ADELINA. Qué cosas se te ocurren, Dago... Ir a cagar Pinar del Río... ¿Tú te imaginas?

TENIENTE DEMETRIO. Nosotros le procuramos un autorizo.

DAGO. Estás preso, tío.

TENIENTE DEMETRIO. No, ese es otro absurdo.

TENENTE DEMETRIO. No, questa è un'altra assurdità.

PIEDAD. Prigioniero, sì, prigioniero e bene.

TENENTE DEMETRIO. Quello che vogliamo, compagni, è evitare mali maggiori, battute d'arresto non necessarie.

PIEDAD. Il male è fatto, tenente.

ADELINA. Ma non complicare ulteriormente le cose, Piedad. Se il tenente dice...

PIEDAD. Oh, stai zitta, Adelina, o giuro su mia madre che ti cucio la bocca.

TENENTE DEMETRIO. Rispetto solo le disposizioni dell'apparato che io rappresento. Saprete cosa è meglio.

PIEDAD. Bene, qui. Qui! Qui! Qui! Sedetevi qui! Se ne va se ne ha voglia. Se ne ha voglia, rimane, e se mi rompono molto le palle, lo lego. Questa è casa sua, la casa dove è cresciuto. E nemmeno Mazantín El Torero, se torna in vita, me lo strapperà.

Nessuno lo strapperà più, mi avete sentito? Nessuno!

Chiamate la polizia, chiamate i pompieri, mitragliatrici, cannoni, elicotteri... Lanciate bombe su casa mia...

Portatemi via l'intero libretto della tessera annonaria...

Giusto. Dovrete uccidermi, tenente, lasciarmi rigida come un pollo a terra. Vi avverto. Vi avviso. Questa volta il morto sarà dei miei.

TENENTE DEMETRIO. Purtroppo non ci capiamo.

PIEDAD. Fate il vostro dovere. Dopo tutto, bella merda sono io per andare in giro con così tante cerimonie.

EVARISTO. Calmati, Tita, calmati. Adelina ha ragione, il tenente ha ragione. Non complichiamo ulteriormente le cose... Eh? Ha ragione. Ma la cosa che io non capisco è perché stavamo discutendo. Chi ha detto che non me ne sarei andato?! Chi? Chi ha detto che rinuncio alle mie superstizioni per guadagnare qualche milione nel Lotto, al mio divano, al mio gatto randagio, alla mia Vergine della *Caridad del Cobre*...?! Ve lo immaginate? Gli devo molto... E le sue candele ogni domenica?

Accenderete voi le sue candele? No, non esiste, non mi arrendo, nemmeno a questa malattia che è già diventata un'amica negli anni... Che divora tutto ciò che trova e quello che non trova oggi lo divora domani. Non importa dove è. No, certo che non abbandono nessuno dei miei amori, tenente. Mai. Mi è costato abbastanza seminarli, farli nascere, crescerli... Chi l'ha detto?! Pace. Il cinque ritorno negli Stati Uniti. Non ho mai pensato a niente di diverso, vero?

PIEDAD. Quando ho giurato che nessuno ti avrebbe più strappato, Bebo, eri incluso anche tu.

DAGO. Mio zio Evaristo è un uomo malato, un uomo molto malato. (*Pausa.*) La sua salute peggiora, i

PIEDAD. Preso sí, preso y bien.

TENIENTE DEMETRIO. Lo que queremos, compañeros, es evitar males mayores, contratiempos innecesarios.

PIEDAD. Ya el mal está hecho, Teniente.

ADELINA. Pero no te compliques más, Piedad. Si el Teniente dice...

PIEDAD. O te callas, Adelina, o por los restos de mi madre que te coso la boca.

TENIENTE DEMETRIO. Yo solo cumplo las disposiciones del aparato que represento. Ustedes sabrán qué es lo más conveniente.

PIEDAD. Pues aquí. ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Se me sientan aquí! Se va si le da la gana, si le da la gana se queda, y si me joden mucho, lo amarro. Esta es su casa, lo casa donde creció. Y ni Mazantín El Torero, si resucita, me lo arranca. Nadie me lo arranca otra vez. ¿Me oye? ¡Nadie! Traigan policías, bomberos, metralletas, cañones, helicópteros... Arrojen bombas a domicilio... Quítenme la libreta de abastecimiento... Correcto. Tendrán que matarme, Teniente, dejarme patitiesa como un pollo en el suelo. Se los advierto. Se los aviso. Esta vez el muerto lo pongo yo.

TENIENTE DEMETRIO. Lamentablemente no nos entendemos.

PIEDAD. Cumpla son su deber. Total, buena mierda soy yo para andar con tantos miramientos.

EVARISTO. Cálmate, Tita, cálmate. Adelina tiene razón, el Teniente tiene razón, no hay que complicar más las cosas... ¿Eh? Tiene la razón. Pero lo que no entiendo es por qué discutimos. ¡¿Quién dijo que yo no me iba?! ¿Quién?

¡¿Quién dijo que yo renuncio a mis cábalas para ganarme unos millones en la Lotto, a mi sofá, a mi gato callejero, a mi Virgen de la Caridad del Cobre...?!

¿Se imagina? Le debo tanto... ¿Y sus velas cada domingo? ¡¿Quién le prenderá sus velas?! No, qué va, no pienso renunciar, ni siquiera a esta enfermedad que ya se ha vuelto una amiga de los años... Que devora todo lo que encuentra y lo que no puede hoy pues lo devora mañana. Da igual donde esté. No, claro que no abandono a ninguno de mis amores, Teniente. Jamás. Bastante me costó sembrarlos, parirlos, criarlos. ¡¿Quién dijo?! Paz. El cinco regreso, sí, jamás me pasó cosa semejante por la cabeza. ¿O sí?

PIEDAD. Cuando juré que nadie te arrancaba otra

periodi di crisi diventano sempre più continui e acuti. L'escara, come sempre, sta già iniziando a masticare con i suoi piccoli denti. (*Pausa.*) Ma oggi, oggi è un buon giorno. Come per magia, è apparso un letto Fowler nel soggiorno della casa; come c'è arrivato non oso nemmeno pensarci. La verità è che non ce lo aspettavamo così presto, e dico una bugia se dico un'altra cosa. Il letto Fowler migliora un po' le condizioni di vita dell'esule. Tuttavia, tuttavia... Non tutto ciò che luccica... è un Letto Fowler.

Settimo

EVARISTO. Tita.

PIEDAD. Migliorerà, Bebo...

EVARISTO. Mettimi sul lato, Tita.

PIEDAD. Abbi calma.

EVARISTO. Per l'amor di Dio, ti prego, mettimi di questo lato...

PIEDAD. Ma questo è il lato in cui ti trovavi poco fa.

EVARISTO. Non importa, Tita, girami, girami ancora.

PIEDAD. Così?

EVARISTO. Così, così...

ADAN ROBESPIERE. Piedad.

PIEDAD. Dammi solo un secondo.

Pausa.

PIEDAD. O dorme, o soffre. Una delle due cose.

ADAN ROBESPIERE. Siediti.

PIEDAD. Cosa è successo?

ADAN ROBESPIERE. Abbiamo un problema. Un grosso problema.

PIEDAD. Parla, Adan, qual è il problema?

ADAN ROBESPIERE. Pérez.

PIEDAD. Pérez, cosa?

ADAN ROBESPIERE. E ho fatto quello che ho potuto.

PIEDAD. Pérez cosa, parla.

ADAN ROBESPIERE. Sai che sua moglie è nelle stesse condizioni di Evaristo, o in condizioni peggiori, giusto?

PIEDAD. Sì.

ADAN ROBESPIERE. Pérez...

PIEDAD. Non ditemi che il povero Pérez è morto.

ADAN ROBESPIERE. No, no, Pérez sta bene.

PIEDAD. Allora cosa c'è, Adan? Parla.

ADAN ROBESPIERE. Sai che non mi piacciono affatto le ambiguità.

PIEDAD. E?

ADAN ROBESPIERE. Il caso Evaristo è molto discusso

vez, Bebo, también tú quedaste incluido.

DAGO. Mi tío Evaristo era un hombre enfermo, muy enfermo. (*Tiempo.*) Su salud empeora, los períodos de crisis son cada vez más continuos y agudos.

La escara, como ocurre siempre, ya comienza a trozar con sus dientecitos. (*Tiempo.*) Pero hoy, hoy es un buen día. Como por arte de magia, amaneció una cama Fowler en la sala de la casa; una extraña gestión en la que no me atrevo ni siquiera a pensar. Lo cierto es que no la esperábamos tan pronto, si les digo otra cosa les miento. La Fowler mejora un poco las condiciones de vida del exiliado. Sin embargo, sin embargo... No todo lo que brilla... es una cama Fowler.

Séptimo

EVARISTO. Tita.

PIEDAD. Ya te aliviarás, Bebo...

EVARISTO. Vírame, Tita.

PIEDAD. Quédate tranquilo.

EVARISTO. Por Dios te lo pido, vírame de este lado...

PIEDAD. Pero de ese lado estabas ahora mismo.

EVARISTO. No importa, Tita, vírame, vírame otra vez.

PIEDAD. ¿Así?

EVARISTO. Así, así...

ADÁN ROBESPIERE. Piedad.

PIEDAD. Dame un segundo.

Tiempo.

PIEDAD. O dormido, o con dolor. Una de dos.

ADÁN ROBESPIERE. Siéntate.

PIEDAD. ¿Qué pasó?

ADÁN ROBESPIERE. Tenemos un problema. Un problemón.

PIEDAD. Habla, Adán, ¿cuál es el problema?

ADÁN ROBESPIERE. Pérez.

PIEDAD. ¿Pérez, qué?

ADÁN ROBESPIERE. Y yo hice lo que pude.

PIEDAD. Pérez qué, habla claro.

ADÁN ROBESPIERE. Tú sabes que su mujer está en las mismas condiciones que Evaristo, o en peores condiciones, ¿no?

PIEDAD. Sí.

ADÁN ROBESPIERE. Pérez...

PIEDAD. No me digas que se murió el pobre de Pérez.

ADÁN ROBESPIERE. No, no, Pérez está bien.

PIEDAD. ¿Entonces qué pasa, Adán? Habla claro.

PIEDAD. Perché ne hanno voglia, perché io ho parlato loro molto chiaramente.

ADAN ROBESPIERE. Non diventare volgare.

PIEDAD. Ho parlato chiaramente o non ho parlato chiaramente, allora?

ADAN ROBESPIERE. Ha appena raggiunto dimensioni politiche, questo è il punto, e ora il caso Pérez ha fatto traboccare il vaso.

PIEDAD. Sì, sì, e le palle? le palle non ha raggiunto dimensioni?

ADAN ROBESPIERE. Il letto Fowler deve essere consegnato a Pérez ora.

PIEDAD. Cosa?!

ADAN ROBESPIERE. La moglie di Pérez ha la priorità assoluta sul letto.

PIEDAD. Quel letto era qui da due settimane...

ADAN ROBESPIERE. Clandestinamente.

PIEDAD. Qualunque cosa. Mi ci ero persino affezionata.

ADAN ROBESPIERE. Sporco, illegale, tenebroso.

PIEDAD. No, non è così.

ADÁN ROBESPIERE: E com'è? Pensi che la gente sia cretina? Pérez è nel suo diritto.

PIEDAD. Ora, ora, e venti mesi fa?

ADAN ROBESPIERE. Evaristo non ci appartiene. Tuo fratello è un comunitario che è rimasto senza pensare le conseguenze. È stato avvertito. Ti avevo avvertito o non ti avevo avvertito?

PIEDAD. E allora a chi apparterebbe?

ADAN ROBESPIERE. Non lo so, Piedad, non chiedermelo.

PIEDAD. Beh, cosa devo fare con lui? Lo metto su un'amaca?

ADAN ROBESPIERE. O sulle spalle, ma domani la moglie di Pérez dorme su quel letto.

PIEDAD. Cosa è successo, incorruttibile? Cosa?! Hai ucciso un maiale nel suo onore e hai anche versato una piccola lacrima o due... Ma da un giorno all'altro il tuo cuore si è fatto di pietra. Cosa è successo, incorruttibile? Cosa non è successa?

ADAN ROBESPIERE. È andato oltre da essere una brutta piega. Quello. E ora perderò qualcosa. Qualcosa, qualcosa... qualcosa che ancora non so. Ma glielo vedo negli occhi. Lo leggo...

PIEDAD. A chi, Adan?

Pausa.

PIEDAD. Non piangere.

ADAN ROBESPIERE. Se non piango; non piango, è solo la mia faccia che si scioglie.

PIEDAD. Dai, dai, dai...

ADÁN ROBESPIERE. Tú sabes que a mí las ambigüedades no me gustan ni un poquito.

PIEDAD. ¿Y?

ADÁN ROBESPIERE. El caso Evaristo es muy mal interpretado.

PIEDAD. Porque les da la gana, porque yo bastante claro que les hablé.

ADÁN ROBESPIERE. No te pongas bruta.

PIEDAD. ¿Les hablé claro o no les hablé claro? ¿Entonces?

ADÁN ROBESPIERE. Recién alcanzó dimensiones políticas, ese es el punto, y ahora el caso Pérez vino y le puso la tapa al pomo.

PIEDAD. Sí, sí, y de la gandinga, ¿de la gandinga no alcanzó dimensiones?

ADÁN ROBESPIERE. Hay que entregarle la cama Fowler a Pérez ya.

PIEDAD. ¡¿Qué?!

ADÁN ROBESPIERE. La mujer de Pérez tiene absoluta prioridad sobre la cama.

PIEDAD. Esa cama llevaba quince días aquí...

ADÁN ROBESPIERE. Clandestinamente.

PIEDAD. Como sea. Ya le tenía hasta cariño.

ADÁN ROBESPIERE. Sucio, ilegal, tenebroso.

PIEDAD. No, eso no es así.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Y cómo es? ¿Tú crees que la gente es comemierda? Pérez está en su derecho.

PIEDAD. Ahora, ahora, ¿y hace veinte meses atrás?

ADÁN ROBESPIERE. Evaristo no nos corresponde. Tu hermano es un comunitario que se quedó sin más ni más. Se le advirtió. ¿Te lo advertí o no te lo advertí?

PIEDAD. ¿Y a quién le corresponde?

ADÁN ROBESPIERE. No sé, Piedad, a mí no me lo preguntés.

PIEDAD. Bueno, ¿y qué hago con él? ¿Lo acuesto en una hamaca?

ADÁN ROBESPIERE. O te lo echas al hombro, pero mañana la mujer de Pérez duerme sobre esa cama.

PIEDAD. ¿Qué pasó, incorruptible? ¡¿Qué?! Mataste un puerco es su honor y hasta derramaste alguna que otra lagrimita... Pero de la noche a la mañana se te puso el corazón de piedra. ¿Qué pasó, incorruptible? ¿Qué no pasó?

ADÁN ROBESPIERE. Pasó de castaño a oscuro. Eso. Y ahora perderé algo. Algo, algo... Algo que todavía no sé. Pero se los veo en los ojos. Se los leo...

ADAN ROBESPIERE. Non più. Guardami, Ti sembra giusto?

PIEDAD. Molto bene, quando arrivano?

ADAN ROBESPIERE. Domani.

PIEDAD. Domani stesso? Domani? Di già?

ADAN ROBESPIERE. Domani la mattina presto, la moglie di Perez...

PIEDAD. Va bene, va bene.

ADAN ROBESPIERE. Un'altra cosa.

PIEDAD. Mi taglieranno l'acqua e l'elettricità?

ADAN ROBESPIERE. No.

PIEDAD. Ci mancherebbe solo quello

ADAN ROBESPIERE. Starò via per qualche giorno. Mentre Evaristo... Sai? Starà qui...

PIEDAD. Finché sarà vivo.

ADAN ROBESPIERE. Devo stare fuori.

PIEDAD. Fuori, sì, fuori, dove non puzza, vero? Vero?!

DAGO. Tre tristi fiale

PIEDAD. Merda.

DAGO. Ne ho comprata una e me ne ha date due da pagare.

PIEDAD. Solo due?

DAGO. Due.

PIEDAD. Che ridicola!

DAGO. Non è ridicola, la situazione è molto brutta.

PIEDAD. Quante ne dobbiamo?

DAGO. Dieci.

PIEDAD. Dieci. Cosa sono...?

DAGO. 1.500 pesos.

PIEDAD. Troppo!

DAGO. Dovremo vendere qualcosa.

PIEDAD. Sì, che rimedio. Comincia con la televisione. È quasi nuova. Ha solo un anno in uso.

DAGO. E papi?

PIEDAD. Vaffanculo il babbo, mi senti?

DAGO. È sua, vero?

PIEDAD. In questa casa niente appartiene a nessuno. Tutto appartiene a tutti.

DAGO. Se lo dici tu...

PIEDAD. Domani vengono per il letto.

DAGO. Già domani? Domani?

PIEDAD. Per prima cosa al mattino.

DAGO. Hai parlato con papi?

PIEDAD. Sì, ma non c'è soluzione. O sì, finché Evaristo sarà dentro lui rimarrà fuori.

DAGO. Come?

PIEDAD. Come hai sentito.

EVARISTO. Chi è?

PIEDAD. Cosa c'è, Bebo?

PIEDAD. ¿A quién, hombre?

Tiempo.

PIEDAD. No llores.

ADÁN ROBESPIERE. Si no lloro; no lloro, es solo mi cara que se derrite.

PIEDAD. Ya, ya, ya...

ADÁN ROBESPIERE. Ya no. Mírame, ¿te parece justo?

PIEDAD. Muy bien. ¿Cuándo vienen?

ADÁN ROBESPIERE. Mañana.

PIEDAD. ¿Mañana mismo? ¿Mañana? ¿Ya?

ADÁN ROBESPIERE. Mañana a primera hora la mujer de Pérez...

PIEDAD. Está bien, está bien.

ADÁN ROBESPIERE. Otra cosa.

PIEDAD. Me cortarán el agua y la luz.

ADÁN ROBESPIERE. No.

PIEDAD. Es lo único que falta.

ADÁN ROBESPIERE. Estaré unos días fuera. Mientras Evaristo... ¿Sabes? Esté aquí dentro...

PIEDAD. Mientras esté vivo.

ADÁN ROBESPIERE. Yo tengo que estar fuera.

PIEDAD. Fuera, sí, fuera, donde no de la peste, ¿verdad? ¡¿Verdad?!

DAGO. Tres tristes ámpulas.

PIEDAD. Mierda.

DAGO. Le compré una y me fió dos.

PIEDAD. ¿Dos nada más?

DAGO. Dos.

PIEDAD. ¡Qué ridícula!

DAGO. Ridícula no, la cosa está mala.

PIEDAD. ¿Cuántas debemos?

DAGO. Diez.

PIEDAD. Diez. ¿Qué son...?

DAGO. Mil quinientos pesos.

PIEDAD. ¡Agárrate!

DAGO. Tendremos que vender algo.

PIEDAD. Sí, qué remedio. Empieza por el televisor. Es casi nuevo, un año es lo que tiene de uso.

DAGO. ¿Y pipo?

PIEDAD. Pipo estaca. ¿Me oyes? Estaca.

DAGO. Es de él, ¿no?

PIEDAD. En esta casa nada es de nadie. Todo es de todo el mundo.

DAGO. Sí tú lo dices...

PIEDAD. Mañana vienen a buscar la cama.

DAGO. ¿Mañana ya? ¿Mañana mismo?

PIEDAD. A primera hora.

DAGO. ¿Hablaste con pipo?

EVARISTO. Chi è?

PIEDAD. Siamo io e Daguito.

EVARISTO. Cosa volete da me?

PIEDAD. Passami un po' d'acqua, Dago.

EVARISTO. Tita...

PIEDAD. Cosa c'è, Bebo?

EVARISTO. Piedad...

PIEDAD. Acqua, Bebo, prendi dell'acqua.

EVARISTO. Niente acqua, niente acqua. Tita, Tita, mi stanno affogando.

PIEDAD. Calmati, Bebo, è la medicina.

EVARISTO. Piedad, Piedad...

Ottavo

Dago seduto su una sedia accanto al letto.

DAGO. Pipo.

ADAN ROBESPIERE. Ah, Dago, mi dispiace, non volevo svegliarti.

DAGO. Nessun essere umano può dormire così.

ADAN ROBESPIERE. Sdraiati per un po'. Riposati un po', chissà che notte avrai.

DAGO. Intendo lo zio.

ADAN ROBESPIERE. Ah, anche. Ti dico la verità, mi fa pena.

DAGO. Te ne vai?

ADAN ROBESPIERE. È difficile anche per me.

DAGO. Posso immaginare.

ADAN ROBESPIERE. Figliolo, ci sono responsabilità che mi sono impossibili da schivare, sai.

DAGO. Lo so.

ADAN ROBESPIERE. Perdonatemi, ma... starò fuori casa per qualche giorno.

DAGO. Finché non muore, giusto?

ADAN ROBESPIERE. Non guardarlo così.

DAGO. Finché il tipo non si fotte da solo, giusto?

ADAN ROBESPIERE. Ma non è nemmeno così complicato come quel "fino a quando va affanculo lo zio".

DAGO. Fino a quando allora?

ADÁN ROBESPIERE: Fino a quando...? Non lo so, dipende.

DAGO. Dipende dallo zio.

ADAN ROBESPIERE. Beh, no, certo che no.

DAGO. Dipende dallo zio?

ADAN ROBESPIERE. Vediamo... dipende e non dipende.

DAGO. Allora, domani o dopodomani tornerai?

ADAN ROBESPIERE. Non lo so, non lo so, dipende.

PIEDAD. Sí, pero no hay solución. O sí, mientras Evaristo esté dentro él tiene que estar fuera.

DAGO. ¿Cómo?

PIEDAD. Como lo oíste.

EVARISTO. ¿Quién está ahí?

PIEDAD. ¿Qué pasa, Bebo?

EVARISTO. ¿Quién está ahí?

PIEDAD. Somos Daguito y yo.

EVARISTO. ¿Qué quieren ustedes de mí?

PIEDAD. Alcánzame un poquito de agua, Dago.

EVARISTO. Tita...

PIEDAD. ¿Qué pasa, Bebo?

EVARISTO. Piedad...

PIEDAD. Agua, Bebo, toma un poquito de agua.

EVARISTO. Agua no, agua no. Tita, Tita, me ahogan.

PIEDAD. Cálmate, Bebo, es el medicamento.

EVARISTO. Piedad, Piedad...

Octavo

Dago sentado en una silla junto a la cama.

DAGO. Pipo.

ADÁN ROBESPIERE. Ah, Dago, perdona, no quise despertarte.

DAGO. Así no hay ser humano que duerma.

ADÁN ROBESPIERE. Acuéstate un rato. Descansa, quién sabe la noche que te espera.

DAGO. Me refiero al tío.

ADÁN ROBESPIERE. Ah, también. La verdad es que da pena.

DAGO. ¿Te vas?

ADÁN ROBESPIERE. Para mí también es difícil.

DAGO. Me imagino.

ADÁN ROBESPIERE. Hijo, hay responsabilidades que me son imposibles esquivar, lo sabes.

DAGO. Lo sé.

ADÁN ROBESPIERE. Perdóname, pero... Estaré unos días fuera de la casa.

DAGO. ¿Hasta que el tío se muera, no?

ADÁN ROBESPIERE. No lo veas así.

DAGO. Hasta que el tío se joda, ¿no?

ADÁN ROBESPIERE. Pero tampoco es tan macarrónico así como que "Hasta que el tío se joda".

DAGO. ¿Hasta cuándo entonces?

ADÁN ROBESPIERE. ¿Hasta cuándo entonces...? No sé, eso depende.

DAGO. Depende del tío.

ADÁN ROBESPIERE. Bueno no, claro que no.

DAGO. E io ti ho chiesto se dipende dallo zio.

ADAN ROBESPIERE. Tu non sei un ragazzino, Dago.

DAGO. No.

ADAN ROBESPIERE. Ora sei un uomo adulto.

DAGO. Sì.

ADAN ROBESPIERE. Allora? Tutto è più che chiaro.

DAGO. Più o meno.

ADAN ROBESPIERE. Figlio mio, figlio mio... Adan Robespierre, babbo, non è solo "babbo", ovvero "l'incorruttibile". Adan Robespierre è anche un dovere... Sacro... Sacro: sacro, o come vuoi chiamarlo, ma un dovere, tu sai cosa voglio dire, figliolo? È il mio turno.

DAGO. E mamma, ed io?

ADAN ROBESPIERE. Tu cosa?

DAGO. Cosa ci resta?

ADAN ROBESPIERE. Sta a voi capire, per esempio.

DAGO. Capire cosa?

ADAN ROBESPIERE. Accettare.

DAGO. Accettare la morte dello zio?

ADAN ROBESPIERE. Accettare le mie ragioni. Come Evaristo stesso ha le sue.

DAGO. Scegliere tra tenerlo in vita o farti tornare a casa.

ADAN ROBESPIERE: Come ti viene in mente, Dago? Non vorrei mai un tale dolore per voi. Come hai potuto inventarti una tale sciocchezza!

DAGO. Voglio capire.

ADAN ROBESPIERE. Ma hai preso la strada sbagliata.

DAGO. Mi dispiace, allora.

ADAN ROBESPIERE. Questa è la mia casa, Dago. Tutto ciò che conta per me nella vita è dentro questa casa. E non sto parlando delle mie infradito, eh?

DAGO. Mi dispiace, babbo, ok? Perdonatemi allora. Siediti.

ADAN ROBESPIERE. A volte si perde la strada, Dago. E questo mi fa molto male.

Pausa.

DAGO. Sai, babbo? A volte mi chiedo come sia possibile che Mamma sia vissuta tutti questi anni con voi.

ADAN ROBESPIERE: Con noi?

DAGO. Con te. Con entrambi.

ADAN ROBESPIERE. Quali due?

DAGO. Sì, con te e l'altro te stesso

ADAN ROBESPIERE. Non ti capisco, Dago.

DAGO. Vediamo, vediamo, come faccio a spiegarti...

ADAN ROBESPIERE. Sì, spiegami, spiegati.

Evaristo tose/ Lamento di Evaristo.

DAGO. Che tu ci creda o no, trovo molto rassicurante che siate "voi" e non "te", che ci siano due persone. Perché se tu fossi uno solo, se per caso l'uomo che mi

DAGO. ¿Depende del tío?

ADÁN ROBESPIERE. A ver... Depende y no depende.

DAGO. Entonces, ¿mañana o pasado mañana regresas?

ADÁN ROBESPIERE. No sé, no sé, eso depende.

DAGO. Y yo te pregunté que si del tío.

ADÁN ROBESPIERE. Tú no eres un muchacho, Dago. **DAGO.** No.

ADÁN ROBESPIERE. Ya tú eres un hombre hecho y derecho.

DAGO. Sí.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Entonces? Todo está más que claro.

DAGO. Más o menos.

ADÁN ROBESPIERE. Hijo mío, hijo mío... Adán Robespierre, pipo, no es solo "pipo", o "el incorruptible". Adán Robespierre también es un deber... Sagrado... Sagrado, sagrado o como te de la gana llamarlo, pero un deber. ¿Tú me entiendes, hijo? Me toca.

DAGO. ¿Y mima, y yo?

ADÁN ROBESPIERE. ¿Ustedes qué?

DAGO. ¿A nosotros qué nos toca?

ADÁN ROBESPIERE. A ustedes les toca entender, por ejemplo.

DAGO. ¿Entender qué?

ADÁN ROBESPIERE. Aceptar.

DAGO. ¿Aceptar que el tío se muera?

ADÁN ROBESPIERE. Aceptar mis razones. Como mismo Evaristo tiene las suyas.

DAGO. Elegir entre mantenerlo vivo o tenerte a ti de vuelta en casa.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Cómo se te ocurre, Dago? Jamás querría yo semejante dolor para ustedes.

¿¿Cómo se te ocurre un disparate así?!

DAGO. Quiero entender.

ADÁN ROBESPIERE. Pues tomaste el camino equivocado.

DAGO. Perdona entonces.

ADÁN ROBESPIERE. Esta es mi casa, Dago. Todo lo que me importa en la vida está dentro de esta casa. Y no hablo de mis chanquetas, ¿eh?

DAGO. Perdona, pipo, ¿sí? Perdóname entonces. Siéntate.

ADÁN ROBESPIERE. A veces pierdes el rumbo, Dago. Y eso me duele un montón.

Tiempo.

DAGO. ¿Sabes, pipo? A veces me pregunto, cómo

ha dado la vida, quello che mi ha cresciuto e quello che ora se ne va è lo stesso, penso che salirò sulle mie spalle e mi suiciderò.

ADÁN ROBESPIERE: Di cosa stai parlando, Dago?

DAGO. Della famiglia... Di quello che uno di voi due mi ha detto sempre che noi siamo.

ADÁN ROBESPIERE. E noi lo siamo. Siamo una famiglia, e per niente e nessuno al mondo...

DAGO. Ti sbagli, babbo, ti sbagli. Dopo oggi, dopo che sarai uscito attraverso quella porta con la tua valigia... Pensa. Dopo questo... Cosa ci lasci? Cosa ci rimane? O tu... Tu, babbo, cosa ti resta?

ADÁN ROBESPIERE. La vita continua, ragazzo mio. Il mondo non finisce perché io sarò assente per alcuni giorni.

DAGO. No, ma dopo, per tornare... Come tornare? E quando torni... Quando torni potresti non trovare le infradito, ci hai pensato? Pensa.

ADÁN ROBESPIERE. Quelli sono i fottuti ricatti di tua madre che non sopporto.

DAGO. Notate che non si tratta di mettere un nero nel suo letto, ma delle tue infradito.

ADÁN ROBESPIERE. Ho le mie ragioni. E non chiederò né il permesso né il perdono.

DAGO. Dopo due, tre giorni o una settimana: guardare la casa da lontano, avvicinarsi sempre di più e sempre di più... fino ad arrivare alla porta...

ADÁN ROBESPIERE. E?

DAGO. Voci all'interno... Sai che le infradito sono sul comò una sull'altra. Tiri fuori dalla tasca il mazzo di chiavi, ne scegli una...

ADÁN ROBESPIERE. Sì?

DAGO. Le tue morbide infradito ti aspettano dall'altra parte della porta... Una sull'altra.

ADÁN ROBESPIERE. Sì, e?

DAGO. Ti mangi la chiave.

ADÁN ROBESPIERE. Dimmi una cosa, figliolo, hai bevuto l'alcol per iniezione da tuo zio?

DAGO. Anche tuo figlio è dall'altra parte della porta.

ADÁN ROBESPIERE. Beh, se sono le mie infradito il problema...

DAGO. Ed è ancora lì.

ADÁN ROBESPIERE. E...?

DAGO. Perché pensi che un uomo come te mangi quella chiave?

ADÁN ROBESPIERE. Suppongo perché se ne ha voglia, apre la porta a calci.

DAGO. No, babbo. Sai perché? Perché è la chiave sbagliata.

es que mima ha vivido todos estos años con ustedes.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Con nosotros?

DAGO. Con ustedes. Con ustedes dos.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Qué dos?

DAGO. Sí, contigo y con el otro.

ADÁN ROBESPIERE. No te entiendo, Dago.

DAGO. A ver, a ver, cómo te explico...

ADÁN ROBESPIERE. Sí, explícame, explícate.

Tos de Evaristo/Lamento de Evaristo.

DAGO. Aunque no lo creas, a mí me tranquiliza mucho que sean “ustedes” y no “tú”, que sean dos.

Porque si fueras uno solo, si por casualidad, el hombre que me dio la vida, el que me crió, y el que ahora se va es el mismo, creo que trepo a mis hombros y me suicido.

ADÁN ROBESPIERE. ¿De qué tú hablas, Dago?

DAGO. De la familia.... De lo que siempre uno de ustedes dos me dijo que somos.

ADÁN ROBESPIERE. Y lo somos. Somos una familia, y por nada ni nadie en el mundo...

DAGO. Te equivocas, pipo, te equivocas. Después de hoy, después que salgas por esa puerta con tu maleta... Piensa. ¿Después de eso...? ¿Qué nos dejas? ¿Qué nos queda? O a ti... ¿A ti, pipo, qué te queda a ti?

ADÁN ROBESPIERE. La vida sigue, muchacho. El mundo no acaba porque yo me ausente unos días.

DAGO. No, pero después, para volver... ¿Cómo volver? Y cuando vuelvas... Cuando vuelvas a lo mejor no encuentras las chancletas. ¿Has pensado en eso? Piensa.

ADÁN ROBESPIERE. Esos son los puñeteros chantajes de tu mamá que no soporto.

DAGO. Fíjate que no trata de que mima meta a un negro en su cama, sino de tus chancletas.

ADÁN ROBESPIERE. Tengo mis razones. Y no pediré ni permiso ni perdón.

DAGO. Después de dos, tres días, o una semana, mirar la casa desde lejos, acercarte más y más y más..., hasta llegar a la puerta...

ADÁN ROBESPIERE. ¿Y?

DAGO. Voces dentro... Sabes que las chancletas están sobre la cómoda una sobre otra... Sacas el mazo de llaves del bolsillo, eliges una...

ADÁN ROBESPIERE. ¿Sí?

DAGO. Tus chancletas blandas esperan por ti del otro lado de la puerta... Una sobre la otra.

ADÁN ROBESPIERE. Sí, ¿qué?

ADÁN ROBESPIERE. Ascoltami, Dago, se cambiano la serratura, butto giù la porta. Mi senti? La butto giù! L'ho comprata io quella porta, l'ho comprata con il sudore della mia fronte.

DAGO. Lo so.

ADÁN ROBESPIERE. La apro e la chiudo tutte le volte che voglio. È chiaro?

DAGO. Sì.

ADÁN ROBESPIERE. Non sono mica un cane, eh?

DAGO. Sei in ritardo, babbo.

Pausa.

ADÁN ROBESPIERE. Supponiamo che io non creda in quello che faccio, che non mi piaccia, che in qualche modo mi senta anche miserabile... Quindi? Dimmi, cosa devo fare?

DAGO. Mettiti subito le infradito.

ADÁN ROBESPIERE. Supponiamo che io creda in quello che faccio, che mi piaccia quello che faccio, che mi senta in qualche modo memorabile... Quindi? Dimmi, cosa devo fare?

DAGO. Mettiti subito le infradito.

ADÁN ROBESPIERE. E lui, quello sconosciuto che hai incontrato solo cinque minuti fa...

DAGO. Quello sconosciuto...

ADÁN ROBESPIERE. Quell'estraneo, sì, quell'estraneo... A lui, qual è il suo ruolo in tutto questo?

DAGO. Morire.

ADÁN ROBESPIERE: Morire? Morire? Sì, così semplice: morire.

DAGO. O ancora più semplice, mettiti le infradito.

ADÁN ROBESPIERE. Se tutto fosse così facile come morire.

DAGO. Allora resta.

ADÁN ROBESPIERE. Se quello risolvesse sempre tutto...

DAGO. Allora?

ADÁN ROBESPIERE. No. *(Pausa.)* No.

DAGO. È solo il cadavere di una persona, per l'amor di Dio...

ADÁN ROBESPIERE. Apri gli occhi, Dago, ma apri bene... Già non si tratta di quel povero malato che giace lì, quel “cadavere di una persona”... Evaristo a questo punto non importa... A chi importerebbe?! Chi se ne frega! Niente e nessuno... te lo assicuro. Ora si tratta di me, strettamente, di me.

Pausa.

DAGO. Sai, babbo? Credo che in fondo in fondo non si tratti nemmeno di te. Non si tratta nemmeno dello zio Evaristo o di te. Non riguarda niente e nessuno. Perché

DAGO. Te comes la llave.

ADÁN ROBESPIERE. Dime una cosa, hijo, ¿tú te tomaste el alcohol para inyección de tu tío?

DAGO. Tu hijo también del otro lado de la puerta.

ADÁN ROBESPIERE. Bueno, si el problema son mis chancletas...

DAGO. Y sigue allí.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Anjá...?

DAGO. ¿Por qué crees que un hombre como tú se come esa llave?

ADÁN ROBESPIERE. Supongo que porque si le da la gana abre la puerta a patadas.

DAGO. No, pipo. ¿Sabes por qué? Porque es la llave equivocada.

ADÁN ROBESPIERE. Óyeme bien, Dago, si cambian el cerrojo, tumbo la puerta.

¿Me oyes? ¡La tumbo! Esa puerta la compré yo, yo con el sudor de mi frente.

DAGO. Lo sé.

ADÁN ROBESPIERE. La abro y la cierro cuantas veces me de la gana. ¿Está claro?

DAGO. Sí.

ADÁN ROBESPIERE. No soy un perro, ningún perro. ¿Eh?

DAGO. Se te hace tarde, pipo.

Tiempo.

ADÁN ROBESPIERE. Supón que no creo en lo que hago, supón que no me gusta, que de algún modo también me siento un miserable.... ¿Y? Dime. ¿Qué hago?

DAGO. Ponte ahora mismo las chancletas.

ADÁN ROBESPIERE. Supón que creo en lo que hago, supón que me gusta, que de algún modo me siento memorable.... ¿Y? Dime. ¿Qué hago?

DAGO. Ponte ahora mismo las chancletas.

ADÁN ROBESPIERE. Y a él, a ese extraño que conociste hace apenas cinco minutos...

DAGO. Ese extraño...

ADÁN ROBESPIERE. Ese extraño, sí, ese extraño... A él, ¿qué le toca a él en todo esto?

DAGO. Morirse.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Morirse? ¿Morirse? Anjá. Morirse. Así de sencillo: morirse.

DAGO. O más sencillo aún, ponte las chancletas.

ADÁN ROBESPIERE. Si todo fuera tan fácil como morirse.

DAGO. Entonces quédate.

ADÁN ROBESPIERE. Si con eso siempre se resolviera todo...

in fondo neanche tu hai più importanza, non più. La cosa importante qui è... nulla. E ora me ne rendo conto! Questa è l'intenzione: che non riguarda niente. Questa è l'intenzione: non c'è niente da capire. Che tutto rimanga così com'è, nell'aria... Zio... Mamma... Tu... Io... La gente... La casa... La gente... Il villaggio... Non lo vedi? L'importante è l'aria... Quella, sì. Un uomo è in decomposizione e l'aria diffonde la peste su tutta la città. Non c'è simulacro migliore. Tacere la peste, ma annusarla. Annusare la pestilenza ma tacere. Piccolo villaggio, grandi miasmi!

ADAN ROBESPIERE: Quale puzza?

DAGO. Non senti l'odore?

ADAN ROBESPIERE. Io? Niente.

Adan Robespierre se ne va.

Nona

Pérez si siede sul bordo del letto.

PÉREZ. Buona sera, parente. Sono qui perché vi porto una buona notizia. Sono qui perché Lei è una buona persona nel cuore, parente. Dev'essere una buona persona. Minchia, le mie gambe non mi reggono più. Invecchiare e la merda sono la stessa cosa, ragazzo... Tu non sai cosa vuol dire essere vecchio. Uno diventa anche sfacciato... *(Pausa.)* Mi si è fottuta Candita, parente. È fottuta da tempo. E guardi quante sono le benedette ore e non mi esce ancora una piccola lacrima. E vorrei, vorrei piangere, vorrei che le lacrime mi uscissero come a tutti... Ma non so, è come se fossi io la persona morta, come se quello per cui dovrebbero piangere sono io, Candita piangere per me, non io per Candita... Mi capisce? Devo avere un cuore cattivo, mio parente, non inganno nessuno. Il mio, il mio è irrecuperabile. *(Pausa.)* È andata Candita, parente, chi se lo sarebbe aspettato! Si è rovinata così, e io non lo sapevo nemmeno... Se dico il contrario, le sto mentendo. Quando me l'hanno detto, quando me l'hanno detto, "Perez, Candita già riposa", mi sembrava incredibile, e poi, poi le ho messo l'orecchio, le ho messo l'orecchio al petto, mannaggia... le ho avvicinato l'orecchio in cerca di... Come dire... Alla ricerca di un piccolo scoppio... E sa cosa? Niente, parente, niente... Dieci anni fa non mi avrebbe mai fatto una cosa del genere davanti al popolo. Dieci anni fa, quando era ancora una donna di rispetto. Guardi, guardi, parente, sembra che stano per uscirmi, vede? Vede? Vede cosa dico? Mi è già successo tre o quattro volte, ma non scendono da lì, vede? Vede? *(Pausa.)* Non c'è più bisogno del letto Fowler a casa mia... Non c'è più bisogno.

DAGO. ¿Entonces?

ADÁN ROBESPIERE. No. (*Tiempo.*) No.

DAGO. Es solo un cadáver de gente, por Dios...

ADÁN ROBESPIERE. Abre las entendederas, Dago, pero ábre las bien... Ya no se trata de ese pobre hombre enfermo acostado ahí, de ese "cadáver de gente"... Ya Evaristo a estas alturas no importa... ¿A quién le importaría?! ¿A quién le importa?! A nada ni a nadie... Te lo aseguro. Ahora se trata de mí, rigurosamente, de mí.

Tiempo.

DAGO. ¿Sabes, pipo? Pienso que en el fondo fondo, ni siquiera se trata de ti. No se trata ni siquiera del tío Evaristo ni de ti. No se trata de nada ni de nadie. Porque en el fondo ya tu tampoco importas, ya no. Lo importante aquí es...

nada. ¿Y ahora es que me doy cuenta?! La intención es esa: que no trate de nada. La intención es esa: no hay algo que entender. Que todo quede así, en el aire... El tío... Mima... Tú... Yo... La gente... La casa... El pueblo... ¿No lo ves? Lo importante es el aire... Eso, sí. Un hombre que se pudre y el aire esparce la peste por sobre todo el pueblo. No hay mejor simulacro. Callar la peste pero olerla. Oler la peste pero callarla. ¡Pueblo chiquito, miasma grande!

ADÁN ROBESPIERE. ¿Qué peste?

DAGO. ¿No hueles?

ADÁN ROBESPIERE. ¿Yo? Nada.

Adán Robespierre se marcha.

Noveno

Pérez se sienta en el borde de la cama.

PÉREZ. Buenas noches, pariente. Estoy aquí porque le traigo una buena noticia. Estoy aquí porque usted en el fondo es una bella persona, pariente. Usted tiene que ser una bella persona. Carajo, ya no me dan más las piernas. Llegar a viejo y mierda es lo mismo, muchacho... Tú no sabes lo que es ser viejo. Uno se vuelve hasta descarao... (*Tiempo.*) Se me jodió Candita, pariente. Se jodió hace un rato. Y son las santas horas en que todavía no me sale ni una lagrimita... Y quiero, quiero llorar, quiero que me salgan lágrimas como a todo el mundo... Pero no sé, es como si el muerto fuera yo, como si por quien tuvieran que llorar es por mí, Candita llorar por mí, no yo por Candita... ¿Usted me entiende? Tengo que andar mal del corazón, pariente, a mí no me engaña

Riposi tranquillo. Sono venuto a darle questa buona notizia. (*Pausa.*) Tranquillo, parente, riposi.

Decimo

Il trambusto della marcia del Primo Maggio ha pervaso l'intera casa.

DAGO. Cosa dice il dottore?

ADELINA. Entrate, lavoratori. Avanti, uomini e donne. Avanti, perché la patria ci chiama. Avanti a passi da gigante...

DAGO. Mamma, calmati. Cos'ha detto il dottor Calimano?

PIEDAD. Ha detto... Ha detto che la morfina non ha più senso.

DAGO. Vediamo, vediamo...

PIEDAD. Gli dà qualche ora, Daguito, qualche ora di vita.

DAGO. Ma calmati, mamma, calmati... Bevi un po' d'acqua.

ADELINA. Alzate quegli stendardi, sventolate quelle bandiere. Alzate gli striscioni.

PIEDAD. È arrivato il momento, Daguito. Oggi è il giorno.

DAGO. Cazzo, che giornata di merda. Un venti agosto alle due sarebbe stato preferibile.

ADELINA: Viva la patria socialista!

LA FOLLA - Viva!

ADELINA: Viva i lavoratori del mondo!

LA FOLLA - Viva!

ADELINA. Viva il primo maggio!

LA FOLLA. Viva! Viva!

DAGO. Alla fine è meglio che lui riposi, mamma.

PIEDAD. Non sono soddisfatta, Dago. E non mi accontenterò mai. Mai.

ADELINA. Non lasciare che quella voce desista, non lasciare che quei pugni si fermino, questa marcia non si fermerà, questa marcia non desisterà mai. Viva il popolo lavoratore!

LA FOLLA. Viva! Viva!

PIEDAD. Dago, perché non cerchi le mandorle.

DAGO. Cosa? Non ti sento.

PIEDAD. Mandorle, mandorle, porta le mandorle.

DAGO. Mandorle, hai detto?

PIEDAD. Mandorle, sì, mandorle. Prendi una busta e porta tutte quelle che puoi.

ADELINA. Dammi la r.

LA FOLLA. R!

DAGO. Ora...? Ora, proprio ora devo andare?

PIEDAD. Approffittatene ora. Non ci sarà tempo dopo.



Sin Mensaje a los intelectuales

nadie. Lo mío, lo mío ya no tiene arreglo. *(Tiempo.)* Se jodió Candita, pariente, ¡quién se lo esperaba! Se jodió así, y yo ni me enteré... Si le digo otra cosa le miento. Cuando me lo dijeron, cuando me dijeron, Pérez, Candita ya descansó, me parecía mentira, y entonces, entonces le pegué la oreja, le pegue la oreja al pecho, carajo... Le pegué la oreja en busca de...

Cómo decirle... En busca de una rafaguita... ¿Y sabes qué? Nada, pariente, nada... Por cuánto, diez años atrás, me hubiera hecho algo como eso delante de la gente. Diez años atrás cuando todavía era una mujer de respeto. Por cuánto. Mire, mire, pariente, parece que van a salirme, ¿ve? ¿Ve? ¿Ve lo que le digo? Me ha pasado tres o cuatro veces ya, pero de ahí no corren. ¿Ve? ¿Ve? *(Tiempo.)* Ya en mi casa no hace falta la cama Fowler... Ya no hay necesidad. Descanse tranquilo. Vine a darle esa buena noticia. *(Tiempo.)* Descanse, pariente, descanse.

Décimo

El respectivo bullicio de la marcha por el 1ro de mayo ha invadido toda la casa.

DAGO. ¿Qué dice el médico?

ADELINA. Adelante, pueblo trabajador. Adelante, hombres y mujeres. Adelante que la patria nos convoca. Adelante a paso de gigante...

DAGO. Mima, cálmate. ¿Qué dijo doctor Calimano?

PIEDAD. Dijo... Dijo que la morfina ya no tiene ningún sentido.

DAGO. A ver, a ver...

PIEDAD. Le da unas horas, Daguito, unas pocas horas de vida.

DAGO. Pero cálmate, mima, cálmate... Toma un poco de agua.

ADELINA. Alcen esas banderas, agiten esas banderas. Levanten esas pancartas.

PIEDAD. Llegó la hora, Daguito. Hoy es el día.

DAGO. Coño, que día más jodido. Era preferible un veinte de agosto a las dos de la tarde.

ADELINA. ¡Viva la patria socialista!

LA MULTITUD. ¡Viva!

ADELINA. ¡Vivan los obreros del mundo!

LA MULTITUD. ¡Viva!

ADELINA. ¡Viva el primero de mayo!

LA MULTITUD. ¡Viva! ¡Viva!

DAGO. En el fondo es mejor que descanse, mima.

ADELINA. Dammi la i.

LA FOLLA. !!

ADELINA. Dammi la b.

LA FOLLA. B!

ADELINA. Dammi la o.

LA FOLLA. O!

ADELINA. Dammi la l.

LA FOLLA. L!

ADELINA. Dammi la u.

LA FOLLA. U!

ADELINA. Dammi la z.

LA FOLLA. Z!

ADELINA. Dammi la i.

LA FOLLA. !!

ADELINA. Dammi la o.

LA FOLLA. O!

ADELINA. Dammi la n.

LA FOLLA. N!

ADELINA. Dammi la e.

LA FOLLA. E!

ADELINA. Cosa stai dicendo?!

LA FOLLA. RIBOLUZIONE!

LA DANZA DELL'ISOLA

DAGO. Mio zio Evaristo è morto. Morì il 2 maggio un minuto dopo la mezzanotte. È morto dopo molti, molti anni di resistenza e di malattia. È morto, e almeno ha avuto la consolazione di morire vicino alla sua gente. È morto, e ci piace pensarlo, non è stato ucciso. In pace. *(Pausa.)* Seppellirlo, ad essere sincero, mi è sempre sembrata un'impresa inutile. Che bisogno c'era di seppellirlo con tanto strutto che avevamo in casa? Lenin non è stato imbalsamato? Beh, siamo stati in grado di instruttarlo. No? Lo strutto era quello che avanzava in quei tempi. *(Pausa.)* Evaristo, mio zio, l'esiliato, fu un uomo pieno d'amore. Quello che segue è un vecchio debito che stasera salderemo come suoi cari. Una scena che non è mai accaduta. Potrebbe essere, supponete, quello che qualcuno mi ha detto. C'è sempre di più, eh? C'è molto di più di ciò che sarebbe potuto essere. O di meno. Mettiamo allora, che sia stata durante il coma dello zio, nel momento infallibile in cui la vita e la morte si danno la lingua.

Undicesimo

Amador con un mazzo di fiori.

AMADOR. Buona sera.

EVARISTO. Chi è? Tita, Tita... Dago... Robespierre?

PIEDAD. No me conformo, Dago. Y no me conformaré nunca. Nunca.

ADELINA. Que no ceje esa voz, que no cejen esos puños, que esta marcha no ceje jamás. ¡Viva el pueblo trabajador!

LA MULTITUD. ¡Viva! ¡Viva!

PIEDAD. Dago, por qué no buscas ya las almendras. **DAGO.** ¿Qué? No te oigo.

PIEDAD. Las almendras, las almendras, que traigas las almendras.

DAGO. ¿Almendras dijiste?

PIEDAD. Las Almendras, sí, las almendras. Llévate una jaba y trae todas las que puedas.

ADELINA. Dame la R

LA MULTITUD. ¡R!

DAGO. ¿Ahora...? ¿Ahora, ahora mismo voy?

PIEDAD. Aprovecha ahora. Después no habrá tiempo. **ADELINA.** Dame la e.

LA MULTITUD. ¡E!

ADELINA. Dame la b.

LA MULTITUD. ¡B!

ADELINA. Dame la o.

LA MULTITUD. ¡O!

ADELINA. Dame la l.

LA MULTITUD. ¡L!

ADELINA. Dame la u.

LA MULTITUD. ¡U!

ADELINA. Dame la s.

LA MULTITUD. ¡S!

ADELINA. Dame la i.

LA MULTITUD. ¡I!

ADELINA. Dame la o.

LA MULTITUD. ¡O!

ADELINA. Dame la n.

LA MULTITUD. ¡N!

ADELINA. ¡¿Qué dice?!

LA MULTITUD. ¡REBOLUSIÓN!

EL BAILE DE LA ISLA

DAGO. Mi tío Evaristo murió. Murió el dos de mayo a las doce un minuto ante meridiano. Murió después de muchísimos años de resistencia y enfermedad.

Murió, y por lo menos le quedó el consuelo de morir cerca de los suyos. Murió, y nos gusta pensarlo así, no lo mataron. En paz. (*Tiempo.*) Sepultarlo, para serles franco, a mí siempre me pareció una gestión innecesaria. Con tanta manteca de puerco que había en la casa, ¿qué necesidad había de sepultarlo?

AMADOR. Buona sera, Evaristo.

EVARISTO. Chi è?

AMADOR. Ti ho portato dei fiori.

EVARISTO. Fiori? Fiori per cosa? Chi ha chiesto dei fiori? Non sono morto, non sono ancora morto.

AMADOR. Chi ha parlato di morte.

EVARISTO. Piedad, Piedad...

AMADOR. Bebo.

Pausa.

EVARISTO. (*Tastando.*) Quel naso, quel naso...

AMADOR. Sono io, Evaristo. Sono io.

Pausa.

EVARISTO. Amador.

AMADOR. Evaristo.

EVARISTO. Tu?

AMADOR. Dio non manca a nessuno, ragazzo mio.

EVARISTO. No, Amador, è vero, è vero.

AMADOR. Certo che no.

Pausa.

EVARISTO. Aiutami.

AMADOR. Stai bene così.

EVARISTO. Non sto bene, non prendermi per il culo. Sono un secchio di piscio.

AMADOR. Non esagerare.

EVARISTO. Perché non hai visto la tua faccia quando sei entrato.

AMADOR. Non hai visto la mia faccia.

EVARISTO. Non credere che sia così.

AMADOR. Il tempo, ragazzo mio, è il tempo che era...

EVARISTO. È la peste.

AMADOR. Non dire sciocchezze.

EVARISTO. È una pestilenza in cui nemmeno io mi ci ritrovo.

AMADOR. Questo è quello che pensi tu.

EVARISTO. Allora siediti. Siediti allora e perdona il mio conforto.

Pausa.

EVARISTO. Quello che mi resta è una rasatura, capisci?

AMADOR. L'erba cattiva non muore mai

EVARISTO. Così dicono, ma cosa fa colui che ha l'erba cattiva dentro di sé?

AMADOR. Non fare il piagnucolone.

EVARISTO. Certo che no. Tutto è già stato detto su di me.

AMADOR. È un piacere vederti.

EVARISTO. Trent'anni fa era diverso, vero?

AMADOR. Trent'anni fa era tutto diverso.

EVARISTO. Oggi muoio, vedi.

¿A Lenin no lo embalsamaron? Bueno, nosotros pudimos emantecar al tío.
¿O no? Manteca era lo que se sobraba por aquellos días. (*Tiempo.*) Evaristo, mi tío el exiliado, fue un hombre lleno de amor. La escena que verán a continuación es una vieja deuda que esta noche saldaremos sus seres queridos. La escena que nunca ocurrió. Es acaso, supongan, lo que alguien me comentó. Siempre hay de más, ¿eh? Hay mucho más de lo que supuestamente pudo ser. O de menos. Ubiquémosla entonces, durante el estado de coma del tío, en el momento infalible en que la vida y la muerte se dan la lengua.

Decimoprimer

Amador con una pucha de flores.

AMADOR. Buenas noches.

EVARISTO. ¿Quién anda ahí? Tita, Tita...Dago...
¿Robespierre?

AMADOR. Buenas noches, Evaristo.

EVARISTO. ¿Quién anda ahí?

AMADOR. Te traje flores.

EVARISTO. ¿Flores? ¿Flores para qué? ¿Quién pidió flores? Yo no estoy muerto, yo todavía no estoy muerto.

AMADOR. Quién habló de estar muerto.

EVARISTO. Piedad, Piedad...

AMADOR. Bebo.

Tiempo.

EVARISTO. (*Tantea.*) Esa nariz, esa nariz...

AMADOR. Soy yo, Evaristo. Soy yo.

Tiempo.

EVARISTO. Amador.

AMADOR. Evaristo.

EVARISTO. ¿Tú?

AMADOR. Dios no le falta a nadie, muchacho.

EVARISTO. Verdad que no, Amador, verdad que no.

AMADOR. Claro que no.

Tiempo.

EVARISTO. Ayúdame.

AMADOR. Estás bien así.

EVARISTO. No estoy bien así, no jodas. Soy un cubo de meao.

AMADOR. No exageres.

EVARISTO. Porque no te viste la cara cuando entraste.

AMADOR. Tú no me viste la cara.

AMADOR. Sono morte così tante persone.

EVARISTO. In questo mondo nessuno è rimasto per essere seme.

Pausa.

AMADOR. Ora sono qui, amico mio.

EVARISTO. Nessuno se ne sarebbe accorto.

AMADOR. No, nessuno, ma io sì.

EVARISTO. Tu?

AMADOR. E tu?

EVARISTO. Sì, ti ho aspettato ogni giorno.

AMADOR. Dovevo vederti, Bebo.

EVARISTO. Perché?

AMADOR. "Perché?"

EVARISTO. Fammi stendere.

AMADOR. Rimani lì.

EVARISTO. Allora mi alzerò da solo, anche se ci lascio un pezzo, amico mio.

AMADOR. Vedi ciò che ti costa.

EVARISTO. Non preoccuparti, mi passerà. Calmati...
È...

AMADOR. Non parlare ora.

EVARISTO... il fulmine... Un piccolo fulmine che il dottore non si spiega.

Pausa.

EVARISTO. Quei fiori ai miei piedi, Amador...

AMADOR: Sì? Li prendo... O li butto via subito.

EVARISTO. No, non è questo...

AMADOR: E allora? Non dispiacerti per me.

EVARISTO. Mi hanno lasciato uno strano sapore in bocca, come di terra...

AMADOR. Perdonami, Bebo...

EVARISTO. Non lo sopporto.

AMADOR. Perdonami, non pensavo...

EVARISTO. Non preoccuparti, devo comunque abituarmi al sapore.

AMADOR. Non parlare così.

EVARISTO. Non preoccuparti, amico, è uno scherzo...

AMADOR: Uno scherzo? Che scherzo...!

EVARISTO. È che con tanta solennità e con tutti questi fiori avete trasformato la casa di Robespierre in un'impresa di pompe funebri - non lo trovi divertente?

AMADOR. Tu ridi, Evaristo, e ridi ancora.

EVARISTO. E io cosa faccio? Piangere?

Pausa.

AMADOR. Mille volte l'ho immaginata questa scena, sai? L'ho sistemata anno dopo anno per tutti questi anni... mi sono detto: sarà così e così. Succederà qua e là... È successa in così tanti posti diversi, in così tanti modi diversi. Sentimenti che non si possono spiegare,

EVARISTO. Tú crees que no.

AMADOR. El tiempo, muchacho, es el tiempo que hacía...

EVARISTO. Es la peste.

AMADOR. No digas sandeces.

EVARISTO. Es una peste en la que ni yo me hallo.

AMADOR. Son ideas tuyas.

EVARISTO. Entonces siéntate. Siéntate entonces y perdóname la comodidad.

Tiempo.

EVARISTO. Lo que me queda es una afeitada, ¿sabes?

AMADOR. Bicho malo nunca muere.

EVARISTO. Eso dicen, pero qué hace quien tiene el bicho por dentro.

AMADOR. No seas llorón.

EVARISTO. Claro que no. Sobre mí ya todo se dijo.

AMADOR. Me alegra verte.

EVARISTO. Treinta años atrás era distinto. ¿No?

AMADOR. Treinta años atrás todo era distinto.

EVARISTO. Hoy me muero, ya ves.

AMADOR. Tanta gente se ha muerto.

EVARISTO. En este mundo nadie queda para semilla.

Tiempo.

AMADOR. Ahora estoy aquí, amigo mío.

EVARISTO. Nadie lo hubiera notado.

AMADOR. No, nadie no, pero yo sí.

EVARISTO. ¿Tú?

AMADOR. ¿Y tú?

EVARISTO. Sí, yo te esperaba todos los días.

AMADOR. Tenía que verte, Bebo.

EVARISTO. ¿Por qué?

AMADOR. “¿Por qué?”

EVARISTO. Recuéstame.

AMADOR. Quédate ahí.

EVARISTO. Entonces me levanto yo solo, y aunque largue un trozo, amigo mío.

AMADOR. Mira lo que te cuesta.

EVARISTO. Tranquilo, ya se me pasa. Tranquilo... Es...

AMADOR. No hables ahora.

EVARISTO. ... el relámpago... Un pequeño relámpago que el médico no se explica.

Tiempo.

EVARISTO. Esas flores a mis pies, Amador...

AMADOR. ¿Sí? Me las llevo... O las boto ahora mismo.

EVARISTO. No, no es eso...

Bebo, ma sono sempre reali, vero? Che ci danno un orientamento. Guardati qui. Guardami qui. (*Pausa.*) Con il tempo sei invecchiato nella mia testa, sono diventato vecchio anch'io, e la scena è diventata vecchia. Sono diventato un vecchiotto, ed è diventata vecchiotta l'idea che avevo di te. Di tanto in tanto tornava quel ragazzo dal colorito giallastro...

EVARISTO. Ah, sì?

AMADOR. Ossuto e con i brufoli sulla fronte.

EVARISTO. Quel ragazzo dal colorito giallastro.

AMADOR. Sì.

EVARISTO. Anche per me è un piacere vederti.

AMADOR. Trent'anni, Bebo.

EVARISTO. Quanta acqua è piovuta...

AMADOR. Non ce l'avrei...

EVARISTO. Nemmeno io, Amador.

AMADOR. Ma ora sei qui, al sicuro.

EVARISTO. Non lo so. Ma non me ne frega niente se adesso viene giù uno sparviero e mi mangia il mio fegato.

Pausa.

AMADOR. Ho un nipote di cinque anni: Fabricio.

EVARISTO. Ah, sì?

AMADOR. Sono felice con lui.

EVARISTO. Si nota.

AMADOR. Abbiamo avuto due figli.

EVARISTO. Fidelito e Amador... lo so.

AMADOR. (*Annuisce*). Fabricio è di Fidelito.

Pausa.

AMADOR. È stata Bertha a morire.

EVARISTO. Sì, Piedad mi ha tenuto aggiornato.

AMADOR. Due anni fa. Un colpo.

EVARISTO. Mi dispiace.

AMADOR. Non riesco ad abituarci, ma bisogna tornare a vivere, no?

EVARISTO. Negli ultimi tempi apro la bocca solo per lamentarmi. Ma se Dio mi desse l'opportunità, non ci penserei due volte.

AMADOR. Era tutta una vita.

EVARISTO. Quanto è quella?

AMADOR. Due figli, venti sacrifici... Una vita intera, tutto qui. E dalla notte alla mattina...

EVARISTO. Ti capisco, ti capisco.

Pausa

AMADOR. Il tuo dolore è diverso, Bebo, e non lo critico. Ma questo è il dolore che io porto. Il mio...

Non posso allontanarmi da esso, lasciarlo a casa o appenderlo ad un chiodo come un cappello.

EVARISTO. Sono un uomo malato. Ho troppi

AMADOR. ¿Entonces qué? No tengas pena conmigo.

EVARISTO. Es que me han dejado un gustillo extraño en la boca, como a tierra...

AMADOR. Perdóname, Bebo...

EVARISTO. No lo resisto.

AMADOR. Perdóname, no pensé...

EVARISTO. Tranquilo, de todos modos ya me tengo que acostumbrar al sabor.

AMADOR. No hables así.

EVARISTO. Tranquilo, hombre, es un chiste...

AMADOR. ¿Un chiste? ¡Un chiste...!

EVARISTO. Es que con tanta solemnidad y flores has convertido la casa de Robespierre en una funeraria. ¿No te parece gracioso?

AMADOR. Te ríes, Evaristo, y todavía te ríes.

EVARISTO. ¿Y qué hago? ¿Llorar?

Tiempo.

AMADOR. Mil veces me imaginé esta escena, ¿sabes? La corregí año tras año todos estos años... Me decía, serás así y de esta manera. Ocurrirá aquí y allá... Ocurrió en tantos lugares diferentes, de formas tan distintas. Sentimientos que no se explican, Bebo, pero que siempre son reales, ¿verdad? Que nos dan un norte. Mírate aquí. Mírame aquí. (*Tiempo.*) Con el tiempo envejeciste en mi cabeza, yo envejecí también, y envejeció la escena. Me volví un viejito, y se volvió una viejita la idea que tenía de ti. Alguna que otra vez volvía aquel muchacho amarillo...

EVARISTO. ¿Ah, sí?

AMADOR. Huesudo y con granos en la frente.

EVARISTO. Aquel muchacho amarillo.

AMADOR. Sí.

EVARISTO. También me alegra verte.

AMADOR. Treinta años, Bebo.

EVARISTO. ¡Cuánto llovió!

AMADOR. Yo no podría.

EVARISTO. Yo tampoco, Amador.

AMADOR. Pero ahora estás aquí, y a salvo.

EVARISTO. No sé. Pero me importa un bledo si ahora mismo baja una tiñosa y me come el hígado.

Tiempo.

AMADOR. Tengo un nieto de cinco años: Fabricio.

EVARISTO. ¿Ah, sí?

AMADOR. Me tiene chocho.

EVARISTO. Se nota.

AMADOR. Nosotros tuvimos dos hijos.

EVARISTO. Fidelito y Amador... Lo sé.

AMADOR. Anjá. Fabricio es de Fidelito.

dolori. Così tanti, ce ne sono alcuni a cui non penso nemmeno più.

AMADOR. Meglio, Bebo, meglio.

Pausa.

EVARISTO. Sai cosa significa sentirsi male, Amador?

AMADOR. Io l'unica cosa che voglio...

EVARISTO. È per questo che sei venuto.

AMADOR. No.

EVARISTO. Allora, amico mio, lascia che Bertha sguazzi un po' nella tomba.

AMADOR. Bevo...

EVARISTO. Lasciala sguazzare sì, lasciala sguazzare e lascia che si renda conto di quanto sia stata una idiota nella vita.

AMADOR. In fondo avevo paura...

EVARISTO. In fondo a una tomba.

AMADOR. Non dire così, Bebo.

EVARISTO. Allora strappami la lingua.

AMADOR. Bertha riposa

EVARISTO. Poi strappati le orecchie.

AMADOR. Era solo una ragazzina, per l'amor di Dio.

EVARISTO. Allora dammi una botta in testa che finisca una volta per tutte con questa blatta incurabile che sono.

AMADOR. Non parlare di lei in questo modo¹⁰.

EVARISTO. Bertha non è più qui, che importanza ha quello che si dice? Non tornerà dall'al di là per tirarti le gambe.

AMADOR. Non parlare così, ti prego.

EVARISTO. E poi cosa ci facciamo qui? E poi qual è il senso di tutto questo?

Pausa.

AMADOR. Forse hai ragione... Forse è per questo che sono venuto.

EVARISTO. Le sono sopravvissuto, Amador... io le sono sopravvissuto... Per un breve periodo, in uno stato calamitoso (*drammatico*) ma le sono sopravvissuto. Lo so ora, ora che sei qui.

AMADOR: È così importante?

EVARISTO. Inoltre. È a questo che servono scene come queste.

AMADOR: Come è possibile vivere con così tanti rancori, Bebo?

EVARISTO. Davvero? Non è possibile. Guardami. Anche morire mi costa. Ma oggi, dopo di te, penserò a un finale diverso.

Pausa.

EVARISTO. Perdonami, Amador, non ascoltarmi.

Perdonami se ho esagerato... Non sto cercando un

Tiempo.

AMADOR. Bertha fue quien murió.

EVARISTO. Sí, Piedad me mantuvo al tanto.

AMADOR. Hace dos años. Un derrame.

EVARISTO. Lo siento.

AMADOR. No me acostumbro, pero hay que vivir, ¿verdad?

EVARISTO. Yo en los últimos tiempos solo abro la boca para quejarme. Pero si Dios me diera la oportunidad... no lo pensaría dos veces.

AMADOR. Fue toda una vida.

EVARISTO. ¿Cuánto es eso?

AMADOR. Dos hijos, veinte sacrificios... Toda una vida, eso. Y de la noche a la mañana...

EVARISTO. Te entiendo, te entiendo.

Tiempo

AMADOR. Tu dolor es otro, Bebo, y no te lo critico. Pero este es el dolor que yo traigo. El mío... No puedo alejarme de él, abandonarlo en casa o colgarlo en un clavo como a un sombrero.

EVARISTO. Yo soy un hombre enfermo. Me sobran los dolores. Tanto es así, que hay algunos en los que ya ni pienso.

AMADOR. Mejor, Bebo, mejor.

Tiempo.

EVARISTO. ¿Tú sabes lo que es sentirse enfermo, Amador?

AMADOR. Yo lo único que quiero...

EVARISTO. A eso viniste.

AMADOR. No.

EVARISTO. Entonces, amigo mío, deja que Bertha se revuelque un poco en la tumba.

AMADOR. Bebo...

EVARISTO. Que se revuelque sí, que se revuelque y sepa cuán comemierda fue en la vida.

AMADOR. En el fondo tenía miedo...

EVARISTO. En el fondo de una tumba.

AMADOR. No digas eso, Bebo.

EVARISTO. Entonces arráncame la lengua.

AMADOR. Ya Bertha descansó.

EVARISTO. Entonces arráncate las orejas.

AMADOR. Era solo una chiquilla, por Dios santo.

EVARISTO. Entonces dame tal zapatazo en la cabeza que acabe de una vez y por todas con esta cucaracha incurable.

AMADOR. Pero no la mientes así.

EVARISTO. Ya Bertha no está, qué importa lo que se diga. No volverá del más allá para halarte las piernas.

colpevole. E non ne ho bisogno, amico mio. Non ho affatto bisogno di un colpevole. Non ne ho mai avuto bisogno... In fondo, in fondo, so molto bene che Bertha non era nemmeno da biasimare. Per me è sempre stato chiaro. Ha fatto la sua parte: difenderti, difendersi. Perché alla resa dei conti, cos'ero io, eh? Cos'ero? Ti ricordi di me, Amador? Tu ti ricordi? Un uccellino magro che, a scuola ti faceva i compiti... Quell'uccellino...

AMADOR. Questa è una bugia.

EVARISTO. È una bugia che ero un uccellino, o che facevo i compiti per te?

AMADOR. Cretino.

EVARISTO. Sei un uomo felice, Amador.

AMADOR. Sono stato fortunato.

EVARISTO. Anch'io.

AMADOR: Tu?

EVARISTO. Sì, io... Dopo tutto, sopra tutto il dolore e gli anni, tanto qui come lì, l'unica cosa che mi è mancata è partorire. E questo... Quello, credo che non sia possibile ancora da nessuna parte.

AMADOR. Bebo, Bebo, Bebo...

EVARISTO. Ringraziate Dio ogni giorno. Per i tuoi figli, per Fabricio... E per Bertha, anche per Bertha.

AMADOR. Non mi lamento. Non mi lamento mai.

EVARISTO. Allora meglio... Molto meglio. Oggi non regoliamo i conti, Amador... Niente del genere. Oggi sta succedendo qualcos'altro, qualcosa, non so, di diverso. E se le mie ragioni non ti bastano, ti avverto che questo è il mio stato di coma, il mio periodo di coma, e nel mio stato le cose si fanno come dico io, va bene? Come mi viene voglia. *(Pausa.)* Aiutami a sdraiarmi e cambia quel tuo muso di agnello sgozzato che perché non morirò ora; sarà più tardi, o forse mai. *Pausa.*

AMADOR. Quella stessa notte ho rotto con Bertha. Le ho detto di tutto e me ne sono andato. Le ho detto un sacco di sciocchezze e l'ho lasciata seduta sul marciapiede davanti a casa sua. La settimana dopo sono stato sorpreso dal mio servizio militare. Tre anni rasato e sotto le gallerie dalle 7 alle 17, tutti i giorni, anche la domenica. *(Pausa.)* Ricordo ancora il tuo viso: bianco come un foglio di carta, e tremante. Non si è mai cancellato da qui.

EVARISTO. E continua a parlare della stessa cosa.

AMADOR. No, no... sto solo pensando ad alta voce...

EVARISTO. Ma ti sento, ti sento e non voglio portarmi nella tomba un boccone come quello.

Pausa.

AMADOR. Eravamo ragazzi...

AMADOR. No la mientes así, por favor.

EVARISTO. ¿Y entonces qué hacemos aquí? ¿Y entonces de qué trata todo esto?

Tiempo.

AMADOR. A lo mejor tienes razón... A lo mejor es por eso que vine.

EVARISTO. La sobreviví, Amador. Yo la sobreviví... Por poco tiempo, a rastras, pero la sobreviví. Lo sé ahora, ahora que estás aquí.

AMADOR. ¿Eso es tan importante?

EVARISTO. También. Para eso existen escenas como estas.

AMADOR. ¿Cómo es posible vivir con tantos rencores, Bebo?

EVARISTO. ¿De verdad, de verdad? No es posible. Mírame. Hasta morir me cuesta. Pero hoy, después de ti, pensaré en un final diferente.

Tiempo.

EVARISTO. Perdóname, Amador, no me hagas caso. Perdóname si me pasé... No busco un culpable. Y no lo necesito, amigo mío. No lo necesito para nada. Nunca me hizo falta... En el fondo, en el fondo sé muy bien que Bertha tampoco tuvo la culpa. Siempre me quedó claro. Ella hizo lo que le tocaba: defenderte, defenderse. Porque a fin de cuentas qué era yo, ¿eh? ¿Qué era yo? ¿Te acuerdas de mí, Amador? ¿Tú te acuerdas? El pajarito flaco que en la escuela te hacía las tareas... El pajarito aquel...

AMADOR. Eso es mentira.

EVARISTO. ¿Mentira que era el pajarito, o que te hacía las tareas?

AMADOR. Comemierda.

EVARISTO. Tú eres un hombre dichoso, Amador.

AMADOR. Tuve suerte.

EVARISTO. También yo.

AMADOR. ¿Tú?

EVARISTO. Sí, yo... Después de todo, por encima del dolor y de los años, tanto aquí como allá, lo único que me faltó fue parir. Y eso, eso creo que no se consigue todavía en ninguna parte.

AMADOR. Bebo, Bebo, Bebo...

EVARISTO. Dale gracias a Dios todos los días. Por tus hijos, por Fabricio... Y por Bertha, también por Bertha.

AMADOR. No me quejo. Nunca me quejo.

EVARISTO. Entonces mejor.... Mucho mejor. Hoy no ajustamos cuentas, Amador... Nada de eso. Hoy ocurre otra cosa, algo, no sé, diferente. Y si acaso no te bastan mis razones, te advierto que este es mí

EVARISTO. E va avanti Amador con il suo rullo di tamburi.

AMADOR. Niente più che ragazzi... Niente più che...

Con i capelli imbevuti di olio minerale, seduti sulle panchine del prato per tutto il santo il giorno... Finché quel chilometro di lanterne non si illuminava di giallo. Ricordi, Bebo?

EVARISTO. Il nostro prato senza leoni.

AMADOR. Il nostro prato senza leoni, sì.

EVARISTO. Non sono ancora nati?

AMADOR. Cosa?

EVARISTO. I leoni, Amador.

AMADOR. No, ma è un bellissimo progetto.

EVARISTO. Questo mi rassicura.

AMADOR. Ma forse un giorno...

EVARISTO. No, Dio non voglia! Finirebbe la più grande nostalgia di questo villaggio. Immagini? E poi, e poi cosa, Amador? I tuoi figli, i tuoi nipoti, i figli dei figli dei tuoi nipoti. Cosa sarebbe delle generazioni? No, che il progetto sopravviva, come una madre, come una madre che non è in grado di dare alla luce i suoi figli.

Pausa.

EVARISTO. La mamma era già in un brutto stato allora, le era stato detto che partivo come recluta, e morì pochi mesi dopo, con quella ridicola idea che l'esercito forgia gli uomini. Papà è morto in silenzio. Parlava solo per chiedere acqua, caffè o una sigaretta; dicono che accendeva ogni sigaretta con la precedente. Piedad, dove la vedi, non è più una persona. (*Pausa.*) Il giorno dopo mi hanno messo in barca con galeotti, puttane, straccioni, con gente pazza... Con matti di tutte le dimensioni e colori... Duecento persone in una chiatta. È stato l'inizio di ciò che ho vissuto.

Pausa.

AMADOR: Vuoi che ti alzi di più il cuscino?

EVARISTO. Non preoccuparti, non è niente.

AMADOR: Sei sicuro?

EVARISTO. No; alla fine se è per fare male, già mi fa male fino allo spasimo.

AMADOR. Riposati.

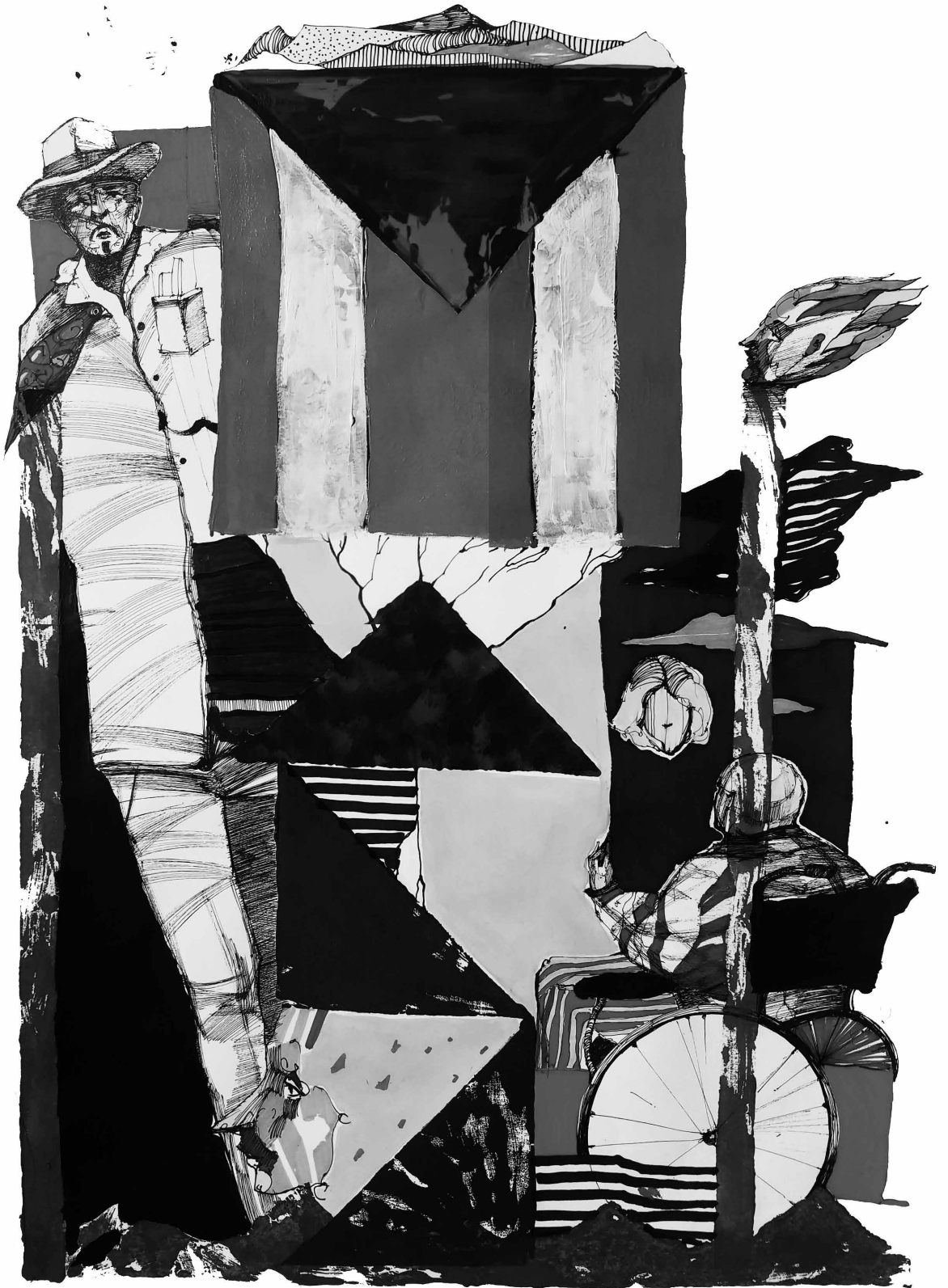
EVARISTO. Sto morendo, amico mio.

AMADOR. Si muore quando Dio vuole.

EVARISTO. E se decidessi di non morire mai? Mail! Mail!

AMADOR. Riposati.

EVARISTO. Sto morendo, Amador, sto morendo... Ma qui, qui. Non sai quanta vita mi restituisce tutto questo, non sai quanto sono sollevato.



estado de coma, mi estadio en coma, y en mi estadio las cosas se hacen como yo digo. ¿Sí? Como me da la real gana. (*Tiempo.*) Ayúdame a recostarme, y cambia esa cara de carnero degollado que no pienso morirme ahora; será después, o tal vez nunca.

Tiempo.

AMADOR. Yo aquella misma noche terminé con Bertha. Le dije cualquier cosa y me fui... Le dije cualquier disparate y la dejé sentada en la acera frente a su casa. A la semana entrante me sorprendió el servicio militar. Tres años pelado al rape y bajo túneles de siete de la mañana a cinco de la tarde, todos los días, hasta los domingos. (*Tiempo.*) Todavía recuerdo tu cara: blanco como un papel, y temblabas. Jamás se me borró de aquí.

EVARISTO. Y dale con el mismo asunto.

AMADOR. No, no... Solo pienso en voz alta...

EVARISTO. Pero te escucho, te escucho y no quiero llevarme a la tumba una mordida como esa.

Tiempo.

AMADOR. Éramos muchachos...

EVARISTO. Y dale Amador con su repique de tambor.

AMADOR. Nada más que muchachos... Nada más que eso... Con el pelo empavesado en aceite mineral, sentados en los bancos del prado todo el santo día... Hasta que se iluminaba de amarillo aquel kilómetro de farolitos. ¿Te acuerdas, Bebo?

EVARISTO. Nuestro prado sin leones.

AMADOR. Nuestro prado sin leones, anjá.

EVARISTO. ¿Todavía no le han nacido?

AMADOR. ¿Qué?

EVARISTO. Los leones, Amador.

AMADOR. No, pero es un proyecto hermoso.

EVARISTO. Eso me tranquiliza.

AMADOR. Pero a lo mejor un día...

EVARISTO. No. ¡Qué Dios no lo permita nunca! Acabaría la más grande añoranza de este pueblo... ¿Tú te imaginas? ¿Y después, y después qué, Amador? Tus hijos, tus nietos, los hijos de los hijos de tus nietos. ¿Qué sería de las generaciones? No, que sobreviva el proyecto, como una madre, como una madre que no consigue dar a luz a sus hijos.

Tiempo.

EVARISTO. Mamá ya estaba mal en aquel entonces, le dijeron que me reclutaba el servicio militar, y falleció unos meses después, con aquella idea ridícula de que el ejército forma a los hombres. Papá murió en silencio. Solo hablaba para pedir agua,

Dodicesimo

La bara al centro della stanza: fiori, candele e un morto. Piedad e Dago stanno schiacciando (e schiacceranno!) le mandorle.

DAGO. Il mandorlo, il mandorlo dovrebbe essere il nostro albero nazionale. Non so chi ha avuto l'idea della palma reale. Ehi, è un problema, perché il palmiche serve solo ad ingrassare i maiali.

PIEDAD. Erano anni che non ne schiacciavo così tante.

DAGO. Questo con lo zucchero bianco è...

PIEDAD. Ma non mangiare ancora, Dago, resisti fino a quando non ne raccoglieremo in abbondanza.

DAGO. Non posso, mi dispero.

PIEDAD. Non è divertente. Se sei così affamato, ti servi un piatto di riso e fagioli.

DAGO. Non essere avara, mamma, che qui ci sono mandorle da schiacciare fino alla resurrezione dello zio.

PIEDAD. Schiaccia e non rompere più le scatole.

LA FOLLA. C'è un Dio onniveggente lassù: aveva ragione o aveva torto? Sono soli come cani. Ah, e chi siamo qui...? Noi due. Perché quel vecchio non conta. Quindi, pensi che sia stato logico cadermi addosso con la sciocchezza dei ciccioli? Cos'è un cicciolo? Pellaccia. Pelle di maiale fritta.

PURA. Buona sera.

PIEDAD. Buona sera, Pura.

PURA. Voi aspettate qui, eh?

IL RAGAZZINO. Hai visto, amica? Te l'avevo detto.

LA RAGAZZINA. Cacchio, un morto vero.

IL RAGAZZINO. Ah, no, sciocca, devono aver messo uno spaventapasseri nella scatola.

LA FOLLA. O un uccello spaventato.

PURA. Le mie condoglianze, Piedad.

PIEDAD. Grazie, Pura.

LA RAGAZZINA. È il vecchio della gomma da masticare.

IL RAGAZZINO. Gomma, che cazzo di gomma!

DAGO. Siediti, Pura, mangia le mandorle.

PURA. No, Dago, grazie, non mangio niente dopo aver lavato i denti.

PIEDAD. Dalle ai bambini, Dago.

PURA. Venite fuori da lì, sfacciati.

IL RAGAZZINO. Maestra, cosa c'è sulla faccia di Evaristo?

PURA. Merda! Oh, perdonami, Piedad, ma questi piccoli mi fanno impazzire!

PIEDAD. Non preoccuparti.

DAGO. Volete delle mandorle?

PURA. No, siamo andando via

café, o cigarro; dicen que prendía un cigarro con el otro. Piedad, ahí donde tú la ves, nunca más fue persona. (*Tiempo.*) Al día siguiente me montaron en un barco con presidiarios, con putas, con zarrapastrosos, con locos... Con locos de todos los tamaños y colores... Doscientas personas en una chalupa. Fue el principio de lo que viví.

Tiempo.

AMADOR. ¿Quieres que te suba más la almohada?

EVARISTO. No te preocupes, fue una basurita.

AMADOR. ¿Seguro?

EVARISTO. No; total, por dolerme ya me duele hasta el dolor.

AMADOR. Descansa.

EVARISTO. Me muero, amigo mío.

AMADOR. Uno se muere cuando Dios quiera.

EVARISTO. ¿Y qué pasa si decido no morirme nunca? ¡Nunca! ¡Nunca!

AMADOR. Descansa.

EVARISTO. Me muero, Amador, me muero... Pero aquí, aquí. No sabes cuánta vida me devuelve eso... No sabes cuánto me alivia.

Decimosegundo

El féretro en el centro de la sala: flores, velas, y un muerto. Piedad y Dago machacan (¡y machacarán!) almendras.

DAGO. El almendro, el almendro debería ser nuestro árbol nacional. Yo no sé a quién se le ocurrió lo de la palma real. Oye, le ronca, porque el palmiche solo sirve para cebar a los puercos.

PIEDAD. Yo hacía años que no machacaba tanto.

DAGO. Esto con azúcar blanca es

PIEDAD. Pero no comas todavía, Dago, aguanta hasta que reunamos muchas.

DAGO. Es que no puedo, me desespera.

PIEDAD. Pues entonces no tiene gracia. Si tienes tanta hambre te sirves un plato de arroz con frijoles.

DAGO. No seas tacaña, mima, aquí hay almendras para machacar hasta que el tío resucite.

PIEDAD. Machaca y no jodas más.

LA MULTITUD. Allá arriba hay un Dios que todo lo ve. ¿Tenía razón o no tenía razón? Están solos como perros. Ah, ¿y quiénes están aquí...? Nosotros dos. Porque ese viejo no cuenta. ¿Entonces tú crees que era para que se pusieran conmigo con la ridiculez del chicharrón? ¿Qué cosa es un chicharrón? Pellejo. La piel del puerco frita.

PURA. Buenas noches.

LA RAGAZZINA. Io le voglio.

IL RAGAZZINO. E anch'io.

PIEDAD. Mangiate, mangiate quanto volete

PURA. Perdonami se sono così audace, Piedad, ma siccome conosco il tuo caso, e siccome sono a conoscenza del suo difficile caso, t'informo che ho uno spazio libero nel mio pantheon, beh, nel pantheon familiare. È in affitto... Quindi se vi interessa...

PIEDAD. Ah, sì?

PURA. Molto buono, indipendente, chiudibile a chiave, senza perdite e appena dipinto.

PIEDAD. Hai sentito, Dago?

DAGO. Perfetto.

PURA: Quindi vi serve?

DAGO Business chiuso.

PIEDAD. Se la gente potesse essere sepolta nei giardini...

PURA. Non vi farei pagare un centesimo, e questo è sicuro, eh? Ma siccome è una proprietà di famiglia... Capite? Per evitare un'incomprensione.

PIEDAD. Sì, sì, nessun problema, Pura, quanto sarebbe allora?

PURA. Beh... secondo il regolamento dei necrologi, sono due anni... Duecentocinquanta pesos al mese... C'è chi ne prende trecento, eh? Ma perché siete voi...

PIEDAD. Perfetto.

PURA. È la cosa migliore, perché la verità è che quel terriccio in cima a te...

PIEDAD. Allora domani alle dieci del mattino ci aspettiamo al cimitero.

PURA. Sì, sì, certo.

PIEDAD. Grazie, Pura.

PURA. Forza, Piedad, forza. Andiamo, miei cari, domani avete delle lezioni e si deve essere puntuali a scuola.

PIEDAD. Vedi? Ora sono più calma.

DAGO. Bene, perché non so per quale motivo ho immaginato che domani qualcuno farà casino.

PIEDAD. Sarebbe l'ultima cosa, l'ultima cosa. Nemmeno dopo la morte...

DAGO. Calmati, mamma, calmati ora. Più bene che male, lo zio ha avuto tutto quello di cui ha avuto bisogno. Sì o no?

PIEDAD. È vero.

DAGO. Abbiamo anche schiacciato delle mandorle in sua memoria.

PIEDAD. Anche le mandorle, sì, tanto gli piacevano. Il poveretto...

DAGO. Povero no: perché povero... Ha combattuto e ha vinto la lotta, il più dura della sua vita. Lui ha vinto e

PIEDAD. Buenas noches, Pura.

PURA. Ustedes esperen aquí, ¿eh?

EL NIÑO. ¿Viste, mija? Te lo dije.

LA NIÑA. Repinga, un muerto de verdad.

EL NIÑO. Ah, no, bobita, seguro que metieron a un espantapájaros en la caja.

LA MULTITUD. O a un pájaro espantado.

PURA. Mis condolencias, Piedad.

PIEDAD. Gracias, Pura.

LA NIÑA. Ese es el viejo de los chicles.

EL NIÑO. ¡Chicle, vaya, chicle!

DAGO. Siéntese, Pura, pero a comer almendras.

PURA. No, Dago, gracias, yo no como nada después que me lavo los dientes.

PIEDAD. Bríndale a los niños, Dago.

PURA. Salgan de ahí, atrevidos.

EL NIÑO. Maestra, ¿qué tiene Evaristo en la cara?

PURA. ¡Mierda! Ay, perdóname, Piedad, pero es que estos chiquitos me sacan del paso.

PIEDAD. No te preocupes.

DAGO. ¿Quieren almendras?

PURA. No, si ya casi nos vamos.

LA NIÑA. Yo quiero.

EL NIÑO. Y yo también.

PIEDAD. Coman, coman todas las que quieran.

PURA. Perdóname el atrevimiento, Piedad, pero como yo conozco tu caso, y como yo conozco tu difícil caso, te informo que tengo un espacio libre en mi panteón, bueno, en el panteón de la familia. Se alquila... Así que si les interesa...

PIEDAD. ¿Ah, sí?

PURA. Buenísimo, independiente, con cerrojo, sin filtraciones y recién pintado.

PIEDAD. ¿Oíste, Dago?

DAGO. Perfecto.

PURA. ¿Les conviene entonces?

DAGO. Negocio cerrado.

PIEDAD. Si en los jardines permitieran sepultar personas...

PURA. Yo no les cobrara un centavo, y eso que les quede claro, ¿eh? Pero como es una propiedad de la familia... ¿Entienden? Para evitar un malentendido.

PIEDAD. Sí, sí, no hay problema, Pura. ¿Cómo sería la cosa?

PURA. ¿La cosa? Bueno... Según el reglamento necrológico son dos años... Doscientos cincuenta pesos mensuales... Hay quien cobra trescientos, ¿eh? Pero por ser a ustedes...

PIEDAD. Perfecto.

noi abbiamo vinto. È morto quando voleva e dove voleva, lui è morto qui... E da qui non c'è stato nessuno che abbia potuto mandarlo via, nessuno che gli abbia torto un capello, che lo abbia esiliato di nuovo. Lo zio Evaristo ha cagato in testa a tutti.

PIEDAD. Nessuno me l'ha strappato di nuovo. Nessuno.

DAGO. Allora?! Allora?!

PIEDAD. Nessuno avrebbe potuto.

DAGO. Allora cambia, cambia quella faccia.

Un clacson suona ripetutamente. La parola "È qui, è qui..." si diffonde. Adan Robespierre con una rosa bianca.

PIEDAD. Dammi il mortaio.

DAGO. Mamma...

PIEDAD. Dammi il mortaio, Dago.

ADAN ROBESPIERE. Buona sera.

PÉREZ. Buona sera, Robespierre.

ADAN ROBESPIERE. Buona sera, Perez. Lei qui?

PÉREZ. È solo che ho sentito la notizia e sono venuto a fare le mie condoglianze.

ADAN ROBESPIERE. Grazie per la sua gentilezza, Perez.

PÉREZ. Si figuri, grazie a voi per tutta la vicenda della protesi dentaria

ADAN ROBESPIERE. È stata un'iniziativa unanime tra noi e il dipartimento di stomatologia del paese.

PÉREZ. Mi ha colto di sorpresa. Ho pianto per due giorni per l'emozione.

ADAN ROBESPIERE. Questa rivoluzione è grande, Perez.

PÉREZ. Avevo bisogno dei denti, ad essere onesti.

ADAN ROBESPIERE: Quindi sta già masticando bene?

PÉREZ. Anche le pietre se necessario

ADAN ROBESPIERE. Ha mangiato le pietre, Pérez?

PÉREZ. Pietre, pietre, no, ma quasi pietre, sì, tutta la vita. Ma questi non perdono nemmeno il loro splendore.

ADAN ROBESPIERE. Sono contento. Un uomo senza denti è come un popolo senza mare. Buona sera.

Adan Robespierre mette una rosa bianca sulla bara. Pausa.

LA FOLLA. Che vecchio mendicante! Gli hanno dato un dito e lui si è preso la mano fino al gomito. Si è già sistemato i denti, non li hai visti? Lui ride e ride, sembra che abbia ingoiato un pagliaccio. Ora non dubitare che chiederà una parrucca. E la moglie è ancora calda nella tomba. Se a quell'età mi vedo così, giuro su mia madre che mi impicco subito.

ADAN ROBESPIERE. Mi dispiace. *(Pausa.)* L'ho sco-

PURA. Es lo mejor, porque la verdad que ese tierre-ro encima de uno...

PIEDAD. Entonces mañana a las diez de la mañana tú nos esperarías en el cementerio.

PURA. Sí, sí, claro.

PIEDAD. Gracias, Pura.

PURA. Fuerza, Piedad, fuerza. Vamos, amores míos, que mañana tienen clases y a la escuela hay que llegar puntual.

PIEDAD. ¿Tú ves? Ahora estoy más tranquila.

DAGO. Qué bueno, porque yo no sé por qué me imaginaba que mañana alguien armaba la tángana.

PIEDAD. Sería lo último vaya, lo último. Que ni después de muerto...

DAGO. Cálmate, mima, cálmate ya. Más bien que mal, el tío ha tenido todo lo que le ha hecho falta...

¿Sí o no?

PIEDAD. Es verdad.

DAGO. Hasta almendras machacamos a su memoria.

PIEDAD. Hasta almendras, sí. Tanto que le gustaban. El pobre...

DAGO. El pobre no, el pobre por qué... Sí echó la pelea y ganó la pelea, la más dura de su vida... Ganó, y ganamos. Se murió cuando quiso y donde quiso, se murió aquí... Y de aquí no hubo quien lo moviera, quien le tocara un pelo, quien lo exiliará otra vez. El tío Evaristo le cagó la cabeza a todo el mundo.

PIEDAD. Nadie me lo arrancó otra vez. Nadie.

DAGO. ¡¿Entonces?! ¡¿Entonces?!
PIEDAD. Nadie podría.

DAGO. Entonces cambia, cambia esa cara. *Suena un claxon repetidas veces. Se corre la voz de "Llegó, llegó..."*. Adán Robespierre con una rosa blanca.

PIEDAD. Dame el mortero.

DAGO. Mima...

PIEDAD. Dame el mortero, Dago.

ADÁN ROBESPIERE. Buenas noches.

PÉREZ. Buenas noches, Robespierre.

ADÁN ROBESPIERE. Buenas noches, Pérez. ¿Us-ted por aquí?

PÉREZ. Es que supe de la novedad, y vine a ofrecer mis condolencias.

ADÁN ROBESPIERE. Gracias por su gentileza, Pérez.

PÉREZ. Qué va, gentileza la suya, por la gestión de la prótesis dental.

perto solo poco tempo fa... E allora ho chiesto a Frometa di portarmi con la jeep. *(Pausa.)* La morte è qualcosa che ti uccide. Un colpo devastante. Mi dispiace. Sono veramente dispiaciuto. *(Pausa.)* Ma avanti, eh? La vita continua. *(Pausa.)* Ho recuperato alcuni pacchetti di caffè da far ai partecipanti. Al mattino presto ci saranno dolci e bevande... So cosa significa una notte senza dormire... Il tuo stomaco e la tua spina dorsale si uniscono. *(Si sente il clacson.)* Bene, me ne vado, perché la jeep di Frometa ha problemi con il motorino d'avviamento.

(Pausa.) Forza famiglia.

Dago prende la rosa bianca da sopra la bara.

DAGO. Babbo.

ADÁN ROBESPIERE. Daguito, figlio. Dimmi, che c'è?

DAGO. *(Lancia la rosa ai piedi di Adán Robespierre.)*

Non siamo maiali.

PIETRA INSULARE

DAGO. C'è andata abbastanza bene con l'affitto della tomba. I duecento cinquanta pesos ce li abbiamo.

Almeno non abbiamo dovuto impegnare nessun elettrodomestico. Io e la mamma abbiamo giurato di non vendere assolutamente il ventilatore o il frigorifero, che hanno significato così tanto nelle nostre vite. Prostituzione o rapina sono sempre state un'opzione, una consolazione, persino, l'idea di un assalto al Banco Popolare di Risparmio ci ha dato abbastanza tranquillità alla fine del mese... ogni fine mese.

E ci seduce ancora. Perché sì, criminali piuttosto che dissacrare la memoria dello zio. *(Pausa.)* Il giorno della sepoltura, nessuno ha fatto casino. Alle sei meno venti minuti del mattino, il carro funebre suonò più volte davanti alla porta di casa e abbiamo capito di cosa avevano bisogno, cosa dicevano e dove volevano andare. Abbiamo preferito invece del solito giro lento in carro funebre al cimitero, un viaggio rapido e discreto. *(Pausa.)* Due anni dopo, la salma dell'esiliato fu portata a casa mia, dove riposa ancora oggi e lo farà per sempre. Due anni dopo, abbiamo riesumato lo zio, sì, abbiamo riposto i resti in un piccolo baule, sì, e gli abbiamo dato una degna collocazione nel soggiorno, sì. *(Pausa.)* Oggi la storia finisce. Qui finisce la commedia. La fine è stata più o meno la seguente.... Buona sera.

Tredicesimo

Un involucro rosicchiato e sporco che indica i resti mortali di Evaristo. Un contenitore con acqua, asciugamani puliti e una scatola con del talco profumato. Pura stro-

ADÁN ROBESPIERE. Fue una iniciativa unánime entre nosotros y el departamento de estomatología del pueblo.

PÉREZ. Me tomó por sorpresa. Fíjese que por la emoción lloré dos días.

ADÁN ROBESPIERE. Esta Revolución es grande, Pérez.

PÉREZ. Ya me hacían falta dientes, la verdad.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Entonces ya mastica bien?

PÉREZ. Hasta piedras si de cosas duras se trata.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Usted ha comido piedras, Pérez?

PÉREZ. Piedras, piedras, lo que se dice piedras, no, pero casi piedras, sí, toda la vida. Pero estos, ni el brillo pierden.

ADÁN ROBESPIERE. Me alegro. Un hombre sin dientes es como un pueblo sin mar. Buenas noches.

Adán Robespierre coloca sobre el féretro la rosa blanca. Tiempo.

LA MULTITUD. Qué viejo tan pedigüeño. Le dieron un dedo y se cogió la mano entera, hasta el codo. Como ya resolvió dientes, ¿no se los viste? Se ríe y se ríe, tal parece que se tragó un payaso. Ahora no dudes que le pida una peluca. Y la mujer todavía caliente en la tumba. Si con esa edad yo me veo así, por mi madre santísima que me tiro una soga al cuello.

ADÁN ROBESPIERE. Lo siento. *(Tiempo.)* Me enteré hace un rato nada más... Y entonces le pedí a Frómata que me trajera en el jeep. *(Tiempo.)* La muerte es algo que te mata. Un golpe demoledor. Lo siento. De corazón que lo siento. *(Tiempo.)* Pero fuerza, ¿eh? La vida continúa. *(Tiempo.)* Gestioné unos paquetes de café para que le cuelen a los asistentes. En la madrugada esperen unos dulces y unos refrescos... Yo sé lo que significa una madrugada en vela... Se te juntan el estómago y la columna. *(Se escucha el claxon.)* Bueno, me voy, que el jeep de Frómata tiene problemas con el motor de arranque. *(Tiempo.)* Fuerza familia.

Dago toma la rosa blanca de encima del féretro.

DAGO. Pipo.

ADÁN ROBESPIERE. Daguito, hijo. Dime, ¿qué pasa?

DAGO. *(Le lanza la rosa a los pies a Adán Robespierre.)* No somos puercos.

fin a le ossa con una spazzola, la ragazzina le asciuga, il ragazzino le impolvera con del talco e le mette in un piccolo baule.

PURA. Ripeto la domanda: qual è stato il significato storico dell'Assemblea di Guáimaro per le guerre d'indipendenza cubane?

IL RAGAZZINO Quale?

PURA. L'Assemblea di Guáimaro.

LA RAGAZZINA. Insegnante, io.

PURA. No, non tu, lui, che io non capisco come passa il suo tempo libero.

IL RAGAZZINO. Quella Assemblea di Jimaguayú?

PURA. Quella di Guáimaro.

IL RAGAZZINO. E perché non quella di Jimaguayú?

PURA. Jimaguayú? Jimaguayú mia patata! Guáimaro, Guáimaro ti ho chiesto. Guái-ma-ro! *(Lancia un osso al ragazzino).*

LA RAGAZZINA. Insegnante, io!

PURA. Lascialo pensare.

IL RAGAZZINO. Macché pensare, insegnante, non lo so, mi verrà un tumore pensando così tanto.

LA RAGAZZINA. Guarda, l'Assemblea di Guáimaro...

PURA. *(Con un osso colpisce la ragazzina sulla testa)* Non soffiare addosso, lascia che si rompa la testa da solo.

IL RAGAZZINO. Ma cosa le costa chiedermi dell'Assemblea di Jimaguayú prima? forse mi me la ricordo.

PURA: Beh, no!

LA RAGAZZINA. Insegnante, io.

PURA. Beh, no.

IL RAGAZZINO. Beh, non lo so.

PURA. Beh, l'ho spiegato molto bene in classe.

IL RAGAZZINO. Beh, non mi ricordo.

PURA. Bene, ti proibisco di parlare ancora finché non lo saprai, asino.

Pausa.

LA RAGAZZINA. Evaristo era una brava persona, maestra?

PURA. Una persona eccellente. È per questo che deve essere strofinato con molto amore. E velocemente perché non senta tanto freddo nelle ossa.

LA RAGAZZINA. Aveva un sacco di soldi, vero?

PURA. Come tutti gli altri.

LA RAGAZZINA. Sì, ma lui viveva negli Stati Uniti.

PURA. E allora?

LA RAGAZZINA. Che le persone lì...

PURA. Là, la gente nulla... Quanto costa un gelato qui? Un peso. Bene, lì costa un dollaro. È la stessa cosa,

PIEDRA INSULAR

DAGO. Con el alquiler de la tumba nos fue bastante bien. Los doscientos cincuenta pesos los conseguimos siempre. Por lo menos no hubo que empeñar ningún equipo electrodoméstico. Mamá y yo juramos no vender jamás ni el ventilador ni el refrigerador, que tanto sacrificio y gloria trajeron en su momento a nuestras vidas. La prostitución o el robo con fuerza, siempre fueron una opción, un consuelo, incluso, la idea de un asalto al Banco Popular de Ahorro nos tranquilizaba bastante a fin de mes... todos los fines de mes. Y todavía nos seduce. Porque eso sí, primero delincuentes antes que profanar la memoria del tío. *(Tiempo.)* El día del entierro, nadie dio la tángana. A las seis menos veinte de la mañana, el carro fúnebre pitó varias veces frente a la puerta de la casa y entendimos qué necesitaban, qué decían y a dónde querían llegar. Preferimos en vez del acostumbrado tur lento del carro fúnebre hasta el cementerio, un viaje rápido y discreto. *(Tiempo.)* Dos años después, los restos mortuorios del exiliado fueron trasladados íntegros hasta mi casa, lugar donde reposan hoy y lo harán por siempre. Dos años después, exhumamos al tío, sí, guardamos los restos en un pequeño baúl, sí, y le dimos un digno lugar en la sala de la casa, sí. *(Tiempo.)* Hoy termina la historia. Aquí termina la comedia. El final fue más o menos los hechos que siguen... Buenas noches.

Decimotercero

Envoltorio roído y sucio que indica los restos mortuorios de Evaristo. Un recipiente con agua, toallas limpias, así como un estuche con talco perfumado. Pura friega los huesos con un cepillo, La niña los seca, El niño los empolva con talco y los guarda luego en un pequeño baúl.

PURA. Repito la pregunta. ¿Qué importancia histórica tuvo la Asamblea de Guáimaro para las Guerras de independencia cubanas?

EL NIÑO. ¿Cuál?

PURA. La Asamblea de Guáimaro.

LA NIÑA. Maestra, yo.

PURA. No, tú no, él, que yo no sé en qué dedica su tiempo libre.

EL NIÑO. ¿La de Jimaguayú?

PURA. La de Guáimaro.

EL NIÑO. ¿Y por qué mejor no la de Jimaguayú?

ma quelli che vivono qui hanno i loro soldi, e quelli che vivono lì i loro.

LA RAGAZZINA. Ah.

PURA. Asciugale bene, altrimenti il talco diventerà fango.

LA RAGAZZINA. Così?

PURA. Sì, ma infila di più l'asciugamano nelle sporgenze. Hai visto come conservano l'umidità?

LA RAGAZZINA. Penso che questo non vada bene perché ci gli ho passato lo straccio un sacco di volte.

PIEDAD. Beh, va bene, questo lo puliremo più tardi. *(Getta l'osso in un angolo.)*

Quelli che non sono più utili vengono buttati via, ma il maggior numero possibile dovrebbe essere recuperato.

LA RAGAZZINA. E che cos'è, maestra?

PURA. Un braccio. Sinistro o destro, uno dei due.

IL RAGAZZINO. Maestra Pura, maestra Pura...

PURA. Ti ho detto che non puoi parlare per il resto della giornata.

IL RAGAZZINO. Ma insegnante...

PURA. Zitto ti dico.

IL RAGAZZINO. Maestra, maestra...

PURA: Guáimaro o Jimaguayú?

IL RAGAZZINO. Oro?

PURA. Ripeto Guái...

IL RAGAZZINO. Ripeto oro.

PURA: Oro?

Il ragazzino mostra a Pura una catena.

PURA: Dov'era?

IL RAGAZZINO. Alla caviglia.

Pura strappa la catena a Il ragazzino. La ragazzain picchia Il ragazzino con un osso sulla testa.

LA RAGAZZINA. Perché non l'hai nascosto in mezzo alle palle?

IL RAGAZZINO. Ma tu sei pazza.

LA RAGAZZINA. Questo è oro.

IL RAGAZZINO. Oro del Giappone. Oro, ma quale oro!

LA RAGAZZINA. Maestra, è oro?

PURA. Infatti: è oro.

LA RAGAZZINA. Che razza d'idiota sei, bambino!

EL RAGAZZINO. Tu sei più idiota di me.

PURA. Piedad.

PIEDAD. *(Da fuori)* Subito, Pura.

PURA. Piedad, vieni qui un momento, per favore. *I bambini si picchiano con le ossa.*

PURA. Un po' più di rispetto per il defunto, cazzo.

PIEDAD. Avete finito?

PURA. Quasi. Restano da pulire solo le due tibie e il perone.

PURA. ¿Jimaguayú? ¡Jimaguayú la papaya mía! Guáimaro, Guáimaro te pregunté. ¡Guái-ma-ro! (*Le tira un hueso a El niño.*)

LA NIÑA. Maestra yo.

PURA. Déjalo que piense.

EL NIÑO. Piense ni piense maestra, no sé, me va a nacer un tumor pensando.

LA NIÑA. Mira, mijo, la Asamblea de Guáimaro...

PURA. (*Con un hueso le da un golpe en la cabeza a La niña.*) No le soples, déjalo que se rompa la cabeza él solo.

EL NIÑO. Pero qué le cuesta preguntarme por la Asamblea de Jimaguayú primero, a lo mejor yo me acuerdo.

PURA. ¡Pues no!

LA NIÑA. Maestra, yo.

PURA. Pues no.

EL NIÑO. Pues no sé.

PURA. Pues yo muy bien que lo di en clases.

EL NIÑO. Pues yo no me acuerdo.

PURA. Pues te prohíbo hablar más hasta que sepas, burro.

Tiempo.

LA NIÑA. ¿Evaristo era una buena persona, maestra?

PURA. Una excelente persona. Por eso hay que fregarlo con mucho amor. Y rápido para que no sienta tanto frío en los huesos.

LA NIÑA. Él tenía mucho dinero, ¿verdad?

PURA. Como todo el mundo.

LA NIÑA. Sí, pero él vivía en los Estados Unidos.

PURA. ¿Y qué?

LA NIÑA. Que allá la gente...

PURA. Allá la gente nada... ¿Aquí cuánto te cuesta un durofrío? Un peso. Pues allá cuesta un dólar. Es lo mismo, pero los que viven aquí tienen su dinero, y los que viven allá el suyo.

LA NIÑA. Ah.

PURA. Sécalo bien porque sino el talco se hace fango.

LA NIÑA. ¿Así?

PURA. Anjá, pero mete más la toalla ahí en los nudos salientes. ¿Viste cómo guardan humedad?

LA NIÑA. Yo creo que este está malo porque mira que le he dado trapo.

PIEDAD. Bueno, está bien, después los limpiamos. (*Tira el hueso a un rincón.*) Los que no sirven se botan, pero hay que recuperar la mayor cantidad posible.

PIEDAD. Benone. Non ho né lo stomaco né il cuore per farlo.

PURA. È normale, nemmeno io ci riuscivo con papà.

PIEDAD. Non fa per me.

PURA. Non preoccupatevi. Ti ho chiamato perché ho trovato questa piccola scheggia tra i rottami...

PIEDAD. Ah, sì... Sì. (*Mette la catena in una tasca.*) Grazie.

PURA. Ho pensato, Pietà, che forse... Siccome tu non ne avrai bisogno... Non so... Come la vedi se ci accordiamo su un prezzo? Lo pagherò, non ha niente a che vedere con questo... Una cosa è una cosa e un'altra cosa è un'altra cosa.

PIEDAD. No, no, no, no, Pura, non se fa nulla.

Pausa.

PURA. Beh... Non importa, ma se un giorno ti entusiasmi...

PIEDAD. Certo che no, Pura, non ci sarà mai un accordo. Resta con lei, chi meglio di te che hai fatto tanto per Evaristo?

PURA. Oh, Piedad, Piedad... Questo è più di quello che mi merito, amica mia. E grazie. Non dovrai più pagarmi per la pulizia.

PIEDAD. Non sarei mai stata in grado di ripagarti, Pura.

PURA. La userò per tutta la vita, lo prometto.

PIEDAD. Usala, sì, usala. Comunque... non sarei nemmeno riuscita a venderla.

PURA. Quindi, mettiamo lo scheletro nel bauletto.

PIEDAD. Fatemi sapere quando avete finito.

Pausa.

IL RAGAZZINO. Maestra.

PURA. Umm?

IL RAGAZZINO. Mi sono ricordato che Guáimaro è a Camagüey.

PURA. Certo, e cos'altro ti sei ricordato, vediamo?

IL RAGAZZINO. Mi sono ricordato di mio nonno.

PURA: Tuo nonno era nell'Assemblea di Guáimaro?

LA RAGAZZINA. Macché Guáimaro né Guáimaro, maestra, suo nonno era un ubriacone.

IL RAGAZZINO. Nessun ubriacone... Gli piaceva il rum e ne beveva un po', ma non era un ubriacone.

PURA. Bene, bene... Parla.

IL RAGAZZINO. Mio nonno mi disse che quando Antonio Maceo passò per Ranchuelo durante l'invasione, chiamò e richiamò la gente e nessuno si univa a lui nell'esercito: giurò che se fosse tornato avrebbe incendiato la città.

LA RAGAZZINA. Non le ho detto, maestra Pura, che suo nonno era un ubriacone? Maceo non è mai stato a Ranchuelo.

LA NIÑA. ¿Y eso qué es maestra?

PURA. Un brazo. El izquierdo o el derecho, uno de los dos.

EL NIÑO. Maestra, Pura, maestra pura...

PURA. Te dije prohibí hablar por el resto del resto del día.

EL NIÑO. Pero maestra...

PURA. Cállate te digo.

EL NIÑO. Maestra, maestra...

PURA. ¿Guáimaro o Jimaguayú?

EL NIÑO. ¿Oro?

PURA. Repito Guái...

EL NIÑO. Repito oro.

PURA. ¿Oro?

El niño le muestra una cadenita a Pura.

PURA. ¿Dónde estaba?

EL NIÑO. En el tobillo.

Pura le arrebató la cadena a El niño.

La niña golpea con hueso a El niño en la cabeza.

LA NIÑA. ¿Por qué no te la escondiste en los huesos?

EL NIÑO. Mija, tú estás loca.

LA NIÑA. Eso es oro.

EL NIÑO. Oro del que cagó el moro. ¡Oro, vaya oro!

LA NIÑA. Maestra, ¿es de oro?

PURA. Efectivamente: es oro.

LA NIÑA. ¡Qué clase de come pingón tú eres, mijo!

EL NIÑO. Más come pinga eres tú.

PURA. Piedad.

PIEDAD. *(Desde afuera.)* Enseguida, Pura.

PURA. Piedad, ven un momento, por favor.

Los niños se golpean con los huesos.

PURA. Un poco más de respeto hacia el difunto, carajo.

PIEDAD. ¿Terminaron?

PURA. Casi. Solo quedan por limpiar las dos tibias y aquel peroné.

PIEDAD. Qué bueno. Yo para eso no tengo ni estómago ni corazón.

PURA. Es normal, yo con papá tampoco pude.

PIEDAD. No está en mí.

PURA. Tranquila. Te llamé porque hallé esta virulilla entre los restos...

PIEDAD. Ah, sí... Sí. *(Guarda la cadenita en un bolsillo.)* Gracias.

PURA. Pensaba, Piedad, que a lo mejor... Como tú no le darás ninguna utilidad como prenda... Y según los tiempos que corren... No sé... ¿Qué te parece si arreglamos un precio. Yo te la pago, no

IL RAGAZZINO. Ascoltate questa asina. Un sacco di gente l'ha visto.

PURA. Bene, bene, bene, bene, così dicono, così dicono... Ma in nessun libro è scritto, eh? Ora, qual è la relazione tra l'Assemblea di Guáimaro e il tuo nonno, Ranchuelo e Maceo?

LA RAGAZZINA. Nessuna.

IL BAMBINO: Con Jimaguayu?

PURA. Con Guáimaro.

IL RAGAZZINO. Con Jimaguayú lo so... Ma con Guáimaro... Maestra, lì me l'ha messa complicata.

Quattordicesimo

Un tavolo al centro e, sullo sfondo, gli immensi ritratti di Vladimir Ilyich Lenin ed Evaristo, e tra loro, su un mobile attaccato al muro, il baule con i resti mortali di Evaristo, evidenziati dalle iniziali dorate E. P. D.

Piedad pulisce lo scrigno ed entrambi i ritratti con un panno, ma osserva quello di Evaristo.

ADAN ROBESPIERE. Rimuovilo.

PIEDAD. Come?

ADAN ROBESPIERE. Sì, tiralo giù... Quando la gente se ne va, se vuoi, lo appendi di nuovo

PIEDAD. Perché?

ADAN ROBESPIERE: Cosa penseranno, Piedad?

PIEDAD. Non me ne frega niente.

ADAN ROBESPIERE. Non tu, so che non ti frega, ma io lo faccio...

PIEDAD. Ti dà fastidio, Adan Robespierre.

ADAN ROBESPIERE. Sì, sì, mi dà fastidio... E mi dà fastidio perché quello è Lenin, non Giovanni il fornaio.

PIEDAD. E?

ADAN ROBESPIERE. Non ti costa nulla sganciare Lenin... o tuo fratello.

PIEDAD. Mio fratello impossibile, questa è la sua casa e oggi è il suo compleanno.

ADAN ROBESPIERE. Lenin allora.

PIEDAD. Nessuno dei due, cosa ne pensi!

ADAN ROBESPIERE: Ma se Lenin stava bene in cucina...

PIEDAD. No.

ADAN ROBESPIERE. Guarda, Piedad, è molto brutta l'interpretazione che ne darà la gente.

PIEDAD. Ma perché?

ADAN ROBESPIERE. È come se Lenin ed Evaristo avessero combattuto insieme nella Grande Guerra Patriottica.

PIEDAD. Oh...





tiene nada que ver con esto... Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa.

PIEDAD. No, no, no, Pura, no hay arreglo.

Tiempo.

PURA. Bueno... No importa, pero si un día te embullas...

PIEDAD. Claro que no, Pura, nunca habrá un arreglo. Quédate con ella. ¿Quién mejor que tú que tanto has hecho por Evaristo?

PURA. Ay, Piedad, Piedad... Esto es más de lo que yo merezco, mi amiga. Y gracias. Ya no tendrás que pagarme el fregado.

PIEDAD. Yo nunca tendría cómo pagarte, Pura.

PURA. La usaré de por vida, te lo prometo.

PIEDAD. Úsala, sí, úsala. Total..., yo ni venderla podría.

PURA. Entonces, ya vamos a acomodar la osamenta en el cofre.

PIEDAD. Me avisan cuando terminen.

Tiempo.

EL NIÑO. Maestra.

PURA. ¿Uhum?

EL NIÑO. Me acordé de que Guáimaro queda en Camagüey.

PURA. Anjá, ¿y de qué más te acordaste, a ver?

EL NIÑO. Me acordé de mi abuelo.

PURA. ¿Tú abuelo estuvo en la Asamblea de Guáimaro?

LA NIÑA. Guáimaro ni Guáimaro, maestra, su abuelo era un borracho.

EL NIÑO. Borracho ni borracho, hija... Le gustaba el ron y sedaba unstragos, pero no eran ningún borracho.

PURA. Bueno, bueno... Habla.

EL NIÑO. Mi abuelo me contó que cuando Antonio Maceo pasó por Ranchuelo durante la invasión, como llamó y llamó y nadie se le unió al ejército, juró que si volvía le daba candela al pueblo.

LA NIÑA. ¿No le dije maestra Pura, que su abuelo era un borracho? Maceo jamás estuvo en Ranchuelo.

EL NIÑO. Oye a esta burra. Un pingal de gente lo vio.

PURA. Bueno, bueno, bueno, eso dicen, eso dicen... Pero en ningún libro está escrito, ¿eh? Ahora, ¿qué relación guarda la Asamblea de Guáimaro con tu abuelo, Ranchuelo y Maceo?

LA NIÑA. Ninguna.

EL NIÑO. ¿Con Jimaguayú?

PURA. Con Guáimaro.

EL NIÑO. Con Jimaguayú si sé... Pero con Guáimaro... Coño, Maestra, ahí sí me la puso en La Mejorana.

ADAN ROBESPIERE. Oh, no, oh, no. Lenin è Lenin, ed Evaristo...

PIEDAD. Ed Evaristo è mio fratello.

ADAN ROBESPIERE. Sì, ma non lo intendo nel modo in cui lo intendi tu. Mi capisco da solo.

PIEDAD. È mio fratello, Adan.

ADAN ROBESPIERE. Bene, allora lasciate Lenin fuori dai guai.

PIEDAD. Niente affatto.

ADAN ROBESPIERE. Piedad, Piedad, evita i commenti... Cosa ti costa?

PIEDAD. Trovo difficile conformarmi. Trovo difficile vivere con le persone. Conformati tu. Non mi accontento di un solo impiccato. Non ho intenzione di fare a meno di nessuno dei due. Se togliessimo mio fratello e lasciassimo Lenin, allora sembrerà che questi siano i resti mortali di Lenin. Inoltre, ti ripeto che oggi è il giorno di Evaristo. E Lenin, non faccio mai a meno di Lenin. Ha sepolto il mio povero fratello in un batter d'occhio.

ADAN ROBESPIERE. Piedad, ti sei sentita?

PIEDAD. Non mi interessa. Non importa quanto sia ingiallito il ritratto. Nemmeno se improvvisamente gli spunta una criniera.

Dago con una torta.

DAGO. Buona giornata, mamma. Giornatacc... etciù (*starnutisce*) Figuraccia, Robespierre.

PIEDAD. Hai fatto tardi.

DAGO. Vieni Morfina, non essere timido.

ADAN ROBESPIERE. Per favore, quel cane...

Morfina con un cappello da festa di compleanno in testa.

DAGO. Sorpresa!

ADAN ROBESPIERE. Che assurdità.

DAGO. Non è carino?

ADAN ROBESPIERE. Porta via quel cane rognoso.

PIEDAD. Vedi, Daguìto, come è bella la ghirlanda... È come se una vite naturale li accarezzasse, non è vero?

DAGO - Il ritorno di Lenin.

ADAN ROBESPIERE. È orribile.

DAGO. Sì, è come se Lenin tornasse al muro per vendicarsi di Evaristo.

PIEDAD. Non scherzare, Dago.

DAGO. Seramente.

ADAN ROBESPIERE. Che assurdità.

DAGO - La reincarnazione di Vladimir.

ADAN ROBESPIERE. Figliolo, questo è tutto ciò che ti hanno insegnato a scuola?

DAGO. Non ti illudere Robespierre, neanche questo mi hanno insegnato a scuola.

Decimocuarto

Una mesa en el centro, y al fondo, los inmensos retratos de Vladimir Ilich Lenin y de Evaristo, y entre ellos, sobre un mueble sujeto a la pared, el baúl con los restos mortuorios de Evaristo, evidentes por las siglas doradas E. P. D. Piedad limpia con un paño el cofre y ambos retratos, pero increpa en el de Evaristo.

ADÁN ROBESPIERE. Quítala.

PIEDAD. ¿Cómo?

ADÁN ROBESPIERE. Sí, quítala... Cuando se vaya la gente, si quieres, la cuelgas de nuevo

PIEDAD. ¿Por qué?

ADÁN ROBESPIERE. ¿Qué pensarán, Piedad?

PIEDAD. Me importa un comino.

ADÁN ROBESPIERE. A ti no, ya sé que a ti no, pero a mí sí...

PIEDAD. Te molesta, Adán Robespierre.

ADÁN ROBESPIERE. Sí, sí me molesta... Y me molesta porque ese es Lenin, no Menganito el panadero.

PIEDAD. ¿Y?

ADÁN ROBESPIERE. Que nada te cuesta descolgar o a Lenin... o a tu hermano.

PIEDAD. A mi hermano imposible, esta es su casa, y hoy es su cumpleaños.

ADÁN ROBESPIERE. A Lenin entonces.

PIEDAD. A ninguno de los dos, ¿qué te parece?!

ADÁN ROBESPIERE. ¿Pero si Lenin estaba bien en la cocina?

PIEDAD. No.

ADÁN ROBESPIERE. Mira, Piedad, es muy fea la interpretación que las personas harán de eso.

PIEDAD. ¿Pero por qué?

ADÁN ROBESPIERE. Coño, porque es como si Lenin y Evaristo hubieran luchado juntos en La Gran Guerra Patria.

PIEDAD. Ay...

ADÁN ROBESPIERE. Ay, no, ay, no. Lenin es Lenin, y Evaristo...

PIEDAD. Y Evaristo es mi hermano.

ADÁN ROBESPIERE. Sí, pero yo no lo digo en el sentido que tú lo entiendes. Yo me entiendo.

PIEDAD. Es mi hermano, Adán.

ADÁN ROBESPIERE. Pues bien, entonces descuelga a Lenin.

PIEDAD. De eso nada.

ADÁN ROBESPIERE. Piedad, Piedad, evita los

PIEDAD. La accendo, la accendo, molto presto arrivano gli ospiti.

DAGO. Ha un aspetto fantastico.

PIEDAD. Ti piace davvero, Dago?

ADAN ROBESPIERE. È spaventoso, per favore.

PIEDAD. Cacchio, Adan...

ADÁN ROBESPIERE. Perez, di queste parti?

PIEDAD. Che domanda, Adan, Perez è come uno di famiglia. Oggi Perez ha l'ultima parola.

PÉREZ. Buon pomeriggio.

PIEDAD. Buon pomeriggio, Perez. Che profumo e che bella camicia.

PÉREZ. Ah, sì, mi è stata donata per il ciclone.

PIEDAD. Beh, guarda, è una bellezza.

PÉREZ. Beh, se ne avete bisogno, eccola qui.

DAGO. Sedetevi, Perez.

Arrivano molte persone.

PIEDAD. Buon pomeriggio, buon pomeriggio.

DAGO. Entrate, entrate e sedetevi. Entrate, entrate.

LA FOLLA. Quello è Evaristo. Sì, sì, so che quello è Evaristo, ma l'altro, l'altro chi è José Martí. Martí? Oh, che ne so, San Baldo, poi.

ADAN ROBESPIERE. E questo, Piedad? Che diavolo è? Che cosa significa tutto questo casino?

PIEDAD. Gli ospiti, Adan.

ADAN ROBESPIERE. Macché ospiti e ospiti d'Egitto! Prima hai portato Lenin nella sala. L'altro ieri sei andata in pellegrinaggio con il ritratto di Evaristo per tutto il quartiere. L'altro giorno hai fatto una messa spirituale e hai riempito la mia casa di neri. E oggi un compleanno, con ospiti e torta?!

PIEDAD. Oh, Adan, in nome di tua madre, non mettermi in imbarazzo... Guarda me e Daguito abbiamo corso tanto per tutto questo che non puoi nemmeno immaginare.

ADAN ROBESPIERE. Ok. Ma sia chiaro che non sono d'accordo, eh?

PIEDAD. Lo sappiamo, Adan.

ADAN ROBESPIERE. Sì, ma voglio che lo spieghi a tutti gli ospiti. A ognuno di loro.

PIEDAD. Ecco la torta. Come faccio a spiegarglielo?

ADAN ROBESPIERE. Voglio che venga messo a verbale.

PIEDAD. Per iscritto.

ADAN ROBESPIERE. Sì, se è per iscritto, tanto meglio.

PIEDAD. Così sarà.

ADAN ROBESPIERE. Quello che ho voglia di fare è perdermi.

comentarios... ¿Qué te cuesta?

PIEDAD. Me cuesta conformarme. Me cuesta vivir con la gente. Confórmate tú. Yo no me conformo con uno solo colgado. No pienso hacerle el feo a ninguno de los dos. Si quitara a mi hermano y dejara a Lenin, entonces va a parecer que esos son los restos mortuorios de Lenin. Además, te repito que hoy es el Día de Evaristo. Y a Lenin, a Lenin no le hago un feo más. Sepultó a mi pobre hermano en un abrir y cerrar de ojos.

ADÁN ROBESPIERE. Piedad, ¿tú te oíste?

PIEDAD. No me importa. Por amarillo que esté. Ni aunque de pronto le brote una melena.

Dago con un cake.

DAGO. Bounyorno, mima. Bochorno, Robespierre.

PIEDAD. Demoraste.

DAGO. Ven Morfina, no seas tímido.

ADÁN ROBESPIERE. Por favor, ese perro...

Morfina con un gorro de cumpleaños en la cabeza.

DAGO. ¡Sorpresa!

ADÁN ROBESPIERE. Qué nivel de tontería.

DAGO. ¿No está lindo?

ADÁN ROBESPIERE. Saca ese perro sarnoso de aquí.

PIEDAD. Viste, Daguito, qué linda queda la guirnalda... Es como si un bejuco natural los acariciara. ¿No es verdad?

DAGO. El regreso de Lenin.

ADÁN ROBESPIERE. Es horrible.

DAGO. Sí, es como que Lenin regresa a la pared para vengarse de Evaristo.

PIEDAD. No fastidies, Dago.

DAGO. En serio.

ADÁN ROBESPIERE. Qué tontería.

DAGO. La reencarnación de Vladimir.

ADÁN ROBESPIERE. Hijo, ¿a ti fue eso lo único que te enseñaron en la escuela?

DAGO. No seas iluso, Robespierre, ni eso me enseñaron en la escuela.

PIEDAD. Voy a encenderla, voy a encenderla, que muy pronto llegarán los invitados.

DAGO. Se ve chulísima.

PIEDAD. ¿De verdad te gusta, Dago?

ADÁN ROBESPIERE. Es espantoso, por favor.

PIEDAD. Coño, Adán...

ADÁN ROBESPIERE. ¿Pérez, usted por aquí?

PIEDAD. Qué pregunta, Adán, Pérez es como de la familia. Hoy Pérez tiene la última palabra.

PÉREZ. Buenas tardes.

PIEDAD. Ma capiscici Adan, è il suo compleanno, il suo compleanno.

PURA. Baci a tutti.

LA RAGAZZINA. Caz-zooooo, che torta tremenda!

IL RAGAZZINO. Morfina, morfina, vieni.

PURA. Bambino, lascia stare quel povero cane schifoso.

PIEDAD. Ti piace com'è venuta la ghirlanda?

PURO. Bella, così bella che non ho parole per dirlo. Sì, è come un arazzo naturale.

PIEDAD. Dawvero, Pura?

PURA. Guarda, sembrano due cervi... Proprio come nei film americani dove le teste spuntano dal muro.

PIEDAD. Ah, sì?

PURA. Questo è all'ultimo grido nella decorazione d'interni, sai?

IL RAGAZZINO. Amica, amica... Maestra.

PURA: Cosa c'è, cosa c'è? Vattene da lì.

IL BAMBINO: Maestra, credo che questa abbia avuto un ictus.

PURO. Pizzicala.

LA FOLLA. Cosa faccio con la ciotolina? Mettila dentro le mutandine. Perché? Perché dovrai accontentarti del pezzettino che ti daranno. Ma solo un piccolo pezzo per dopo... preferisco avere l'ipoglicemia e che tu deva portarmi di corsa all'ospedale, piuttosto che chiedere a questa gente l'elemosina di un pezzo di torta. Non hai visto cosa mi hanno fatto due anni fa per un cicciolo? E cos'è un cicciolo? Pellaccia, la pelle del maiale fritto.

PIEDAD. Quando vuoi, Adelina.

Piedad accende una candela al centro della torta.

ADELINA. Attenzione, per favore. Attenzione... Abbassa la musica, Daguito. Avvicinatevi, avvicinatevi tutti... Buon pomeriggio. Oggi commemoriamo un altro anniversario della nascita di Evaristo, e con la torta conclude la giornata Lenin-Evaristo. Grazie a tutti voi per la vostra calda partecipazione.

Applausi.

ADELINA. Ora cantiamo gli auguri a Evaristo. Uno, due e tre.

LA FOLLA. Felicidades, Evaristo en tu día

Que lo pases con sana alegría

Muchos años de paz y armonía

Felicidad, Felicidad, Felicidad¹¹.

Applausi.

DAGO. Spegni la candelina, mamma.

ADELINA. Caro **EVARISTO.** Su iniziativa del popolo e dopo l'accordo tra le parti ti rendiamo questo umile ma sentito omaggio nel giorno del tuo compleanno. Una messa popolare, per unirci a te in una data così speciale

PIEDAD. Buenas tardes, Pérez. Qué perfumado y qué camisa más bonita.

PÉREZ. Ah, sí, esta me la donaron después del ciclón.

PIEDAD. Pues mire, que es un primor.

PÉREZ. Bueno, cuando la necesiten, aquí está.

DAGO. Siéntese, Pérez.

Llegan muchas personas.

PIEDAD. Buenas tardes, buenas tardes.

DAGO. Pasen, pasen y siéntense. Pasen, pasen.

LA MULTITUD. Aquel es Evaristo. Sí, sí, yo sé que aquel es Evaristo, pero el otro, el otro quién es. José Martí. ¿Martíiiiiiii? Ay, qué sé yo, San Alopécico, entonces.

ADÁN ROBESPIERE. ¿Y esto, Piedad? ¿Qué coño es esto? ¿Qué coño significa todo este aspaviento?

PIEDAD. Los invitados, Adán.

ADÁN ROBESPIERE. Qué invitados ni la cabeza de un guanajo. Primero trajiste a Lenin de vuelta para la sala. Anteayer peregrinaste con el retrato de Evaristo por todo el barrio. El otro día hiciste una misa espiritual y me llenaste la casa de negros. Y hoy un cumpleaños, ¿con invitados y cake?!

PIEDAD. Ay, Adán, por tu madre, no me abochornes... Mira que Daguito y yo corrimos para esto lo que tú ni te imaginas.

ADÁN ROBESPIERE. Ok. Pero que te quede claro que yo no estoy de acuerdo, ¿eh?

PIEDAD. Lo sabemos, Adán.

ADÁN ROBESPIERE. Sí, pero quiero que se lo expliques a todos los invitados. A todos y a cada uno.

PIEDAD. Ahí está el cake. Míralo. ¿Cómo se los explico?

ADÁN ROBESPIERE. Que conste, quiero que conste.

PIEDAD. Por escrito.

ADÁN ROBESPIERE. Sí, si es por escrito mejor.

PIEDAD. Constará.

ADÁN ROBESPIERE. Lo que tengo es ganas de perderme.

PIEDAD. Pero compréndenos Adán, es su natalicio, su natalicio.

PURA. Besitos para todos.

LA NIÑA. ¡Pin-gáááá, tremendo cakesote!

EL NIÑO. Morfina, Morfina, ven.

PURA. Niño, deja en paz a ese pobre perro asqueroso.

PIEDAD. ¿Te gusta como se ve la guirnalda?

e per condividere questa triste gioia. Per salutare i tuoi giorni gloriosi, per connotare storicamente ciò che per quelli presenti è un motivo per gioire. Ricevi il nostro omaggio con amore. Sia gloria a tutti i martiri!

LA MULTITUDINE. Gloria!

ADELINA: Viva il tre febbraio!

LA MULTITUDINE. Viva!

ADELINA: Viva San Evaristo!

LA FOLLA. Viva! Viva!

Adan Robespierre fa rumore con un cucchiaio e un piatto, lanciando imprecazioni.

Piedad divide la torta. Cantano.

LA FOLLA. Buon compleanno a te.

Buon compleanno a te.

Auguri Evaristo.

Buon compleanno a te.

Piedad distribuisce la torta. La folla fa un'impressionante baccano intorno alla torta e ballano, gridano, si spingono a vicenda. LA RAGAZZINA spara un pezzo di meringa contro IL RAGAZZINO, e IL RAGAZZINO risponde immediatamente. Dago ne spalma su Piedad. La Folla si accorge e cominciano tutti a lanciare pezzi di meringa. Sparano a Adan Robespierre, lo crivellano, lo fucilano. Adan Robespierre grida: "Sono malato! Sono un uomo malato!" Improvvisamente qualcuno (che non si saprà mai) lancia un uovo che si rompe in faccia ad Adan Robespierre.

Silenzio.

PÉREZ. Sono arrivate le uova! (Pausa.) Quante ne verranno questo mese a testa?

La folla fa spallucce.

PURO. Bello, tan bello que no tengo palabras para expresarme. Sí, es como un tapiz al natural.

PIEDAD. ¿De verdad, Pura?

PURA. Fíjate, que parecen dos venados... Como en las películas norteamericanas que las cabezas salen de la pared.

PIEDAD. ¿Ah, sí?

PURA. Eso es lo último en decoración de interiores, ¿sabías?

EL NIÑO. Mija, mija... Maestra.

PURA. ¿Qué pasa, qué pasa? Salgan de ahí.

EL NIÑO. Maestra, yocreo que a esta le da una embolia.

PURA. Pellízcala.

LA MULTITUD. ¿Qué hago con el potecito? Guárdatelo dentro del blumercito.

¿Por qué? Porque tendrás que conformarte con la ñinga que te den. Pero solo un trocito para después... Prefiero que me de una hipoglisemia y que tengas que correr conmigo para el hospital, ¿eh?, antes que mendigarle a esta gente un pedazo de cake. ¿No viste lo que me formaron hace dos años por un chicharrón? ¿Y qué cosa es un chicharrón? Pellejo, la piel del puerco frita.

PIEDAD. Cuando quieras, Adelina.

Piedad prende una vela en el centro del cake.

ADELINA. Atención, por favor. Atención... Bájame la música, Daguito. Acérquense, acérquense todos... Buenas tardes. Hoy conmemoramos otro aniversario del natalicio de Evaristo, y con el pica cake concluye la jornada Lenin-Evaristo. A todos gracias por tan apasionada participación. *Aplausos.*

ADELINA. Ahora cantemos felicidades a Evaristo. Uno, dos y tres.

LA MULTITUD. Felicidades, Evaristo en tu día
Que lo pases con sana alegría Muchos años de paz
y armonía Felicidad, Felicidad, Felicidad.
Aplausos.

DAGO. Sopla la velita, mima.

ADELINA. Querido

EVARISTO. Por iniciativa popular y previo acuerdo entre las partes, te rendimos este humilde pero sentido homenaje en tu natalicio. Una misa popular, para unirnos a ti en fecha tan especial y compartir esta triste alegría. Saludar tus gloriosos días, connotar históricamente lo que para los aquí presente es motivo de regocijo. Recibe con amor nuestro tributo. ¡Gloria a los mártires!

LA MULTITUD. ¡Gloria!

Note

¹ N.d.T. "La sagüesera" (di south-west) è il quartiere di Miami conosciuto precedentemente come Little Avana.

² N.d.T. Quegli immigrati che erano partiti dal porto del Mariel furono conosciuti come "Marielitos" per identificare, entro le diverse date di emigrazione, quel tipo particolare.

³ N.d.T. Non solo è un nome proprio, ma anche il nomignolo molto rispettoso per chiamare, in famiglia, i genitori o i nonni.

⁴ Yuma: gli Stati Uniti. Per estensione, il resto del mondo. I yumas saranno così stranieri.

⁵ A casa di Roberto/ c'è un cane morto/ chi dice otto/ lo mangia morto/ Uno. Due. Tre. Quattro...

⁶ N.d.T. Affidavit: si riferisce al sussidio con il fonema che si canta nella canzoncina del Happy Birthday, mutato a "hapibeibi".

⁷ N.d.T. Feccia (*escoria*) è il termine con cui si denominò la grande maggioranza dei cubani che, nell'anno 1980, abbandonò il paese attraverso il porto del Mariel con destinazione gli Stati Uniti.

⁸ N.d.T. Il Complesso Monumentale "Ernesto Guevara", nella città di Santa Clara è il luogo in cui dove riposano dal 1997 le spoglie del Che.

⁹ N.d.T. Nome che si dava ai cubani che volevano rientrare dopo aver emigrato: Membro della Comunità.

¹⁰ N. d. T. Questo piccolo adattamento è stato concordato con l'autore.

¹¹ Auguri Evaristo, per il tuo giorno/ che tu possa passarlo con sana gioia/ Molti anni di pace e armonia / Felicità, felicità, felicità.

ADELINA. ¡Viva el tres de febrero!

LA MULTITUD. ¡Viva!

ADELINA. ¡Viva San Evaristo!

LA MULTITUD. ¡Viva! ¡Viva!

Adán Robespierre hace ruido con una cuchara y un plato, lanza improperios. Piedad pica el cake. Cantan.

LA MULTITUD. Cumple años feliz. Cumple años feliz.

Que los cumplas Evaristo. Que los cumplas feliz.

Piedad reparte el cake. La multitud arma un jolgorio impresionante alrededor del cake y bailan, gritan, se empujan. La niña dispara un trozo de merengue contra El niño, y El niño inmediatamente le responde. Dago embadurna a Piedad. La multitud se contagia y disparan unos contra otro. Disparan a Adán Robespierre, lo acribillan, lo fusilan. Adán Robespierre grita: “¡Soy un hombre enfermo! ¡Soy un hombre enfermo!” De repente alguien (que nunca se sabrá) lanza un huevo que rompe en pleno rostro de Adán Robespierre. Silencio.

PÉREZ. ¡Llegaron los huevos! (Tiempo.) ¿Cuántos vendrán este mes por persona?

La multitud encoge hombros.

Notas

¹ Affidavit



Anestesia: voces urbanas

Agnieska Hernández Díaz

La última lágrima que cayó en La Habana sonó como un glim. Sonó como un glam. Como un puaf. Como un track. Sonó como un panfletazo. Como un martillazo. Como un trueno en un cielo despejado. Como una campana. Como un puñal. Como un laberinto.



Anestesia: Voci urbane

Agnieska Hernández Díaz

L'ultima lacrima caduta all'Avana sembrava un glimmm. Suonava come un glamm... Ha suonato come un poof. Come un track. Suonava come un fruscio di carta stracciata. Come una martellata. Come un tuono in un cielo limpido. Come una campana. Come un pugnale. Come un labirinto.



Agnieska Hernández Díaz, (Pinar del Río, Cuba, 1977). Dramaturgo, narradora, poeta, guionista, directora del equipo transdisciplinario *La Franja Teatral*. De 2015 hasta la fecha su obra es una de las más llevadas a escena en Cuba por directores de varias generaciones. Asesora Dramática de *Teatro El Público*. Actualmente investiga la creación de dramaturgias documentales de su autoría para la escena. Ha recibido varios premios nacionales e internacionales. Mención Honorífica y Residencia Internacional de Dramaturgia que otorga el *Royal Court Theater* (Inglaterra, 2008). Residencia Internacional de Dramaturgia *Panorama Sur* (Argentina, 2011). Residencia de Dirección Escénica en el marco del *Festival Internacional "Escribir y Dirigir"*, otorgada por el Instituto Internacional de Traducción de Francia en colaboración con Panthateatre (Francia, 2020). Su obra ha sido publicada en varios idiomas dentro y fuera de Cuba.

Agnieska Hernández Díaz, (Pinar del Río, Cuba, 1977). Dramaturga, narratrice, poeta, sceneggiatrice, direttrice del team transdisciplinare *La Franja Teatral*. Dal 2015 ad oggi il suo lavoro è uno dei più eseguiti a Cuba da registi di varie generazioni. Consigliere drammatico del *Teatro El Público*. Attualmente lavora alla creazione di dramaturgie documentarie per la scena. Ha ricevuto diversi premi nazionali e internazionali, tra cui la menzione d'onore e residenza internazionale di dramaturgia assegnata dal *Royal Court Theater* (Inghilterra, 2008), la residenza internazionale di dramaturgia *Panorama Sur* (Argentina, 2011) e la residenza di regia teatrale nell'ambito del *Festival Internazionale "Escribir y Dirigir"*, assegnato dall'Istituto Internazionale di Traduzione di Francia in collaborazione con Panthateatre (Francia, 2020). Il suo lavoro è stato pubblicato in diverse lingue, a Cuba e all'estero.

Anestesia: voces urbanas

Agnieska Hernández Díaz

Personajes:

Una muchacha

Ana

Pedro

Strippers

Anestesia: voci urbane

Agnieska Hernández Díaz

Personaggi:

Una ragazza

Ana

Pedro

Spogliarelliste

Mi bella Sphe,

Nunca te canses de intentar transformar el umbral del dolor de nuestras sociedades.

Aunque a veces parezca un umbral demasiado alto...

1

Muchacha. Esta... es la última lágrima que cayó en La Habana. Sonó como un glimmm. Sonó como un glammm... Cayó, saltó de mis ojos. Sonó como un puaf. Como un track. Sonó como un panfleta-zo. Como un martillazo. Sonó como un choque de grúas, como una lata con piedras. Como una bommba. Como un grito mudo. Como un trueno en un cielo despejado. Como una campana. Como un puñal. Como un laberinto.

2

Strippers. Un día, llegó una muchacha al puticlub. Sudaba. Temblaba. Tenía sangre en las manos, como si hubiera matado... A una vaca. Como si hubiera matado... A otra muchacha. Traía todos sus ahorros en una lata de puré de tomate...

Muchacha. Quiero abrir contigo... mi lata de puré de tomate.

Strippers. ¡Quiere sexo! Sexo duro. Sexo rico. Sexo del bueno. Tiene 99 dólares. Falta 1 dólar. Para que una puta haga todo lo que tiene que hacer. Para que una puta pueda. ¿Lamer? ¿Chupar? ¿Fingir? ¿Mover? ¿Gritar? ¿Gozar? ¿De dónde vienes? ¿De la capital? ¿Y todavía queda gente en La Habana? Yo pensé que habían emigrado todos. Como los habitantes de Narú. Narú: una isla del Pacífico. Vivían del turismo y del cultivo de cocos. Poco turismo. Se acabaron los cocos. Una isla en quiebra. Una isla que reubicó a sus habitantes. Quebrados. En las islas cercanas. Falta un dólar. Ahí es cuando una puta solidaria demuestra su lástima por ti. Deja que le envíe a tu hijo estas ropas que guardo en el camerino. Para tu hijo, estos zapatos usados. Una camisa usada. Una gorrita usada. Toma, una bolsa de arroz. Llévasela, también, a tu hijo. Todo esto. No tengas pena... Guarda tus 99 dólares. Lleva para tu casa unos cuantos huevos. Estos panes: son de ayer... Este blúmer, usado, parece nuevo. Y te sirve... Falta un dólar... Fue la última vez que lloré. Fue la última vez que solté una lágrima.

Muchacha. Voy a salir de esta miseria o yo me quito el nombre.

La mia bellissima Sophie,

non stancarti mai nella ricerca di trasformare la soglia del dolore delle nostre società.

Anche se a volte può sembrare una soglia troppo alta...

1

Ragazza. Questa... è l'ultima lacrima caduta all'Avana. Sembrava un glimmm. Suonava come un glammmmm... È caduta, è saltata fuori dai miei occhi. Ha suonato come un poof. Come un track. Suonava come un fruscio di carta stracciata. Come una martellata. Sembrava uno schianto di gru, come una lattina con delle pietre dentro. Come una bommba. Come un urlo silenzioso. Come un tuono in un cielo limpido. Come una campana. Come un pugnale. Come un labirinto.

2

Spogliarelliste. Un giorno, una ragazza arrivò allo strip-club. Stava sudando. Stava tremando. Aveva del sangue sulle mani, come se avesse ucciso... una mucca. Come se avesse ucciso... un'altra ragazza. Aveva tutti i suoi risparmi in un barattolo di passata di pomodoro...

Ragazza. Voglio aprire con te... il mio barattolo di passata di pomodoro.

Spogliarelliste. Vuole sesso! Sesso duro. Sesso ricco. Buon sesso. Ha 99 dollari. Un dollaro in meno. Per ciò una puttana fa tutto quello che deve fare. Per ciò una puttana può. Leccare? Succhiare? Fingere? Muoversi? Urlare? Godere? Da dove vieni? Dalla capitale? E c'è ancora gente all'Avana? Pensavo che fossero tutti emigrati. Come gli abitanti di Narú. Narú: un'isola del Pacifico. Vivevano di turismo e di coltivazione di cocco. Non c'è molto turismo. Niente più noci di cocco. Un'isola in fallimento. Un'isola che ha trasferito i suoi abitanti. Rotti. Sulle isole vicine. Un dollaro in meno. È lì quando una mignotta solidale mostra la sua pietà per te. Lasciami mandare a tuo figlio questi vestiti che tengo nel camerino. Per tuo figlio, queste scarpe usate. Una camicia usata. Un berretto usato. Ecco, un pacco di riso. Portalo anche a tuo figlio. Tutto questo. Non vergognatevi... Tieniti i tuoi 99 dollari. Porta a casa qualche uova. Questi pani: sono di ieri... Questa mutandina, usata, sembra nuova. E ti va bene... Manca un dollaro... È stata l'ultima volta che ho pianto. È stata l'ultima volta che ho versato una lacrima.

Ragazza. Uscirò da questa miseria o cancellerò il mio nome.

Strippers. ¿Y cómo te vas a poner?

Muchacha. Voy a salir de esta mierda.

Strippers. Claro que sí, *spygirl*, vendiendo empanadas.

Muchacha. Sí, así mismo, salir de la miseria vendiendo empanadas. Voy a comprarme zapatos, con estas empanadas... Voy a comprar una computadora, con estas empanadas... Voy a arreglar mi casa, con estas mismas empanadas... Voy a pagar... Voy a vivir, voy a existir, voy a florecer, progresar, incrementar, ampliar, crecer, aumentar, prosperar... vendiendo empanadas...

Strippers. Se abrazaba a mis caderas, a mis rodillas, suplicándome que olvidara ese dólar... Ay, niña, no se hace economía llenando fosforeras... No se hace economía con empanadas. No se hace economía vendiendo café a peso. No se hace economía vendiendo col rayada. Ay, niña, las vacas se pusieron flacas. Ay, mi ángel: se acabaron los cocos... No me importa el hambre de cualquier parte del mundo, ni la economía de cualquier parte del mundo. Me importa La Habana. Vivo en La Habana. Y mi hambre no tiene más ubicación geográfica que esta. La idea no es mía, es de Schopenhauer: «el hambre de otros no hará que yo padezca cien veces más hambre, ni el dolor de otros multiplicará por cien mi agonía...» Fue la última vez que lloré. Todavía resuena... En el puticlub. La última lágrima que cayó en La Habana. La lágrima saltó de mi negro corazoncito. La lágrima saltó y se craqueló en el aire. Sonó como un ¡glim! Sonó como un ¡glam! Sonó como un puaf. Como un track. Como una campana. Como un puñal. Como un laberinto.

3

Strippers. Me gusta ese programa con niños y delfines.

Pedro. Tremenda mierda.

Strippers. Me gusta muchísimo... ¿Viste qué inteligentes?

Pedro. ¿Los niños o los delfines?

Strippers. Los delfines. Es increíble. Los delfines juegan con los niños que padecen insuficiencia cerebral. Al jugar con los delfines, mejoran los niños que padecen insuficiencia cerebral.

Pedro. Todos los anormales deberían nacer muertos.

Strippers. ¡Oye!

Pedro. ¿Quién dijo que los bobos se llevan a la pla-

Spogliarelliste. E come ti chiamerai?

Ragazza. Uscirò da questa merda.

Spogliarelliste. Certo, *spygirl*, vendendo *empanadas*.

Ragazza. Sì, proprio così, vendendo *empanadas* per uscire dalla miseria. Comprerò scarpe, con queste *empanadas*... comprerò un computer, con queste *empanadas*... aggiusterò la mia casa, con queste stesse *empanadas*... mi manterrò... vivrò, esisterò, fiorirò, progredirò, incrementerò, mi espanderò, crescerò, aumenterò, prospererò... vendendo *empanadas*...

Spogliarelliste. Si abbracciava ai miei fianchi, alle ginocchia, pregandomi di dimenticare quel dollaro... Oh, ragazza, non si fa economia ricaricando accendini... Non si fa economia vendendo *empanadas*. Non si fa economia vendendo caffè per pochi spiccioli. Non si fa economia vendendo cavolo grattato. Oh, ragazza, è tempo di vacche magre. Oh, angelo mio, le noci di cocco son finite... Non mi interessa la fame in nessuna parte del mondo, né l'economia in nessuna parte del mondo. Mi interessa l'Avana. Vivo all'Avana. E la mia fame non ha altra collocazione geografica che qui. L'idea non è mia, è di Schopenhauer: "la fame degli altri non mi renderà cento volte più affamato, né il dolore degli altri centuplicherà la mia agonia". È stata l'ultima volta che ho pianto. Riecheggia ancora... nello strip-club. L'ultima lacrima caduta all'Avana. La lacrima saltò dal mio cuoricino nero. La lacrima saltò e crepitò nell'aria. Sembrava un glim! Sembrava un glam! Sembrava un poof. Come un track. Come una campana. Come un pugnale. Come un labirinto.

3

Spogliarelliste. Mi piace quello spettacolo con dei bambini e dei delfini.

Pedro. Tremenda merda.

Spogliarelliste. Mi piace molto... Hai visto come sono intelligenti?

Pedro. I bambini o i delfini?

Spogliarelliste. I delfini. È incredibile. I delfini giocano con i bambini con problemi al cervello. Giocando con i delfini, i bambini con problemi al cervello migliorano.

Pedro. Tutti gli anormali dovrebbero nascere morti.

Spogliarelliste. Eh!

Pedro. Chi ha detto di portare i cretini in spiaggia? Per fare cosa? Imbranati sulla spiaggia, per cosa? Paint for dummies, per cosa? Eh? In un mondo dove la selezione naturale vince sempre, dove il completo, il perfetto vince sempre, potete dirmi a quale fine?

Spogliarelliste. Per me tutte le persone sono uguali.

ya? ¿A hacer qué? Bobos en la playa, ¿para qué? Pintura para tontos, ¿para qué? ¿Eh? En un mundo donde siempre gana la selección natural, donde siempre ganan los completos, los perfectos, ¿puedes decirme para qué?

Strippers. Para mí todas las personas son iguales.

Pedro. La igualdad es una degradación.

Strippers. Ven... Abrázame... Bésame... Bordéame, cíñeme, caliéntame, sofócame.

Pedro. Igualdad no significa que tú, una puta asquerosa, llegues a donde estoy yo. Igualdad significa que vas a mover el culo hasta que me enamore de ti, y entonces te vas a enganchar de mi cuello, vas a hundirme, a degradarme, a prostituirme, a bajarme hasta el fondo, a desaparecerme, a minimizarme. Contigo. Igualdad no significa que tú subas. Igualdad significa que yo baje. Y cuando los dos estemos en el fondo, estaremos en igualdad, gozaremos la igualdad, nos repartiremos la igualdad, dosificaremos, racionaremos, tu igualdad.

Strippers. ¿Y mis cinco minutos de fama?

Pedro. (...)

Strippers. Aunque no estemos en un colchón, tengo derecho a cinco minutos acostada en tu brazo. Se supone que me acaricies el pelo y digas que te gusta y que nunca antes lo hiciste más rico, y que te volviste loco cuando me puse en cuatro y que mis tetas te dan ganas de morder...

Pedro. Cinco veces. Nos hemos acostado cinco veces. Te he pagado las cinco veces. Y ya te quejas.

Strippers. Por cierto, ya no me molestan tanto tus caprichos... Ya no me molesta tanto hacerlo aquí, como una perra, contigo, bajo el puente.

Pedro. Por cierto, te mueves bien.

Strippers. Ven y dime todo eso aquí, a mi lado.

Pedro. Y el culo grande te ayuda bastante.

Strippers. ¿Te gusta? ¿Y hablar de economía conmigo? ¿Y hablar de la burbuja del arte conmigo? ¿Y hablar de la igualdad conmigo? ¿Y hablar de política conmigo? ¿También te gusta?

Pedro. Tiemplas, gritas, finges, gozas, puteas, lames, empinas, mueves, meneas, aprietas, repeñas, hablas, piensas, todo eso, por dinero, bastante bien... Pero te falta talento, digamos, para chupar. Quiero decir, me la han chupado mejor.

Strippers. ¿Muchas veces? ¿Otras putas? ¿Muchas mujeres?

Pedro. Una mujer.

Pedro. L'uguaglianza è una degradazione.

Spogliarelliste. Vieni... Abbracciarmi... Baciarmi... Correggiarmi, coccolami, eccitami, soffocami.

Pedro. L'uguaglianza non significa che tu, lurida putana, arrivi dove sono io. L'uguaglianza significa che scuoterai il tuo culo finché non mi innamorerò di te, e poi ti attaccherai al mio collo, mi farai affondare, degradandomi, prostituendomi, mi farai abbassare fino al fondo, mi farai sparire, fino a minimizzarmi. Con te. L'uguaglianza non significa che tu sali. L'uguaglianza significa che io vado giù. E quando saremo entrambi in fondo, saremo uguali, godremo dell'uguaglianza, divideremo l'uguaglianza, doseremo, razioneremo, la tua uguaglianza.

Spogliarelliste. E i miei cinque minuti di fama?

Pedro. (...)

Spogliarelliste. Anche se non siamo su un materasso, ho diritto a cinque minuti sdraiata sul tuo braccio. Si suppone che mi carezzi i capelli e mi dici che ti piaccio e che non l'hai mai fatto così buono, e che sei impazzito quando mi sono messa a quattro zampe e che le mie tette ti fanno venire voglia di mordere?

Pedro. Cinque volte. Siamo stati insieme cinque volte. Ti ho pagato tutte e cinque le volte. E già ti lamenti.

Spogliarelliste. A proposito, non mi importa più tanto dei tuoi capricci... Non mi importa di farlo qui, come una cagna, con te, sotto il ponte.

Pedro. A proposito, ti muovi bene.

Spogliarelliste. Vieni a dirmi tutto questo qui, accanto a me.

Pedro. E il culo grosso ti aiuta molto.

Spogliarelliste. Ti piace? E parlare di economia con me? E parlare della sfera dell'arte con me? E parlare di uguaglianza con me? E parlare di politica con me? Ti piace anche questo?

Pedro. Tu fotti, urli, fingi, godi, bestemmi, lecchi, ecciti, scuoti, dimeni, scopi, stringi, sollazzi, parli, pensi, tutto questo per soldi, abbastanza bene... Ma ti manca il talento, diciamo così, per la fellatio. Voglio dire, mi hanno fatto dei pompini migliori.

Spogliarelliste. Molte volte? Altre mignotte? Molte donne?

Pedro. Una donna.

Spogliarelliste. Beh, dovresti fare tutto con lei.

Pedro. (...)

Spogliarelliste. E quella donna? Esiste? Esiste quella che te lo succhia meglio?

Pedro. Eccola lì.

Spogliarelliste. (...)

Strippers. Pues deberías hacerlo todo con ella.

Pedro. (...)

Strippers. ¿Y esa mujer? ¿Existe? ¿Existe esa que te la chupa mejor?

Pedro. Allí está.

Strippers. ...

Pedro. ¿Está o no está la cabrona mujer bajo el puente?

Strippers. Lleva días sentada debajo de aquella mata de naranjas.

Pedro. ¿Te dijo algo?

Strippers. Se llama Ana.

Pedro. ¡Por supuesto que se llama Ana!

Strippers. Pasa horas hablando sola.

Pedro. ¿Y qué mierda es lo que dice?

Strippers. No sé, cosas raras.

Pedro. Mírala.

Strippers. Pedro, suéltame, qué haces.

Pedro. Quiero que la mires.

Strippers. Me estás asustando, Pedro. ¿Qué haces?

Pedro. ¿Tú no me buscaste? ¿Tú no me llamaste? ¿No te apareciste cada día a recogerme en el hospital? ¿No te ponías sayitas cortas para alborotarme en el hospital? ¿Cuando yo terminaba el trabajo no ibas tú a buscarme para bailar, tomar cervezas, demorarme, putear, hablar de tu puticlub alternativo con variantes para esquizofrénicos y amas de casa, para hablar de mi medicina, de política, de economía, del gran cirujano que soy? ¿No eras tú quien me demoraba para que yo no pudiera llegar temprano a mi casa? Bienvenida. Ahí la tienes. Se llama Ana. Ana es mi esposa. Ana es mi mujer. Ana me la ha chupado mejor. Mucho mejor. Quiero que la mires. A Ana, puta asquerosa, tienes que mirarla.

4

Muchacha. Esa mujer me gusta. Su odio pequeño-burgués y silencioso es el que me gusta. Podría gritar como una madre histérica, pero acepta mis empanadas de coco y guayaba, y me mira. Te cayó encima una flor... La tienes enredada en el pelo... Atrás, más atrás... Atrás... Mejor quitatela tú misma... Ana es una mujer hermosa que permanece sentada bajo la mata de naranjas. En el árbol siguen las naranjas a las que Pedro les quitó la cáscara... Ana, el naranjo es un árbol generoso. Tú que aún eres joven y tienes el pelo rojo, deberías lavártelo con flores del naranjo... No te invito a mi casa

Pedro. È o non è sotto il ponte la donna del cazzo?

Spogliarelliste. È stata seduta sotto quel albero d'arance per giorni.

Pedro. Ti ha detto qualcosa?

Spogliarelliste. Il suo nome è Ana.

Pedro. Certo che si chiama Ana!

Spogliarelliste. Passa ore a parlare da sola.

Pedro. E che cazzo dice?

Spogliarelliste. Non so, cose strane.

Pedro. Guardala.

Spogliarelliste. Pedro, lasciami, cosa fai?

Pedro. Voglio che la guardi.

Spogliarelliste. Mi stai spaventando, Pedro, cosa stai facendo?

Pedro. Non mi hai cercato? Non mi hai chiamato?

Non ti sei presentata ogni giorno per venirmi a prendere all'ospedale? Non ti sei messa le gonne corte per agitarmi all'ospedale? Quando finivo di lavorare, non sei venuta a prendermi per ballare, bere birre, per farmi ritardare, bestemmiare, parlare del tuo futuro nel *putaclub* alternativo con varianti per schizofrenici e casalinghe, per parlare della mia medicina, della politica, dell'economia, del grande chirurgo che sono? Non eri tu quella che mi tratteneva per non farmi arrivare a casa presto? E ora? Eccola lì. Il suo nome è Ana. Ana è mia sposa. Ana è mia moglie. Ana mi ha fatto il pompino migliore. Veramente migliore. Voglio che la guardi. Ana, lurida puttana, devi guardarla.

4

Ragazza. Mi piace quella donna. Il suo silenzioso odio piccolo-borghese è quello che mi piace. Potrebbe urlare come una madre isterica, ma accetta le mie *empanadas* di cocco e guava, e mi guarda. Un fiore ti è caduto addosso... Si è aggrovigliato nei tuoi capelli... Indietro, più indietro... Indietro... Meglio togliilo da sola... Ana è una bella donna che rimane seduta sotto l'albero di arance. Sull'albero ci sono ancora le arance a cui Pedro ha tolto la buccia... Ana, l'arancio è un albero generoso. Tu che sei ancora giovane e hai i capelli rossi, dovresti lavarli con i fiori d'arancio... Non ti invito a casa mia perché la gente non pensi che ti manco il rispetto... Non dovresti venire a casa mia. Sono una cagna che vive da sola. Una donna affamata che vive sola sotto il ponte... Immagino che tu stia attraversando un brutto periodo e non abbia voglia di parlare con nessuno... Dovresti dimenticare tutto e tornare a casa... Non mi piace vederti lì sdraiata... Sono molti giorni che sei sdraiata lì, dai... Il dolore passa, Ana. Con il tempo, il dolore guarisce, si

para que la gente no crea que te falto el respeto... Tú no debes ir a mi casa. Yo soy una perra que vive sola. Una muerta de hambre que vive sola bajo el puente... Supongo que estás pasando por un mal momento y no tienes ganas de hablar con nadie... Deberías olvidarlo todo y regresar a tu casa... No me gusta verte ahí tirada... Llevas muchos días ahí tirada, chica... El dolor pasa, Ana. Con el tiempo, el dolor se cura, se calma, se vuelve normal... Ana, regresa a tu casa y olvida tu dolor haciendo compras en el Mercado de 70. Una encuesta en mujeres mayores de veinticinco años demostró que las mujeres mejoran sus síntomas depresivos haciendo compras en grandes establecimientos. El dolor se cura, el dolor pasa, el dolor se amortigua llenando la cesta del mercado, el dolor se calma con un champú hidratante de queratina, un par de zapatos, un vestido, nueva ropa interior, sábanas nuevas, toallas nuevas, aceite de oliva. Y tinte L'Oreal. El dolor se entretiene con crema de maní. Con mantequilla de chocolate y maní.... Quiero que te vayas, que subas a ese carro con tu marido y vayas para tu casa. Quiero que abras la puerta de tu casa y disfrutes la mansión tan hermosa que tienes. Tienes espacio, tienes terrenos, tienes muebles, tienes un jardín, tienes azotea, una pila para agua fría y una pila para agua caliente porque tú, Ana, tienes una mezcladora, tienes un carro moderno, tienes amigas lindas como tú, que huelen rico y toman capuchino en la terraza. Tienes perfumes, tienes adornos, tienes plantas, tienes mangueras para regar tus plantas, tienes azucenas, tienes, Ana, tienes todo lo que tenías que tener... Mira, te cayó encima una flor... Ahí... Atrás... Sigue enredada en tu pelo... Atrás, más atrás... ¡Mejor quítatela tú misma!

5

Strippers. Pasa algo. Por allá. Hay policías. ¿Qué investigan? Pasa algo en el puente. Seguro me piden el carné... ¡Yo tengo una suerte pa eso! En el puente siempre pasa algo, siempre ocurren cosas, siempre viene la policía.

Pedro. Una muchacha. Diecisiete años. La encontraron medio muerta. La atracaron. Una muchacha que estudiaba Filosofía en la Universidad. Le hundieron en la espalda una botella. Con la botella le destrozaron el riñón izquierdo y el riñón derecho. Metieron la botella y la hicieron girar dentro del cuerpo de esa muchacha. El vidrio cortó, cercenó,

calma, diventa normalità... Ana, torna a casa e dimentica il tuo dolore facendo shopping al Market di 70. Un'indagine su donne sopra i venticinque anni ha dimostrato che le donne migliorano i loro sintomi depressivi facendo shopping nei grandi negozi. Il dolore guarisce, il dolore passa, il dolore si smorza riempiendo il cesto del mercato, il dolore si lenisce con uno shampoo alla cheratina idratante, un paio di scarpe, un vestito, biancheria nuova, lenzuola nuove, asciugamani nuovi, olio d'oliva. E la tintura per capelli L'Oreal. Il dolore viene trattenuto dal burro di arachidi. Con burro di arachidi al cioccolato... Voglio che tu te ne vada, voglio che tu salga in macchina con tuo marito e vada a casa. Voglio che tu apra la porta di casa tua e che ti goda la bella villa che hai. Hai spazio, hai terreni, hai mobili, hai un giardino, hai un terrazzo, un lavandino per l'acqua fredda e uno per l'acqua calda perché tu, Ana, hai l'acqua calda, hai una macchina moderna, hai amiche belle come te, che profumano di buono e bevono cappuccino in terrazza. Hai profumi, hai gioielli, hai piante, hai tubi per innaffiare le tue piante, hai gigli, hai, Ana, hai tutto quello che dovevi avere... Guarda, un fiore ti è caduto addosso... Ecco... Indietro... È ancora impigliato nei tuoi capelli... Indietro, più indietro... È meglio che te lo togli tu!

5

Spogliarelliste. C'è qualcosa che non va. Laggiù. Ci sono dei poliziotti, su cosa stanno indagando? Sta succedendo qualcosa al ponte. Sono sicura che mi chiederanno la carta d'identità... sono fortunata per queste cose! Sul ponte succede sempre qualcosa, succedono sempre cose, la polizia arriva sempre.

Pedro. Una ragazza. Diciassette anni. L'hanno trovata mezza morta. È stata rapinata. Una ragazza che studiava filosofia all'università. Le hanno spaccato una bottiglia nella schiena. Le hanno spaccato il rene sinistro e il rene destro con la bottiglia. Hanno messo la bottiglia e l'hanno fatta girare nel corpo della ragazza. Il vetro ha tagliato, asportato, ferito, macellato, avvitato, le arterie, le vene, i vasi sanguigni, la pelle, la gioventù, di quella ragazza, e anche il calice del rene. In altre parole: le hanno distrutto entrambi i reni. All'ospedale, incredibilmente, non abbiamo nessun rene disponibile al momento. Abbiamo quasi sempre i reni in refrigeratori con ghiaccio. La gente li dà, li dona, li regala. C'è un'eccedenza di reni in questo paese. Li trasportiamo in elicottero per farli arrivare in tempo. E si dà il caso che non abbiamo nessun rene disponibile al momento. La ragazza è collegata a un mucchio di attrezzature. Si piscia, si caga

lastimó, trozó, jodió, las arterias, las venas, los vasos sanguíneos, la piel, la juventud, de esa muchacha, y hasta el cáliz renal. O sea: le destrozaron los dos riñones. En el hospital, increíblemente, no tenemos ningún riñón disponible en este momento. Casi siempre tenemos riñones en neveritas con hielo. La gente los da, los donan, los regalan. Sobran los riñones en este país. Los transportamos en helicóptero para que lleguen a tiempo. Y casualmente ahora no tenemos ningún riñón disponible. La muchacha está conectada a un montón de equipos. Se mea, se caga y no conoce a nadie, conectada a esos tubos. Pero seguimos sin riñones. ¿Quieres saber algo más?

Strippers. Ay, cojones, seguro me piden el carné.

6

Muchacha. Ella, esa mujer, es la que me hace recordar que traje a la muchacha bajo el puente. La traje hasta aquí y le dije: baja esa botella. Le dije: tú y yo no deberíamos hacer estas cosas. Tú y yo no deberíamos apostar. Somos amigas de la Universidad... Somos jóvenes, somos militantes de la Juventud, somos la joven promesa, somos la esperanza del mundo, somos las próximos modelos de la Playboy y la Calvin Klein, somos la promesa del software, somos la vanguardia, somos el proyecto, somos el proyecto del proyecto, tenemos esa cosa de un futuro por delante... Ustedes no deberían picarse, no deberían drogarse, no deberían raparse, no deberían acostarse hembras con hembras ni varones con varones, no deberían lastimarse, no deberían usar punzones en los bolsillos, no deberían ver pornografía, no deberían gritarse. No deberían ser tan animales.

7

Pedro. ¿Tú no me buscaste? ¿No me provocabas con tus sayitas cortas, con tu pelo suelto, con tu boca pintada? ¿No eras tú quien me demoraba para que yo llegara tarde a mi casa? Mírala, ahí la tienes. Se llama Ana. Quiero que la subas a mi carro. Quiero que le expliques que por tu culpa llegué tarde a nuestra casa. Quiero que convenzas a Ana para que regrese conmigo... a nuestra casa.

8

Strippers. Antes, todos éramos más amables. Todos éramos intelectuales, profesores, científicos, fi-

addosso, non riconosce nessuno, collegata a questi tubi. Ma abbiamo finito i reni, c'è qualcos'altro che vuoi sapere?

Spogliarelliste. Oh, cazzo, sono sicura che mi chiederanno il documento.

6

Ragazza. Lei, quella donna, è quella che mi ricorda che ho portato la ragazza sotto il ponte. L'ho portata qui e le ho detto: metti giù quella bottiglia. Ho detto: io e te non dovremmo fare queste cose. Io e te non dovremmo scommettere. Siamo amiche dell'Università... Siamo giovani, siamo militanti della *Gioventù*¹, siamo la giovane promessa, siamo la speranza del mondo, siamo le prossime modelle di Playboy e Calvin Klein, siamo la promessa del software, siamo l'avanguardia, siamo il progetto, siamo il progetto del progetto, abbiamo quella cosa d'un futuro davanti a noi... Voi non dovrete pungervi, non dovrete drogarsi, non dovrete rasarvi, non dovrete andare a letto le femmine con le femmine, non dovrete andare a letto i maschi con i maschi, non dovrete farvi male a vicenda, non dovrete usare grimaldelli, non dovrete guardare la pornografia, non dovrete urlarvi contro. Non dovrete essere così bestiali.

7

Pedro. Non mi hai cercato? Non mi hai provocato con le tue gonne corte, con i tuoi capelli sciolti, con la tua bocca dipinta? Non sei stata tu a farmi ritardare perché arrivassi tardi a casa? Guardatela, eccola lì. Il suo nome è Ana. Voglio che tu la metta nella mia macchina. Voglio che le spieghi che per colpa tua sono arrivato tardi a casa. Voglio che tu convinca Ana a tornare con me... a casa nostra.

8

Spogliarelliste. Prima eravamo tutti più gentili. Eravamo tutti intellettuali, professori, scienziati, filosofi. Accoglienti. Cara professoressa di marxismo, vuole rimanere a cena? Passi Lei. Desidera? Vuole? Come va? Prima Lei. No, ma che ne dice, vada prima Lei. Entrate. Passerò, certo che passerò, niente mi fermerà. Se non passo, mi toglierò le mie infradito e diventerò una serial killer e passerò sciabattando, investendovi. Niente mi impedirà di passare perché mi sono prenotata per le crocchette di pesce da ieri sera. Le autorità sanitarie hanno scelto, a caso, trenta gatti randagi, tra quelli che erano in fila per le crocchette di pesce. Comportamento aggressivo nei gatti malnutriti. Si osserva, negli animali

lósosfos. Hospitalarios. Estimada profesora de Marxismo, ¿desea quedarse, a cenar? Pase usted. ¿Desea? ¿Gusta? ¿Qué tal? Usted primero. No, pero de qué manera, usted primero. Pase. Paso, claro que paso, nada va a impedirme pasar. Si no paso, me quito la chancleta y me convierto en una asesina en serie y paso chancleteando, arrollando. Nada va a impedirme pasar porque yo marqué en esta cola para las croquetas de pescado desde anoche. Las autoridades sanitarias escogen, al azar, treinta gatos callejeros, de los que hacían cola para las croquetas de pescado. Conducta agresiva en los gatos desnutridos. Se observa, en los animales hambrientos, un déficit de la mielina que recubre los nervios. Los gatos hambrientos no responden a los estímulos dolorosos. Los gatos hambrientos maúllan a todo pecho. Los gatos hambrientos no saben si es frío o caliente, si pinchas o tocas. Los gatos hambrientos no diferencian una croqueta de una piedra. Los gatos hambrientos chillan, gritan, tienen en la garganta un llanto profundo que parece el llanto de un niño pequeño. Y allí mismo, en la cola de la croqueta, me dio por gritar: quiero tener una galería de arte de mi propiedad. Una galería tan famosa como la Tate Gallery, como el MoMA, como la Bárbara Glastor en Nueva York. Una galería que sea una sucursal del Reina Sofía. Eso quiero. Una galería tan famosa como el Albert and Victoria Museum. Quiero hacer un vernissage, un brindis, una recepción. Quiero participar de la gran burbuja del mercado del arte... Y si no es mucho pedir, quisiera... Y allí mismo, en la cola de la croqueta, me dio por gritar: quiero que no existan las colas. Que yo llegue a los lugares y pueda comprar sin tener que morder, sin tener que empujar, sin tener que gritar, sin tener que quitarme las chancletas. Y que yo esté tan sorprendida que entonces pregunte: ¿no hay productos? ¿No hay huevos? ¿No va a pasar el ómnibus? ¿No hay pollo? ¿No hay desodorante? No me asusten. ¿No hay croquetas? Y que me digan: sí, sí, señora, señorita, sí hay productos, y sí hay huevos, y sí va a pasar el ómnibus, y sí hay croquetas, pero no hay cola, señora. Han sido equilibradas, por primera vez, la oferta y la demanda. Han sido equilibrados, por primera vez, los precios y los salarios. Han sido equilibradas las luces y las sombras. Han sido equilibradas la política y las vacaciones... Han sido equilibrados la venta de croquetas con los comedores de croqueta... Yo quería fundar una gale-

affamati, un deficit della mielina che copre i nervi. I gatti affamati non rispondono agli stimoli dolorosi. I gatti affamati miagolano a petto pieno. I gatti affamati non sanno se è caldo o freddo, se si punzecchiano o si toccano. I gatti affamati non distinguono una crocchetta da un sasso. I gatti affamati strillano, urlano, hanno un grido profondo in gola che sembra il pianto di un bambino piccolo. E proprio lì, in coda per la crocchetta, ho iniziato a gridare: voglio avere una galleria d'arte della mia proprietà. Una galleria così famosa come la Tate Gallery, come il MoMA, come la Barbara Glastor di New York. Una galleria che sia una succursale del Reina Sofia. Questo è quello che voglio. Una galleria famosa come l'Albert and Victoria Museum. Voglio fare un vernissage, un brindisi, un ricevimento. Voglio partecipare alla grande sfera del mercato dell'arte... E se non è chiedere troppo, vorrei... E proprio lì, in coda per la crocchetta, ho iniziato a gridare: voglio che non ci siano code. Voglio arrivare nei negozi e poter comprare senza dover mordere, senza dover spingere, senza dover gridare, senza dovermi togliere le infradito. Ed essere sempre sorpresa da dover chiedere: niente prodotti? Niente uova? Non passa l'autobus? Niente pollo? Niente deodorante? Non spaventarmi, niente crocchette? E mi dica: sì, sì, signora, signorina, sì ci sono prodotti, e sì ci sono uova, e sì l'autobus sta per passare, e sì ci sono crocchette, ma non c'è coda, signora. Per la prima volta, l'offerta e la domanda sono state equilibrate. Per la prima volta, prezzi e salari sono stati equilibrati. Luci e ombre sono state bilanciate. Sono state equilibrate la politica e le vacanze... Equilibrate la vendita delle crocchette con i mangiatori delle crocchette. Volevo fondare una galleria famosa come la Tate Gallery, come il MoMA, come la Barbara Glastor di New York. Una galleria succursale del Reina Sofia. E proprio lì, nella stessa coda per la crocchetta di pesce, mi è venuto di gridare: va bene... Se non riesco ad aprire una galleria d'arte... Va bene se non riesco ad aprire una galleria d'arte della mia proprietà... Va bene se non riesco a comprare i miei due pacchetti di crocchette di pesce, dovrò diventare una mignotta e aprire un *putaclub*.

9

Ragazza. La pietà è un sentimento che ti indebolisce. La pietà ti carica del peso degli altri, ti fa ammalare per gli altri. Niente è più disgustoso della pietà. La pietà è un sentimento che ti indebolisce. La pietà ti carica del peso degli altri, ti fa ammalare per gli altri. Niente è più disgustoso della pietà. La pietà è un sentimento che ti inde-

ría tan famosa como la Tate Gallery, como el MoMA, como la Bárbara Glator en Nueva York. Una galería sucursal del Reina Sofía. Y allí mismo, en la misma cola de la croqueta de pescado, me dio por gritar: pues... Si no logro abrir una galería de arte... Pues, si no logro abrir una galería de arte de mi propiedad... Pues, si no logro comprar mis dos paquetes de croqueta de pescado, tendré que meterme a puta y fundar un puticlub.

9

Muchacha. La piedad es un sentimiento que te debilita. La piedad te hace cargar con otros, enfermar por otros. Nada es más asqueroso que la piedad. La piedad es un sentimiento que te debilita. La piedad te hace cargar con otros, enfermar por otros. Nada es más asqueroso que la piedad. La piedad es un sentimiento que te debilita. La piedad te hace cargar con otros, enfermar por otros. Nada es más asqueroso que la piedad.

10

Strippers. Ana, yo soy la amante de tu marido... Lamento conocerte de esta manera. Estoy aquí para pedirte disculpas por todo lo que ha pasado. Al principio, yo no sabía que existías. Después, Pedro me dijo que existías. Y como yo tengo las piernas gordas, y el culo lleno de grasa, y me creo que estoy buena porque los camioneros me pasan por el lado y me dicen: mami, pa caerte arriba, mami, pa darte con to, mami, si te cojo... Ya sabes, los camioneros dicen esas cosas... Y yo me creo que soy el camión de la carne. Y crearme todo eso me sube la autoestima... Me gusta tu marido. Y me dije a mí misma: la mujer de Pedro no va a estar más buena que yo. Te comparé conmigo. Nos comparé a ti y a mí como se comparan dos chancletas de merolicos. Y nada, empecé a encontrarme con Pedro of of of. Lo busqué como se busca a la gente para acostarse, para hacer cochinas... Lo perseguí, lo esperé muchas veces fuera de tu casa. Me abrí el suéter para que él viera que debajo no había nada y que yo estaba en la pelota. Eso funciona, Ana. Sí funciona. Tú nunca me habías visto, pero yo a ti sí. Te busqué en internet, te googleé, como se dice. Un ser común que no aparecería en Internet. Qué susto, Ana. Más de cincuenta páginas en el buscador. Más de cincuenta páginas hablando de la vacuna que inventaste para retener un poco el cáncer. Qué susto, Ana, al ver que

bolisce. La pietà ti carica del peso degli altri, ti fa ammalare per gli altri. Niente è più disgustoso della pietà.

10

Spogliarelliste. Ana, sono l'amante di tuo marito... mi dispiace incontrarti in questo modo. Sono qui per scusarmi per tutto quello che è successo. All'inizio non sapevo che tu esistessi. Poi Pedro mi ha detto che esistevi. E siccome ho le gambe grasse, e un culo pieno di grasso, e penso di essere sexy perché i camionisti mi passano accanto e dicono: bella, salta su, bella, dammi tutto, bella, se ti scopo... Sai, i camionisti dicono queste cose... E io credo di essere il camion della carne. E credere tutto questo mi dà una spinta di autostima... Mi piace tuo marito. E mi sono detta: "La moglie di Pedro non sarà più sexy di me. Ti ho paragonato a me. Ho paragonato me e te come si paragonano due ciabatte infradito comprate per strada. E niente, ho cominciato a incontrare Pedro of of of. L'ho cercato come si cerca qualcuno con cui andare a letto, per fare cose sporche... L'ho inseguito, l'ho aspettato molte volte fuori da casa tua. Ho aperto il mio maglione per fargli vedere che sotto non c'era niente e che ero nuda. Questo funziona, Ana. Funziona. Tu non mi hai mai visto prima, ma io ho visto te. Ti ho cercato su internet, ho navigato in Google. Io, un essere comune che non apparirebbe su Internet. Che spavento, Ana. Più di cinquanta pagine nel motore di ricerca. Più di cinquanta pagine per parlare del vaccino che hai inventato per frenare un po' il cancro. Che spavento, Ana, vedere che il tuo vaccino è già applicato in Spagna, Portogallo, Inghilterra, in tutta l'America Latina... Che spavento. Ho lasciato il mouse e ho cercato le mie pagine. Li ho confrontati con le tue, di nuovo, come due infradito. Io con due pagine in Google, vendendomi con un fantastico bikini giallo, che mi sta benissimo!! E tu con più e più pagine dove la gente ti ringrazia per il tuo vaccino e offre benedizioni per te e la tua famiglia... È stato allora che mi son detta: Ana non mi batterà. La medicina di Pedro, la pillola che strappa quel macho, sono io. Ho fatto di tutto con tuo marito. Sesso tantrico, spooning, posizione del missionario guardandolo negli occhi, baci con la lingua fino alla gola, la posizione della gru, gli ho messo la patata sulla faccia, Ana, perché so come muovere le natiche, così, e così, e così. L'ho scopato tante volte, come una cagna, sotto questo ponte, e quando mi mettevo a quattro zampe, Ana, per dare il culo a tuo marito, li dicevo un frammento di "Sesso nell'antica Cina": oh, darling, che la luna piena arrivi al pennacchio





tu vacuna ya se aplica en España, Portugal, Inglaterra, en toda Latinoamérica... Qué susto. Solté el mouse y busqué mis páginas. Las comparé con las tuyas, otra vez, como dos chancletas de merolicos. Yo con dos páginas en Google, vendiéndome en un perro bikini amarillo, ¡¡¡que me queda!!! Y tú con más y más páginas donde la gente agradece tu vacuna y ofrece bendiciones para ti y para tu familia... Ahí fue cuando me dije: Ana no va a ganarme. La pastilla de Pedro, la píldora que arrebató a ese macho, soy yo. Hice de todo con tu marido. Sexo tántrico, cucharita, posición de misionero mirándole a los ojos, besos con lengua hasta su garganta, la posición de la grulla, le puse el bollo en la cara, Ana, porque yo sé mover las tapas de las nalgas, así, y así, y así. Me he acostado con él muchas veces, como una perra, bajo este puente, y cuando me ponía en cuatro patas, Ana, para darle el culo a tu marido, yo le decía un fragmento de "El Sexo en la Antigua China": oh, darling, deja que la luna llena se acerque al penacho de la palma... Pero me parece... Creo... Supongo que debes regresar con él a tu casa... Pedro sufre por ti. Sufre porque estás aquí, tirada... Pedro quiere que regreses a la casa. Se muere de ganas de abrazarte, de poner sobre la mesa los tres vasitos, los tres tenedores, los tres plásticos, las tres cucharitas, las tres servilletas, porque ustedes son así, son tres, como la familia de los tres ositos... No sé qué más decirte. Lamento mucho lo que le pasó a tu hija. Te juro que te abrazaría si con eso yo pudiera salvar a tu hija... Lo único que te deseo es que al hospital llegue algún riñón a tiempo. Bendiciones. Las más honestas para tu hija... Pregunta lo que quieras, Ana.

Pedro. Ana, mi papel en esta obra es pedirte perdón. Mi conflicto es amar a mi esposa que no quiere regresar a nuestra casa. Ana, te lo juro, no lo hice con ella mejor que contigo. Eres una gran mujer, Ana, la mujer de mi alma. Además, Ana, su alienato apesta a perro huevero, el bollo le suda, está tan buena que me pesa cuando la cargo. Y además, Ana, todo lo demás... Mi traición, mi intercambio de fluidos con una perra mierdera que no podrá fundar una galería de su propiedad, no merece tanto castigo. Castígame con otra cosa, con días, meses sin hablarme... Pero no te sientes ahí, bajo ese puente, como si del cielo fuera a caer el riñón que necesitamos para nuestra hija... Ana... no vas a encontrar nada más debajo de esa mata de naranjas... Ya no

della palma... Ma mi sembra... Credo... Suppongo che dovresti andare a casa con lui... Pedro soffre per te. Sta soffrendo perché tu sei qui sdraiata... Pedro vuole che tu torni a casa. Non vede l'ora di abbracciarti, di mettere in tavola i tre bicchierini, le tre forchette, i tre piattini, i tre cucchiaini, i tre tovaglioli, perché voi siete così, siete tre, come la famiglia dei tre orsetti... Non so che altro dirvi. Mi dispiace molto per quello che è successo a tua figlia. Giuro che ti abbraccerei se quello servisse a salvare tua figlia... L'unica cosa che ti auguro è che qualche rene arrivi all'ospedale in tempo. Vi benedico. Le mie oneste benedizioni a tua figlia... Chiedi quello che vuoi, Ana.

Pedro. Ana, il mio ruolo in questo spettacolo è di chiedere il tuo perdono. Il mio conflitto è amare mia moglie che non vuole tornare a casa nostra. Ana, lo giuro, non l'ho fatto meglio con lei che con te. Sei una grande donna, Ana, la donna della mia vita. Inoltre, Ana, il suo alito puzza di egg-dog, la sua patata suda, sta così buona che mi pesa se la alzo. E poi, Ana, tutto il resto... Il mio tradimento, il mio scambio di fluidi con una puttana di merda che non sarà in grado di fondare una galleria della sua proprietà non merita tanta pena. Puniscimi con qualcos'altro, con giorni, mesi senza parlarli... Ma non stare lì, sotto quel ponte, come se il rene di cui abbiamo bisogno per nostra figlia cadesse dal cielo... Ana... non troverai nient'altro sotto quel albero d'arance... Non ci sono più vetri o bottiglie rotte. Hai raccolto tutti i piccoli pezzi di vetro, hai rimesso insieme la bottiglia. Ha pivuto molte volte. È stata tagliata l'erba. I rastrelli sono passati sul ponte. Io e te abbiamo il dolore dentro, il vetro dentro, la bottiglia che hanno usato come rasoio dentro. Io e te, insieme, possiamo immaginare le cento versioni di quell'assalto. Puoi dirmi che una ragazza di diciassette anni non dovrebbe uscire in strada con un portatile nello zaino. Puoi dirmi che abbiamo sbagliato a darle soldi, che ne abbiamo tanti. Abbiamo sbagliato perché non avremmo mai immaginato che una figlia tua e mia sarebbe stata rapinata... Abbiamo sbagliato a lasciarla studiare con un'amichetta affamata. Abbiamo sbagliato a dirle che tutti i giovani sono uguali, tutte le ragazze sono uguali, e uguali tutte le famiglie, uguali, uguali, uguali... È stato un errore... Sali in macchina, Ana... Siamo stati solo sfortunati, non abbiamo avuto grazia, non sono arrivato a casa in tempo, non ho potuto prendere nostra figlia perché ho continuato a scopare con questa ragazza grassa che non si viene, che si bagna solo col lubrificante, e urla perché finge. Comunque, Ana... In ospedale, in questo momento, non abbiamo reni disponibili... In questo paese li danno,

quedan vidrios ni botellas rotas. Recogiste todos los trocitos de vidrio, armaste la botella. Ha llovido muchas veces. Han chapeado. Han pasado rastriillos por el puente. Tú y yo tenemos el dolor dentro, los vidrios dentro, la botella que usaron como naveja la tenemos dentro. Tú y yo, juntos, podemos imaginar las cien versiones de ese asalto. Puedes decirme que una muchacha de diecisiete no debe salir a la calle con una laptop en la mochila. Puedes decirme que nos equivocamos al dejarla manipular dinero del que tenemos a montones. Nos equivocamos porque nunca imaginamos que una hija tuya y mía sería asaltada... Nos equivocamos al dejarla estudiar con una amigueta muerta de hambre. Nos equivocamos al decirle que todos los jóvenes son iguales, iguales todas las niñas, iguales todas las familias, iguales, iguales, iguales... Fue un error... Sube al carro, Ana... Simplemente, no tuvimos suerte, no tuvimos gracia, no llegué temprano a la casa, no pude recoger a nuestra hija porque me quedé puteando con la gorda esta que ni se viene, ni se moja sin lubricante, y grita porque finge. En fin, Ana... En el hospital, en estos momentos, no tenemos riñones disponibles... En este país los dan, los regalan, los donan... Tú y yo deberíamos hablar de mi amante para no hablar de cómo asaltaron a nuestra hija para quitarle un jean y una camiseta. No deberíamos hablar de la igualdad en degradación, ni de la resistencia en la degradación. Sube al carro. Vamos para la casa... Pregunta lo que quieras, Ana.

Strippers. Pregunta lo que quieras, Ana.

Pedro. Ana, pregunta lo que quieras... Una mujer me la ha chupado mejor.

Strippers. Pues deberías hacerlo todo con ella.

11

Pedro. Salgo en ese carro todos los días a las seis de la mañana y me rompo el lomo hasta las siete de la noche. Gracias a mi lomo roto, a las tetas que levanto, a las barrigas que corto, a la grasa que saco de las panzas, a las arrugas que estiro, a los colgajos de piel que pongo en su lugar... Gracias a los hombres que transformo en mujercitas de silicona, a la gente fea que mejoro, a las narices que afinó, a los arcos de ceja que estiro, a las gordas que liposucciono, a los huesos que rebajo, a los tabiques que enderezo, a los yumas que se operan conmigo, tengo una mansión allá, tú la ves, allá, y

li regalano, li donano... lo e te dovremmo parlare della mia amante per non parlare di come nostra figlia è stata aggredita per prendere un paio di jeans e una maglietta. Non dobbiamo parlare di uguaglianza nella degradazione, né di resistenza nella degradazione. Sali in macchina. Andiamo a casa... Chiedi quello che vuoi, Ana.

Spogliarelliste. Chiedi quello che vuoi, Ana.

Pedro. Ana, chiedi quello che vuoi... Una donna mi ha fatto un pompino migliore.

Spogliarelliste. Beh, dovresti fare tutto con lei.

11

Pedro. Esco in quella macchina ogni giorno alle sei del mattino e mi rompo la schiena fino alle sette di sera. Grazie alla mia schiena rotta, alle tette che sollevo, alle pance che taglio, al grasso che tiro fuori dalle pance, alle rughe che stiro, ai lembi di pelle che metto al loro posto... Grazie agli uomini che trasformo in bambole di silicone, alle persone brutte che miglioro, ai nasi che perfeziono, alle arcate sopraccigliari che allungo, alle donne grasse che liposuziono, alle ossa che riduco, ai setti nasali che raddrizzo, alle forestiere che si operano con me, ho una villa là, la vedi, là, e questa macchina. E poi arriva il giorno dopo, e quello dopo ancora, e faccio la stessa cosa ogni giorno e guadagno i miei soldi... Che nessuno pensi che i saloni di chirurgia estetica siano così, all'ordine del giorno. C'è poca offerta. La domanda è grande. La domanda di donne panciute, dal naso grosso, dalle tette grosse, grasse, striate, fratturate, spezzate, troncate, rotte, demolite di questo paese. Non so bene quale sia l'effetto del tropico sulle donne. Il salnitro corrode la loro pelle. I pesi sulle loro spalle corrodono la loro autostima. Il sole corrode la loro anima. Il trasporto corrode il loro amore. La fame divora la loro abbondanza. Il dolore gli divora le interiora. Mangiare il pezzettino di pollo più piccolo della casa divora il loro spirito. L'impossibilità di divorziare perché non hanno un posto dove vivere mangia la loro essenza. Le casseruole e i fornelli corrodono la loro passione. E le tette, per esempio, sono un vero problema. Non ho una sala chirurgica per le tette. E giuro con la mano sul serpente di Esculapio che non c'è donna felice senza un buon paio di tette. Le tette cadenti sono l'unico vero problema di questo paese. Io, un figlio di puttana che ha solo due aspirazioni nella vita, soldi e bellezza, costruisco tette. È il mio contributo alla felicità nazionale. Faccio sedere le donne a un banco di scuola e dico loro: da oggi le vostre tette dipendono dal vostro coraggio. Pensa che in questo banco di scuola sarai Mariana

este carro. Y después llega el otro día, y el otro, y hago lo mismo cada día y gano mi dinero... Que nadie piense que los salones para cirugía estética están así, a la orden del día. Es poca la oferta. Es grande la demanda. La demanda de mujeres barrigonas, narizonas, tetonas, grasosas, estriadas, quebradas, rotas, desbaratadas, descojonadas, de este país. No sé bien cuál es el efecto del trópico en las mujeres. El salitre les corroe la piel. Las jabas al hombro les corroen la autoestima. El sol les corroe el alma. El transporte les corroe el amor. El hambre les corroe la abundancia. El dolor les corroe las entrañas. Comer la posta de pollo más pequeña de la casa les corroe el espíritu. La imposibilidad de divorciarse por no tener dónde vivir les corroe la esencia. Las cazuelas y el fogón les corroen la pasión. Y las tetas, por ejemplo, son un verdadero problema. No me dan un salón quirúrgico para tetas. Y juro con mi mano sobre la serpiente de Esculapio que no existe mujer feliz sin un buen par de tetas. Las tetas caídas son el único problema real que tiene este país. Yo, un hijo de puta que solo tiene dos aspiraciones en la vida, el dinero y la belleza, construyo tetas. Es mi contribución a la felicidad nacional. Siento a las mujeres en un pupitre escolar y les digo: a partir de hoy, tus tetas dependen de tu valentía. Piensa que en este pupitre escolar tú serás Mariana Grajales, Celia Sánchez, Lidia y Clodomira. Piensa que soy tu torturador y que voy a arrancarte las tetas de un tajo para arrancarte la infelicidad. Y corto. Quito la piel, saco la aureola con pezón y todo, afuera. Meto la mano en la grasa que se esconde justo donde estaba la teta. Y quito grasa, quito grasa, quito grasa, y recorto la teta que quité, y pego la teta que quité, y coso la teta que quité, y coso estirando bien la piel de la teta que quité, para que no queden orejeras. Y cómo le digo yo a esa mujer: a partir de ahora tienes que estar tres meses sin cargar jabas, sin hacer pesos, sin cargar cubos de agua, sin fumar por estrés, sin pegarte al fogón, sin tocar una cazuela. Pero lo digo. Y ellas hacen un esfuerzo, una cazuelita más, un cubito menos, una jabita de menos... Y sobreviven sus tres meses. Y al cabo de los tres meses esa mujer vuelve a ser feliz. Y su marido es feliz. Y si ella es feliz, entonces la familia es feliz. La nación es feliz. Las dificultades de este país, entonces, no son económicas, ni del bloqueo, ni de nada que se le parezca, compañeros. El único

Grajales, Celia Sanchez, Lidia e Clodomira. Pensa che sono il tuo aguzzino e che ti strapperò le tette di netto per strappare la tua infelicità. E taglio. Tolgo la pelle, l'areola con il capezzolo e tutto il resto, fuori. Metto la mano nel grasso che si nasconde proprio dove c'era la tetta. E tolgo il grasso, tolgo il grasso, tolgo il grasso, e rifilo la tetta che ho tolto, e incollo la tetta che ho tolto, e cucio la tetta che ho tolto, e cucio allungando bene la pelle della tetta che ho tolto, in modo che non ci siano ripiegamenti. E come dico a quella donna: d'ora in poi devi stare tre mesi senza portare buste della spesa, senza fare sforzi, senza portare secchi d'acqua, senza fumare per lo stress, senza attaccarti ai fornelli, senza toccare una pentola. Come lo dico io, fanno uno sforzo, una pentola in più, un secchio in meno, una busta in meno... E sopravvivono ai loro tre mesi. E alla fine dei tre mesi quella donna è di nuovo felice. E suo marito è felice. E se lei è felice, allora la famiglia è felice. La nazione è felice. Le difficoltà di questo paese, dunque, non sono economiche, né l'embargo, né niente di simile, compagni. L'unico vero problema di questo paese sarà risolto quando le tette di ogni provincia, di ogni comune, di ogni comunità, di ogni isolato, di ogni casa saranno sistemate. Le tette di ogni donna.

12

Ragazza. Che le armi sono pericolose: lo so. Che la marijuana ti prende: lo so. Che l'eroina ti fa andare in overdose: lo so. Non frequentare cattive compagnie: lo so. Non prendere in prestito denaro: lo so. Che le sigarette e l'alcol portano al vizio: lo so. Che dovrei usare i preservativi: lo so. Che sono sola e che dovrei prendermi cura di me stessa: lo so. Che non devo sopportare le botte da un tizio: lo so. Che ci sono case della Federazione di Donne Cubane per imparare a cucire, a ricamare, a lavorare a maglia: lo so, lo so. Che ci sono campagne contro la non violenza: oh, yes. Che non puoi darmi tutto quello che vorresti: lo so. Che ci sono altri che vivono meglio di me: lo so. Che la vita non è questa vita che io porto avanti: lo so. Che non importa cosa indosso ma quello che ho dentro: forse. Che dovrei sposarmi e mettere su famiglia: lo so. Che i denti si lavano quattro volte al giorno: lo so. Che il lavoro rende un uomo forte: lo so. Che non posso dare il mio culo per soldi: hello. Che la fame passa ma il disonore no. Non lo so.

13

Pedro. Forse il dolore è come l'atto di strappare il becco a un uccello, come il colore grigio metallico... Forse

y verdadero problema de este país se solucionará cuando se arreglen las tetas de cada provincia, de cada municipio, de cada comunidad, de cada cuadra, de cada casa. Las tetas de cada mujer.

12

Muchacha. Que las armas son peligrosas: lo sé. Que la marihuana te engancha: lo sé. Que la heroína te da sobredosis: lo sé. Que no me junte con malas compañías: lo sé. Que no pida dinero prestado: lo sé. Que el cigarro y el alcohol dan vicio: lo sé. Que debo usar condones: lo sé. Que estoy sola y debo cuidarme a mí misma: lo sé. Que no se aguanta leña de un tipo: lo sé. Que hay casas de la FMC para aprender a coser, a bordar, a tejer: ya, ya. Que hay campañas contra la no violencia: oh, yes. Que no puedes darme todo lo que quisieras: lo sé. Que hay otros que viven mejor que yo: lo sé. Que la vida no es esta vida que llevo: lo sé. Que no importa cómo voy vestida, sino lo que tengo dentro: tal vez. Que debo casarme y formar una familia: lo sé. Que los dientes se cepillan cuatro veces al día: lo sé. Que el trabajo fortalece al hombre: lo sé. Que no puedo dar el culo por dinero: hello. Que el hambre pasa pero la deshonra no. No lo sé.

13

Pedro. Puede que el dolor se parezca al acto de arrancarle el pico a un ave, al color gris metálico... Puede que el dolor sea como una naranja que se exprime y a la que se le arranca la cáscara a mordidas...

Strippers. Puede que el dolor sea un futuro sin esperanza... Puede que el dolor sea como una balsa que flota en el mar... Puede que el dolor sea una familia que se lanza al mar, como sardinas.

Muchacha. Puede que el dolor sea un amanecer sin leche, sin pan, sin olor a café, sin mantequilla, o un despertar sin objetivos...

Strippers. Puede que el dolor sea una canción censurada, o una línea prohibida. **Pedro.** Puede que el dolor sea la gente caminando toda en una misma dirección y a un mismo paso.

Muchacha. Bienvenidos a la capital. *Welcome.*

Strippers. Puede que el dolor sea un plano de arquitectura que no llega a construirse. Puede que el dolor sea un adoquín desprendido de la calle.

Pedro. Puede que tu dolor sea, incluso, hacerme creer que el chicharrón es carne. **Muchacha.** Puede

il dolore è come un'arancia spremuta a cui si stacca la buccia a morsi...

Spogliarelliste. Forse il dolore è un futuro senza speranza... Forse il dolore è come una zattera che galleggia sul mare... Forse il dolore è una famiglia gettata in mare, come sardine.

Ragazza. Che il dolore sia un'alba senza latte, senza pane, senza odore di caffè, senza burro, o un risveglio senza mete...

Spogliarelliste. Forse il dolore è una canzone censurata, o una riga proibita.

Pedro. Forse il dolore è la gente che cammina nella stessa direzione e allo stesso ritmo.

Ragazza. Benvenuti nella capitale. *Welcome.*

Spogliarelliste. Forse il dolore è un piano architettonico che non viene mai costruito. Forse il dolore è un ciottolo staccato dalla strada.

Pedro. Forse il tuo dolore è, persino, farmi credere che i ciccioli siano carne.

Ragazza. Forse il tuo dolore è un grande progetto storico... che non include me...

Pedro. Mi dispiace, ma non voglio ricordarti, non so come ricordarti, non ho l'ambizione di ricordarti, non mi ispira ricordarti, non desidero ricordarti... Io non posso ricordarti.

14

Ragazza. Forse vi immaginate un centinaio di tipi di aggressioni. Pianificate. Vi immaginate un centinaio di assalti ben congegnati. Una banda che aspetta sua figlia per derubarla. Una banda di *santiagueros*² o ragazzi di Luyanó o una piccola banda di Pogolotti, delinquenti, assassini di cani, canaglie, violenza giovanile, carcerati, di quartieri bruttissimi, emarginati, ragazzi di strada. Ed è stata solo un'aggressione imbecille. Una rapina, un colpo, una normale rapina, una di quelle che succedono ogni giorno in questa zona... Non ho fatto niente a sua figlia, l'ho solo scossa un po'... Abbiamo scommesso su una puttana dagli occhi verdi. E tua figlia ha perso, capisci? Ha perso il computer, le cuffie, e ha perso, credo, i jeans, le scarpe da ginnastica, e un po' di soldi, sciocchezze... Sono tornata a casa con un aspetto tostissimo, con le "Fila" di tua figlia ai piedi... Tua figlia non ha voluto niente indietro. Non voleva le scarpe da ginnastica, né i soldi, né il computer. Non voleva niente. Non è per questo che è venuta. Voleva combattere. Bussò alla porta e disse: vieni fuori, figlia di puttana, vieni fuori, pezzo di merda, vieni fuori, esci... Tua figlia ha rotto la bottiglia contro la porta di casa mia. Tua figlia voleva af-

que tu dolor sea un gran proyecto histórico... que no me incluye...

Pedro. Lo siento, pero yo no quiero recordarte, no sé cómo recordarte, no ambiciono recordarte, no me inspira recordarte, no deseo recordarte... Yo no puedo recordarte.

14

Muchacha. Ustedes quizás imaginan cien tipos de asaltos. Planificados. Imaginan Cien asaltos bien pensados. Una pandilla esperando a la hija de ustedes para atracarla. Una pandilla de santiagueños o tipos de Luyanó o una pandillita de Pogolotti, delincuentes, mataperros, lacras, violencia juvenil, presidarios, reparteros, marginales, callejeros. Y solo fue un asalto imbécil. Un atraco, un golpe, un asalto cualquiera, de esos que ocurren todos los días por esta zona... Yo no le hice nada a tu hija, solo zandararla un poquito... Apostamos por una puta de ojos verdes. Y tu hija perdió, ¿entiendes? Perdió la computadorita, los audífonos, y perdió, creo, el jean, los tenis, y un poco de dinero, boberías... Yo llegué a mi casa con tremenda pinta, con las Filas de tu hija en los pies... Tu hija no quería que le devolvieran nada. No quería los tenis, ni el dinero, ni la computadora. No quería nada. No venía por eso. Quería pelear. Tocaba a la puerta y decía: sal, cabrona, sal, hija de puta, ven, sal... Tu hija rompió la botella contra la puerta de mi casa. Tu hija quería hundir la botella en mi pecho, ¿entiendes? No fue un asalto bien pensado. No fue una pandilla. Me insultaba, tu hija, con su botellita en la mano. La botella la rompió ella misma y quería usar los picos para cortarme a mí, precisamente a mí. Yo no quería dañarle un riñón, pero el vidrio fue directamente a su riñón. Y luego al otro riñón. Yo nunca había golpeado a nadie. Pero ese día, a tu hija, le di todos los golpes que acumulé bajo este puente... Le di por todas las veces que he sido yo quien ha recibido los golpes, ¿entiendes?... Estaba en el suelo, tu hija, y seguía con ganas de fajarse. Dijo muchas cosas feas tu hija... Dijo que somos unos hambrientos, unos miserables, unos culos rotos, unos limosneros, unos sin techo, unos asquerosos, unos marginales, unos reparteros... Dijo que somos: piojosos de permetrina, larvas sin donde pegarse, subdesarrollados, imbéciles, estafadores, pobretes que no pueden quitarse del culo la tinta del papel periódico. Dijo que somos unos pegadores de sue-

fondare la botiglia nel mio petto, capisci? Non è stato un assalto ben pianificato. Non era una banda. Stava insultando me, tua figlia, con la sua piccola bottiglia in mano. Lei stessa ha rotto la bottiglia e voleva usare le punte per tagliarmi, proprio me. Non volevo farle male al rene, ma il vetro è andato dritto al rene. E poi l'altro rene. Non avevo mai colpito nessuno prima. Ma quel giorno, a tua figlia, le ho dato tutti i colpi che avevo accumulato sotto questo ponte... Gliene ho dati per tutte le volte che ero stato io a ricevere colpi, capisci?... Era per terra, tua figlia, e aveva ancora voglia di lottare. Ha detto un sacco di cose brutte, tua figlia... Ha detto che siamo dei morti di fame, dei miserabili, dei culi rotti, dei mendicanti, dei senza-tetto, dei disgustosi, degli emarginati, che veniamo da quartieri di merda... Ha detto che siamo: dei pidocchi di permetrina, delle larve che non sanno dove attaccarsi, dei sottosviluppati, degli imbecilli, dei truffatori, dei poveracci che non riescono a togliersi l'inchiostro della carta di giornale dal culo. Ha detto che siamo degli incollatori di sogliole al vapore, dei miserabili, bevitori di caffè fatto di piselli, della spazzatura, che usiamo la tintura della mangrovia rossa per i funghi che abbiamo ai piedi, talloni sbucciati, dei puzza di sudore, puzza al culo, puzzolenti che usano lo stesso spazzolino tutto l'anno, dei riciclatori, che raschiano il fondo della pentola, dei parassiti, è quello che ha detto tua figlia... Ha detto che siamo dei rammendatori, dei cucitori di vecchi vestiti che dovrebbero essere buttati via, dei raccoglitori di bottoni. E non ci stanchiamo di rammendare, di cucire, di riparare, tutta la merda vecchia che abbiamo... Guarda! Un fiore ti è caduto addosso! È aggroviigliato nei tuoi capelli. Ce l'hai dietro... È meglio che te lo tolga da sola...

15

Ana. Sono la donna che è venuta a saltare da questo ponte. Mi sono vergognata di buttarmi giù. Sono la donna che non urla perché si vergogna di urlare. Non so come prendere qualcuno per il collo. Non so come si crea uno scandalo. Non so come prendersi a pugni. Non so come vestirmi con colori brillanti. Sono una donna abituata a parlare a voce bassa e a dire per favore e prego, e mi chiami senza problema se continui con questo dolore. Sono una donna onesta. Sono una donna piccolo borghese. Sono una dottoressa. Sono un'oncologa. Ho salvato molte persone. Sono la donna che ora non va in spiaggia se non ha una macchina a disposizione. Con un po' di soldi, ho potuto allontanarmi dalle vostre urla, dai vostri autobus, dai vostri balli, dai luoghi scandalosi che frequentate, dai centri dove

la al vapor, unos miserables, unos tomadores de café con chicharo, unas basuras, unos hongueros peste a pata que usan tintura de mangle rojo, unos carcañales ripiados, unos peste a grajo, unos peste a culo, unos peste a boca que usan el mismo cepillo el año entero, unos reciclados, unos pestíferos que raspan el fondo de la cazuela, unos parasitados, eso dijo tu hija... Dijo que somos remendadores, cosedores de ropa vieja que debería botarse, unos pega botones. Y no nos cansamos de remendar, de coser, de reparar, toda la mierda que tenemos rota... ¡Mira! ¡Te cayó encima una flor! La tienes enredada en el pelo. Atrás... Mejor quitatela tú misma...

15

Ana. Yo soy la mujer que vino a tirarse de este puente. Tirarme me dio vergüenza. Yo soy la mujer que no grita porque también le da vergüenza gritar. Yo no sé coger a nadie por el cuello. Yo no sé armar escándalos. Yo no sé fajarme. Yo no sé vestirme con colores chillones. Yo soy una mujer acostumbrada a hablar en voz baja y a decir permiso y por favor, y llámeme sin pena si usted continúa con ese dolor. Yo soy una mujer honrada. Yo soy una mujer pequeñoburguesa. Yo soy doctora. Yo soy oncóloga. Yo he salvado a mucha gente. Yo soy la mujer que ahora no va a la playa si no tiene un carro a su disposición. Con un poco de dinero, pude alejarme de los gritos de ustedes, de las guaguas de ustedes, de los bailes de ustedes, de los lugares escandalosos que visitan ustedes, de los centros donde los atienden tan mal, como si fueran perros, como si no valieran nada, a todos ustedes. Pero yo soy la mujer que ni con todo el dinero del mundo ha podido quitarse los callos de los pies. Me paso piedra pómez, exfoliante, me los corto con una cuchilla de afeitar, pero los callos otra vez me salen. A veces me duele la espalda. Porque, además, yo soy la mujer que un día trabajó mucho. Yo soy la mujer que tiene debajo de la base de Golden Rose una mancha de sol. Yo soy la mujer que ha subido a los camiones poniendo un pie en la rueda. Y trepando. Yo soy la mujer que con la bata de médico puesta ha traficado carne de vaca. Yo soy la mujer que cuando la cosa ha estado dura ha tenido que limpiar, por tres dólares, toda una casa. Yo soy la mujer que ha sobrevivido planchando. Yo soy la mujer que tuvo un aborto de tanto caminar. Pero yo soy la

siete trattati così male, come se foste dei cani, come se foste inutili, tutti voi. Ma io sono la donna che nemmeno con tutti i soldi del mondo è riuscita a togliersi i calli dai piedi. Uso la pietra pomice, l'esfoliante, li taglio con una lametta, ma i calli tornano. A volte mi fa male la schiena. Perché, d'altronde, io sono una donna che ha lavorato duramente una volta. Sono la donna che ha una macchina solare sotto la base di trucco colore Golden Rose. Sono la donna che è salita sui camion mettendo un piede sulla ruota. E arrampicandosi. Sono la donna che, con il camice da medico, ha trafficato carne di manzo. Sono la donna che, quando il gioco si è fatto duro, ha dovuto pulire un'intera casa per tre dollari. Sono la donna che è sopravvissuta stirando. Sono la donna che ha abortito per troppo camminare. Ma io sono la donna che sapeva che, nonostante tutto, non dovevo smettere di studiare. Sono la donna che ha aperto i libri quando tutto quello che aveva nello stomaco era acqua e zucchero e una crocchetta di pesce. E così, affamata, mi sono bruciata le ciglia e ho imparato come funziona il corpo. Sono la donna che ha passato notti intere in un laboratorio. Sono la donna che vendeva il pane al pomodoro alle colleghe di laboratorio... Sono la donna che si è iniettata dei vaccini per fermare alcune miserabili cellule invasive. Sono la donna che vuole fermare quelle stesse cellule invasive nei vostri corpi. Sono la donna che a volte non ha saputo cosa cucinare, in piedi davanti ai fornelli, pregando non so chi per qualcosa da mangiare. Sono la donna che ora usa Amarich di Givenchy e quando non c'è nella boutique allora compro un profumo di Elizabeth Arden. Sono la donna che ha cercato di andarsene su una zattera. Sono la donna che salta di gioia quando un paziente risponde bene alla chemioterapia. Sono la donna che ha pregato sua figlia di non ammalarsi perché quando non ci sono soldi per i succhi di frutta non è il momento migliore per ammalarsi. Sono la donna che un giorno ha detto: "che palle, è la prima volta che dico che palle". Sono la donna che ora ha dei bei anelli d'oro. Sono la donna che sa che suo marito a volte vuole scopare una donna più felice, più giovane, che ricorda cose meno amare. Sono la donna che a volte ha voglia di tagliare con le forbici tutti i beni acquisiti dopo il matrimonio. Sono la donna che non divorzia mai perché non ha altro posto dove vivere. Sono la donna che ha fatto tutto il possibile per persone che nemmeno conosce. Sono la donna che una volta era la figlia di un ubriacone. Sono la donna che ha dato respirazione bocca a bocca a un vecchio alla fermata dell'autobus, mentre tutti voi stavate lì a guardarmi, senza tenere il vecchio, come se il vec-

mujer que supo que a pesar de todo eso no debía parar de estudiar. Yo soy la mujer que abrió los libros cuando en su estómago lo único que había era agua con azúcar y una croqueta de pescado. Y así, con hambre, me quemé las pestañas y aprendí cómo funciona el cuerpo. Yo soy la mujer que ha pasado noches completas en un laboratorio. Yo soy la mujer que ha vendido pan con tomate a sus compañeras del laboratorio... Yo soy la mujer que se ha inyectado vacunas para detener unas miserables células invasivas. Yo soy la mujer que quiere detener en los cuerpos de ustedes esas mismas células invasivas. Yo soy la mujer que a veces no ha sabido qué cocinar, parada frente al fogón, rezándole no sé a quién para que aparezca algo de comer. Yo soy la mujer que ahora usa Amarich de Givenchy y cuando no hay en la boutique entonces compro un Elizabeth Arden. Yo soy la mujer que intentó irse en una balsa. Yo soy la mujer que salta de alegría cuando un paciente responde bien a la quimioterapia. Yo soy la mujer que alguna vez le ha suplicado a su hija que no se enferme porque cuando no hay dinero para juguitos de cajita no es el mejor momento para enfermarse. Yo soy la mujer que un día dijo: cojones, es la primera vez que digo cojones. Yo soy la mujer que ahora tiene lindos anillos de oro. Yo soy la mujer que sabe que su esposo a veces desea revolcarse con una mujer más alegre, más joven, y que recuerde menos cosas amargas. Yo soy la mujer que a veces tiene ganas de cortar con una tijera todos los bienes adquiridos después del matrimonio. Yo soy la mujer que nunca se divorcia porque no tiene otro lugar donde vivir. Yo soy la mujer que ha hecho todo lo que ha podido por gente que ni siquiera conozco. Yo soy la mujer que una vez fue la hija de un borracho. Yo soy la mujer que le dio un bocado a un viejo en una parada, mientras todos ustedes se quedaban mirándome, sin cargar al viejo, como si el viejo fuera mío. Yo soy la mujer que encerró a su hija en una campana de cristal, y le pagué clases de inglés, y ballet, y un curso de alemán, y vitaminas extranjeras, y ropa bonita y a la moda, y Emulsión de Scocht y escuelas que no costaban pero sí costaban, y cursos de pintura, y maestros gratuitos que no eran gratuitos, y le compré un laptop, un celular, una cuenta de internet, y para pagarle todo eso a mi hija yo era una mujer pequeñoburguesa que hacía por su hija cualquier cosa. Yo no quería que mi hija aprendiera malas palabras,

chío fosse mio. Sono la donna che ha chiuso sua figlia in una campana di vetro, e ho pagato per lezioni d'inglese, e balletto, e un corso di tedesco, e vitamine straniere, e bei vestiti alla moda, e Scotch Emulsion, e scuole che non costavano ma costavano, e corsi di pittura, e insegnanti gratis che non erano gratis, e le ho comprato un portatile, un cellulare, un account internet, e per pagare tutto questo a mia figlia ero una donna piccolo borghese che avrebbe fatto di tutto per sua figlia. Non volevo che mia figlia imparasse parolacce, o modi osceni, o balli stupidi, e l'ho tenuta dove le grida, i tumulti, la miseria, i furti, i continui raffreddori, la malnutrizione, le parolacce, l'immoralità, i fallimenti, il reggaeton, la marginalità, di tutti voi, non la raggiunsero. Proprio perché una volta sono stata tra di voi. Sono la Madre Coraggio dei tropici. Sono la madre Leonor Perez³ che piange in silenzio e prega. Io sono la madre *aura tiñosa*⁴ che non riesce a trovare la sua piccola e chiede sempre: non hai visto un uccellino scuro e bello che è mio figlio? Io sono il punto cubano⁵! Io sono la lacrima nera⁶. Io sono la donna la cui mano qualcuno ha abbassato quando ho chiesto la parola. Volevo dire qualcosa sulla fame. Volevo solo dire che abbiamo bisogno di yogurt e formaggio, burro, pesce, che tutti abbiamo bisogno di certe proteine e certi grassi. Sono la donna che voleva dire che la fame lascia i nervi del corpo senza mielina e che senza mielina i nervi non trasmettono gli impulsi... Volevo dire che la fame uccide gli impulsi. E non sentiamo, non sappiamo se è freddo o caldo, se è superficiale, se il colpo diventa sempre più profondo... se questo dolore che sento ora diventerà sempre più profondo... Insomma... non sono stata in grado di fare niente per voi. E non siete stati capaci di fare nulla per voi. Vi prego di fare qualsiasi cosa per non avere fame... E mi sono allontanata da voi, con mia figlia ben nascosta sotto la mia gonna, con la mia devozione piccolo borghese, ma tu, ragazza, sei riuscita ad avvicinarti a mia figlia. Con le tue scommesse, con i tuoi balli di strada, con la tua anima di ragazzina di strada con i tuoi giochi a piedi nudi. Sono la donna che oggi vuole occhio per occhio e dente per dente. Mi dispiace, ma non so gridare, non so creare scandali. Una specie di rabbia stava crescendo dentro di me. Mi sono indurita, è successa qualcosa... E ora la cosa peggiore è che niente mi fa più male. Avana, questa è anche la mia ultima lacrima... E sta per suonare. Sta per scoppiare sul pavimento. Avana, tu non sai il rumore che fa la lacrima marcia di una madre quando cade. L'Avana, eccola qui. Questa è la mia ultima lacrima.

ni modales obscenos, ni bailes estúpidos, y la man-
tude donde no llegaran los gritos, los tumultos, las
miserias, los robos, los catarros constantes, la mal-
nutrición, las palabrotas, la inmoralidad, los frac-
sos, el reguetón, la marginalidad, de todos ustedes.
Precisamente porque una vez yo estuve dentro de
ustedes. Yo soy Madre Coraje en el trópico. Yo soy
la madre Leonor Pérez que llora en silencio y rezan-
do. Yo soy la madre aura tiñosa que no encuentra
a su hijita porque siempre pregunta: tú no has vis-
to un pajarito oscuro y hermoso que es hijito mío.
¡Yo soy el punto cubano! Yo soy la lágrima negra. Yo
soy la mujer, la mano que alguien bajó cuando pe-
dí la palabra. Yo quería decir algo sobre el hambre.
Yo solo quería decir que necesitamos yogurt y que-
so, mantequilla, pescado, que todos necesitamos
ciertas proteínas y ciertas grasas. Yo soy la mujer
que quería decir que el hambre deja sin mielina los
nervios del cuerpo y que sin la mielina los nervios
no transmiten los impulsos... Yo quería decir que el
hambre mata los impulsos. Y no sentimos, no sabe-
mos si es frío o caliente, si es superficial, si el golpe
es cada vez más profundo... si este dolor que sien-
to ahora será cada vez más profundo... En fin... Yo
no fui capaz de hacer algo por ustedes. Ustedes
no pudieron hacer nada por ustedes. Por favor, ha-
gan lo que sea, pero no pasen hambre... Y me alejé
de ustedes, con mi hija bien escondidita debajo de
mi saya, con mi devoción pequeñoburguesa, pero
tú, muchacha, lograste acercarte a mi hija. Con tus
apuestas, con tus bailes callejeros, con tu alma de
chiquita de calle y mataperra. Yo soy la mujer que
hoy quiere ojo por ojo y diente por diente. Lo sien-
to, pero yo no sé gritar, no sé armar escándalos. Me
fue creciendo dentro una especie de rabia. Me en-
durecí, algo pasó... Y ahora lo peor es que ya nada
me duele. Habana, esta es, también, mi última lágrima...
Y va a sonar. Va a reventar contra el suelo. Ha-
bana, no sabes el ruido que hace al caer la lágrima
podrida de una madre. Habana, aquí está. Esta es
mi última lágrima.

16

Pedro. Ana, espérame en el carro... (*A la mucha-
cha.*) Acepta, por favor, todo esto... Gástalo en lo
que quieras. En lo que más le guste a una muchacha
de tu edad. Diviértete, goza, pásala bien alguna vez
en tu vida. A ver, dónde está esa latica donde siem-
pre escondes el dinero... Dónde está tu latica de

16

Pedro. Ana, aspettami in macchina... (*Alla ragazza.*)
Per favore, accetta tutto questo... Spendilo in quello
che vuoi. Per quello che piace di più a una ragazza
della tua età. Divertiti, godi, spassatela per qualche
momento della tua vita. Vediamo, dov'è quella tazzina
dove nascondi sempre i tuoi soldi... Dov'è la tua lattina
di passata di pomodoro... Nascondi, risparmi, e alla
fine finisci per tirar fuori tutto per comprare riso e pa-
tate dolci e poi vai in bagno e trasformi i tuoi risparmi
in merda... Alla fine di ogni giorno la merda ti aspetta...
Questo è tuo. È per te... Spendili in qualcosa che non
sei mai stata capace di comprare. Ana, ti ho detto di
aspettarmi in macchina... (*Alla ragazza*) Oggi sei ugua-
le a tutti, uguale a noi, certo, quasi uguale, quando
l'uguaglianza è una degradazione. Pensa che questo
ti è stato dato da qualcuno che ha soldi, molti soldi,
che non sa cosa fare con così tanti soldi... E natural-
mente, ora abbiamo avuto questo piccolo problema
con il rene... E per caso non siamo riusciti a risolverlo.
Incredibilmente, in ospedale, non c'è nessuno dispo-
nibile oggi. E si dà il caso che ci sia una ragazza di
diciassette anni attaccata a dei tubi. La bambina sta
abbastanza bene, ma si piscia e si caga addosso e
non riconosce nessuno... La ragazzina ha un buco
nella schiena... E nel buco c'è del vetro. E il vetro era
di una bottiglia. E casualmente ti è capitato di brandi-
re la bottiglia... Non pensare che oggi sei andata su.
Oggi mi hai fatto scendere... Ti prego, non resistermi e
prendi tutto questo. Vai in spiaggia, non so... Comprati
qualcosa... Vai a battere le mani su qualche *conga* o
comprati un drink per la *rumbita* o fumati quello che
devi fumare per non oppormi resistenza... O meglio:
comprati una bella femmina... Ma non osare, ragazza,
opporre resistenza... Ana, non voglio che tu veda que-
sto... Ana, ti ho detto di aspettarmi in macchina.

Spogliarelliste. Bionde e brune, grandi, alte, forti, intel-
ligenti, tutte quelle che fanno buon uso del loro corpo,
delle loro due mani e due piedi, trionferanno.

Pedro. Coloro che si sottopongono a costanti interventi
di chirurgia estetica trionferanno. Quelli che eliminano i
loro lembi, le loro pietà, la loro pelle, i loro orpelli familiari,
quelli che non hanno un figlio da sfamare.

Spogliarelliste. Quelli trionferanno, i primi ad arrivare,
quelli con l'ultima parola, quelli con la voce alta per dare
ordini, quelli in alto, quelli intelligenti, i capi, quelli con
dollari, euro, sterline, pesos messicani. Trionferanno
gli opportunisti, i saggi senza scrupoli, quelli con le
menti ristrette. Coloro che imparano l'inglese a tutta

puré de tomate... Escondes, ahorras, y al final terminas sacándolo todo para comprar arroz y boniatos y después vas al baño y conviertes tus ahorros en mierda... Al final de cada día te espera la mierda... Es tuyo. Es para ti... Gástalo en lo que nunca has podido gastarlo. Ana, te dije que me esperaras en el carro... (*A la muchacha.*) Hoy, tú eres igual a todo el mundo, igual a nosotros, claro, casi igual, cuando la igualdad es una degradación. Piensa que esto te lo ha dado alguien que tiene dinero, mucho dinero, que no sabe bien qué hacer con tanto dinero... Y claro, ahora se nos ha presentado ese problemita pequeño del riñón... Y casualmente no hemos podido resolverlo. Increíblemente, en el hospital, hoy mismo no hay ninguno disponible. Y casualmente hay una chiquilla de diecisiete años conectada a unos tubos. La chiquilla está bastante bien, pero se mea, se caga y no conoce a nadie... La chiquilla tiene un boquete en la espalda... Y en el boquete hay un vidrio. Y el vidrio era de una botella. Y casualmente tú empuñabas la botella... No pienses que hoy tú has subido. Hoy tú has hecho que yo baje... Por favor, no me ofrezcas resistencia y coge todo esto. Ve a la playa, no sé... Cómprate algo... Ve a aplaudir alguna conga o cómprate un buche para la rumbita o fúmate lo que sea que tengas que fumar para que no me ofrezcas resistencia... O mejor: págate una buena hembra... Pero no te atrevas, muchacha, a ofrecer tu resistencia... Ana, no quiero que veas esto... Ana, te dije que me esperaras en el carro.

Strippers. Triunfarán los rubios y los trigueños, grandes, altos, fuertes, inteligentes, todos los que hagan buen uso de sus cuerpos, sus dos manos y dos pies.

Pedro. Triunfarán los que sean sometidos a constantes cirugías estéticas. Los que eliminen sus colgajos, sus piedades, sus pellejos, sus lastres familiares, los que no tengan un hijo que alimentar.

Strippers. Triunfarán esos, los primeros en llegar, los de la última palabra, los de voz fuerte para dar órdenes, los de arriba, los listos, los jefes, los que tengan dólares, euros, libras esterlinas, pesos mexicanos. Triunfarán los oportunistas, los sabios sin escrúpulos, los de mentes de carril estrecho. Triunfarán los que aprendan inglés a toda máquina, francés, y dominen más de veinte programas de computación.

Ana. La piedad es un sentimiento que te debilita.

velocità, anche il francese e padroneggiano più di venti programmi informatici trionferanno.

Ana. La pietà è un sentimento che ti indebolisce. La pietà ti carica del peso degli altri, ti fa star male per gli altri. Niente è più disgustoso della pietà. La pietà è un sentimento che ti indebolisce. La pietà ti fa portare il peso degli altri, ti fa star male per gli altri. Niente è più disgustoso della pietà.

Spogliarelliste. Gli opportunisti trionferanno, io trionferò? Trionferò. Trionferò? Io trionferò.

Ragazza. Ci riuscirò perché devo occuparmi da sola della mia vita. Trionferò perché ho inventato nuovi modi di sussistenza, il mio business, la mia libbra di carne proprio della carne dell'anima. Ci riuscirò perché la vendita di organi è stata già inventata, la vendita della schiena per trasportare come i muli, la vendita delle gambe per muovere il bici-taxi come all'età della pietra, la vendita del mio cervello a un capitalismo che possa pagarmi meglio, la vendita del mio stomaco per trasportare cocaina avvolta in preservativi. Trionferò perché posso estrarre un dente e venderlo a qualcun altro per usarlo per un impianto. Ci riuscirò perché sono O positivo e quel sangue è universale e necessario a molte persone. Avrò successo perché ho qualcosa fra le gambe e anche questo può essere venduto. Ci riuscirò perché metterò nel mio corpo ciò che sia necessario mettere. Ci riuscirò perché potrò fare da cavia e assaggerò il cibo dei presidenti e se il pesce è avvelenato sarò io la avvelenata, ma sarò stata pagata un milione di volte per questo. Avrò successo perché posso fare la controfigura di attrici famose e rompermi la testa saltando da una scogliera in un film di serie Z. Avrò successo perché posso vendere frammenti del midollo osseo che si trova nel mio bacino per un milionario li terrà in una banca. Ci riuscirò, molto semplicemente, perché posso farmi crescere i capelli lunghi. Ci riuscirò perché potrò sempre, ascoltatevi, quando non avrò altre opzioni, vendere i miei capelli e sopravvivere un altro mese. Ci riuscirò ogni volta che il mio corpo sarà necessario per girare un film porno. Avrò successo perché posso andare a letto con le femmine, con i maschi, con gli animali, con un palo, con un fermacapelli, e sarò pagata per questo. Trionferò perché sono O positivo, e ho un corpo universale che nessun corpo che sia stato aggredito potrà rifiutare...

17

Spogliarelliste. Hai 99 dollari. Manca un dollaro, tesoro, come devo spiegartelo? Manca un dollaro. Affinché una puttana faccia tutto quello che deve fare. Per che

La piedad te hace cargar con otros, enfermar por otros. Nada es más asqueroso que la piedad. La piedad es un sentimiento que te debilita. La piedad te hace cargar con otros, enfermar por otros. Nada es más asqueroso que la piedad.

Strippers. Triunfarán los oportunistas. ¿Triunfaré? Triunfaré. ¿Triunfaré? Triunfaré.

Muchacha. Triunfaré porque de mi vida tengo que ocuparme yo misma. Triunfaré porque he inventado nuevas formas de subsistencia, mis propios negocios, mi libra de carne del alma. Triunfaré porque ya está inventada la venta de órganos, la venta de la espalda para cargar como una mula, la venta de piernas para mover bicitaxis como en la Edad de Piedra, la venta de mi cerebro a un capitalismo que pueda pagarme mejor, la venta de mi estómago para transportar cocaína envuelta en preservativos. Triunfaré porque puedo sacarme una muela y venderla para que otro use un implante. Triunfaré porque soy O positivo y esa sangre es universal y la necesita mucha gente. Triunfaré porque tengo algo dentro de las piernas y eso también puede venderse. Triunfaré porque meteré dentro de mi cuerpo lo que haya que meter. Triunfaré porque puedo ser conejillo de Indias y probar las comidas de los presidentes y si el pescado está ciguato seré yo la ciguatada, pero habré cobrado un millón de veces por eso. Triunfaré porque puedo ser doble de actrices famosas y partirme la cabeza saltando un barranco en una película clase Z. Triunfaré porque puedo vender fragmentos de la médula ósea que está en mi pelvis para que un millonario la guarde en un banco. Triunfaré, sencillamente, porque puedo dejarme el pelo largo. Triunfaré porque siempre, escúchenlo bien, cuando no me dejen más opciones, podré vender mi pelo y sobrevivir otro mes. Triunfaré siempre que mi cuerpo haga falta para filmar una película porno. Triunfaré porque puedo acostarme con hembras, con varones, con animales, con un poste, con un gancho de pelo, y se supone que algo que me paguen por eso. Triunfaré porque soy O positivo, y tengo un cuerpo universal al que ningún cuerpo asaltado podrá hacer rechazo...

17

Strippers. Tiene: 99 dólares. Falta 1 dólar, cariñón, cómo tengo que explicártelo. Falta 1 dólar. Para que una puta haga todo lo que tiene que hacer.

una puttana... Mi abrazciava i fianchi e le ginocchia, pregandomi di dimenticare quel dollaro... Aveva la faccia affamata, le puzzavano le ascelle, aveva gli alluci valghi, aveva la saliva densa, aveva sete, aveva la faccia di ladra, aveva la faccia di puerpera, aveva le smagliature, aveva un buco nella schiena, aveva un vuoto, aveva la trippa di fuori... Aveva i punti, aveva l'orrore, aveva le urla, aveva la paura. Aveva. Occhio per occhio e dente per dente.

Pedro. Il dolore quando le cose si scaldano si finge, così, e si tolgono le mani dalla candela e ci si lava le mani come Ponzio Pilato.

Spogliarelliste. Il dolore del paese, l'economia, l'embargo, il discorso si finge così.

Ragazza. Il dolore-fame del buco allo stomaco si finge ballando in piazza, e con le mani su, e con le mani giù, e con le mani su, e con le mani su, e giù, e su, e verso il pavimento, su, e giù⁷.

Spogliarelliste. Il dolore dell'esilio è finto quando si va a Disneyland. Il dolore commemorativo, il dolore dell'omaggio, il dolore dell'anniversario, il dolore della ricorrenza, si mette tutto nello stesso pacco, e così via, ragazzi. Il dolore del buio, accumulato, il dolore di abbassare la testa, il dolore di non dire, di non urlare, di non buttarsi dal ponte, il dolore dei pesci si finge strizzando il culo. Il dolore di non andare in vacanza può essere simulato anche stringendo il culo, ma pedalando, e senza andare in vacanza. Il dolore della frustrazione, del disincanto, dell'impotenza, della delusione, si finge scoppiando dentro e combattendo. E se qualcosa di tutto questo non va bene... E se qualcosa di tutto questo non funziona... dovrò fare la mignotta e aprire un *putaclub*.

Ragazza. Ecco il mio corpo, donna. Taglia senza pena. Taglia, donna... Taglia, apri, prude qui, squarcia, affonda, taglia, donna, taglia... Havana, questa è la mia ultima lacrima. Havana, puoi metterti le lacrime su per il culo. Avana, non ho più lacrime.

L'Avana, gennaio 2012.

Para que una puta... Se abrazaba a mis caderas y a mis rodillas, suplicándome que olvidara ese dólar... Tenía cara de hambre, tenía peste en las axilas, tenía juanetes, tenía la saliva espesa, tenía sed, tenía cara de ladrona y de recién parida, tenía estrías, tenía un boquete en la espalda, tenía un hueco, tenía los mondongos afuera... Tenía suturas, tenía horror, tenía gritos, tenía miedo. Tenía. Ojo por ojo y diente por diente.

Pedro. El dolor cuando la cosa se pone caliente se finge, así, y separas las manos de la candela y te lavas las manos como Poncio Pilatos.

Strippers. El dolor país, economía, bloqueo, discurso se finge, así.

Muchacha. El dolor hambre de hueco en el estómago se finge bailando en la plazoleta, y con las manos pa arriba, y con las manos pa abajo, y con las manos pa arriba, y pa abajo y pa arriba y pal piso, y pa abajo.

Strippers. El dolor del exilio se finge cuando vas a Disneylandia. El dolor conmemorativo, el dolor homenaje, el dolor aniversario, el dolor natalicio, se pone todo en un mismo paquete, y así, muchachos. El dolor oscuridad, acumulado, el dolor de bajar la cabeza, el dolor de no decir, de no gritar, de no tirarte del puente, el dolor de los peces se finge apretando el culo. El dolor de no irte de vacaciones también se finge apretando el culo, pero dándole a los pedales, y sin irte de vacaciones. El dolor frustración, desencanto, desamparo, decepción, se finge reventando hacia dentro y luchando. Y si algo de esto no sale bien. Y si algo de esto no sale bien... Tendré que meterme a puta, y fundar un puticlub.

Muchacha. Aquí está mi cuerpo, mujer. Corta sin pena. Corta, mujer... Corta, abre, pica aquí, raja, hunde, corta, mujer, corta... Habana, esta es mi última lágrima. Habana, las lágrimas te las puedes meter por el mismísimo ojo del culo. Habana, a mí ya no me quedan lágrimas.

La Habana, enero de 2012.

Note

¹ N. d. T. Del Partido Comunista.

² N. d. T. Di Santiago de Cuba.

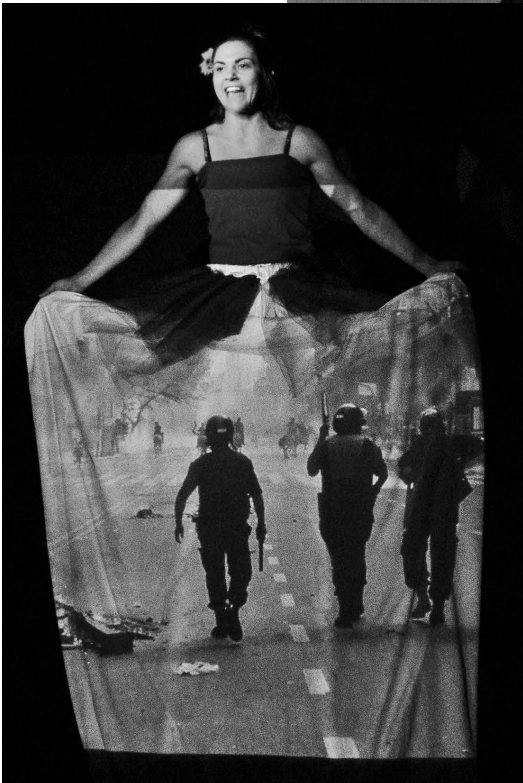
³ N. d. T. La madre di José Martí.

⁴ N. d. T. Uccello spazzino della famiglia dei falconi, molto diffuso a Cuba.

⁵ N. d. T. Canzone molto tradizionale da Celina González e Reutilio Dominguez.

⁶ N. d. T. *Lágrimas negras*, bolero-son scritto da Miguel Matamoros.

⁷ N. d. T. Ritornello di un tormentone.





Ignacio & María

Nara Mansur Cao

Ignacio & María es una historia de amor y desamor, un cabaret de la canción pop cubana, un encuentro de dos soliloquios, dos espacialidades, una estructura de cuadros yuxtapuestos sin causalidad, dos exilios: María en Cuba e Ignacio en Chile. Ellos hacen el amor a ritmo y síncope de país perdido. Los cristales rotos caen como lluvia de todos sobre el espectador. María se suicida. Una obra escrita desde la máscara autobiográfica que encara los mitos y problemas más viscerales de una generación.

Ignacio & Maria

Nara Mansur Cao

Ignacio & Maria è una storia d'amore e di crepacuore, un cabaret di canzone pop cubana, un incontro di due soliloqui, due spazialità, una struttura di fotogrammi giustapposti senza causalità, due esuli: María a Cuba e Ignacio in Cile. Fanno l'amore al ritmo e alla sincope di un paese perduto. I vetri rotti cadono come pioggia su tutto lo spettatore. María si suicida. Una commedia scritta dalla maschera autobiografica che affronta i miti e i problemi più viscerali di una generazione.





Nara Mansur Cao, (La Habana, 1969).

Poeta, dramaturga y crítica teatral, egresada del Instituto Superior de Arte. Sus obras teatrales han sido estrenadas internacionalmente y presentadas en los festivales de La Habana (2019); Nápoles, Italia (2018); Formosa, Argentina (2015); Latino, Los Ángeles, EE UU (2003). La puesta en escena de Corina Fiorillo de *Ignacio & María* obtuvo tres nominaciones a los Premios ACE en Buenos Aires. Ha dirigido una versión musical de su obra *Charlotte Corday. Poema dramático* (Finalista del I Concurso Casa de América-Festival de Escena Contemporánea, Madrid, 2002). Con ediciones sinsentido produjo el semimontado de su obra *Chesterfiel sofá capitoné* y jornadas de investigación y edición. Artista residente del *Stages Theater*, Los Ángeles, 2003. Profesora del Seminario de Dramaturgia, Instituto Superior de Arte (2001-2007) y editora de la revista *Conjunto*, Casa de las Américas (1997-2007), La Habana. Preparó la selección y estudio crítico del teatro de *Virgilio Piñera: Dos viejos pánicos y otros textos teatrales* (Colihue, 2014).

Nara Mansur Cao, (L'Avana, 1969). Poeta, dramaturga e crítica teatral, diplomata all'*Instituto Superior de Arte*. Le sue opere sono state presentate in prima internazionale e in festival all'Avana (2019); Napoli, Italia (2018); Formosa, Argentina (2015); Latino, Los Angeles, USA (2003). La messa in scena di *Ignacio & María* di Corina Fiorillo ha ricevuto tre nomination ai *Premios ACE* di Buenos Aires. Mansur ha curato la regia di una versione musicale della sua opera *Charlotte Corday. Poema dramático* (Finalista del *Primo Concurso Casa de América-Festival de Escena Contemporánea*, Madrid, 2002). Con Ediciones sinsentido ha prodotto il semimontaggio della sua commedia *Chesterfiel sofá capitoné* e laboratori di ricerca e montaggio. Artist-in-residence allo *Stages Theater*, Los Angeles, 2003. Nara Mansur Cao è professoressa al *Seminario de Dramaturgia, Instituto Superior de Arte* (2001-2007) e direttrice della rivista *Conjunto*, *Casa de las Américas* (1997-2007), L'Avana. Ha preparato la selezione e lo studio critico del teatro di *Virgilio Piñera: Dos viejos pánicos y otros textos teatrales* (Colihue, 2014).

Ignacio & Maria

Nara Mansur Cao

Personajes:

MARÍA

IGNACIO

Ignacio & Maria

Nara Mansur Cao

Personaggi:

MARIA

IGNACIO

GRAFITI EN EL PÓRTICO

“A priori, habría que considerar que cualquier lenguaje es irónico y cualquier acción trascendente; lo que evitaría tomar en serio cosas que no lo son, tener de tristeza escenas que deberían ser divertidas y eliminar lo trágico de la historia”.

Bernard Marie Koltès

OBSESIONES/ACOTACIONES

El escenario en dos: María ocupa la izquierda e Ignacio, la derecha. Hay dos lugares geográficos a los que se aluden: La Habana y Santiago de Chile. Hay que intentar representar esta diferencia con alguna evidencia. Dos sillas. A veces se juntan, a veces casi se juntan. A veces bailan. A veces uno le habla al otro. A veces se dirigen deliberadamente al público.

“Durante toda la escena están sentados uno al lado del otro, tensos e inmóviles, mirando exactamente hacia delante. Sus palabras quedas e inquietantes caen rítmicamente de unos labios que parecen secos y fríos... Ni una sola vez durante esta larga escena alteran la dirección de sus miradas o su actitud.”

Indicaciones de Meyerhold en su montaje de Hedda Gabler, de Ibsen (1906). Edward Brawn, The Director and the Stage, Methuen, Londres, 1982.

MARÍA. Me besas y siento miedo, incertidumbre, vacío.

Las noticias del diario hablan de la humedad, del euro y de la guerra.

Nada me conduce a ti, ni siquiera un autobús.

¿Entonces ya decidiste?

IGNACIO. Creo en ella, la toco. No es como yo la soñé. La huelo, le beso los pies, ella rima mi nombre con objetos diferentes que encuentra a su paso... como las vallas de la ciudad.

MARÍA. Socialismo o muerte.

Cervezas claras conservan amistades.

Pepsodent.

Aquí no se rinde nadie.

(Muy dramática, con dolor.) Devuelvan nuestro hijo.

IGNACIO. Es rico que ella vuelva a inventar mi nombre, pero el dinero no me alcanza.

MARÍA. La época nos ha jugado una mala pasada, la costumbre del idealismo se agota, la diferencia entre tú y yo me aterra. Todas las diferencias me aterran.

GRAFFITI SUL PORTICO

“A priori, dovremmo considerare che ogni linguaggio è ironico e ogni azione è trascendente; ciò eviterebbe di prendere sul serio le cose che non sono serie, di tingere di tristezza le scene che dovrebbero essere divertenti e togliere il tragico dalla storia”.

Bernard Marie Koltès

OSSESIONI/DIDASCALIE

Il palco è diviso in due: a sinistra vi è Maria e a destra Ignacio. Ci sono due luoghi geografici a cui si allude: L'Avana e Santiago del Cile. È necessario cercare di rappresentare questa differenza con nessuna evidenza. Due sedie. A volte stanno insieme, a volte stanno quasi. A volte ballano. A volte l'uno si rivolge all'altro. A volte si rivolgono intenzionalmente al pubblico.

“Per tutta la scena sono seduti fianco a fianco, tesi e immobili, a guardare esattamente in avanti. Le sue parole tranquille e inquietanti cadono ritmicamente da labbra che sembrano secche e fredde... Neanche una volta durante questa lunga scena alterano la direzione del loro sguardo o il loro atteggiamento”.

Le indicazioni di Meyerhold nella sua messa in scena di Hedda Gabler di Ibsen (1906). Edward Brawn, The Director and the Stage, Methuen, Londra, 1982.

MARIA. Tu mi baci e io sento paura, incertezza, vuoto. Le notizie quotidiane parlano dell'umidità, dell'euro e della guerra.

Niente mi conduce a te, nemmeno un autobus.

Quindi hai deciso?

IGNACIO: Io ci credo, la tocco. Non è come l'ho sognata. La annuso, le bacio i piedi, lei mette in rima il mio nome con diversi oggetti che trova sul suo cammino... come i recinti della città.

MARIA. Il socialismo o la morte.

Le birre chiare preservano le amicizie.

Pepsodent.

Qui non si arrende nessuno.

(Molto drammatica, addolorata) Ridadeci nostro figlio¹.

IGNACIO. È bello che lei inventi di nuovo il mio nome, ma il denaro non basta.

MARIA. I tempi ci hanno giocato un brutto scherzo, l'abitudine all'idealismo è esaurita, la differenza tra me e te mi terrorizza. Tutte le differenze mi terrorizzano.

IGNACIO. Non riesco a concentrarmi su un libro, proprio come non riesco a concentrarmi sul farla felice.

Non riesco a venire in tempo al rituale del caffè e a portare i dolci che lei si aspetta da me... Sentire il profumo

IGNACIO. No logro concentrarme en un libro, como no logro concentrarme en hacerla feliz. No logro llegar puntual al ritual del café y llevar los dulces que ella espera de mí... oler a vainilla, justo el toque con el que mi madre hornea, justo el toque con el que quiero aparecer ante ella, el horno de mi madre con mi cabeza adentro, y dentro de mi cabeza, las ideas de María.

(Pausa.)

El torbellino con que me amenaza. El café que se vuelve un beso negro.

Oscuro.

MARÍA. Quiero convertirme en tu intérprete, cantar y no aprender a usar el micrófono, entrenar mi amor en un gimnasio, estar presente, presente en tu córnea aunque no sea la más atractiva. No quiero tu elogio pero sí tu piedad.

Aunque no estoy segura.

¿Tu piedad?

IGNACIO. Soy un desempleado de la ilusión. Aunque visito demasiados bares: sólo hay cuatro en la ciudad, cada uno me recuerda a una mujer diferente. Me persigue la imagen de ella, “ella pintada por sí misma”.

(Música. María baila.)

María vive lejos y la dejo esperando en una fiesta con su vestido rojo, abierto a cada lado, esperando por mí, por mis manos.

La dejo con la saliva derramada sobre la comida que prepara, que de cierta forma es la misma que mi madre hornea, que es la que María en su imaginación hornea con el libro de recetas de mi madre.

MARÍA. Quiero interpretar tus sueños, los gestos que me contienen, los gestos tuyos que me contienen.

IGNACIO. ¿Qué soy para ella? ¿Soy real o soy la ficción que tiene a su alcance para hacerlo todo más verosímil?

MARÍA. Me vuelvo acuosa por su piel blanca, sus axilas, el poco pelo que tiene. Es mi árbol, el árbol nacional: la palma real. El árbol internacional: el arbolito de navidad.

Es una planta joven llena de injertos, de flores y palabras dulces como en los cuentos de Aquiles Nazoa.

(Extasiada, ridícula.) ¡Qué dulce!

EL MALESTAR DE LOS PERSONAJES

IGNACIO. Ella habla mucho de su padre, cuenta historias que no creo, lo ama demasiado como para poder desacreditarlo de esa manera. Se parece a

di vaniglia, proprio il tocco con cui mia madre cucina, proprio il tocco con cui voglio apparire davanti a lei, il forno di mia madre con la mia testa dentro, e dentro la mia testa, le idee di MARIA.

(Pausa.)

L'uragano con cui mi minaccia. Il caffè che si trasforma in un bacio nero.

Scurio.

MARIA. Voglio diventare il tuo interprete, cantare e non imparare a usare il microfono, allenare il mio amore in una palestra, essere presente, presente sulla tua cornea anche se non sono la più attraente. Non voglio le tue lusinghe, ma voglio la tua pietà.

Non sono sicura però.

La tua pietà?

IGNACIO. Sono un disoccupato dell'illusione. Anche se frequento troppi bar: ce ne sono solo quattro in città, ognuno dei quali mi ricorda una donna diversa. Sono perseguitato dalla sua immagine, “lei dipinta da sé stessa”.

(Musica. Maria balla.)

María vive lontano e ed io la lascio ad una festa, nel suo vestito rosso aperto su ogni lato, in attesa di me, delle mie mani.

La lascio con la saliva spalmata sul cibo che prepara, che in un certo senso è lo stesso che cucina mia madre, è quello che María crede, nella sua mente, di cucinare secondo il libro delle ricette di mia madre.

MARIA. Voglio interpretare i tuoi sogni, i gesti che mi contengono, i tuoi gesti che mi contengono.

IGNACIO: Cosa sono io per lei? Sono reale o sono la finzione che ha a portata di mano per rendere il tutto più plausibile?

MARIA. Mi viene l'acquilina per la sua pelle bianca, le sue ascelle, i pochi capelli che ha. Lui è il mio albero, l'albero nazionale: la palma reale. L'albero internazionale: l'albero di Natale.

È una giovane pianta piena di innesti, di fiori e di parole dolci come nei racconti di Aquiles Nazoa.

(In estasi, ridicola.) Che dolce!

IL DISAGIO DEI PERSONAGGI

IGNACIO. Lei parla molto di suo padre, racconta storie a cui non credo, lo ama troppo per poterlo screditare in questo modo. Assomiglia a suo padre, assomiglia al padre di suo padre, pensa a suo padre in modo malato. Cosa sono io per lei?

Un amante ambiguo?

Un uomo di strana condizione?

su padre, se parece al padre de su padre, piensa en su padre de una manera enfermiza.

¿Qué soy para ella?

¿Un amante ambiguo?

¿Un hombre de condición extraña?

Nadie me ha olido como ella antes; los otros abrazos, su collar anaranjado, los lunares sin color, su barriguita ridícula cuando la trata de esconder.

Le avergüenza algo que no sé lo que es.

(María tirada como si tomara sol en la playa.)

MARÍA. A un gustazo, un trancazo, un portazo, un balazo.

Descubro al fin cuál es tu bandera, la comida que más te gusta. ¿Cómo sueñas tu funeral? Te pregunto por los libros que no leo, que no me leeré tampoco.

IGNACIO. Abre los ojos. Te despierto después del sol que me broncea sin pedirlo.

MARÍA. ¿Dónde estás?

IGNACIO. No te perdonaré o quizá sí, pero lo haré como algo sin importancia, como un problema del sindicato de una clase obrera incipiente.

MARÍA. ¿Dónde estás?

IGNACIO. Quiero que seas la primera que sepas que estoy aquí, un poco más al sur de lo que estaba antes, un poco más al sur de lo que recuerdas, un poco más al sur de tu garganta.

Soy un instrumento de lectura, un número en las estadísticas, la huelga donde cae asesinado tu padre, el traidor que logra que el motín se disuelva para verte.

MARÍA. Yo, lo particular. *(Canta una canción infantil: "El patio de mi casa es particular...")* Lo privado, lo insólito. Nuestras metas son diferentes y corro yo solita.

Dentro de una isla, dentro de una bañadera, debajo de la ducha... el agua por todas partes...

Pero si yo no sé nadar. Pudiera ahogarme, huirme, escapar hacia otro exilio, un clima más seco y menos gris.

Y allá lejos ¿quién estará?

¿Y tú? ¿Y tú?

IGNACIO. El siglo se acaba, el milenio se acaba. El siglo comienza. El milenio comienza. Adelantaré las computadoras, cambiaré para que el último día no sea 31 de diciembre, cambiaré las marcas de los autos, falsearé mi voz y mi cuerpo para ser todos los amantes que María necesita.

MARÍA. *(Escribe una carta.)* Querido Ignacio, mi Ignacio:

Hay moscas sobre el mantel, hay cucarachas en la

Nessuno mi ha mai annusato come fa lei; gli altri abbracci, la sua collana arancione, i pois senza colore, il suo ridicolo pancino quando cerca di nascondarlo.

Si vergogna di qualcosa che non so cosa sia.

(María sdraiata come se prendesse il sole sulla spiaggia).

MARIA. Un gustone, un festone, un acquazzone, un "ricordone".

Scopro finalmente qual è la tua bandiera, il cibo che ti piace di più. Come sogni il tuo funerale?

Ti chiedo di libri che non leggo e non leggerò.

IGNACIO. Apri gli occhi. Ti sveglio dopo il sole che mi abbronzava senza chiedere il permesso.

MARIA. Dove sei?

IGNACIO. Non ti perdonerò, o forse sì, ma lo farò come qualcosa di poco importante, come un problema dell'unione di una classe operaia incipiente.

MARIA. Dove sei?

IGNACIO. Voglio che tu sia la prima a sapere che sono qui, un po' più a sud di dove ero prima, un po' più a sud di quanto mi ricordi, un po' più a sud della tua gola. Sono uno strumento di lettura, un numero nelle statistiche, lo sciopero in cui cadde tuo padre, ucciso, il traditore che fa sciogliere l'ammutinamento per vederti.

MARIA. Io, il particolare. *(Canta una canzone per bambini: "El patio de mi casa es particular"?)*

Il privato, l'insolito. I nostri obiettivi sono diversi e io corro da sola.

Dentro un'isola, dentro una vasca da bagno, sotto la doccia... acqua dappertutto...

Ma non so nuotare. Potrei annegare, scappare, fuggire verso un altro esilio, un clima più secco e meno grigio.

E chi sarà lì, lontano?

E tu? E tu?

IGNACIO. Il secolo sta finendo, il millennio sta finendo. Il secolo sta iniziando. Il millennio sta iniziando.

Sposterò gli orologi dei computer in avanti, cambierò in modo che l'ultimo giorno non sia il 31 dicembre, Cambierò le marche delle macchine, falsificherò la mia voce e il mio corpo per essere tutti gli amanti di cui Maria ha bisogno.

MARIA. *(Scrivo una lettera)* Caro Ignacio, mio Ignacio: Ci sono delle mosche sulla tovaglia, ci sono delle blatte sul bancone della cucina, ma io ti amo.

Avrai dei figli? Ti guardo e ti osservo mentre mi guardi invecchiare e ho paura. Ho paura di non trovare un insetticida.

IGNACIO. Maria, il mio oggetto di culto, la mia più grande ridicolaggine, l'armonia dei popoli oppressi.

meseta de la cocina, pero te amo. ¿Tendrás hijos?
Te veo y miro cómo me ves envejecer y me da miedo. Me da miedo no encontrar insecticida.

IGNACIO. María, mi objeto de culto, mi ridiculez mayor, la armonía de los pueblos oprimidos.

(Canta "Cama y mesa", de Roberto Carlos.)

"Quiero ser tu desayuno, tu pastel perfecto

la comida preferida, el plato predilecto

yo quiero ser la que te baña

la toalla que deslizas por tu piel mojada

quiero ser la cosa buena, liberada o prohibida

ser todo en tu vida".

MARÍA. ¿Siempre me llevarás a tomar cerveza?

¿Siempre me dirás: eres todo lo que soñé?

¿Siempre?

IGNACIO. Nunca.

Repite palabras, hace ruidos, no dice nada.

MARÍA. Vivir en París, vivir en la infancia, vivir contigo sobre mi cama, vivir con tus palabras, tu abrazo, tu brazo que se alarga y alcanza a mi gata y la perdona. Vivir. Morir dentro de ti como en un viaje de la saliva y el alimento.

Tengo miedo de tu inteligencia, de tu imaginación, de la suerte y la mala suerte, tengo miedo de que no pertenezcas al "mundo de la cultura", de esa facilidad que tienes para hacer las maletas y marcharte.

¿Por qué sólo tienes un cuarto de paredes despin-tadas?

IGNACIO. Un cuarto de paredes sin techo. Un cuarto para volar rápidamente. Soy un helicóptero, vuelo en línea vertical, vivo en la calle Línea. Sólo sé vender mis razonamientos pero mis manos no saben construir una casa. ¿Me perdonará ella que no sepa construirle su casa? ¿Me perdonará mi nueva casa, sin patio, sin pajaritos, sin flores... le gusta todo.

MARÍA. Como dice mi prima: "La riqucita del mundo interior" se irá para siempre de aquí. Conoceré a nuevos taxistas que antes fueron pilotos, que volaban a Moscú semana tras semana. Mi padre le leerá El Manifiesto Comunista a mi madre y oíré su rezo.

Mis lágrimas silenciarán cualquier anacronismo y los proletarios unidos y desunidos me amarán como el lobo a Caperucita Roja.

IGNACIO. Tengo mi trabajo, hago mi trabajo, no involucro ninguna de las grandes preocupaciones de María.

(Canta "Cama y mesa", di Roberto Carlos³.)

"Quiero ser tu desayuno, tu pastel perfecto

la comida preferida, el plato predilecto

yo quiero ser la que te baña

la toalla que deslizas por tu piel mojada

quiero ser la cosa buena, liberada o prohibida

ser todo en tu vida" ⁴

MARIA. Mi porterai sempre fuori a bere birra?

Mi dirai sempre: sei tutto quello che ho sognato?

Sempre?

IGNACIO. Mai. Ripete parole, fa rumori, non dice nulla.

MARIA. Vivere a Parigi, vivere nell'infanzia, vivere con te sul mio letto, vivere con le tue parole, il tuo abbraccio, il tuo braccio che si allunga e raggiunge la mia gatta e la perdona. Vivere. Morire dentro di te come in un viaggio di saliva e nutrimento.

Ho paura della tua intelligenza, della tua immaginazione, della fortuna e della sfortuna, paura che tu non appartenga al "mondo della cultura", Paura della facilità con cui sai fare le valigie e andare via.

Perché vivi in una stanza e le mura non sono dipinte?

IGNACIO. Una stanza con pareti senza tetto. Una stanza per volare velocemente. Sono un elicottero, volo verticale in linea, vivo nella via Linea.

Io so solo vendere i miei ragionamenti, ma le mie mani non sanno costruire una casa.

Saprà perdonarmi lei che io non sappia costruire una cosa? Saprà perdonarmi che la mia nuova casa non abbia giardino, uccelli e fiori?... lei ama tutto.

MARIA. Come dice mia cugina: "La piccola riccona del mondo interiore" se ne andrà per sempre da qui.

Incontrerò nuovi tassisti che una volta erano piloti e volavano a Mosca settimana dopo settimana.

Mio padre leggerà il Manifiesto Comunista a mia madre e io lo sentirò pregare.

Le mie lacrime metteranno a tacere ogni anacronismo e i proletari uniti e disuniti mi ameranno come il lupo ama Cappuccetto Rosso.

IGNACIO. Ho il mio lavoro, faccio il mio lavoro, non faccio parte di nessuna delle grandi preoccupazioni di MARIA. Non menziono mai le parole etica, giustizia o amore. Sono in mezzo a piccole isole, sono nel Mar dei Caraibi, scusate, sono in Sud America, in mezzo a piccole case, a piccole persone miserabili.

Il denaro è qualcosa che posso ottenere e godermi senza sentirmi in colpa mentre guardo la strada.

Non ho questa coscienza né nessun'altra.

Così vicina a me, eppure così lontana... Non voglio che lei mi trascini nel suo inferno interiore.

Nunca menciono las palabras ética, justicia ni amor. Estoy en medio de pequeñas islitas, estoy en el Mar Caribe, perdón, estoy en América del Sur, en medio de pequeñas casitas, de pequeñas personalidades miserabilas.

El dinero es algo que puedo obtener y disfrutar sin sentirme culpable de mirar a la calle.

No tengo esa conciencia ni ninguna otra.

Tan cerca de mí y tan lejos... no quiero que ella me arrastre hacia su infierno interior.

MARÍA. Oh, el Dante, conciencia intelectual, descendiendo a mi soledad en un submarino en el Mar de Barents.

Creo que pienso y sueño. Desciendo por una soga que me prestó mi amigo bombero. Leer después que soñé que soñaba que se me caía un diente.

IGNACIO. María, también la verdad se inventa, también los novios se inventan.

MARÍA. ¿Su corazón es verdad, su angustia? ¿Mi autoestima que me la quito y me la pongo como si fuera un sombrero?

IGNACIO. Quiero echar agua a la chispa de su inteligencia, para que no ironice más y sea como un jugo tropical island, natural, sin edulcorantes artificiales.

MARÍA. Me voy a la calle a gritar justicia social, libertad, panes y peces.

IGNACIO. Me esparce como la sal sobre los huevos fritos.

MARÍA. No le interesa acumularme en su puño, no me trata como a una niña y es lo que más me gusta.

IGNACIO. Ir, renunciar, de cara al desempleo.

¿Qué hacer? Me olvido de María y me siento libre.

DECEPCIONES O ASAMBLEA DE MÉRITOS Y DEMÉRITOS

MARÍA. Ignacio es otro. No es posible que mienta.

IGNACIO. Me enferman sus comentarios acerca de cuánto le cuesta vestirse cada mañana.

MARÍA. No es posible que su rostro haya cambiado tanto.

IGNACIO. Que si bla bla bla bla bla bla bla.

MARÍA. No sé dormir después de las siete de la mañana, lo siento.

IGNACIO. Vive pendiente de los otros.

MARÍA. No sé simular que no ha dormido conmigo, no sé mirar a la vecina y que los ojos no me delatan: se fue.

IGNACIO. La vida le parece el Pequeño Teatro de La

MARIA. Oh, Dante, coscienza intellettuale, mi precipito nella mia solitudine in un sottomarino nel Mare di Barents.

Credo di pensare e sognare. Mi calo con una corda che mi ha prestato il mio amico pompiere. Leggere, dopo aver sognato che sognavo che mi era caduto un dente.

IGNACIO. Maria, anche la verità s'inventa, anche gli sposi sono inventati.

MARIA. È vero il suo cuore, la sua angoscia? E cosa faccio con la mia autostima? La tolgo e la rimetto come se fosse un cappello?

IGNACIO. Voglio versare acqua sulla scintilla della sua intelligenza, affinché non sia ironica e sia invece come un succo tropicale, naturale, senza dolcificanti artificiali.

MARIA. Esco a gridare per le strade giustizia sociale, libertà, pani e pesci.

IGNACIO. Mi sparge come il sale sulle uova fritte.

MARIA. Non è interessato a raccogliermi nel suo pugno, non mi tratta come una bambina e questo è ciò che mi piace di più.

IGNACIO. Andare, rinunciare, affrontare la disoccupazione. Cosa fare? Dimentico Maria e mi sento libero.

DELUSIONI O ASSEMBLEA DI MERITI E DEMERITI

MARIA. Ignacio è un'altra persona. Non è possibile che menta.

IGNACIO. Sono nauseato dai suoi commenti su quanto sforzo le costi vestirsi ogni mattina.

MARIA. Non è possibile che il suo volto sia cambiato così tanto.

IGNACIO. Che se blah blah blah blah blah blah blah.

MARIA. Non riesco a dormire oltre le sette del mattino, mi dispiace.

IGNACIO. Vive guardando agli altri.

MARIA. Non so come far finta che non sia venuto a letto con me, non so come guardare la vicina senza che gli occhi mi tradiscano: se n'è andato.

IGNACIO. La vita gli sembra il Piccolo Teatro dell'Avana, dove si porta una borsetta con delle arachidi e caffè.

MARIA. Ignacio, tu sei un fuggitivo, un uccello che vola verso la salvezza, uno scienziato alla ricerca di un laboratorio, un uomo comune che ha bisogno di guadagnare denaro.

IGNACIO. Devo lavorare.

MARIA. Ho sonno, ho incubi, ho illusioni, ho fame, devo rivederlo.

Habana, al que se lleva un bolsito con maní y café.

MARÍA. Ignacio, eres un prófugo, un pájaro que vuela al seguro, un científico en busca de laboratorio, un hombre común que necesita ganar dinero.

IGNACIO. Debo trabajar.

MARÍA. Tengo sueño, tengo pesadillas, tengo ilusiones, tengo hambre, tengo que volver a verlo.

IGNACIO Y MARÍA CANTAN EN EL KARAOKE HOMENAJE A LOS OLVIDADOS

Ignacio y María juntos en escena, en una discoteca, se enamoran, cantan.

Ignacio canta “Búscame”, de Héctor Téllez:

Yo sé que sufrirás/ porque no encontrarás amor igual/ y por esa razón tengo que decir/ Búscame/ Búscame/ cuando no tengas quien te quiera de verdad/ Búscame/ Pero esta vez soy yo quien pone condición/ porque una vez te fuiste sin razón/ si quieres búscame/ Búscame.

María canta “El recuerdo de aquel largo viaje”, de Farah María:

La gente corre a mi alrededor/ el viento arrastra algún sombrero/ los niños juegan sin preocupación/ y mientras tanto yo espero, yo espero/ Quizá mañana brille más el sol y mi esperanza ya no muerda/ Yo seguiré sentada en el andén/ mirando el tiempo/ dejando el día./ Sólo el recuerdo de aquel largo viaje/ mis manos vacías quedarán ya sin ti/ sólo el recuerdo de un día cansado/ ahí esperaré mi amor.

TEORÍA DEL VALOR Y LA PLUSVALÍA ENTREVISTA EN LA TELEVISIÓN. CLOSE-UP DE LOS PERSONAJES.

IGNACIO. Para mí el silencio es un gran valor, hay que tener valor para permanecer callado, y no decir a cada minuto, cada vez que uno siente miedo: te amo. Hay que tener coraje.

MARÍA. El silencio me gusta porque es un espacio para hablar con Ignacio. La memoria de la lengua de Ignacio inmóvil que no dice ni esta boca es mía.

IGNACIO. Quiero olvidar el presente. ¿Qué es el pasado? ¿Qué es el futuro? Esto no tiene sentido. Esto no hay quien lo arregle.

MARÍA. Ese silencio, y ese viaje sin regreso es el que me asignaron por la cuota de mujer libre. Pero un pajarito me dice que todo cambiará.

IGNACIO. ¿Por qué imprime esos carteles? ¿Por qué dice esas cosas como despedida de duelo? ¿A quién despide? ¿Con quién habla?

IGNACIO E MARIA CANTANO NELLA SALA KARAOKE

OMAGGIO AI DIMENTICATI

Ignacio e María insieme sul palco. In una discoteca, si innamorano e cantano.

Ignacio canta “Búscame”, di Héctor Téllez:

Yo sé que sufrirás/ porque no encontrarás amor igual/ y por esa razón tengo que decir/ Búscame/ Búscame/ cuando no tengas quien te quiera de verdad/ Búscame/ Pero esta vez soy yo quien pone condición/ porque una vez te fuiste sin razón/ si quieres búscame/ Búscame”⁵.

María canta “El recuerdo de aquel largo viaje”, di Farah María: “La gente corre a mi alrededor/ el viento arrastra algún sombrero/ los niños juegan sin preocupación/ y mientras tanto yo espero, yo espero/ Quizá mañana brille más el sol y mi esperanza ya no muerda/ Yo seguiré sentada en el andén/ mirando el tiempo/ dejando el día./ Sólo el recuerdo de aquel largo viaje/ mis manos vacías quedarán ya sin ti/ sólo el recuerdo de un día cansado/ ahí esperaré mi amor”⁶.

TEORIA DEL VALORE E DEL PLUSVALORE INTERVISTA IN TELEVISIONE. PRIMO PIANO DEI PERSONAGGI.

IGNACIO. Per me, il silenzio è un grande valore, bisogna avere il coraggio di rimanere in silenzio, e non dire ogni minuto, ogni volta che si ha paura: ti amo. Bisogna avere coraggio.

MARIA. Mi piace il silenzio perché rappresenta uno spazio per parlare con Ignacio. La memoria della lingua di Ignacio, immobile, che non esprime nulla, neanche “questa bocca è mia”.

IGNACIO. Voglio dimenticare il presente, cos'è il passato? Cos'è il futuro? Non ha senso. Nessuno lo può sistemare.

MARIA. Quel silenzio, e quel viaggio senza ritorno è quello che mi è stato assegnato per la quota⁷ della donna libera. Ma un uccellino mi dice che tutto cambierà.

IGNACIO: Perché stampa quei manifesti? Perché dice quelle cose come se fossero l'addio di un lutto. A chi dice addio? Con chi parla?

MARIA. Addio Ignacio. “So che soffrirò e che non troverò mai un amore così”. Riesco soltanto a guardare al passato.

IGNACIO. Non per me. Non ho avvertito nessuno.

MARIA. Mia madre mi chiama ogni domenica mattina. Vuole che l'aiuti a decorare la parete della sala da

MARÍA. Adiós Ignacio. “Yo sé que sufriré y que nunca encontraré amor igual”. Sólo sé mirar el pasado.

IGNACIO. A mí no. No avisé a nadie.

MARÍA. Mi madre me llama cada domingo en la mañana. Quiere que la ayude a decorar la pared del comedor con unos platos de las cataratas del Niágara y del Gran Cañón del Colorado.

IGNACIO. Cuando ella me dice ¿te acuerdas? o ¿qué pasará? Tengo ganas de matarla. Lo que veo es la calle sucia, el carnaval deprimente, el futuro.

MARÍA. Mi madre no quiere servir más los platos en la mesa, quiere dejarlos colgados, para no pensar en qué comeremos mañana.

Piensa que los platos “están cumplidos” como ella.

IGNACIO. Me hace ilusión comer galletas de chocolate en medio de los sueños. El chocolate es un estimulante.

MARÍA. El silencio de los corderos es una película que le quita a uno las palabras de la boca.

DESINHIBICIONES DE FIN DE SIGLO. LA CANTANTE DE CABARET Y SU ESPECTADOR ELEGI-DO

MARÍA. Pienso en mí y en el síntoma mujer sola. Mujer divorciada. Mujer que no encuentra. Mujer con las manos en la masa. Mujer por mujer. Mujer escondida en una gaveta, mujer que lleva la comida a la prisión. Mujer en el aeropuerto. Mujer que camina por la calle Milagros y no se encuentra ni la moneda de “La cucarachita Martina”. Mujer que busca. Mujer que no quiere ir a las tertulias de las mujeres que no buscan hombres. Mujer que hace café cien veces al día. Mujer ansiosa. Mujer dichosa. Mujer con celulitis. Mujer victoria’s secret. Mujer que no quiere tener los labios amargos. Mujer que quiere besar.

(Cambio brusco. Como una cantante de salsa.)

Y ahora, querido público, y ahora qué hora es, la hora en que mataron a Lola, ¡las 3! “Llora, por lo que nunca fuiste y quieres ser ahora”...ahora, ahora, y quiero ser ahora la Mona Lisa, con la sonrisa congelada, la risita Frigor para el hombre que la mire, quiero ser ¿qué quieren que yo sea? ¡La desentrañable! ¡La enigmática! ¡Acción!

Como una pieza más me coloco

Así, asao, se me cae el bikini

la galería está llena

¿dónde dice cuánto valgo?

pranzo con piatti delle cascate del Niagara e del Grand Canyon nel Colorado.

IGNACIO. Quando lei mi chiede “Ti ricordi?” o “Cosa succederà?” ho voglia di ucciderla. Vedo la strada sporca, il carnevale deprimente, il futuro.

MARIA. Mia madre non vuole più servire i piatti sul tavolo, vuole lasciarli appesi, per non dover pensare a cosa mangeremo domani.

Pensa che i piatti siano “compiuti” come lei.

IGNACIO. Non vedo l’ora di mangiare biscotti al cioccolato nel bel mezzo dei miei sogni. Il cioccolato è uno stimolante.

MARIA. *Il silenzio degli innocenti* è un film che toglie le parole di bocca.

DISINHIBIZIONI ALLA FINE DEL SECOLO. LA CANTANTE DI CABARET E IL SUO SPETTATORE SCELTO

MARIA. Penso a me stessa e al sintomo dell’essere una donna sola. Donna divorziata. Donna d’infruttuosa ricerca. Donna che fa. Donna per sé stessa. Donna nascosta in un cassetto, donna che porta il cibo alla prigioniera.

Donna all’aeroporto. Donna che cammina in via Milagros e non si trova nemmeno la moneta della fatina dei denti.

Donna che cerca. Donna che non vuole andare ai raduni di donne che non cercano uomini. Donna che fa il caffè cento volte al giorno. Donna ansiosa. Donna felice. Donna con cellulite. Donna Victoria’s Secret. Donna che non vuole avere le labbra amare. Donna che vuole baciare.

(Cambio improvviso, come un cantante di salsa).

E ora, caro pubblico, che ora è? È l’ora in cui Lola è stata uccisa, le tre!

“Llora, por lo que nunca fuiste y quieres ser ahora”¹⁸...

ora, ora, ora, e voglio essere ora la Monna Lisa, con il sorriso congelato, la risatina di chi mangia un gelato per l’uomo che la guarda, voglio essere... Chi volete che io sia? La disvelante! L’enigmatica! Azione!

Come un altro pezzo mi metto

Così, “asao”, il mio bikini sta cadendo

la galleria è piena

dove dice quanto valgo?

Qui, nel mio piccolo ombelico

e lo sconto... sul culo.

non guardare la mia cellula cellulitica gelosa di gelosia for sale/ in vendita

Sono la prima dell’asta

l’ultima nei saldi

vedi cosa succede, mio cherubino.



¡Aquí! en mi ombligo
y la rebaja... en el culito
no me mires la celulítica célula celoso de celosía
for sale/ en venta
yo soy la primera en la subasta
la última en rebajas
a ver qué pasa, mi querubín.

IGNACIO. Cada vez que me invita a tomar café, señora, usted me está pidiendo que viole alguna regla, que la viole en su oficina, señora. Cuando oigo la palabra café — donde quiera que estoy, señora— pienso en que estoy haciendo el amor con usted, señora señorial.

MARÍA. *(Improvvisando en medio de la descarga.)* Miro a mi alrededor cuando él no está, “la gente corre”, y aunque veo los tractores, los niños pidiendo chicle, el caballo blanco de Antonio Maceo raquífico, no me “bucolizo”. No, nada de eso, mi querubín.

¿Seré demasiado urbana? La princesa en su decadencia premiará a su amado con el velo. *(Saca un rollo de papel higiénico y se lo da como premio.)*

IGNACIO. Gracias, madame.

(Al público.) Cada vez que miro a una mujer, que converso con ella, la comparo con María. Imagino su cuerpo como un sobrestido de esas mujeres, y toco lo que sobresale de la nueva mujer a la medida antigua y primitiva de María.

MARÍA. *(Descargando al público, dándole explicaciones.)* Cada vez que miro a una mujer, que converso con ella, miro sus adornos, los tirantes de la blusa, los prendedores, las sayas esas que son vaporosas y asimétricas, y quisiera que cada uno de esos adornos fuera mío, quisiera quitárselos, o mejor, que ellos solos vinieran hasta las gavetas de mi cómoda, hasta mis orejas.

(Un chillido.) Hasta mi ser... ¡¡¡¡ interior !!!!

INTERMEZZO: EXERGOS EN EL CLUB LA ZORRA Y EL CUERVO.

(Voz engolada. Textos deliberadamente declamados.)

IGNACIO. El mundo resplandece si sonrías comiendo una naranja.

MARÍA. Los ríos resecos de la ciudad
las líneas de mi cara
una cara de mujer asombrada
el reseco vientre

IGNACIO: Ogni volta che mi invita a prendere un caffè, signora, mi chiede di violare qualche regola, che la stupri nel suo ufficio, signora. Basta sentire la parola caffè -ovunque io senta la parola caffè- lo, signora... credo di fare l'amore con lei, mia signora.

MARIA. *(Improvvisando a metà della suonata)* Mi guardo intorno quando lui non c'è, “la gente corre”, e anche se vedo i trattori, i bambini che chiedono caramelle, il cavallo bianco di Antonio Maceo famelico, non vengo “bucolizzata”. No, niente del genere, mio cherubino. Sarò troppo urbana? La principessa nella sua decadenza ricompenserà il suo amato con il velo.

(Tira fuori un rotolo di carta igienica e glielo dà come premio.)

IGNACIO: Grazie, madame.

(Al pubblico). Ogni volta che guardo una donna, ogni volta che parlo con una donna, la paragono a MARIA. Immagino il suo corpo come un cappotto di quelle donne e sfioro ciò che di nuovo, di ogni nuova donna, emerge rispetto alla sagoma antica e primitiva di MARIA.

MARIA. *(Dando spiegazioni)* Ogni volta che guardo una donna, converso con lei, guardo i suoi ornamenti, le spilline della sua camicetta, le sue spille, le gonne vaporose e asimmetriche, e vorrei che ognuno di quegli ornamenti fosse mio, vorrei portarli via, o meglio, vorrei che venissero da soli nei cassetti della mia credenza, fino alle orecchie.

(strillando) Anche il mio essere... interiore!!!!

INTERMEZZO: EXERGOS AL CLUB LA ZORRA Y EL CUERVO.

(Con fare pomposo Testi volutamente declamati).

IGNACIO: Il mondo brilla se sorridi mentre mangi un'arancia.

MARIA. I fiumi inariditi della città
le linee del mio viso
il volto di una donna stupita
il ventre inaridito
l'umidità ambientale
perché non sto zitta per un po'?

IGNACIO: Le parole devono avere la forma della bocca.

MARIA. Attraverso il mio dolore, guarisco il dolore degli altri.

SIAMO GIÀ IN COMBATTIMENTO

IGNACIO: Bisogna fare qualcosa!

MARIA. Corro a mettermi il profumo
Corro a fare pipì prima di lui
Corro a pulirmi i denti e a spolverare il comodino

la humedad ambiental

¿por qué no me callo un rato?

IGNACIO. Las palabras tienen que tener la forma de la boca.

MARÍA. A través de mi dolor, curo el dolor de otros.

YA ESTAMOS EN COMBATE

IGNACIO. ¡Hay que hacer algo!

MARÍA. Corro a ponerme perfume

corro a orinar antes que él

corro a limpiar mis dientes y el polvo de la mesita de noche

corro a cambiarme de ropa

salgo a la terraza

me echo talco aquí, ahí, allá

me pongo tan blanca como los muebles de hierro.

me pongo tan blanca como Glen Clossé en Amistades peligrosas

IGNACIO. ¡Hay que hacer algo!

MARÍA. Cuando le cuento las diferencias entre el amor del sexo y el amor del alma, (*¿existen?*), cuando le cuento de mi barrio, de mi parque, de los criminales que masacran los árboles y las flores frente a mi balcón.

IGNACIO. ¡Hay que hacer algo! Parecía que yo la enamoraba y ¡zas! me tragó. Es una combatiente del amor evidente, de las que quieren besarte en la plaza pública y mientras más gente, mejor.

MARÍA. Cuando nacionalizaron la Cuban Telephone Company, frente a mi balcón, mi abuelo lloró y dijo: “por eso he luchado toda mi vida”. ¡Hay que hacer algo!

IGNACIO. Si ella me llamara, si tuviera dinero para pagar una llamada internacional La Habana-Santiago de Chile ¿contestaría yo su mensaje?

MARÍA. Amor, esa palabra, y yo muriendo. Y a ti te avergüenza un triste lunar. Te avergüenza mi balcón, los negros de enfrente.

IGNACIO. Lo único que puedo tener es fe. Volaré. “*Quiero un barco de papel que me lleve a navegar por el ancho mar*”.

MARÍA. Todo eso se lo perdono, tiene un nombre tan hermoso: Ignacio, como Ignacio Agramonte. Tiene un abuelo arruinado con la Ley de Reforma Urbana. Tiene incluso un poco de bajeza en su carácter y eso me gusta.

IGNACIO. María, me agobias. Necesito ayuda. Cantas tan mal, haces tantas cosas inútiles, y sin embargo, te empeñas en continuar. Basta de sentir

Corro a cambiarmi i vestiti

Esco sulla terrazza

Cospargo il borotalco qua e là

Divento bianca come i mobili di ferro.

Divento bianca come Glenn Close in *Le relazioni pericolose*

IGNACIO: Bisogna fare qualcosa!

MARIA. Quando gli spiego le differenze tra l'amore del sesso e l'amore dell'anima, (*esistono?*), quando gli racconto del mio quartiere, del mio parco, dei criminali che massacrano gli alberi e i fiori davanti al mio balcone.

IGNACIO: Bisogna fare qualcosa! Sembrava che la stessi facendo innamorare, e bam! mi ha inghiottito. Lei è una combattente dell'amore ovvio, di quelli che vogliono baciarti sulla pubblica piazza e più gente c'è, meglio è.

MARIA. Quando hanno nazionalizzato l'Cuban Telephone Company, proprio di fronte al mio balcone, mio nonno pianse e disse: “Ho lottato tutta la vita per questo”. Bisogna fare qualcosa!

IGNACIO: Se lei mi chiamasse, se avessi i soldi per pagare una telefonata internazionale Havana-Santiago de Chile, vorrei davvero rispondere al suo messaggio?

MARIA. Amore, quella parola, sto morendo. E tu ti vergogni di un triste neo. Ti vergogni del mio balcone, e dei neri dall'altra parte della strada.

IGNACIO: L'unica cosa che posso avere è la fede. Vollerò. “*Quiero un barco de papel que me lleve a navegar por el ancho mar*”⁹.

MARIA. Gli perdono tutto questo, ha un nome così bello: Ignacio, come Ignacio Agramonte¹⁰. Ha un nonno che è stato rovinato dalla legge di riforma urbana. Ha anche un po' di bassezza nel suo carattere e questo mi piace.

IGNACIO: María, mi stai sopraffacendo. Ho bisogno di aiuto. Canti così male, fai così tante cose inutili, e tuttavia insisti nel continuare. Basta sentire che stai compiendo una missione. Tu non sei un eroe, nessuno ti conosce. Sembri una droga introvabile.

PREGHIERE

MARIA. Le arance esisteranno perché lui mi veda mangiarle. Pulirò la casa giusto prima che lui venga a trovarmi. Cambierò le date in giornali e almanacchi. È il momento di stare con me, di fare silenzio, di prendere la pillola che ci fa non dormire. “*¿Dónde te escondiste amor, tan lejos que estás ido?*”¹¹ Lui riderà, naturalmente.

IGNACIO: Quando la guardo mangiare, mi dico: si merita che qualcuno le compri quello che lei vuole. Fatele mangiare pizza, insalata, pollo e riso.

que cumples una misión. No eres un héroe, nadie te conoce. Pareces un medicamento en falta.

ORACIONES

MARÍA. Las naranjas existirán para que él me vea comerlas. Limpiaré la casa para cuando me visite. Cambiaré las fechas a los periódicos y almanaques. Es hora de estar junto a mí, de hacer silencio, de ingerir la pastilla que nos haga no dormir. “¿Dónde te escondiste amor, tan lejos que estás ido?” Se reirá, claro.

IGNACIO. Cuando la veo comer me digo: se merece a alguien que le compre lo que quiera. Que coma pizza, ensalada, arroz con pollo.

MARÍA. Eres todo lo que yo soñé.

IGNACIO. Eres todo lo que no sé resolver, lo que no me viene bien.

MARÍA. Quiero amanecer ensimismada, nerviosa, sin hambre, con todos los hombres que amé y amo cerca de mi cama; esperando la señal para saber quién es mi elegido, cuál de ellos colará el café y ajustará la cafetera; quién cerrará el broche de mi ajustador.

IGNACIO. Volveré algún día. Compraré pasión de ánimo y lentejuelas. No la dejaré libre.

MARÍA. No soy madre, no soy una aristócrata en el exilio, no soy una aborigen con poderes mágicos, no soy virgen, no soy una obrera, no soy una campesina, no soy una intelectual. “No soy más que una mosca encerrada en el armario”. (Koltès)

Simulo el personaje que se espera de mí, no quiero causarles desasosiego a ustedes (a los espectadores) que tengan que correr a buscar un médico para mí o un espejo para que se miren la cara grasienta. No tengo polvo en el camerino ni talco. Ni ningún calmante.

IGNACIO. Cada vez, la mayoría de las veces cuando la acompaño al teatro, cuando “hacemos vida cultural”, siento una misma voz que desde dentro me dice: ¿qué hago aquí?, ¿para qué?, ¿para qué estoy haciendo esto?

MARÍA. Cada vez que voy al teatro o a un coctel siento una voz que desde dentro me dice: ¿qué hago aquí?, ¿para qué?, ¿para qué estoy haciendo esto? (Ambos cantan esta conga.)

“Siento una voz que me dice, agúzate”.

IGNACIO. No creo en el trabajo que realizo, me siento amenazado como cuando estudiaba en la Universidad.

MARÍA. Me niego a hablar con alguien que no sea

MARÍA. Sei tutto quello che ho sognato.

IGNACIO: Tu sei tutto quello che non so risolvere, quello che non mi va bene.

MARÍA. Voglio svegliarmi assorta, nervosa, senza fame, con tutti gli uomini che ho amato e amo vicino al mio letto; aspettando il segno per sapere chi sia il mio prescelto, quello che preparerà il caffè e sistemerà la caffettiera; chi chiuderà il fermaglio del mio reggiseno.

IGNACIO: Tornerò un giorno. Comprerò passione di spirito e paillettes. Non la lascerò libera.

MARÍA. Non sono una madre, non sono un'aristocratica in esilio, non sono un'aborigena con dei poteri magici, non sono una vergine, non sono una operaia, non sono una contadina, non sono un'intellettuale. “Non sono altro che una mosca chiusa nell'armadio”. (Koltès) lo simulo il carattere che ci si aspetta da me, non voglio causarvi inquietezza (agli spettatori) non dovrete correre a cercare un dottore per me o uno specchio in cui guardarci la faccia unta. Non ho cipria né talco nello spogliatoio. Non ho nessun antidolorifico.

IGNACIO: Ogni volta, la maggior parte delle volte quando l'accompagno a teatro, quando “facciamo vita culturale”, sento la stessa voce da dentro che mi dice: cosa ci faccio qui? per cosa? per cosa lo sto facendo?

MARÍA. Ogni volta che vado a teatro o a un cocktail party sento una voce da dentro che mi dice: cosa sto facendo qui, per cosa, per cosa lo sto facendo? (Entrambi cantano questa conga¹²).

“Siento una voz que me dice, agúzate”¹³.

IGNACIO: Non credo nel lavoro che faccio, mi sento minacciato come quando ero studente all'Università.

MARÍA. Mi rifiuto di parlare con chiunque tranne che con Ignacio. Mi rifiuto di raccontare le mie truffe, quello che ho rubato oggi (beh, erano solo dei collant neri). Io credo in lui. Sento verso di lui una strana idea di fedeltà. Anche se non era stato su nessuna barricata e non ha mai firmato una lettera di sostegno. Anche se non fa nessun attivismo. Anche se il suo capo non lo ritiene affidabile.

IGNACIO: Sto andando in Cile, so che le sto facendo del male, ma credo che questo sia irreversibile. Voglio che lei sia la prima a saperlo.

MARÍA. Non trovo mai il modo giusto di trattare gli altri. Amare coloro che mi amano e viceversa.

IGNACIO: Se fossi un accademico direi che voglio che ogni parola che le dico fosse un gesto della mia anima, che vada sentita come una necessità, ma le mie parole sono poche.

MARÍA. Perché?

Ignacio. Me niego a contar mis fraudes, lo que robé hoy en la tienda (*bueno, sólo fueron unas pantys negras*). Creo en él. Siento hacia él una extraña idea de fidelidad. Aunque no haya estado en ninguna barricada ni firmado ninguna carta apoyando alguna cosa. Aunque no milite en nada. Aunque no sea confiable para su jefe.

IGNACIO. Me voy a Chile, sé que le hago daño, pero creo que esto es irreversible. Quiero que sea la primera en saberlo.

MARÍA. Jamás encuentro la forma más adecuada para tratar a los demás. Para querer a los que me quieren y viceversa.

IGNACIO. Si yo fuera un académico dijera que quiero que cada palabra mía hacia ella fuera un gesto de mi alma, que la sintiera como necesidad, pero son pocas mis palabras.

MARÍA. ¿Por qué?

IGNACIO. Hay una larga hilera de personas esperando para comer. Hay una larga hilera de personas esperando en el aeropuerto.

MARÍA. ¿Por quién esperan?

IGNACIO. Todos los días salgo a la calle con un mismo plan que no cumplo, que no termino y me pregunto ¿por qué?

MARÍA. Cada vez me cuesta más trabajo terminar de leer un libro, cada vez es más difícil para mí la concentración. Cuando estoy en el teatro, me siento siempre en la misma butaca y comienzo a reproducir los desastres del día. La escena es esta: las pantys robadas, la denuncia, la persecución, el hambre, la urgencia de ir al mercado para comprar pan y aceite, Ignacio en el aeropuerto que se va.

IGNACIO. ¿Por qué?

MARÍA. Voy al teatro y termino oliendo como la mujer de al lado, termino oliendo a su perfume.

IGNACIO. ¿Por qué?

MARÍA. Qué sé yo de su intimidad, de su casa, a quién le escribe.

IGNACIO. No sé interpretar sus silencios, sus hábitos, pero eso no me salva de nada ¿a qué le temo?

MARÍA. Dice que hace una semana no se lava la cabeza, pienso en cuán lejos está de mí, no soy capaz de saber algo tan sencillo como si tiene champú y de qué marca.

IGNACIO. Qué distancia me impuso su sonrisa. ¿Qué pensé de ella cuando dijo: y ahora qué hago? Y yo respondí: café.

MARÍA. No tengo tiempo ni sentimiento ni educa-

IGNACIO: C'è una lunga fila di gente che aspetta di mangiare. C'è una lunga fila di persone in attesa all'aeroporto.

MARIA. Chi stanno aspettando?

IGNACIO: Ogni giorno esco per strada con lo stesso piano che non realizzo, che non finisco e mi chiedo, perché?

MARIA. È sempre più difficile per me finire di leggere un libro, trovare la concentrazione per me. Quando sono a teatro, mi siedo sempre nello stesso posto e comincio a rivedere i disastri della giornata. La scena è questa: i collant rubati, la denuncia, la persecuzione, la fame, l'urgenza di andare al mercato per comprare pane e olio, Ignacio all'aeroporto, in partenza.

IGNACIO: Perché?

MARIA. Vado a teatro e finisco per odorare come la donna accanto a me, finisco per portare io il suo profumo.

IGNACIO: Perché?

MARIA. Cosa so io della sua intimità, della sua casa, a chi scrive?

IGNACIO: Non so come interpretare i suoi silenzi, le sue abitudini, ma questo non mi salva da niente, di cosa ho paura?

MARIA. Dice che non si lava i capelli da una settimana, penso a quanto è lontano da me, che non riesco a sapere una cosa così semplice come se ha lo shampoo e di quale marca.

IGNACIO: Che distanza mi ha imposto il suo sorriso. Cosa ho pensato di lei quando ha detto: e ora cosa devo fare? E io ho risposto: Il caffè.

MARIA. Non ho né il tempo, né il sentimento, né l'educazione per fare i bagagli e partire anch'io. Gli affetti mi attraggono come una calamita.

IGNACIO: Mi piace la possibilità che tutto vada al diavolo, ma che ci sia sempre lei per salvarmi.

MARIA. Non so vivere nel mio corpo, non ho accettato l'immagine che mi restituisce lo specchio. Non memorizzo le mie misure. Non so se sono una 42 o 44.

IGNACIO: Sono un uomo del terzo mondo in un aeroporto. Un aeroporto sembra sempre un posto del primo mondo.

VISUALIZZAZIONE DELLE FOTO

MARIA. Ecco mia madre. Oggi è un giorno del 1974, è aprile e lei mi fa i capelli prima di andare a letto, prima di darmi la buonanotte.

IGNACIO: A casa mia non ci siamo mai dati la buonanotte.

MARIA. Era solo per dire. A casa mia non ci si salutava,

ción para hacer las maletas e irme yo también. Los afectos me atraen como un imán.

IGNACIO. Me gusta la posibilidad de que todo se vaya a bolina, pero que exista siempre ella para rescatarme.

MARÍA. No sé vivir en mi cuerpo, no he aceptado la imagen que el espejo me devuelve. No memorizo mis medidas. No sé si soy talla 42 o 44.

IGNACIO. Soy un hombre del Tercer Mundo en un aeropuerto. Un aeropuerto siempre parece un lugar del Primer Mundo.

MIRANDO FOTOS

MARÍA. Aquí está mi madre. Hoy es un día de 1974, es abril y ella me peina antes de acostarme, antes de darme las buenas noches.

IGNACIO. En mi casa nunca nos dimos las buenas noches.

MARÍA. Es sólo un decir. En mi casa no nos saludábamos, sólo nos queríamos en la ausencia de cualquier ritual: no cumpleaños, no fines de año, no Navidades, no Días de Reyes. En mi casa vivíamos obsesionados con la palabra deber. Yo quiero vivir obsesionada con la palabra placer.

IGNACIO. En esta foto están mis padres, muy jóvenes. Ya mi madre estaba embarazada pero mi padre no lo sabía. Esa noche fueron a una fiesta, mi madre se emborrachó y le dio la noticia a mi padre.

MARÍA. Cuando murieron mis abuelos, hacía más de diez años que mi madre no los besaba. Quiero decir, besar intensamente. Esta es la foto del beso último, restaurado.

IGNACIO. Es el cumpleaños de mi hermana, cumple cuatro años; no había dinero en la casa y sólo comimos brazo gitano y refresco instantáneo.

MARÍA. Ella es Yohandra, mi mejor amiga, se fue por el puerto de Mariel, testigo de Jehová, tenía ocho años, yo diez. Siempre fue más linda que yo, menos huesuda.

IGNACIO. Estos niños abusaban de mí, echaban pasta dental en mis botas, robaban mi merienda... pero aquí parecemos tan cercanos, verdaderos compañeros, no sé cómo superé la adolescencia y me hice hombre. ¿Soy un hombre, verdad María?

MARÍA. Esta es la Sierra Maestra. Aquí me enamoré por primera vez. Él era un muchacho tan alegre, me gritaba delante de todos como para despistar ¡l love you!

ci si amava solo nella assenza di qualsiasi rituale: niente compleanni, niente Capodanno, niente Natale, niente Befana. A casa mia vivevamo ossessionati dalla parola dovere. Io voglio vivere ossessionata dalla parola piacere.

IGNACIO: In questa foto ci sono i miei genitori, molto giovani. Mia madre era già incinta ma mio padre non lo sapeva. Quella sera andarono a una festa e mia madre si ubriacò e diede la notizia a mio padre.

MARIA. Quando i miei nonni sono morti, mia madre non li baciava da più di dieci anni. Voglio dire, baciare intensamente. Questa è la foto dell'ultimo bacio, restaurata.

IGNACIO: È il compleanno di mia sorella, faceva quattro anni; non c'erano soldi a casa e abbiamo mangiato solo il braccio del gitano e succo in polvere.

MARIA. Questa è Yohandra, la mia migliore amica, è andata dal porto di Mariel, testimone di Geova, lei aveva otto anni, io dieci. È sempre stata più bella di me, meno ossuta.

IGNACIO: Questi ragazzi mi maltrattavano, versando dentifricio nei miei stivali, rubando i miei spuntini... ma qui sembriamo così vicini, veri compagni, non so come sono uscito dall'adolescenza e sono diventato un uomo. Sono un uomo, vero, Maria?

MARIA. Questa è la Sierra Maestra. È qui che mi sono innamorata per la prima volta. Era un ragazzo così allegro, mi ha gridato davanti a tutti, in inglese, come per depistare, i love you!

IGNACIO: Il Malecón¹⁴, all'Avana, naturalmente. Stiamo bevendo birra e lanciando l'amo, nel caso in cui un pesce abbocchi.

MARIA. Questo è il quartiere di Parigi in cui mi piacerebbe vivere, Le Marais, ma il metro quadro costa circa tutti i salari che non guadagnerò nella mia vita.

IGNACIO: Questo è Monte Barreto, apparteneva a mio nonno. Ora c'è un'agenzia immobiliare in costruzione.

MARIA. Questo è il parco di Arellano e Luz, "Sombras nada más"¹⁵, come dice la canzone.

IGNACIO: Questo è il Che Guevara morto, nella piccola scuola di La Higuera.

MARIA. Questo è mio padre con la lanterna in mano durante la campagna di alfabetizzazione.

IGNACIO: Questa è mia nonna mentre insegna al Collegio dei Docenti.

MARIA. Questi sono i cugini di mio padre che hanno rapinato una banca.

IGNACIO: Questi sono Fidel e Camilo che entrano all'Avana l'8 gennaio 1959. Mia madre è quella con il fazzoletto.

MARIA. Questo è mio nonno che consegna tutte le

IGNACIO. El malecón, en La Habana, claro. Estamos tomando cerveza y tirando el anzuelo por si pica algún pez.

MARÍA. Este es el barrio de París en el que me gustaría vivir, Le Marais, pero el metro cuadrado cuesta aproximadamente todos los salarios que no ganaré en mi vida.

IGNACIO. Este es el Monte Barreto, era de mi abuelo. Ahora hay una inmobiliaria en construcción.

MARÍA. Este es el parque de Arellano y Luz, “sombras nada más”, como dice la canción.

IGNACIO. Este es el Che Guevara muerto, en la escuela de Higueras.

MARÍA. Este es mi padre con el farol en la mano durante la Campaña de Alfabetización.

IGNACIO. Esta es mi abuela enseñando en la Escuela Normal para maestros.

MARÍA. Estos son unos primos de mi padre que asaltaron un banco.

IGNACIO. Estos son Fidel y Camilo entrando a La Habana el 8 de enero de 1959. Mi madre es la del pañuelo.

MARÍA. Este es mi abuelo entregando todas las monedas de plata y las joyas de la familia para la Revolución.

IGNACIO. Este es mi primo que murió ahogado en el río Almendares.

MARÍA. Este es José Martí hablándole a los tabaqueros de Tampa.

IGNACIO. Yo delante del urinario de Duchamp. En esta otra foto orino verdaderamente para hacerme un análisis.

MARÍA. Un perro herido. Un sentimiento genético. Una lluvia odiosa.

IGNACIO. Dos adúlteros entrando a un taxi.

EN EL FUTURO

MARÍA. Escribo la gran novela premio Planeta, escribo la gran carta, imaginaria, planetaria, se me quedaron muchas cosas por decirle, párrafos, páginas, al menos cinco libros que amo y que quería recitarle de memoria con la mano izquierda en el corazón.

IGNACIO. Compraré vino y aceitunas. “Los muertos de mi felicidad” me acarician, me abrazan, me piden caramelos. Camino entre ellos, ¿cuándo caeré yo?

MARÍA. Hay que darse un espacio y un tiempo para llorar como mismo nos lo damos para el silencio.

monete d’argento e i gioielli di famiglia per la rivoluzione.

IGNACIO: Questo è mio cugino che è morto annegato nel fiume Almendares.

MARIA. Questo è José Martí che parla ai coltivatori di tabacco di Tampa.

IGNACIO: Io davanti all’orinatoio di Duchamp. In quest’altra foto urino davvero per delle analisi.

MARIA. Un cane ferito. Un sentimento genetico. Una pioggia odiosa.

IGNACIO: Due adulteri che salgono su un taxi.

NEL FUTURO

MARÍA: Scrivo il grande romanzo del Premio Planeta, scrivo la grande lettera immaginaria, planetaria, ho lasciato molte cose da dirgli, paragrafi, pagine, almeno cinque libri che amo e che volevo recitare a memoria con la mano sinistra sul cuore.

IGNACIO: Comprerò vino e olive. “*Los muertos de mi felicidad*”¹⁶ mi carezzano, mi abbracciano, mi chiedono caramelle. Cammino tra loro, quando cadrò io?

MARIA. C’è bisogno di darsi lo spazio e il tempo per piangere, proprio come noi ci concediamo il tempo per il silenzio.

Io piango, mi vedono, mi sentono? puoi vedermi, puoi sentirmi?

IGNACIO: Devo vendere il mio lavoro, sono la prima generazione del mio paese che vende la sua manodopera. Devo dire in poche parole quello che sono in grado di fare - questo si chiama l’arte del pitching.

NELL’IMMAGINAZIONE

MARIA. Viaggio da un paese all’altro, da un’ombra all’altra.

IGNACIO: Studio al Massachusetts Institute of Technology.

MARIA. A casa mia ci sono alberi, la casa ha le volte alte e gatti.

IGNACIO: Lavoro come programmatore all’IBM.

MARIA. Sarò la madre di tre bambini.

IGNACIO: Sarò più alto di MARIA.

MARIA. Sui miei vestiti non ci sarà scritto FREE SIZE o Made in India sull’etichetta.

IL PRIMO MONOLOGO DI MARIA: ABORTO

(Su una Tribuna, con gesti stereotipati)

Sono incinta. Cari colleghe e colleghi.

Che brutta parola per indicare che una donna, nella sua

Lloro, ¿me ven, me oyen?, ¿me ves, me oyes?

IGNACIO. Debo vender mi trabajo, soy la primera generación de mi país que vende su mano de obra. Debo contar en pocas palabras lo que soy capaz de hacer –a eso le llaman el arte del pitching.

EN LA IMAGINACION

MARÍA. Viajo de un país a otro, de una sombra a otra.

IGNACIO. Estudio en Massachusetts Institute of Technology.

MARÍA. Mi casa tiene árboles y puntal alto y gatos.

IGNACIO. Trabajo como programador en la IBM.

MARÍA. Seré madre de tres hijos.

IGNACIO. Seré más alto que María.

MARÍA. Mis vestidos no dirán en la etiqueta FREE SIZE ni Made in India.

PRIMER MONÓLOGO DE MARÍA:

EL ABORTO

(En una tribuna, con la gestualidad estereotipada)

Estoy embarazada. Queridos compañeras y compañeros.

¿Qué palabra esa tan fea para significar que una en su capacidad de ser fértil está engendrando un hijo en el vientre!

Me siento embarazada, me siento preocupada. Debo responder por alguien de aquí en adelante. Debo ser responsable al menos de una cosa.

¿Qué es la maternidad? Queridos compañeras y compañeros.

¿Alguien puede decirlo? “Que levante la mano la guitarra” y la mujer estéril, que la que ha parido ocho hijos done alguno, la mujer africana a la no-ruega, la de Birmania a la andaluza.

Estoy embarazada. Queridos compañeras y compañeros.

Hay un solo hospital para mí:

En el mismo hospital en que de niña me sacaron sangre de un dedo ahora me sacan al hijo de Ignacio que no tendré.

Siempre habrá una misma sangre acompañándome. La pregunta de por qué lo hago, lo hice, me la sigo haciendo aquí y ahora en el teatro. Y la respuesta es no sé. No sé.

No seré, no fui para mi hijo su cuerpo, su tierra, su vida; seré, fui su ataúd, su muerte.

No sé si es un error estar embarazada. No sé ver-

capacidad di essere fertile, sta generando un figlio nel suo grembo!

Mi sento incinta, mi sento preoccupata.

Da qui in poi devo rispondere per qualcun altro.

Devo essere responsabile di almeno una cosa.

Cos'è la maternità? Cari colleghe e colleghi.

Qualcuno può dirlo? “*Que levante la mano la guitarra*”¹⁷

e la donna sterile, quella che ha partorito otto figli done alcuno, dalla donna africana alla donna norvegese, dalla donna birmana alla donna andaluza.

Sono incinta. Cari colleghe e colleghi.

C'è solo un ospedale per me:

Nello stesso ospedale dove mi hanno prelevato il sangue dal dito quando ero bambina, ora mi prelevano il figlio di Ignacio che non avrò.

Ci sarà sempre lo stesso sangue che mi accompagna.

La questione del perché lo faccio, l'ho fatto, la continuo a fare ancora qui e ora in teatro. E la risposta è che non lo so. Non lo so.

Non sarò, non sono stata per mio figlio il suo corpo, la sua terra, la sua vita; sarò, la sua bara, la sua morte.

Non so se sia un errore essere incinta. Non so nemmeno se sono davvero incinta. Questo è quello che chiamano sintomi inequivocabili. Cubane, cubani, perché mi trattano come se fossi malata, come se fossi sbagliata? Non lo so. Forse lo sono confusa. Forse sono incinta come una cagna randagia. Compatrioti, ho molta fame, i miei saponi di madreperla¹⁸ si sono induriti. Sicuramente...

Domani all'alba, vai via vecchia ragazza incinta, che invecchierà senza un marito. Il mio dovere è quello di pensare ai sopravvissuti che un giorno ci lasceranno anche loro... vai lontano... In nessun modo puoi tornare indietro. Inginocchiati davanti a tua madre e vai.

Sono caduta incinta da un albero molto alto, senza farmi male, sono caduta incinta.

IL SECONDO MONOLOGO DI MARIA:

PAROLE DI UNA GENERAZIONE

Quanti anni ho?

Da quanto tempo ho ricordi, da quanto tempo dimentico?

Da quale anno ho preso coscienza della mia noia?

Penso a miei genitori che ricordo appena; nella mia prima vita sono presenti e li avevo quasi dimenticati.

Ma quanti anni ho? Mi sento senza età.

Lo specchio non mi perdona le mie imperfezioni che crescono ogni giorno, “in guerra come in pace manterremo le comunicazioni” il mio specchio e me: le creme

daderamente también si estoy embarazada. A eso le llaman síntomas inequívocos. Cubanas y cubanos, ¿por qué me tratan como si estuviera enferma, como si estuviera equivocada?. No sé. Tal vez estoy confundida. Tal vez estoy preñada como una perra callejera. Compatriotas, tengo mucha hambre, se me han endurecido los jabones nácar. Seguramente...

Mañana al salir el sol, vete vieja niña embarazada, que envejecerá sin marido. Mi deber es pensar en los supervivientes que algún día también nos dejarán... vete lejos... de ningún modo puedes volver. Arrodíllate delante de tu madre y vete. Caí encinta de un árbol muy alto, sin hacerme daño, caí encinta.

SEGUNDO MONÓLOGO DE MARÍA: PALABRAS DE UNA GENERACIÓN

¿Qué edad tengo?

¿Hace cuánto tiempo tengo memoria? ¿Hace cuánto tiempo olvido?

¿A partir de qué año fui consciente de mi aburrimiento?

Pienso en unos padres que casi no recuerdo; en mi primera vida ellos están presentes y casi los olvido. Pero qué edad tengo. Me siento sin edad.

El espejo no me perdona mis imperfecciones que cada día crecen, "en la guerra como en la paz mantendremos las comunicaciones" mi espejo y yo: las cremas para las nalgas, el creyón para los labios arrugados, el sofrito para los frijoles, el té congelado con manzanilla para los poros abiertos. Para los rollitos de grasa en la barriga: mantequilla, pan y helado. Para mis teticas que se caen: ajustadores de veinte dólares y la lengua de mi amado. Para la tristeza: el diazépán que me haga dormir hasta el otro diazépán. Para cambiarme el cuerpo o la cara: las revistas del corazón... y la telenovela. Y cero fotografías.

Me siento aletargada, nunca tengo un estado de ánimo extremo, ni sentimientos extremos, no me sucede nada, yo no le sucedo a nadie, a algo. Tengo un pan diario de forma redondeada pero no fresco, libros que tengo que devolver, un camión que me conduce a la oficina y me devuelve a la Calzada más sucia de La Habana. Me siento que nado en un mar de leche azucarada, hacia adelante, hacia atrás, inmóvil. El azúcar es peor que cualquier muro, me empalaga, casi me gusta el dulzor, casi me repugna el

per le natiche, il rossetto per le labbra rugose, il soffritto per i fagioli, tè congelato con camomilla per i pori aperti. Per i rotoli di grasso nella pancia: burro, pane e gelato. Per le mie tette cadenti: reggiseni da venti dollari e la lingua del mio amato. Per la tristezza: il Diazepam che mi fa dormire fino al successivo Diazepam. Per cambiare il mio corpo o il mio viso: le riviste del cuore... e le soap opera. E zero foto.

Mi sento letargica, non ho mai stati d'animo o sentimenti estremi. Non mi succede niente, io non succedo a nessuno, a niente. Ho un pane quotidiano arrotondato ma non fresco, libri che devo restituire, un camion mi porta in ufficio e mi riporta alla strada più sporca dell'Avana. Mi sento come se stessi nuotando in un mare di latte zuccherato, avanti, indietro, immobile. Lo zucchero è peggio di qualsiasi muro, sento che è troppo dolce, quasi mi piace, quasi mi respinge la dolcezza e sono immobile, immobilizzata, ferma, frustrata, incapace, addormentata, sonnolenta, sbadigliante, mangiando, scopando, stanca, aggressiva, tollerante, triste, con desiderio, con illusione, soddisfatta, insoddisfatta... Mi ci hanno resa!!! ma non così tanto.

Sono figlia del paternalismo più feroce, ho le gambe allenate a non usarle, sono mutilata dalla possibilità. Le forze, se l'avessi, le perderei prima. Io sono perfettamente preparata a non fare nulla, a disegnare, a fotografare, a scrivere il progetto di illusione, di futuro che non sono capace di darmi in questa vita, ma sono capace di darmi nell'altra, nell'aldilà, e comunque trovo sempre la possibilità di trasformare una sconfitta in una vittoria. Sono una rivoluzionaria? Sono malata o sono sana?

L'ADDIO (LA SCENA OBBLIGATORIA)

L'attrice Broselianda Hernández scrive questa scena. Abbiamo notato dalle prime letture insieme ad Alexis Díaz de Villegas, che manca la scena d'amore, la scena dell'idillio, la scena obbligatoria, e questa è la proposta:

MARIA. Perché te ne vai?

IGNACIO: Perché non vieni con me?

MARIA. E i miei genitori? So che non ti piacciono, lo so.

IGNACIO: Non è che non mi piacciono, è che dovremo vivere con loro.

MARIA. Sì, lo so, e con i neri di fronte.

IGNACIO: E con i neri di fronte.

MARIA. Ma possiamo affittare.

IGNACIO: Non ho soldi per questo. Per questo e per la birra.

MARIA. Ma a te piaceva il parco, a me piaceva il tuo neo.





dulzor y estoy inmóvil, inmovilizada, detenida, frustrada, incapaz, dormida, soñolienta, bostezando, comiendo, templando, cansada, agresiva, tolerante, triste, con añoranza, con ilusión, conforme, inconforme,... ¡¡¡¡ lo lograron !!!! pero no tanto.

Soy hija del paternalismo más feroz, tengo unas piernas entrenadas para no usarlas, estoy mutilada de la posibilidad. Las fuerzas, si las tuviera, antes las perdería. Estoy perfectamente preparada para no hacer nada, para dibujar, fotografiar, escribir el proyecto de ilusión, de futuro que no soy capaz de darme en esta vida, pero sí en la otra, en el más allá, pero aún así encuentro siempre la posibilidad de convertir el revés en victoria.

¿Yo soy revolucionaria? ¿Yo estoy enferma o estoy sana?

LA DESPEDIDA (LA ESCENA OBLIGADA)

La actriz Broselianda Hernández escribe esta escena. Nos dimos cuenta desde las primeras lecturas junto a Alexis Díaz de Villegas, que falta la escena de amor, la escena del idilio, la escena obligada, y esta es la propuesta:

MARÍA. ¿Por qué te vas?

IGNACIO. ¿Por qué no te vas conmigo?

MARÍA. ¿Y mis padres? Ya sé que no te gustan, ya sé.

IGNACIO. No es que no me gusten, es que tendremos que vivir con ellos.

MARÍA. Sí, ya sé, y con los negros de enfrente.

IGNACIO. Y con los negros de enfrente.

MARÍA. Pero podemos alquilar.

IGNACIO. No tengo dinero para eso. Para eso y para cerveza.

MARÍA. Pero antes te gustaba el parque, antes me gustaba tu lunar.

IGNACIO. Sí, pero me lo debo quitar.

MARÍA. ¿Por qué huyes de mí? Como el ciervo huiste... como el ciervo.

IGNACIO. ¿Por qué no me diste un hijo? ¿Por qué te lo sacaste así, sin consultarme?

MARÍA. Un hijo hubiera sido peor. Un forastero es siempre un forastero, ostenta una condición perpetua.

IGNACIO. Permanecer huir, aguardar.

MARÍA. El país es un concepto infantil.

IGNACIO. No eres tú mi amor, son los demás.

MARÍA. No me dejes, no me abandones.

IGNACIO. No me dejes ir.

IGNACIO: Sí, ma devo toglierlo.

MARIA. Perché scappi da me? Come il cervo sei scappato... come il cervo¹⁹.

IGNACIO: Perché non mi hai dato un figlio? Perché l'hai portato via così, senza consultarmi?

MARIA. Un figlio sarebbe stato peggio. Un estraneo è sempre un estraneo, ostenta una condizione perpetua.

IGNACIO: Restare, fuggire, aspettare.

MARIA. Il paese è un concetto infantile.

IGNACIO: Non sei tu amore mio, sono gli altri.

MARIA. Non lasciarmi, non abbandonarmi.

IGNACIO: Non lasciarmi andare.

MARIA. Resta.

IGNACIO: Amami come sono.

MARIA. Amo l'ignacio di un tempo, quello che gridava "Pin pon fuera, abajo la gusanera"²⁰.

IGNACIO: Non sono un verme Maria, sono loro i vermi.

MARIA. Ma perché? cosa abbiamo fatto?

IGNACIO: Non potrò vivere senza di te. Sto per impazzire.

MARIA. Mi ucciderò. Te lo giuro.

(Ignacio non risponde, lunga pausa).

MARIA. Ignacio, avrò un tuo bambino.

IGNACIO: Non più, Maria, non più.

L'ADDIO O SCENA OBBLIGATORIA (VERSIONE DI NARA)

MARIA. Ti prego, non andare.

IGNACIO: Non me ne vado.

MARIA. Tienimi.

IGNACIO: Ti abbraccio.

MARIA. Ti perdono tutto il tuo neo. Perdonami tu i neri dall'altra parte della strada, il rumore che faccio quando mangio le arance. Guardami, toccami, amami. Non paragonarmi a nessuno. Dimmi ciò che devi dirmi.

IGNACIO: Non sto dimenticando niente, non ho intenzione di chiedere altro. Resterò con tutte quelle cose che ti sembrano fondamentali. Ti amo anche se non sai fare di più niente.

MARIA. Non dirò più niente, prometto che sarò me stessa, sarò qualcun'altra.

IGNACIO: Prometto che non ti dimenticherò mai. Sì, sì siamo una storia, sì abbiamo avuto una storia. No, per me non era qualcosa di poco importante, penso sempre a te.

MARIA. Ma tu sposerai un'altra, perché non hai scelto me? Ti prometto che non ti farò altre domande.

IGNACIO: Ti amo, ma è meglio che me ne vada subito.

MARIA. Non andare via, non allontanarti, non lasciarmi, non dirmi che mi ami, perché te ne vai?

MARÍA. Quédate.

IGNACIO. Ámame como soy.

MARÍA. Yo amo al Ignacio de antes, el que gritaba pin pon fuera, abajo la gusanera.

IGNACIO. Yo no soy un gusano María, los gusanos son ellos.

MARÍA. Pero, ¿por qué? ¿qué hicimos?

IGNACIO. Yo no voy a poder vivir sin ti. Me voy a volver loco.

MARÍA. Yo me mataré. Te lo juro.

(Ignacio no responde. Pausa larga.)

MARÍA. Ignacio, voy a tener un hijo tuyo.

IGNACIO. Ya no María, ya no.

LA DESPEDIDA O ESCENA OBLIGADA (VERSIÓN DE NARA)

MARÍA. Por favor, no te vayas.

IGNACIO. No me voy.

MARÍA. Abrazame.

IGNACIO. Te abrazo.

MARÍA. Te perdono todo tu lunar. Perdóname los negros de enfrente, el ruido que hago cuando como naranjas. Mírame, tócame, ámame. No me compares con nadie. Dime lo que tengas que decirme.

IGNACIO. No me olvido de nada, no te voy a preguntar más nada. Me voy a quedar con todas esas cosas que te parecen fundamentales. Te quiero aunque no sepas hacer más nada.

MARÍA. No voy a decir más nada, te prometo que voy a ser yo misma, que voy a ser otra.

IGNACIO. Te prometo que no te voy a olvidar nunca. Sí, sí somos una historia, sí tuvimos una historia. No, para mí no fue algo sin importancia, yo siempre estoy pensando en ti.

MARÍA. Pero te vas a casar con otra, ¿por qué no me elegiste a mí? Te prometo que no te voy a hacer más preguntas.

IGNACIO. Yo te quiero, pero es mejor que me vaya de una vez.

MARÍA. No te vayas, no te alejes, no me dejes, no me digas que me quieres, ¿por qué te vas?

IGNACIO. Hoy en mi ventana brilla el sol y el corazón se siente triste contemplando la ciudad.

MARÍA. ¿Por qué te vas?

QUEJAS Y SUGERENCIAS

MARÍA. Ay! qué ganas tengo de llorar, de llorar y que las lágrimas y los mocos se le queden prendidos a Ignacio en la camisa. Sólo así entiendo que él

IGNACIO: Oggi il sole splende nella mia finestra e il mio cuore si sente triste contemplando la città.

MARIA. Perché te ne vai?

RECLAMI E SUGGERIMENTI

MARIA. Oh, come vorrei piangere, piangere e che le lacrime e il moccio rimangano appiccicati sulla camicia di Ignacio. Questo è l'unico modo in cui capisco che lui possa condividere il mio dolore, voglio una prova fisica, indolore ma visibile, voglio un'immagine da sognare più tardi.

IGNACIO: Maria, dove sei, dove ti nascondi? Perché ti inventi queste storie?

MARIA. La strada, il sindacato, i capi, gli amministratori, i dirigenti, i dipendenti delle banche, quelli che non proteggono nemmeno la madre.

IGNACIO: Non hai ancora imparato a non essere amata, ancora non sopporti quando ti passano sopra quando cadi sul marciapiede.

MARIA. Non sopporto ancora una saliva diversa dalla sua. Risento il respiro dei fumatori... eppure io parlo di tolleranza.

IGNACIO: Non c'è più l'amore, non c'è più fede in nient'altro che la televisione.

MARIA. Il cibo è finito, cosa metto in tavola, Ignacio? Prima son finiti i tovaglioli, la tovaglia non si sporca più da tanto tempo e io non mi sono più dipinta le unghie da quel sabato.

IGNACIO: Comincio a diventare grigio, comincio a dormire meno, comincio a guardare le donne e gli uomini con la stessa intensità, cioè con nessuna.

MARIA. Non voglio essere un personaggio, voglio essere una persona, non voglio che qualcuno mi legga, mi guardi e mi interroghi. Voglio solo ballare e mangiare riso con pollo.

IGNACIO: Me ne vado. Quando me ne andrò, migliorerà qualcosa? cambierà qualcosa? Diventerà divertente o triste?

MARIA. Sì, ho sentito tutto, è vero. Io so tutto. Sono molto triste, piango, e quando mi passa, piango.

IGNACIO: Una volta ho letto che dobbiamo trasformare le nostre sconfitte quotidiane in rivoluzioni creative.

MARIA. Zitto, non dire quella parola. Non voglio mai più sentire questa parola.

IGNACIO: Quale parola?

I VISITATORI SONO ARRIVATI²¹. CANZONE BALLABILE

Vengo dalla Francia, porto l'erba santa per la gola; porto il basilico per i magri.

pueda compartir mi dolor, quiero una prueba física, indolora pero visible, quiero una imagen para soñar con ella después.

IGNACIO. ¿María dónde estás, dónde te escondes? ¿Por qué te inventas esas historias?

MARÍA. La calle, el sindicato, los jefes, los administradores, los gerentes, los empleados de los bancos, los que no protegen ni a su madre.

IGNACIO. Todavía no has aprendido a que no te quieran, todavía no soportas que pasen sobre ti cuando te caes en la acera.

MARÍA. Todavía no soporto otra saliva que no sea la de él. Me molesta el aliento de los fumadores... y aún así hablo de tolerancia.

IGNACIO. Se acabó el querer, se acabó la fe en cualquier cosa que no sea la televisión.

MARÍA. Se acabó la comida. ¿Qué pongo en la mesa Ignacio? Antes se terminaron las servilletas, hace mucho que el mantel no se ensucia, yo no me pinto las uñas desde el sábado aquel.

IGNACIO. Comienzo a encanecer, comienzo a dormir menos, a mirar a las mujeres y a los hombres con la misma intensidad, es decir, con ninguna.

MARÍA. No quiero ser un personaje, quiero ser una persona, no quiero que nadie me lea ni me mire, ni me entreviste. Sólo quiero bailar y comer arroz con pollo.

IGNACIO. Ya me voy. Cuando me aleje, ¿algo mejorará?, ¿algo cambiará? ¿Se pondrá cómica o triste?

MARÍA. Sí, lo he oído todo, es cierto. Lo sé todo. Estoy muy triste, lloro y cuando se me pasa, lloro.

IGNACIO. Una vez leí que hay que convertir nuestras derrotas cotidianas en revoluciones creativas.

MARÍA. Cállate, no digas esa palabra. No quiero oír más nunca esa palabra.

IGNACIO. ¿Qué palabra?

LOS VISITANTES LLEGARON YA. CANCIÓN BAILABLE

Vengo de Francia, traigo yerba santa pa' la garganta; traigo albahaca pa' la gente flaca.

También traigo unos muñecos de peluche para que la gente los ponga en sus autos, en el cristal o de acompañante si quiere, traigo bolígrafos desechables, revistas del corazón, papelitos para dejar mensajes, papel sanitario.

Yo soy la mulata más linda de Haití, aquello está malísimo, pero una se compra sus perfumitos, sus cositas para mantenerse así, rica como yo. Yo

Sto anche portando alcuni animali di peluche da vendere, affinché li mettano nelle loro auto, nel parabrezza o nel posto del passeggero se vuole, porto penne usa e getta, riviste del cuore, post it, carta igienica.

Sono la più bella mulatta di Haiti, è terribile lì, ma uno si compra il suo profumino, le sue piccole cose per mantenersi così, ricca come me. Voglio un paparino che mi porti in giro per il mondo, in un ristorante costoso, in una discoteca, vi porto un poster, cioè un poster di... Héctor Tellez. "Corriamo", dico io, la svedese, "corriamo". Scappa o ti prende. Ti sto parlando proprio ora della mia piccola fortuna, con tanto freddo, con tanto conforto, con tanto sforzo nell'anima?

MARIA LITIGA CON IGNACIO. POESIA COREOGRAFICA CON SENTIMENTO

Mi sdraio sul tavolo e mi lascio stendere come una tovaglia

(Ti permetto di mettermi come tovaglia,

Mi pongo come una delle tovaglie della mia storia domestica)

Io sdraiata, attaccata al legno

io di filo, io di ricamo, io di frutta.

L'azione mi avvicina a te in un momento preciso della giornata,

(sono le sei di sera)

ora farai il cibo

allora potresti anche masticarmi

ogni particella dei miei vestiti ha un odore e un sapore diverso

ogni frammento della mia lingua inizia il rituale delle spezie

un condimento per essere la donna caduta sull'uomo in un abbraccio senza fine a qualche oggetto verticale nella casa.

Tu appoggiato al tavolo, la tua colonna

la brocca piena di succo, versato nei quattro bicchieri, nelle nostre famiglie di quattro persone:

madre, padre, fratello, sorella

morso da me, colpevole di me.

Rompiamo per mangiare la triste cena

rompiamo per mangiare i nostri corpi nudi.

Il motivo della tovaglia è triste, sono frutti secchi quasi senza luce.

Le sedie ci avvicinano alla possibilità

della forza di gravità, la perpendicolare

in un leggero movimento delle ginocchia e delle spalle.

quiero un papi que me lleve a pasear el mundo, a un restaurant caro, a una disco, les traigo un afiche, o sea, un poster de... ¡Héctor Téllez!.

A correr — digo yo, la sueca— a correr. Huye que te coge. Te digo ahorita de mi suertecita, así con tanto frío, con tanto confort, con tanto ahínco en el alma...

MARÍA DISCUTE CON IGNACIO. POEMA CO-REOGRÁFICO CON FEELING

Me recuesto a la mesa y me dejo colocar como un mantel

(dejo que me coloques como un mantel, me coloco como uno de los manteles de mi historia doméstica)

Yo recostada, adherida a la madera
yo de hilo, yo bordado, yo fruta.

La acción me acerca a ti a una hora precisa del día,
(son las seis de la tarde)
ahora tú harás la comida
incluso después puede que me mastiques
cada partícula de mi ropa huele, sabe diferente
cada
fragmento de mi lengua inicia el ritual de las
especies
un aderezo para ser la mujer caída sobre el hombre
en un abrazo interminable a algún objeto vertical de
la casa.

Tú recostado a la mesa, tú columna
tú la jarra llena de jugo, derramado en los cuatro
vasos,
tú en nuestras familias de cuatro personas:
madre, padre, hermano, hermana
mordido por mí, culpable de mí.

Rompemos a comer la triste cena
rompemos a comer nuestros cuerpos desnudos.
El motivo del mantel es triste, son frutos secos
casi sin luz.

Las sillas nos acercan la posibilidad
de la fuerza de gravedad, la perpendicular
en un movimiento ligero de rodillas y hombros.

Para no ser más el mantel
para no integrar una de las fotos
de nuestra historia doméstica.
Nunca un pensamiento que nos contenga
y nos salve,
nunca un hijo que se nos parezca

Per non essere più la tovaglia
non integrare una delle foto
della nostra storia interna.
Mai un pensiero per contenerci
e salvarci,
mai un figlio che ci assomigli
mai la secchezza della pelle
né cena per essere la famiglia allargata
nella generazione che ci sopravviverà
per non essere l'odore che manca
la lingua e il cucchiaino.

MARIA LEGGE UNA LETTERA DI IGNACIO RACCOMANDAZIONI PER LA FINE DEL SECOLO

MARIA. “Se n'è andato, non è qui e non mi ha lasciato i suoi baci”, solo il suo indirizzo a Santiago del Cile: *ignacio@hotmail.com*

(Ignacio in off, o foto proiettate, immagini diverse da Visualizzando le foto. In queste immagini si nota un cambio di colore e Maria non appare mai, è Ignacio in un altro luogo).

MARIA. Domani devo rispondere a un sondaggio dell'Istituto di Neuroscienze. Sono delle domande sulla memoria, sulla qualità individuale del ricordare, per registrare parole, volti, odori.

Ho detto al sondaggista: ricordo ciò che non ho annusato. Il profumo Arpeggio, di Lanvin, per esempio, mi ricordo la faccia di Antonio Larripa, che non so se ha davvero studiava nella mia scuola pre-universitaria; ricordo il sapore dell'olio d'oliva, il sale, lo zucchero muscovado, il dentifricio Perla, l'intero libretto della tessera annonaria; i dattili arrivate una volta alla bottega... e il formaggio affumicato di Sears.

Ma non ricordo se ho mangiato latte e caffè o cioccolato a colazione oggi, se ho mangiato pesce o pollo, se mi hanno risposto il saluto quando sono entrata nell'ufficio. Mia madre è andata in Francia due mesi fa e la sua faccia mi si confonde. Ignacio, perché non mi scrivi?

IGNACIO: Ciao, Maria:

Ti ho dato tutte le indicazioni per il futuro. Ricorda MARIA. se qualcuno chiede di me, parlagli della ghigliottina con cui fu assassinata Maria Antonietta; se sei da sola pensa a Virgilio Piñera, nell'insularità. Maria, non lasciarti provocare, non dire quello che senti, per favore, non lasciarti cadere, “cercate il fondo e la ragione: ricordate si vedono le facce ma mai il cuore.”

MARÍA: E Allende? E lo stadio dove c'era Víctor Jara? E gli scomparsi? E Amanda?

IGNACIO: Qui siamo nel pub più vicino a La Moneda,



nunca la resequedad en la piel
ni la cena para ser la familia multiplicada
en la generación que nos sobrevivirá
para no ser el olor que se extraña
la lengua y la cuchara.

MARÍA LEE UNA CARTA DE IGNACIO RECOMENDACIONES DE FIN DE SIGLO

MARÍA. “Se fue, no está y no me dejó sus besos”, sólo su dirección en Santiago de Chile: ignacio@hotmail.com (*Ignacio en off, o fotos proyectadas, imágenes distintas a Mirando las fotos. En estas imágenes se nota el cambio de color y nunca aparece María, se trata de Ignacio en otra geografía.*)

MARÍA. Mañana debo responder una encuesta del Instituto de Neurociencia. Son unas preguntas acerca de la memoria, de la cualidad individual que uno tiene para recordar, para grabar palabras, rostros, olores.

Yo le dije a la encuestadora: recuerdo lo que no he olido. El perfume Arpegio, de Lanvin, por ejemplo; yo recuerdo la cara de Antonio Larripa, que no sé si de verdad estudiaba en mi preuniversitario; yo recuerdo el sabor del aceite de oliva, la sal, el azúcar turbinada, la pasta dental Perla, toda la libreta de abastecimiento; una vez vinieron dátiles a la bodega, ah... y el queso ahumado de Sears. Pero no recuerdo si hoy desayuné leche con café o con chocolate, si comí pescado o pollo, si me contestaron el saludo cuando entré a la oficina. Mi madre se fue a Francia hace dos meses y su cara se me desdibuja. Ignacio, ¿por qué no me escribes?

IGNACIO. Hola, María:

Te di todas las indicaciones para el futuro. Acuérdate **MARÍA**. si alguien pregunta por mí, le hablas de la guillotina con la que asesinaron a María Antonieta; si estás sola piensa en Virgilio Piñera, en la insularidad. María, no te dejes provocar, no digas lo que sientes, por favor, no te dejes caer, “busca el fondo y la razón: recuerda se ven las caras pero nunca el corazón”.

MARÍA. ¿Y Allende? ¿Y el estadio en el que estaba Víctor Jara? ¿Y los desaparecidos? ¿Y Amanda?

IGNACIO. Aquí estamos en el pub más cercano a La Moneda, es sensacional, nos encontramos con otros compatriotas, andan buscando trabajo, yo les prometí ayuda.

¿Viste qué risotada generalizada?

è sensazionale, abbiamo incontrato altri compatrioti, stanno cercando lavoro, ho promesso loro aiuto.

Avete visto le risate generali?

... Non continuare con quello... la depressione è un incidente del terreno, pura topografia, ma io credo che ora sia solo nella tua testa, **MARIA**.

MARIA. E mio figlio? e il futuro? e se mi ammalo, e la morte? Voglio essere qualcuno.

IGNACIO: Non mi resta che dirvi di non dimenticare di comprare l'olio. Non dimenticare di versare olio al cibo, **MARIA**. Ricordate quanto è necessario l'olio per il cervello, per motori; nessun aereo può volare senza olio Maria, quindi andate a comprare l'olio. Un grande bacio.

EPILOGO

MARIA. mi lancio dal muro perché lui è giù ed è così bello!!!!

Non sopporto più la sua lontananza, mi butto dal muro. (*Da morta*)

Sembro un impasto qui caduto, una frittata alla coque sul pavimento, sparsa come una macchia, un errore, un orrore, tra la forza di gravità e l'amore.

Addio a tutti.

IGNACIO: Tra la leggerezza, la salita e la caduta senza rimedio. È rimasta morticina davanti a me. Le lacrime gliele avevo già date tutte prima, un altro giorno. Non ne ho più. Non ho niente di più.

E ora sono solo.

FIN

ISCRIZIONE SUL MURO DEL LUNGOMARE

“Non chiedo a Dio di cambiare qualcosa negli eventi, ma di cambiare me rispetto alle cose, in modo che io possa creare il mio universo, governare i miei sogni, invece di sopportarli”.

Gèrard de Nerval

... No sigas con eso... la depresión es un accidente del terreno, pura topografía, pero yo creo que ahora sólo está en tu cabeza, María.

MARÍA. ¿Y mi hijo, y el futuro, y si me enfermo? ¿Y la muerte? Yo quiero ser alguien.

IGNACIO. Sólo me resta por decirte que no olvides comprar el aceite. No dejes de echarle aceite a la comida, María. Acuérdate lo necesario que es el aceite para el cerebritito, para los motores; no hay avión que pueda volar sin aceite María, así que ve y compra el aceite.

Un besote.

EPÍLOGO

MARÍA. Me lanzo desde el muro porque él está abajo y es ¡iiii tan hermoso !!!!!

No soporto un minuto más su lejanía, me lanzo desde el muro.

(Desde la muerte.)

Parezco una mezcla aquí caída, una tortilla de huevos blandos sobre el piso, esparcida como una mancha, un error, un horror, entre la fuerza de gravedad y el amor.

Adiós a todos.

IGNACIO. Entre la levedad, la ascensión y la caída sin remedio. Quedó muertecita frente a mí. Las lágrimas ya se las había dado antes todas a ella, otro día. No tengo más. No tengo nada más.

Y ahora me quedo solo.

FIN

INSCRIPCIÓN EN EL MURO DEL MALECÓN

“No pido a Dios que cambie los acontecimientos, sino que me cambie a mí respecto a las cosas. Que pueda yo dirigir mi sueño eterno en lugar de sufrirlo”.

Gérard de Nerval

NOTA

¹ N. d. T. Slogan della campagna per il rimpatrio di Elián González, bambino di sei anni, unico sopravvissuto della sua famiglia nel naufragio della zattera su cui era salito con sua madre nel tentativo di raggiungere gli Stati Uniti. Dopo l'incidente, il piccolo González è stato trattenuto dagli zii negli Stati Uniti, dando vita a una lunga diatriba internazionale per il suo rimpatrio e ricongiungimento con il padre a Cuba.

² *Il cortile di casa mia è particolare.*

³ N. d. T. L'autrice ha chiesto di segnalare che tutte le canzoni sono disponibili su youtube.com per sentire la colonna sonora che accompagna la drammaturgia.

⁴ *“Voglio essere la tua colazione, la tua torta perfetta*

Il tuo cibo preferito, il tuo piatto preferito

Voglio essere quello che ti fa il bagno

l'asciugamano che fai scorrere sulla tua pelle bagnata

Voglio essere la cosa buona, liberata o proibita

per essere tutto nella tua vita”.

Di “Letto e tavolo” da Roberto Carlos.

⁵ *“So che soffrirai/ perché non troverai un amore simile/ e per questo devo per dire/ cercami/ cercami/ quando non hai nessuno che ti ami veramente/ cercami/ Ma questa volta sono io a porre le condizioni/ perché una volta te ne sei andato senza motivo/ se Vuoi cercarmi/ Cercami.”*

⁶ *“La gente corre intorno a me/ il vento soffia qualche cappello/ i bambini giocano senza preoccupazioni/ e nel frattempo aspetto, aspetto/ Forse domani brillerà di più il sole e la mia speranza non muore più/ continuerò a sedermi sulla piattaforma/ guardando il il tempo/ lasciandomi il giorno/ solo il ricordo di quel lungo viaggio/ le mie mani vuote rimarrà senza di te/ solo il ricordo di un giorno stanco/ là aspetterò il mio amore.”*

⁷ N. d. T. Assegno mensile per cibo e pulizia che si distribuisce attraverso la tessera annonaria corrispondente a ogni persona del nucleo familiare.

⁸ *“Piangi, per quello che non sei mai stato e vuoi essere ora”, Llorá, lllora, lllora, di Marta Valdés.*

⁹ *“Voglio una barca di carta che mi porti a navigare in mare aperto”, canzone infantile Barquito de papel.*

¹⁰ N. d. T. Ignacio Agramonte (1841-1873) è un eroe dell'indipendenza cubano.

¹¹ N. d. T. *“Dove ti sei nascosto, amore, così lontano che ti sei andato?”* Verso preso quasi letteralmente dal Cantico di San Juan de la Cruz.

¹² N. d. T. Ballo in linea, popolare cubano di origine afri-

cano. Si suona nelle processioni del carnevale.

¹³ “*Sento una voce che mi dice: aguzzati*”. *Agúzate, que te están velando*, canzone di Richie Ray e Bobby Cruz.

¹⁴ Lungomare.

¹⁵ N. d. T. Tango di Contursi-Lomuto.

¹⁶ N. d. T. “*I morti della mia felicità*” verso di *Pequeña serenata diurna*, da Silvio Rodríguez.

¹⁷ *Que levante la mano la guitarra*. Canzone da Silvio Rodríguez.

¹⁸ N. d. T. Fa un gioco di parole tra i seni e i saponi di marca

“*Nácar*” (madreperla) consegnati per la quota nella tessera annonaria, che sono stati gli unici disponibili per anni.

¹⁹ N. d. T. Va avanti con il Cantico di San Juan de la Cruz citato precedentemente.

²⁰ N. d. T. Slogan usato nelle manifestazioni del popolo combattente durante la crisi migratoria “*del Mariel*” (1980).

²¹ N.d.T. L'autrice fa riferimento alla canzone di Tito Rodríguez, popolarizzata dalla Orquesta Jorrín: *Los marcianos llegaron ya*.





Talco

Un drama de tocador

Abel González Melo

La Habana de hoy. El ruinoso cine El Mégano, junto al Capitolio Nacional, es un emporio clandestino de drogas y prostitución, que regentan el proxeneta Javi el Ruso y el travesti Máshenka la Dura y donde se proyectan películas del antiguo campo socialista. Javi ha entrenado a su novia Zuleidy para que robe cápsulas de cocaína a turistas con quienes le pacta encuentros sexuales; posteriormente él mismo mezcla la coca pura con otros polvos y la revende. Es el Día de San Valentín y Álvaro El Cherna llega al cine: está desesperado y necesita comprar cápsulas. Pero todo sale mal y lo que es negocio rutinario se convierte en el caos de cuatro personajes que, en su urgencia por sobrevivir, enloquecen y se despedazan.

Talco

Un dramma da boudoir

Abel González Melo

L'Avana oggi. Il fatiscente cinema *El Mégano*, accanto al Campidoglio Nazionale, è un emporio clandestino di droga e prostituzione, gestito dal pappone Javi il Russo e dal travestito Máshenka la Tosta, dove si proiettano film dell'ex campo socialista. Javi ha addestrato la sua ragazza Zuleidy a rubare capsule di cocaina ai turisti con i quali organizza incontri sessuali; poi lui stesso taglia la cocaina pura con altre polveri e la rivende. È il giorno di San Valentino e Álvaro, il Cetriolo, arriva al cinema: è disperato e ha bisogno di comprare delle capsule. Ma tutto va male e quello che è un affare di routine si trasforma nel caos di quattro personaggi che, nella loro urgenza di sopravvivere, impazziscono e si fanno a pezzi a vicenda.





Abel González Melo, (*La Habana, 1980*). Dramaturgo, director teatral y docente. Doctor en Estudios Literarios y máster en Teatro por la Universidad Complutense de Madrid, y licenciado en Teatología por la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Cursó la Residencia Internacional del *Royal Court Theatre* de Londres. Sus obras, traducidas a quince lenguas y estrenadas en numerosos países, han obtenido, entre otros, el Premio Internacional Casa de las Américas 2020 (*Bayamesa*), el Premio Virgilio Piñera 2014 (*Epopeya*), el Premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba 2014 (*Mecánica*), el Premio Cubano-Alemán de Piezas Teatrales del Instituto Goethe 2009 (*Talco*), el Premio de la Embajada de España en Cuba 2005 (*Chamaco*) y en tres ocasiones el Premio de la Crítica Literaria. Su libro *Festín de los patíbulos. Poéticas teatrales y tensión social* mereció el Premio Alejo Carpentier 2009. Sus estrenos más recientes como autor-director son *Fuera del juego* (Festival Grec de Barcelona 2021) y *Cádiz en José Martí* (Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2020).

Abel González Melo, (*L'Avana, 1980*). Drammaturgo, regista teatrale e insegnante. Ha conseguito un dottorato in studi letterari e un master in teatro presso l'Università Complutense di Madrid, e una laurea in studi teatrali presso l'Università delle Arti di Cuba (ISA). Ha frequentato la residenza internazionale al *Royal Court Theatre* di Londra. Le sue opere, tradotte in quindici lingue e presentate per la prima volta in numerosi paesi, hanno vinto, tra gli altri, il *Premio Internacional Casa de las Américas 2020 (Bayamesa)*, il *Premio Virgilio Piñera 2014 (Epopeya)*, il *Premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba 2014 (Mecánica)*, il *Premio cubano-tedesco del Goethe Institute* per l'opera teatrale 2009 (*Talco*), il Premio dell'Ambasciata spagnola a Cuba 2005 (*Chamaco*) e in tre occasioni il *Premio de la Crítica Literaria*. Il suo libro *Festín de los patíbulos. Poéticas teatrales y tensión social* ha vinto il *Premio Alejo Carpentier 2009*. Le sue più recenti prime come autore-regista sono stati *Fuera del juego (Festival Grec de Barcelona 2021)* e *Cádiz en José Martí (Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2020)*

Talco
Un drama de tocador
Abel González Melo

Personajes:

Máshenka la Dura

Álvaro el Cherna

Javi el Ruso

Zuleidy la Guanty

Miki, un perro

Talco
Un dramma da boudoir
Abel González Melo

Personaggi:

Máshenka la Tosta

Álvaro il Cetriolo

Javi il Russo

Zuleidy la Guanty

Miki, un cane

*Para Argos Teatro,
en cuyo laboratorio concluí esta obra
bajo la dirección de Carlos Celdrán,
y en especial
para Yuliet Cruz,
Alexander Díaz,
Waldo Franco,
José Luis Hidalgo
y Rachel Pastor,
que hicieron reales estos personajes*

*Per Argos Teatro,
nel cui laboratorio ho concluso quest'opera
sotto la regia di Carlos Celdrán,
e specialmente
per Yuliet Cruz
Alexander Díaz
Waldo Franco
José Luis Hidalgo
e Rachel Pastor,
che hanno reso reali questi personaggi.*

*Toda la acción en el cine El Mégano,
junto al Capitolio de La Habana,
en cuatro planos que coexisten sobre el escenario:
la acera del frontis, el lobby, la sala oscura y el baño.
Las seis primeras escenas,
el 14 de febrero de 2009, a media tarde.
Las cuatro siguientes, un año antes, a medianoche.
La undécima, nuevamente en 2009.*

*Tutta l'azione al cinema El Mégano,
vicino al Campidoglio all'Avana,
su quattro spazi che coesistono sul palco:
il marciapiede di fronte, l'atrio, la sala scura e il bagno.
Le prime sei scene,
14 febbraio 2009, metà pomeriggio.
Le quattro successive, un anno prima, a mezzanotte.
L'undicesima, di nuovo nel 2009.*

I - Corte de pelo

*Al fondo de la escena puede leerse durante unos segundos: «La Habana, 2009».
Con un short superajustado y unas chancletas a punto de romperse, Máshenka espera en el lobby que alguien entre al cine. Mientras escucha su iPod insiste en acomodarse el pelo, blanco platinado intenso, con un palillo chino, pero como aún no lo tiene todo lo largo que quisiera, se enfada consigo misma porque no hay arreglo y algún mechón siempre le cae sobre la frente, lo cual detesta.
Álvaro pasa por la acera con un perrito. Se asoma.*

I - Taglio di capelli

*Sullo sfondo della scena si può leggere per qualche secondo: "L'Avana, 2009".
Indossando pantaloncini aderenti e infradito che stanno per rompersi, Máshenka aspetta nella hall che qualcuno entri nel cinema. Mentre ascolta il suo iPod, insiste nel sistemarsi i capelli, di un bianco platino intenso, con una bacchetta, ma siccome non sono ancora lunghi come vorrebbe, si arrabbia con sé stessa perché non c'è soluzione e qualche ciocca le cade sempre sulla fronte, cosa che detesta.
Álvaro passa sul marciapiede con un cagnolino. Lui guarda oltre.*

Álvaro. ¿Qué están echando hoy?

Máshenka. (Se quita los audífonos.) ¿Tú estás ciego, chico, no ves el cartel? Está pegado en la marquesina, debajo de donde dice cine El Mégano.

Álvaro. ¿Qué cartel?

Máshenka. No te me estés haciendo el sueco que tú vienes aquí todos los días.

Álvaro. ¿Yo?

Máshenka. Sí, tú mismo. (Despectiva.) Con ese perro...

Álvaro. Creo que me confundes.

Máshenka. Todos creen que los confundo. Y yo tengo un ojo...

Álvaro. ¿Me vas a decir lo que ponen?

Máshenka. ¿Te interesa tanto de verdad la película o vas a entrar al cine para...?

Álvaro. Cosa danno oggi?

Máshenka. (Si toglie gli auricolari.) Sei cieco, ragazzo, non vedi il cartello? È attaccato sul tendone, sotto dove c'è scritto Cinema El Mégano.

Álvaro. Quale cartello?

Máshenka. Non fare l'alieno, che vieni qui tutti i giorni.

Álvaro. Io?

Máshenka. Sì, proprio tu. (Dispettosa.) Con quel cane...

Álvaro. Credo che tu mi stia confondendo con qualcun altro.

Máshenka. Tutti pensano che io li confonda. Ma io c'ho occhio...

Álvaro. Hai intenzione di dirmi che cosa danno o no?

Álvaro. ¿Para qué?

Máshenka. Digo para dormir, como tanta gente.

Álvaro. No. Quiero ver si alguien me hace una paja allá adentro, ¿te parece bien?

Máshenka. Ay, qué grosero, niño...

Álvaro. Paso por la acera, te pregunto porque trabajas aquí y me sales con una pesadez, con una insinuación de no sé qué. Tengo mi casa, no necesito dormir en este lugar, ni hacer cualquier otra cosa que estés pensando. Debería ponerte una queja ante tu jefe. ¡Ordinaria!

Máshenka. Pues quéjate, quéjate...

Álvaro. Por gente como tú estamos como estamos.

Máshenka. ¿Estamos cómo? Peor de lo que estamos no podemos estar. ¡Quéjate, quéjate!

Álvaro. No, porque te van a botar.

Máshenka. ¿Y qué me importa que me boten? ¿Crees que esto me da para vivir? ¡Dale, quéjate, quéjate!

Álvaro. Oye, ¡que no me voy a quejar! No insistas más.

Máshenka. Uf... Qué mal tiene a la gente esta temperatura en La Habana...

Álvaro. Lo único que te pido es que me trates correctamente.

Máshenka. Ay, okay, okay, este niño... Qué pesado con la tratadera bien.

Álvaro. Como si no fuera tu obligación.

Máshenka. ¿Qué obligación? ¿Qué obligación? Anda, engancha la correa del perro un momento y ayúdame a ponerme el pelo de una manera decente, parezco una pijuja, es que como no me veo aquí atrás... Ven acá.

Álvaro. No me pondrás a peinarte.

Máshenka. (*Intenta liarse el pelo.*) Este pelo así me desespera, no puedo recogérmelo con una liga, ni con una hebilla, ni con un palito. (*Harta.*) ¡Ay, coño!

Álvaro. Bueno, te ayudo.

Ata la correa del perrito a un gancho en la pared y se acerca a ella.

Máshenka. Déjame sentarme para que estés más cómodo. Ponte por aquí atrás.

Se sienta en una butaca y él, por detrás, contempla su peluca.

Máshenka. Dale, niño, no tengas pena.

Álvaro. No, no, si no tengo pena.

Máshenka. Toma este palo chino con una mano y con la otra hazme una cebolla con todo el pelo...

Máshenka. Sei davvero così interessato al film o vai al cinema per...?

Álvaro. Per cosa?

Máshenka. Intendo dormire, come tante altre persone.

Álvaro. No. Voglio vedere se qualcuno mi farà una sega lì dentro, va bene?

Máshenka. Oh, che scortese, baby...

Álvaro. Passo sul marciapiede, ti chiedo perché lavori qui e tu mi rispondi con voce pesante, insinuando non so cosa. Ho la mia casa, non ho bisogno di dormire in questo posto, o di fare qualsiasi altra cosa a cui stai pensando. Dovrei dirlo al tuo capo, maleducata!

Máshenka. Prego, si lamenti, si lamenti pure...

Álvaro. È grazie a persone come te che siamo arrivati a questo punto.

Máshenka. A questo punto? Non possiamo andare peggio di come stiamo: lamentatevi, lamentatevi!

Álvaro. No, perché ti butteranno fuori.

Máshenka. Che m'importa se mi buttano fuori? Pensi che io possa vivere di questo? Avanti, lamentati, lamentati!

Álvaro. Senti, non ho intenzione di lamentarmi! Non insistere più.

Máshenka. Uff... Questo caldo qui all'Avana dà alla testa...

Álvaro. Chiedo solo di essere trattato bene.

Máshenka. Ehi, okay, okay, baby... Come sei esagerato con questa trattabilità.

Álvaro. Come se non fosse un tuo dovere.

Máshenka. Dovere? Quale dovere? Dai, aggancia un attimo il guinzaglio del cane e aiutami a sistemarmi i capelli in modo decente, sembro una poco di buono, non riesco proprio a vedermi qui dietro... Vieni qui.

Álvaro. Non mi costringerai a pettinarti.

Máshenka. (*Cerca di legarsi i capelli.*) Questi capelli mi fanno disperare, non posso legarli con una fascia elastica, né con un fermaglio, né con una bacchetta. (*Stufa.*) Oh, merda!

Álvaro. Va bene, ti dò una mano.

Legava il guinzaglio del cagnolino a un gancio sul muro e si avvicina a lei.

Máshenka. Lascia che mi sieda per mettermi più a tuo agio. Mettiti qui dietro.

Lei si siede su una poltrona e lui, da dietro, le guarda la parrucca.

Máshenka. Su, baby, non essere timido.

Álvaro. No, no, non mi vergogno.

Máshenka. Prendi questa bacchetta cinese con una mano e con l'altra mano fammi una cipolla con tutti i capelli sopra... (*Molti gesti con le dita.*) Ma che prenda

(*Muchos gestos con los dedos.*) Pero que contenga todo el pelo, ¿me entiendes? ¿Sabes lo que es una cebolla?

Álvaro. (*Cogiendo el palillo que ella le da.*) Sí, y un ajo también.

Máshenka. Ay, qué gracioso. Dale, hazme eso rapidito pero con cuidado, no me vayas a halar, que me duele.

Álvaro. (*Lo intenta.*) ¿Pero este es tu pelo?

Máshenka. Claro, es mi pelo natural, ¿qué te crees? Lo único que me gustan estos colores raros, ¡pero es mi pelo!

Álvaro. Ah.

El perrito golpea con el rabo la pared, impaciente.

Máshenka. ¿Y ese perrito tan chulo?

Álvaro. Pensé que no te gustaban los perros.

Máshenka. (*Mientras él trata de acomodarle el pelo.*) Sí, sí me gustan. No cuando empiezan a ladrar, ¡si ladran, los odio! Esos perros pujones escondidos tras las rejas que te ladran desde que vas por la esquina: jaujau, jaujau, jaujau... ¡Qué antipáticos! Pero si están tranquilos, sí, como en los cuadros esos de las reinas con plumas en la cabeza, ¿o en la corona?, esas pinturas en que aparecen emperifolladas con unos perros de caza al lado. ¿Sabes lo que te digo? Esos perros, aunque se ven tristes, son más lindos que el tuyo, la verdad, porque tienen las orejas grandes y caídas, como de terciopelo, y por supuesto, tienen más clase, más nivel, por aquello de San Bernardo. El tuyo en cambio no tiene nada de santo... Ni tú tampoco.

Álvaro. ¿Y tú?

Máshenka. Lo más cercano a la santidad es el altar que le tengo puesto a Santa Bárbara en casa. De ahí en fuera, nada.

Silencio.

Máshenka. Ah, la tanda empieza a las cinco, o a las seis, depende. Es una película de Kien Lasky.

Álvaro. ¿De quién?

Máshenka. (*Repite despacio, para ser entendida.*) Ki-en-las-ky. Un ruso. La película se llama *No matarás*.

Álvaro. Ah, pero no es ruso, es polaco. Kieslowski, de apellido. El nombre es Krzysztof.

Máshenka. Bueno, yo vi los letreros y me parecía ruso. Ruso como yo, que me llamo Máshenka.

Álvaro. ¿Máshenka?

Máshenka. Máshenka la Dura. (*Provocativa.*) Como la raspadura.

Álvaro. Listo.

tutti i capelli, hai capito? Sai cos'è una cipolla?

Álvaro. (*Prendendo la bacchetta che lei gli dà.*) Sì, so anche cos'è un aglio.

Máshenka. Oh, divertente. Dai, fammela, presto, ma attento, non tirare che fa male.

Álvaro. (*Ci prova.*) Ma questi sono i tuoi capelli?

Máshenka. Certo, sono i miei capelli naturali, che ne pensi? Mi piacciono questi colori strani, ma sono i miei capelli!

Álvaro. Ah.

Il cagnolino batte con impazienza la coda sul muro.

Máshenka. E quel bel cagnolino?

Álvaro. Pensavo non ti piacesse i cani.

Máshenka. (*Mentre lui cerca di sistemarle i capelli.*) Sì, sì, mi piacciono. Non quando iniziano ad abbaiare, se abbaiano li odio! Quei cani nascosti dietro le sbarre che ti abbaiano contro appena giri l'angolo: bau-bau, bau-bau, bau-bau... che sgradevole! Ma se stanno tranquilli sì, come in quei quadri delle regine con le piume sulla testa, o sulla corona, quei quadri in cui sono tutte bardate con i cani da caccia al loro fianco, sai cosa intendo? Quei cani, anche se sembrano tristi, sono più belli del tuo, a dire il vero, perché hanno grandi orecchie cadenti, come il velluto, e naturalmente, hanno più classe, più livello, come quei San Bernardo. Il tuo, invece, di santo non ha proprio niente... E nemmeno tu.

Álvaro. E tu?

Máshenka. La cosa più vicina che ho alla santità è l'altare che ho allestito per Santa Barbara a casa mia. Oltre a quello, nulla.

Silenzio.

Máshenka. Ah, la proiezione inizia alle cinque, o alle sei, dipende. È un film di Kien Lasky.

Álvaro. Di chi?

Máshenka. (*Ripete lentamente, per farsi capire.*) Ki-en-las-ky. Un russo. Il film si chiama *Breve film sull'uccidere*¹.

Álvaro. Ah, ma non è russo, è polacco. Kieslowski, il cognome. Il nome è Krzysztof.

Máshenka. Beh, ho visto i cartellini e mi sembrava russo. Russo come me, che mi chiamo Máshenka.

Álvaro. Máshenka?

Máshenka. Máshenka la Tosta. (*Provocante.*) Come un toast.

Álvaro. Fatto.

Máshenka. (*Si tocca i capelli.*) Grande! Ora non mi resta che aspettare... devo essere qui dalle quattro e un quarto. È presto, vero? È solo che devo pulire la sala prima. Beh, dico che pulisco, ma sai, non è che mi metto a raccogliere tutti i preservativi e lo schifo che

Máshenka. *(Se toca el peinado.)* ¡Estupendo! Ahora a esperar... Tengo que estar desde las cuatro y cuarto aquí. Qué temprano, ¿no? Es que limpio la sala antes. Bueno, digo que limpio, tú sabes, no me voy a poner a recoger todos los condones y a trapear el churre que hay allá adentro porque no terminaría nunca. Barro un poquito lo que se ve y espero a Javi.

Álvaro. ¿Javi vendrá?

Máshenka. ¿Lo conoces?

Álvaro. Más o menos.

Máshenka. Con razón tu cara me sonaba. Aunque mucha pinta de amigo de Javi no tienes. Eres muy fino.

Álvaro. Nunca se sabe.

Máshenka. Siempre lo espero, salvo hoy. Llegó antes que yo. Está allá arriba, en el cuarto de proyecciones. Terminando un informe.

Álvaro. ¿Puedo lavarme las manos?

Máshenka. Oye, no tengo caspa en la cabeza.

Álvaro. No es eso.

Máshenka. Ni piojos.

Álvaro. *(Sonríe.)* Es una manía.

Máshenka. Desde el año pasado no hay agua en el cine, así que a lavarte las manos a tu casa.

Álvaro. Bueno.

Máshenka. ¿Te llamo a Javi?

Álvaro. No, no. *(Zafa al perro y hace por irse.)*

Máshenka. ¿Le doy algún recado?

Álvaro. *(Piensa un segundo.)* Que el Cherna estuvo aquí.

Máshenka. ¿El Cherna?

Álvaro. Dile así. Y que regreso luego.

Álvaro se va con su perrito. Máshenka se asoma a la puerta y lo sigue con la vista hasta que se pierde.

II - Heno de Pravia

El baño, en el piso de arriba, se encuentra casi clausurado y tiene ventanas muy altas. Zuleidy está agachada delante de Javi y le chupa el pito. Con sus manos Javi le presiona fuertemente la cabeza, sosteniéndola por las motonetas, mientras se menea y susurra.

Javi. Así, cabrona, abre la boca bien...

Zuleidy. *(Atragantada.)* Gug, gug...

Javi. Ábrela más, dale, así, hasta la garganta, así, pinga, así... *(Los gestos son cada vez más intensos.)*

c'è dentro e passare lo straccio, perché non finirei mai.

Spazzolo un po' quel che si vede e aspetto Javi.

Álvaro. Viene Javi?

Máshenka. Lo conosci?

Álvaro. Più o meno.

Máshenka. Per quello il tuo viso mi sembrava familiare. Anche se non sembri come gli amici di Javi. Sei molto elegante.

Álvaro. Non si sa mai.

Máshenka. Lo aspetto sempre, tranne oggi. È arrivato prima di me. È lassù nella sala di proiezione. Finisce un rapporto.

Álvaro: Posso lavarmi le mani?

Máshenka. Ehi, io non ho la forfora in testa.

Álvaro. Non è questo.

Máshenka. Nessun pidocchio.

Álvaro. *(Sorrìde.)* È una mia mania.

Máshenka. Dall'anno scorso non c'è acqua nel cinema, quindi a lavarti le mani a casa tua.

Álvaro. Bene.

Máshenka. Ti chiamo Javi?

Álvaro. No, no. *(Scuote il cane e fa il gesto di andarsene.)*

Máshenka. Devo dargli un messaggio?

Álvaro. *(Pensa per un secondo.)* Che il Cetriolo è stato qui.

Máshenka. Il Cetriolo?

Álvaro. Digli così. E che tornerò più tardi.

Álvaro se ne va con il suo cagnolino. Máshenka guarda fuori dalla porta e lo segue con gli occhi fino a quando non si perde.

II - Heno de Pravia²

Il bagno, al piano superiore, è quasi chiuso e ha finestre molto alte. Zuleidy è piegata davanti a Javi e gli succhia il cazzo. Javi le preme la testa con le mani, tenendola per la coda di cavallo, mentre si dimena e susurra.

Javi. Ecco, zoccola, apri bene la bocca...

Zuleidy. *(Strozzata.)* Gug, gug...

Javi. Aprila di più, dai, così, fino in fondo alla gola, così, cazzo, così... *(I gesti diventano sempre più intensi).*

Zuleidy. *(Si stacca per un secondo.)* Cazzo, Russo, così duramente non verrà mai fuori.

Javi. Dai, bimba, vedrai, certo che ci riuscirai, ci riesci sempre...

Zuleidy. No, Russo...

Javi. Vedrai come esce da solo *(La prende di nuovo per i capelli le infila il suo cazzo in bocca il più a fondo possibile. Tira fuori e spinge dentro velocemente).*

Zuleidy. *(Se desprende un segundo.)* Coño, Ruso, que tan duro no me va a salir.

Javi. Dale, mami, verás que sí, claro que te va a salir, siempre te sale...

Zuleidy. Que no, Ruso...

Javi. Tú vas a ver como te sale solita. *(Vuelve a cogerla por las motonetas y le mete el pito en la boca todo cuanto puede. Saca y mete con rapidez.)*

Zuleidy. Ag, ag, ag, ag, ag...

Javi. Sí, mami, que ya me vengo, sigue...

Zuleidy. Gug, gug, ag, ag, ag...

Javi. Ay, pinga, que me vengo, cógela. *(Con la mano derecha le da una galleta y con la izquierda le empuja más la cabeza. Se retuerce de placer.)* Cógela, puta, cojones, coge tu leche, pinga... ¡ah, ah...! Ah... Ay, pinga, ¡ah, ah...!

De pronto Zuleidy, atragantada, se echa para atrás, tiene una arcada y vomita entre el suelo y el inodoro. Javi eyacula recostado a la pared.

Javi. *(Limpiándose en los calzoncillos.)* Qué rico, pinga...

Zuleidy. *(Con la cabeza apoyada en el inodoro.)* No la veo, Ruso... *(Mira al suelo.)* ¿No salió?

Javi. ¿Cómo que no salió?

Zuleidy. Que no salió, Ruso, que me la tragué.

Javi. *(Se abrocha el pantalón.)* ¿Que qué?

Zuleidy. *(Trata de levantarse.)* Estoy descojoná, chico...

Javi. Pues métete el dedo, dale. Métetelo.

Zuleidy. *(Se tambalea, se toca la barriga.)* Después, Ruso, mejor luego, déjame tirarme allá atrás un poco, estoy muerta.

Javi. De tirarte nada. Dale, métete el dedo, que esto tenía que haber salido ya. A ver.

Se le acerca. Zuleidy pone poca resistencia. Javi le coge la mano, le levanta el dedo índice y hace que se lo meta en la boca hasta lo más profundo. Ella tiene otra arcada, pero no vomita.

Zuleidy. Ay...

Javi. Abre, que voy con dos dedos. Coño, vieja, qué peste tienes con toda esta vomitadera...

Con asco evidente, Javi le coge dos dedos de la mano izquierda, el índice y el del medio, y la obliga a que se los meta en la garganta.

Javi. No te los saques hasta que te toques la campanilla, dale. *(Le empuja la mano.)*

Zuleidy. Ag, ag... *(Hace otra arcada.)* Ag...

Vuelve a vomitar sobre el suelo. Javi se aparta y se limpia las manos salpicadas en el jean.

Zuleidy. Ag, ag, ag, ag, ag, ag, ag, ag....

Javi. Sí, bimba, sto arrivando, vai su....

Zuleidy. Gug, gug, ag, ag, ag, ag, ag...

Javi. Oh, cazzo, sto per venire, prendilo. *(Con la mano destra le dà un colpo e con la sinistra le spinge la testa più forte. Si contorce dal piacere.)* Prendi, puttana, cazzo, prendi il tuo latte... ah, ah...! Ah... Oh, cazzo, ah, ah, ah...!

Improvvisamente Zuleidy ha i conati, si tira indietro, si piega e vomita tra il pavimento e il water. Javi eiacula appoggiandosi al muro.

Javi. *(Si pulisce sullo slip.)* Grandioso, cazzo....

Zuleidy. *(Con la testa appoggiata sul water.)* Non la vedo, Ruso... *(Guarda il pavimento.)* Non è uscita?

Javi. Come, non è uscita?

Zuleidy. Non è uscita, Ruso, l'ho ingoiata.

Javi. *(Si abbottona i pantaloni.)* Com'è possibile?

Zuleidy. *(Cerca di alzarsi.)* Sono distrutta...

Javi. Beh, infilati il dito, dai. Infilalo dentro.

Zuleidy. *(Traballa, si tocca la pancia.)* Dopo, Ruso, meglio dopo, lasciami sdraiare là dietro un po', sono morta.

Javi. Sdraiare un corno. Dai, infila il dito, quella dovrebbe essere già uscita. Vediamo.

Si avvicina a Zuleidy, che oppone poca resistenza. Javi le prende la mano, le solleva l'indice e glielo fa mettere in bocca. Lei si strozza di nuovo ma non vomita.

Zuleidy. Ay...

Javi. Apri, vado con due dita. Cazzo, che puzza con tutto questo vomito...

Con evidente disgusto, Javi le afferra due dita della mano sinistra, l'indice e il medio, e glieli spinge in gola.

Javi. Non toglierle finché non tocchi l'ugola, dai. *(Spinge la mano.)*

Zuleidy. Ag, ag... *(Strozza un'altra volta.)* Ag...

Vomita di nuovo sul pavimento. Javi si allontana e si pulisce le mani schizzate sui jeans.

Zuleidy. *(A quattro zampe, molto debole.)* È uscita?

Javi. *(Cammina sopra il vomito e guarda.)* Non è uscito un cazzo.

Zuleidy. *(Delirante.)* Forse è nascosta in mezzo al vomito. Non la starai confondendo...? Comunque, brilla.

Javi. Anche questo vomito di merda brilla, e come se non bastasse, qui è troppo buio...

Zuleidy. Fammi sdraiare un po', dai, sto svenendo, Ruso...

Javi. Dimmi com'era.

Zuleidy. Te l'ho detto, una capsula argentata.

Javi. Argentata come al solito?

Zuleidy. (*En cuatro patas, muy débil.*) ¿Salió?

Javi. (*Camina sobre el vómito y mira.*) No salió ni pinga.

Zuleidy. (*Delira.*) A lo mejor se confunde con el vómito. ¿No la estarás confundiendo...? De todas formas, brilla.

Javi. Este vómito de mierda también brilla y, además, se ve tan mal aquí...

Zuleidy. Déjame acostarme un poco, anda, me caigo, Ruso...

Javi. Dime cómo era.

Zuleidy. Ya te lo dije, una cápsula plateada.

Javi. ¿Plateada como siempre?

Zuleidy. Como siempre. Yo creo que más chiquita, pero plateada...

Javi. ¿Cómo que más chiquita?

Zuleidy. No sé, fue una idea que me entró... Era igual que siempre, seguro que era igual.

Javi. (*La coge por el pelo.*) ¿Y por qué dijiste que era más chiquita?

Zuleidy. (*El delirio se hace más fuerte.*) Cuando me la puse en la boca y me la tuve que tragar... ¿O él me la puso?

Javi. ¿Te la puso? ¿No te la tragaste tú solita? ¿No la abriste, no la revisaste cuando él entró al baño?

Zuleidy. Sí, lo hice como lo hago habitualmente, no sé...

Javi. (*Le hala el pelo.*) ¿Y te la tragaste?

Zuleidy. (*Con dolor.*) Ay, Ruso...

Javi. Tú me estás diciendo una mentira, puta.

Zuleidy. No es verdad, Ruso, te dije lo que pasó... Me la puse debajo de la lengua cuando entró al baño, pero enseguida salió, sospeché algo, no, no, no sospeché... Salió porque tenía que salir, sí, eso, salió y empezó a besarme.

Javi la suelta un momento y la mira fijo.

Javi. Él lo sabe ya.

Zuleidy. Que no, que no.

Javi. Sí sabe.

Zuleidy. No, Ruso, lo hice muy bien, llevo meses haciendo esto, no se dio cuenta de nada... Te juro que no se dio cuenta.

Javi. Jodiste el negocio, puta. ¿No es eso? (*La incorpora a la fuerza y la zarandea.*) ¡Dime, pinga!

Zuleidy. Otra vez no, Ruso, por favor, hoy no...

Javi. (*Apretándola más aún.*) Claro. Te la pusiste debajo de la lengüita y él te chupeteó todita. Te demoraste en tragarte la capsulita plateada y el tipo se dio cuentecita. (*Al oído.*) ¿Y no te dijo nada? ¿No

Zuleidy. Come al solito. Credo che fosse più piccola, ma d'argento...

Javi. Come più piccola?

Zuleidy. Non lo so, è stata solo un'impressione... Era la stessa di sempre, sicuramente era uguale.

Javi. (*La prende per i capelli.*) E perché hai detto che era più piccola?

Zuleidy. (*Il delirio diventa più forte.*) Quando me la sono messa in bocca e ho dovuto ingoiarla... O me l'ha messa lui in bocca?

Javi. Te l'ha messa lui? Non l'hai ingoiata tu da sola? Non l'hai aperta, non l'hai controllata quando è andato in bagno?

Zuleidy. Sì, l'ho fatto come faccio di solito, non lo so...

Javi. (*Gli tira i capelli.*) E tu l'hai ingoiata?

Zuleidy. (*Con dolore.*) Oh, Ruso...

Javi. Mi stai dicendo una bugia, puttana.

Zuleidy. Non è vero, russo, ti ho detto com'è andata... L'ho messa sotto la lingua quando è andato in bagno, ma lui è uscito subito, ha sospettato qualcosa, no, no, no, non ha sospettato... È uscito perché doveva uscire, sì, così, lui è uscito e ha cominciato a baciarmi.

Javi si lascia andare per un momento e la fissa.

Javi. Lui lo sa già.

Zuleidy. No, no, no.

Javi. Lui lo sa.

Zuleidy. No, Ruso, ho fatto molto bene, sono mesi che lo faccio, non si è accorto di niente... giuro che non si è accorto.

Javi. Hai fottuto gli affari, puttana, non è così? (*La tira su con forza e la scuote.*) Dimmi, cazzo!

Zuleidy. Non di nuovo, Ruso, per favore, non oggi...

Javi. (*Stringendo ancora di più.*) Certo. L'hai messo sotto la lingua e lui ti ha succhiato tutto. Hai preso tempo per inghiottire la piccola capsula d'argento e il ragazzo l'ha notato. (*All'orecchio.*) E non ha detto niente? Non ti ha sussurrato niente mentre ti scopava? Non ti ha accennato niente? Ah, perché è un imbecille! La puttanelle ha fatto tutto bene, come al solito, ma la capsula non è mai arrivata.

Zuleidy. Non è stato così...

Javi. Ora dovrai cagarla.

Zuleidy. Come?

Javi. Se non ti esce in alto, uscirà in basso, vero?

Zuleidy. Oh, Ruso, sto per crollare.

Javi. Crollerai di brutto. (*La getta contro il water.*) *Zuleidy geme. Javi si accovaccia accanto a lei.*

Javi. E così la butterai fuori, vero? Verrà fuori con la merda, vero?

te susurró algo cuando te estaba templando? ¿No te insinuó nada? Ah, ¡porque es un imbécil! La putica lo hizo todo bien, como siempre, pero la cápsula nunca llegó aquí.

Zuleidy. No fue así...

Javi. Ahora la vas a tener que cagar.

Zuleidy. ¿Cómo?

Javi. Si no te sale por arriba te saldrá por abajo, ¿no?

Zuleidy. Ay, Ruso, me caigo.

Javi. Te vas a caer con ganas. *(La tira contra el inodoro.)*

Zuleidy gime. Javi se acucilla a su lado.

Javi. Y entonces sí vas a soltarla, ¿verdad? En la mierda sí te va a salir, ¿no?

Zuleidy llora.

Javi. Voy a buscarte un laxante. *(Se incorpora.)*

Zuleidy sigue llorando.

Javi. Cállate la boca, que ahorita empieza a entrar gente al cine y te van a oír. *(Hace por irse.)*

Zuleidy. Ruso...

Javi. ¿Qué?

Zuleidy. Nada, nada... *(Solloza.)*

Javi. ¡Que te calles, cojones! *(Le da dos patadas.)*
Va a salir. Mira el reloj.

Javi. Y casi está al llegar el comemierda este. Chst. *Sale y tranca la puerta del baño por fuera. Zuleidy queda tirada en el suelo.*

III - Cosmética

Javi entra al lobby. Máshenka escucha su iPod: tiene los audifonos puestos y los pies estirados y cruzados sobre una maceta vieja en la cual hay sembrada una areca mustia.

Máshenka. ¿Terminaste ya?

Javi. Esta singá me va a volver loco. *(Suspira.)*

Máshenka. ¿Y eso?

Javi. *(Saca un cigarro.)* ¿Tienes candela?

Máshenka se quita los audifonos, saca una caja de fósforos y le enciende.

Javi. No escupió nada.

Máshenka. ¿No?

Javi. Y van a ser las cinco.

Máshenka. Acaba de irse un tipo al que le dicen el Cherna, ¿era ese?

Javi. ¿Estuvo ya?

Máshenka. Sí.

Javi. ¿Por qué no me llamaste?

Zuleidy piange.

Javi. Vado a prenderti un lassativo. *(Si alza in piedi.)*

Zuleidy piange ancora.

Javi. Chiudi la bocca, la gente comincia ad entrare nel cinema e ti sentirà. *(Sta per andarsene.)*

Zuleidy. Ruso...

Javi. Cosa?

Zuleidy. Niente, niente... *(Singhiozza.)*

Javi. Chiudi quella cazzo di bocca! *(Le dà due calci.)*
Sta uscendo. Guarda l'orologio.

Javi. E quello stronzo è quasi arrivato. Ssst.

Esce e blocca la porta del bagno dall'esterno. Zuleidy viene lasciata distesa sul pavimento.

III - Cosmesi

Javi entra nella hall. Máshenka sta ascoltando il suo iPod: le sue cuffie sono accese e i suoi piedi sono distesi e incrociati sopra un vecchio vaso da fiori in cui è piantata un'areca appassita.

Máshenka. Già finito?

Javi. Questa stronza mi farà impazzire. *(Sospira.)*

Máshenka. Che succede?

Javi. *(Tira fuori una sigaretta.)* Hai da accendere?
Máshenka si toglie le cuffie, tira fuori una scatola di fiammiferi e la accende.

Javi. Non ha sputato fuori nulla.

Máshenka. Nulla?

Javi. E sarà qui per le cinque.

Máshenka. Un tizio chiamato il Cetriolo se n'è appena andato, era lui?

Javi. Era già qui?

Máshenka. Sì.

Javi. Perché non mi hai chiamato?

Máshenka. Non voleva. Aveva bisogno di lavarsi le mani, non so, è andato a casa.

Silenzio.

Javi. Ti ha detto qualcosa?

Máshenka. Che sarebbe tornato.

Javi. *(Va al telefono e compone un numero.)* Monica?
(Si copre l'orecchio perché non ha l'auricolare per sentire meglio.) C'è Monica?

Máshenka. *(Sottovoce.)* Vado un attimo in farmacia se vuoi.

Javi. *(Fa un gesto negativo a Máshenka e parla al telefono.)* Monica? Come va, mia cara?

Máshenka si rimette le cuffie, si avvicina alla porta, esce sul marciapiede.

Javi. Volevo sapere se hai qualcosa per quello che sai.

Máshenka. No quiso. Necesitaba lavarse las manos, qué sé yo, se fue para su casa.

Silencio.

Javi. ¿Te dijo algo?

Máshenka. Que volvía.

Javi. (*Va al teléfono y marca un número.*) ¿Mónica? (*Se tapa el oído que no tiene el auricular para oír mejor.*) ¿Está Mónica?

Máshenka. (*Bajo.*) Me llego un momentico a la farmacia si quieres.

Javi. (*Le hace un gesto negativo a Máshenka. Habla al teléfono.*) ¿Mónica? ¿Qué volá, mi china? *Máshenka se pone otra vez sus audífonos, se acerca a la puerta, sale a la acera.*

Javi. A ver si tenías algo para lo que tú sabes. Eso, eso... Citrogal no, claro. ¿Algún laxante? Laxagar o... bisacodil... ¿Nada?

Máshenka. (*Al escucharlo entra de nuevo, susurra.*) Pídele un jarabe expectorante, es igual.

Javi. Oye, ¿y un jarabito de esos que te revuelven el estómago...? No, no está mala, pero tiene que... Tú me entiendes.

Máshenka. También necesita tomar bastante agua, si no la obligas a tomar agua...

Javi. (*A Máshenka.*) Ssss... (*Al teléfono.*) Bueno, prepárame algo y tráemelo en cuanto puedas. No voy a estar, así que déjalo con la bruja que vigila la puerta...

Le hace un guiño a Máshenka, que le revira los ojos.

Javi. (*Al teléfono.*) Okey, china, un besote. Sí, sí, ella te da el fulita, no te preocupes. Bueno. (*Cuelga.*)

Máshenka. Dame el fula ahora, que después se te olvida y viene la Mónica esa y se arma el lío porque no le puedo pagar.

Javi. Ay, dáselo tú, chica, más tarde te lo devuelvo.

Máshenka. No, Ruso, que no tengo un quilo.

Javi. ¿Queda talco?

Máshenka. (*Suspira. Desganada.*) Si te vas a poner ahora en la mecánica, por lo menos voy a cerrar la puerta, ¿no?

Javi. No cierres, ven acá, lo hacemos detrás del mostrador.

Máshenka. Qué va, Ruso, si te cuadra lo hacemos con la puerta cerrada, yo no estoy para que pase otra vez la fiana y andar con el susto, disimulando y diciendo que necesito echarme cascarilla después que me baño para que no me entre toda la brujería que tiran en la esquina del Capitolio, y luego por la noche con unas ampollonas así en la piel por la coca...

Giusto, giusto... Non Citrogal, ovviamente. Qualche lassativo? Laxagar o... Bisacodil... niente?

Máshenka. (*Sentendolo, entra di nuovo e sussurra.*)

Chiedigli uno sciroppo espettorante: è lo stesso.

Javi. Ehi, che ne dici di uno di quei piccoli sciroppi che ti rivoltano lo stomaco...? No, non è male, ma deve... Sai cosa intendo.

Máshenka. Ha anche bisogno di bere molta acqua, se non la costringi a bere acqua...

Javi. (*A Máshenka.*) Ssss... (*Al telefono.*) Bene, preparami qualcosa e portamela il prima possibile. Io non ci sarò, quindi lascialo alla strega che sorveglia la porta... *Fa l'occholino a Máshenka, che alza gli occhi al cielo.*

Javi. (*Al telefono.*) Okay, cara, un bacione. Sì, sì, te li dà lei i soldi, non preoccuparti. Okay. (*Riattacca.*)

Máshenka. Dammi subito i soldi, o te ne dimentichi e quando viene quella Monica farà un casino perché non posso pagarla.

Javi. Oh, tu daglieli, io te li ridarò più tardi.

Máshenka. No, Ruso, non ho nemmeno spiccioli.

Javi. È rimasto del talco?

Máshenka. (*Sospira, fiacca.*) Se hai intenzione di mettermi a macchinare adesso, almeno chiudo la porta, no?

Javi. Non chiudere, vieni qui, lo facciamo dietro il bancone.

Máshenka. Niente da fare, Ruso, se ti sta bene lo facciamo con la porta chiusa, non mi va che succeda come l'altra volta, con la pula ed io che vado in giro spaventata, facendo finta di mettermi la polvere di guscio d'uovo³ dopo aver fatto il bagno per non farmi entrare tutta la stregoneria che buttano nell'angolo del Campidoglio, e poi la notte avere delle vesciche così grandi per la coca...

Javi. (*A voce alta, la zittisce.*) Ssss.

Máshenka. Versandomela addosso come se fosse polvere di guscio d'uovo o talco per non fargli sospettare nulla.

Javi. (*Insiste.*) Ssss.

Máshenka. È la verità.

Javi. Beh, ragazza, va bene, chiudi la porta e metti il cartello.

Máshenka si affaccia sulla strada, vede che non arriva nessuno, chiude le due porte a vetri e gira un cartello, di solito appeso a un gancio, dove si può leggere dall'esterno, scritto in gesso: "Chiuzo per disinfestazione, scusati i disturbo". Attraverso il vetro opaco si può ancora vedere cosa succede all'interno.

Javi. Non mi hai risposto se è rimasto del talco.

Máshenka. Niente talco, però è rimasto del gesso. Il





Javi. *(Fuerte, la manda a callar.)* Ssss.

Máshenka. Echándomela como si fuera cascarilla o talco para que no sospechen nada.

Javi. *(Insiste.)* Ssss.

Máshenka. Es la verdad.

Javi. Bueno, chica, está bien, cierra la puerta y pon el cartel.

Máshenka se asoma a la calle, ve que no viene nadie, cierra las dos puertas de cristal y le da la vuelta a un cartel, usualmente colgado de un gancho, donde puede leerse desde afuera, escrito con tiza: «Serrado por fumigación, disculpe las molestias». A través de los cristales opacos continúa viéndose lo que ocurre dentro.

Javi. No me respondiste si quedaba talco.

Máshenka. Talco no, lo que queda es tiza. El hijo de Patepuerco se las robó a la maestra y me las trajo, le tuve que dar un chupa-chupa. Es que ya no hay tizas blancas en ningún lugar.

Javi. *(Disgustado.)* Coño, pero tiza para mezclar no es igual.

Máshenka. Ya sé que no es igual, Ruso, no me grites.

Javi. La culpa es tuya porque esa puta vino de nuevo y siempre lo hace todo mal.

Máshenka. Te equivocas, pipo, la culpa es tuya, que le haces creer que el negocio es fácil y que las cosas caen del cielo. Si no la hubieras vuelto a llamar, no habría...

Javi. *(La interrumpe, para no escucharla.)* Ya, ya, ya... *(De abajo del mostrador saca un maletín de madera donde tiene colocados varios accesorios: cuchilla, mortero, rodillo...)* Dame las tizas, anda.

Máshenka. Vamos para dentro, Ruso, que el cristal está cochínísimo pero de todas formas se ve.

Javi. Bueno, vamos.

Suena el teléfono.

Máshenka. *(Descuelga y habla.)* ¿Sí...? Sí, cine El Mégano, diga... No, yo soy la acomodadora, Javi no está... ¡No está, señor! ¿Yo? Máshenka. ¿Para qué necesita eso? Bueno, está bien... La Dura... Sí, todo junto, la-du-ra, Máshenka la Dura, es el apellido. No... Sí, Javi es el administrador, pero en este momento le repito que no está... *(Cambia el tono, es más amable.)* Ah, ah... Coño, pero hubiera empezado por ahí. *(Tapa el auricular y le dice muy bajo a Javi.)* De la Dirección Provincial. *(Vuelve al auricular.)* Sí, claro... No, es que fumigaron porque esto está en candela con los mosquitos... Y no se puede

figlio di Nasodiporco li ha rubati all'insegnante e me li ha portati, ho dovuto dargli un lecca-lecca. Non c'è gesso bianco da nessuna parte.

Javi. *(Disgustato.)* Cavolo, non è lo stesso gesso che si usa per tagliare.

Máshenka. So che non è la stessa cosa, Russo, non prendertela con me.

Javi. È colpa tua, perché ogni volta che c'è di mezzo quella troia va sempre tutto a puttane.

Máshenka. Ti sbagli, amico, è colpa tua, le fai credere che gli affari sono facili e che le cose cadono dal cielo. Se tu non l'avessi richiamata, lei non sarebbe...

Javi. *(La interrompe, per non sentirla.)* Sì, sì, sì... *(Da sotto il bancone tira fuori una valigetta di legno con vari accessori: coltello, mortaio, rullo...)* Dammi i gessi, dai.

Máshenka. Entriamo, Russo, il vetro è sporchissimo ma si vede lo stesso.

Javi. Va bene, andiamo.

Il telefono squilla.

Máshenka. *(Prende il telefono e parla.)* Pronto...? Sì, Cinema El Mégano, dica... No, io sono l'usciera, Javi non è... Non è qui, signore! lo? Máshenka. A cosa le serve? Bene, okay... La Tosta... Sì, tutto attaccato, latos-ta, Máshenka la Tosta, questo è il cognome. No... Sì, Javi è l'amministratore, ma in questo momento ripeto che non si trova qui... *(Cambia il suo tono, è più amichevole.)* Ah, ah... Accidenti, ma avrebbe iniziato da lì. *(Copre il ricevitore e dice molto dolcemente a Javi.)* Dalla Direzione Provinciale. *(Torna al ricevitore.)* Sì, certo... No, hanno disinfestato il posto perché è pazzesca la quantità di zanzare... E non si può far entrare il pubblico così... Immagino che... verso le sei, sì, certo, è quando inizia la proiezione, doveva iniziare alle cinque ma l'abbiamo spostata alle sei... Javi sarà sicuramente qui a quell'ora. *(Tossisce fintamente.)* Io son dovuta entrare tra i fumi per parlare con Lei... Beh, sì, addio. *(Riattacca.)*

Javi. Cosa volevano?

Máshenka. Parlare con te di non so cosa, una lamentela.

Javi. Una lamentela?

Máshenka. Salute Pubblica.

Javi. Okay, porta i gessi.

Entra nella sala buia con la sua valigetta di legno e accende una lampadina, che illumina timidamente. Máshenka prende una scatola di gessi dalla sua borsa e si avvicina a Javi. L'atrio si oscura.

Javi. *(Getta due gessetti nel mortaio.)* Questo non lo facevo da tempo, e la verità è che per me non ha sen-

meter al público así... Yo me imagino que... sobre las seis, sí, por supuesto, a esa hora empieza la tanda, empezaba a las cinco, pero la corrimos para las seis... Javi estará aquí a esa hora seguro. *(Tose fingidamente.)* Si yo he tenido que entrar tosiendo para hablar con usted... Bueno, sí, adiós. *(Cuelga.)*

Javi. ¿Qué querían?

Máshenka. Hablar contigo por no sé qué de una queja.

Javi. ¿Una queja?

Máshenka. De Salud Pública.

Javi. Bueno, trae las tizas.

Entra a la sala oscura con su maletín de madera y enciende un bombillo que ilumina tímidamente. Máshenka coge una caja de tizas de su bolso y se acerca a Javi. El lobby se oscurece.

Javi. *(Echa dos tizas en el mortero.)* Hace rato que no hacía esto, y la verdad que no me cuadra... Después la clientela empieza a exigirte, a decirte que el producto no tiene calidad... Yo nada más vendo cosas de calidad, Máshenka.

Máshenka. Ya lo sé, pero cuando no se puede, no se puede.

Javi. Estar truqueando el polvo no es mi fuerte.

Máshenka. Mientras truquees lo justo y no te pases...

Javi. *(Le extiende el mortero.)* Anda, machaca. Máshenka empieza a machacar las tizas.

Javi. *(Abre un sobre pequeño de papel y extiende, sobre una placa de cristal, el polvo blanco.)* Siempre echo un poco, tú sabes, un poquito sí, para estirar el producto... Pero no tanto... Hay que meter el pie hasta un momento, de lo contrario dejan de comprarte y se van a otro punto.

Máshenka. *(No para de machacar.)* Tienes tu clientela fija, no se van a arriesgar a irse a otro sitio. Aquí no corren peligro.

Javi. *(Con un pequeño rodillo esparce, sobre el cristal, el polvo, que va convirtiéndose en una capa finísima.)* Hasta un día.

Máshenka. Sí, hasta un día. Como todo, Ruso.

Javi. ¿Ya está?

Máshenka. Ya está, ¿lo echo?

Javi. Espera, espera, antes de mezclar... *(Con una cuchilla separa una porción del polvo extendido y lo organiza de manera que quedan dos rayas.)*

¿Quieres?

Máshenka. No.

Javi. Es un lujo.

so... Poi i clienti cominciano a fare storie, a dirti che la merce non è buono... lo vendo solo cose di qualità, Máshenka.

Máshenka. Lo so, ma quando non si può fare, non si può fare.

Javi. Tagliare la polvere non è il mio forte.

Máshenka. Finché si fa giusto il necessario e non si esagera...

Javi. *(Tiene in mano il mortaio.)* Avanti, pestalo. Máshenka comincia a pestare i gessi.

Javi. *(Abre una pequeña busta de carta e sparge la polvere blanca su un piatto di vetro.)* Io ci metto sempre un po', sai, un pochino, sì, per allungare il prodotto... Ma non così a lungo... A un certo punto devi fermarti, altrimenti smettono di comprare da te e vanno da un'altra parte.

Máshenka. *(Continua a martellare.)* Hai la tua clientela abituale, non rischieranno di andare altrove. Loro non sono in pericolo qui.

Javi. *(Con un piccolo rullo sparge la polvere sul vetro, che diventa uno strato molto sottile.)* Finché un giorno.

Máshenka. Sì, finché un giorno. Come tutto il resto, Russo

Javi. Fatto?

Máshenka. Fatto, lo butto sopra?

Javi. Aspetta, aspetta, prima di tagliare... *(Con un rasoio separa una parte della polvere stesa e la dispone in modo che ci siano due strisce.)*

Máshenka. No.

Javi. È un lusso.

Máshenka. Lo so, ma non oggi. Poi mangio un pezzo di gesso e sto bene.

Javi. Mangiare il gesso è una schifezza.

Máshenka. Ci sono abituata da bambina.

Javi. Non ha niente a che vedere con farti una striscia. *(Appoggia il naso al vetro e respira, prima da una narice, poi dall'altra.)* Ugh... *(Si porta le mani al viso.)* Oh, cazzo....

Máshenka. *(Lei lo guarda con cipiglio.)* Ci sta?

Zuleidy. *(Si sente dal bagno, debole, implorante.)* Russo... Russo...

Javi. *(Allunga le mani, godendosi l'effetto.)* Fiuuu....

Máshenka. *(Per Zuleidy.)* E cosa ci fai con questa?

Javi. *(Muove il naso.)* Vediamo, ora tagliamo.

Máshenka versa la polvere bianca dal mortaio sul cristallo. Javi comincia a mescolarlo lentamente con la lama, mettendoci molto impegno.

Zuleidy. *(Dal bagno.)* Russo... Russo...

Javi. *(Ignorando la voce.)* L'umidità sta rovinando tutto.

Máshenka. Lo sé, pero hoy no. Después me como una tiza y me siento bien.

Javi. Qué cochiná comerte una tiza.

Máshenka. Me acostumbré de niña.

Javi. No tiene nada que ver con meterte una raya. *(Acerca la nariz al cristal y aspira, primero por una fosa nasal, luego por la otra.)* Uf... *(Se lleva las manos a la cara.)* Ay, pinga...

Máshenka. *(Lo observa con el entrecejo fruncido.)* ¿Qué tal?

Zuleidy. *(Se la escucha desde el baño, débil, suplicante.)* Ruso... Ruso...

Javi. *(Estira las manos, disfrutando el efecto.)* Uf...

Máshenka. *(Por Zuleidy.)* ¿Y con esta qué vas a hacer?

Javi. *(Se agita la nariz.)* A ver, vamos a mezclar.

Máshenka vierte sobre el cristal el polvo blanco del mortero. Con la cuchilla Javi empieza a mezclarlo lentamente, poniendo en ello mucho empeño.

Zuleidy. *(Desde el baño.)* Ruso... Ruso...

Javi. *(Haciendo caso omiso de la voz.)* La humedad acaba con todo.

Máshenka. ¿Y eso por qué lo dices?

Javi. La tiza en polvo está empezando ya a hacerse pelotas.

Zuleidy. *(Insiste.)* Ruso...

Javi. *(Tritura con ahínco.)* La suerte es que el filo de la cuchilla es bueno.

Máshenka. No te esmeres tanto, ya está bien así.

Javi. Todavía le falta.

Máshenka. No sé por qué te metes una raya antes de hacer esto.

Javi. *(En su delirio.)* Para hacerlo mejor.

Máshenka. *(Sonríe.)* En un rato tienes que proyectar la película y vas a estar como un zombi.

Javi. Queda tiempo.

Zuleidy. *(De nuevo.)* Ruso...

Máshenka. No te quiero insistir, pero...

Javi. *(Señala a Máshenka con la cuchilla y le habla. Lento y fuerte.)* Ve y dile que no quiero que me llame otra vez.

Tocan a la puerta del cine.

Máshenka. ¿Y ahora?

Javi. Espera.

Máshenka. Es mejor que abra ya. ¿Te falta mucho?

Javi. No. Dame diez cápsulas.

Máshenka revisa en el maletín de madera y saca varias cápsulas plásticas de dos colores. Separa una en sus dos mitades.

Máshenka. Perché dici questo?

Javi. Il gesso in polvere comincia già a trasformarsi in palline.

Zuleidy. *(Insiste.)* Ruso...

Javi. *(Schiaccia con forza.)* Per fortuna, l'affilatura della lama è buona.

Máshenka. Non sforzarti troppo, è sufficiente.

Javi. Ce ne vuole ancora un po'.

Máshenka. Non so perché ti fai una striscia prima di fare questo.

Javi. *(Nel suo delirio.)* Per farlo meglio.

Máshenka. *(Sorridente.)* Tra un po' dovrai proiettare il film e sarai come uno zombie.

Javi. C'è ancora tempo.

Zuleidy. *(Di nuovo.)* Ruso...

Máshenka. Non voglio insistere ma...

Javi. *(Punta la lama verso Máshenka e le parla, lentamente e ad alta voce.)* Vai a dirle che non voglio che mi chiami più.

Bussano alla porta del cinema.

Máshenka. E ora?

Javi. Aspetta.

Máshenka. È meglio che io apra subito, ti manca molto?

Javi. No. Dammi dieci capsule.

Máshenka raggiunge la cassa di legno e tira fuori diverse capsule di plastica bicolore. Ne separa uno nelle sue due parti.

Javi. Tienilo, non farlo muovere.

Con la punta della lama Javi raccoglie una parte della polvere e la versa abilmente nella capsula. Fuori bussano con insistenza alla porta.

Javi. Vaffanculo con quei colpi...

Máshenka. Aspetta un momento, vado a vedere.

Javi. No, resta qui.

Riempie la capsula. Máshenka la chiude e la mette da parte. Ripetono l'operazione con una seconda capsula. Bussano di nuovo alla porta.

Javi. Vagli a dire che stiamo aprendo ora, vai, altrimenti m'incazzo veramente.

Máshenka. È da prima che te lo dico.

Esce. *Javi continua da solo nel suo lavoro. Anche se con più difficoltà, riempie una terza capsula. Máshenka ritorna.*

Javi. *(Senza guardarla, concentrandosi su quello che sta facendo.)* Chi era?

Máshenka. Quella della farmacia.

Javi. Ti ha dato lo sciroppo?

Máshenka. Sì, dice che con questo vomita o caga di sicuro. E mi ha anche dato dei blister e un foglio di allu-

Javi. Aguántala, que no se te mueva.
Con la punta de la cuchilla Javi coge un poco de polvo y lo vierte con destreza dentro de la cápsula. Tocan a la puerta con más insistencia.

Javi. Manda pinga con los golpes...

Máshenka. Sostenla un momento que voy a ver.

Javi. Que no, quédate ahí.

*Llena la cápsula. Máshenka la tapa y la separa. Re-
piten la operación con una segunda cápsula. Vuel-
ven a tocar a la puerta.*

Javi. Ve y explica que ahorita abrimos, anda, para no alterarme más.

Máshenka. Es lo que te estoy diciendo hace rato.

*Sale. Javi continúa solo en su labor. Aunque con
más dificultad, rellena una tercera cápsula. Más-
henka regresa.*

Javi. *(Sin mirarla, concentrado en lo que hace.)*

¿Quién era?

Máshenka. La de la farmacia.

Javi. ¿Te dio el jarabe?

Máshenka. Sí, dice que con esto vomita o caga a la fuerza. Y también me dio envases plásticos de tabletas y papel de aluminio. *(Pone las cosas en el suelo y vuelve a aguantar la cápsula que Javi está llenando.)* ¿Tú se los pediste?

Javi. No, pero se lo habrá imaginado. ¿Le pagaste?

Máshenka. Le pagué.

Javi. ¿Con qué?

Máshenka calla.

Zuleidy. *(Desde el baño.)* Ruso...

Javi. *(Atento a lo que hace, sereno.)* Pero no nos va a dar tiempo de meter las cápsulas en la tableta y forrarla con el aluminio, ¿no?

Máshenka. La plancha está rota.

Javi. ¿Y no había una forma de pegar el aluminio sin la plancha?

Máshenka. Eso queda una chapucería, es mejor entregarle las cápsulas sueltas. Le dará igual.

Javi. Si no lo para la fiana por la calle... Siempre prefieren las tabletas por eso, se excusan con que es medicina si la fiana les dice algo.

Máshenka. Es natural... ¿Cuántas faltan por llenar?

Javi. Cuatro.

Trabajan.

Javi. Antes éramos unas fieras, Máshenka, hacíamos esto en un dos por tres.

Máshenka. Sí. Antes.

Javi. Tú eras más dura. Ahora eres más madura. *(Ríe.)*

minio. (Mette le cose per terra e torna a tenere la capsula che Javi sta riempiendo.) Glieli hai chiesti?

Javi. No, ma deve aver indovinato. L'hai pagata?

Máshenka. L'ho pagata.

Javi. Con cosa?

Máshenka tace.

Zuleidy. *(Dal bagno.)* Russo...

Javi. *(Attento a quello che fa, sereno.)* Ma non avremo il tempo di mettere le capsule nel blister e chiuderlo con l'alluminio, vero?

Máshenka. Il ferro è rotto.

Javi. E non c'è un modo di incollare l'alluminio senza il ferro?

Máshenka. È un lavoro fatto male, è meglio dargli le capsule sfuse. Che gliene frega.

Javi. Se gli sbirri non lo fermano per strada... Preferiscono sempre le capsule per questo motivo, si salvano il culo con la scusa che sono medicine se gli fanno storie.

Máshenka. È naturale... Quanti ne restano da riempire?

Javi. Quattro.

Lavorano.

Javi. Prima eravamo il massimo, Máshenka, lo facevamo in un attimo.

Máshenka. Sì. Prima.

Javi. Tu eri tosta. Ora sei matura. *(Ríe.)*

Máshenka. E tu non lo sei nemmeno lontanamente russo, però ti è rimasto.

Javi. Dal giorno in cui hanno fatto il blitz. Anche se a Már-quez, che era un tenente, anche a lui facevano un pompino.

Máshenka. E Riqui, il capo del settore, mi ha chiesto se era possibile andare al bagno con il figlio ritardato di Cholo.

Javi. Riqui una volta si è fatto un paio di strisce con me.

Máshenka. E ti ricordi di quando mi venne in mente di dirti "Russo, russo, non fare il segaiolo, che Máshenka ti guarda, senza alcun decoro"?

Javi. *(Ríe ancora.)* Vero... Non è più come prima.

Máshenka. Questa è l'ultima capsula, giusto?

Javi. L'ultima.

Bussano alla porta del cinema.

Javi. Vado io. *(Mette tutte le capsule in un sacchetto e se lo mette in tasca.)*

Máshenka raccoglie gli oggetti sparsi e li mette nella cassa di legno.

Javi. *(Chiude la valigetta e la porta sul bancone. E dice a Máshenka, in riferimento a Zuleidy.)* Resta con quella

Máshenka. Y tú de ruso no tienes un pelo, pero se te quedó.

Javi. Desde el día que hicieron la redada. Aunque a Márquez, que era teniente, se la estaban mamando también.

Máshenka. Y Riqui, el jefe de sector, me pedía un chance para entrar al baño con el hijo bobo de Cholo.

Javi. Y una vez se metió un par de rayas conmigo.

Máshenka. ¿Y cuándo se me ocurrió aquello de «Ruso, Ruso, no seas pajuso, desde aquí arriba Máshenka te mira»?

Javi. (*Ríe más.*) Verdad que sí... Ya no es como antes.

Máshenka. Es la última cápsula, ¿no?

Javi. La última.

Tocan a la puerta del cine.

Javi. Voy yo. (*Mete todas las cápsulas en una bolsita que se echa al bolsillo.*)

Máshenka recoge lo desperdigado y lo pone en el maletín de madera.

Javi. (Cierra el maletín y lo carga. Por Zuleidy.) Quédate con esta en el baño y haz que se dé un par de tragos del jarabe. Hace falta que bote la capsulita.

Máshenka. Avísame cuando termines.

Javi sale.

IV - Esa polvera sin borla

Se oscurece la sala y vuelve a iluminarse el lobby.

Javi guarda apresuradamente el maletín bajo el mostrador y va a la puerta.

Javi. (*Abre.*) ¿Cherna?

Álvaro. Anjá.

Javi. Pasa, pasa.

Álvaro entra y Javi vuelve a cerrar.

Javi. ¿Y el perro?

Álvaro. Lo dejé en casa.

Javi. Era mejor que hubieses venido con un perro.

Ayuda a disimular.

Álvaro. Na, es broma, lo tengo aquí.

Pone su mochila en el suelo, la abre y sale el perrito con su collar.

Javi. (*Sonríe.*) Ah, ya.

Álvaro. Es el que me cuida. (*Lo ata a un gancho.*)

Javi. Sí.

Álvaro. Bueno, ¿y entonces?

Javi. Te enseñé el material.

Álvaro. Okey. ¿Aquí mismo?

Javi. Sí. No pasa nada. ¿Tienes la plata?

nel bagno e falle bere un paio di sorsi di sciroppo. Deve tirar fuori quella capsula.

Máshenka. Fammi sapere quando hai finito.

Javi esce.

IV - Quella cipria senza piumino

La sala si oscura e l'atrio si illumina di nuovo. Javi ripone frettolosamente la valigetta sotto il bancone e va verso la porta.

Javi. (*Abre.*) Cetriolo?

Álvaro. Chiaro.

Javi. Entrate, entrate.

Álvaro entra e Javi chiude di nuovo.

Javi. E il cane?

Álvaro. L'ho lasciato a casa.

Javi. Sarebbe stato meglio se fossi venuto con un cane. Aiuta a mascherare.

Álvaro. No, sto scherzando, ce l'ho qui.

Mette il suo zaino per terra, lo apre ed esce il cagnolino con il suo collare.

Javi. (*Sorride.*) Ah, giusto.

Álvaro. È lui che si occupa di me. (*Lo lega ad un gancho.*)

Javi. Sì.

Álvaro. Beh, e allora?

Javi. Ti faccio vedere il materiale.

Álvaro. Okay. Proprio qui?

Javi. Sì, va bene, hai i soldi?

Álvaro. Naturalmente.

Javi tira fuori dalla tasca una busta con le capsule e gliene mette due in mano.

Álvaro. E l'imballaggio?

Javi. Non li stiamo imballando.

Álvaro. Ah, allora niente.

Javi. Non ti manda il Bola?

Álvaro. Certo, il Bola.

Javi. E non ti ha detto che non ci sono problemi con me?

Si guardano l'un l'altro.

Javi. Conosco Bola da quando eravamo bambini.

Álvaro. Il fatto è che... Guarda, ci sono storie di gente che viene ingannata in questo modo ed io... per mettermi... Beh, io non mi infilo qualsiasi cosa nel naso.

Javi. (*Con una capsula tra le dita.*) È coca pura. Lo garantisco.

Álvaro. Come faccio a fidarmi di te? Come faccio a sapere che non ci hai messo il Parkinsonil?

Javi. Sarebbe stato più economico metterci un'aspi-

Álvaro. Claro.

Javi saca del bolsillo un sobre con las cápsulas, se pone dos en la mano.

Álvaro. ¿Y el envase?

Javi. No las estamos envasando.

Álvaro. Ah, entonces nada.

Javi. ¿A ti no te manda el Bola?

Álvaro. Claro, el Bola.

Javi. ¿Y no te dijo que conmigo no había lío?

Se miran.

Javi. Yo conozco al Bola desde que éramos chamacuitos.

Álvaro. Lo que pasa... Mira, hay cuentos de que a la gente la engañan con esto y yo... para meterme... vaya, que no me meto cualquier cosa por la nariz.

Javi. *(Con una cápsula entre los dedos.)* Es coca pura. Te lo garantizo.

Álvaro. ¿Y cómo me fío de ti? ¿Cómo sé que no le has echado parkinsonil?

Javi. Hubiera sido más barato echarle aspirina.

Aquí viene gente de toda La Habana, brother... No me voy a complicar metiéndote un tupe.

Álvaro. ¿Puedo olerla?

Vuelven a mirarse fijamente.

Javi. Claro. *(Saca otro sobrecito que contiene polvo y se lo acerca.)*

Álvaro. Esa no. La que está en las cápsulas.

Javi. Es la misma.

Álvaro. Por eso.

Javi abre una cápsula y la acerca a la nariz de Álvaro, que huele. El perrito llora.

Javi. *(Por el perrito.)* Parece que te tiene mucho cariño.

Álvaro. ¿Puedes meterte una raya?

Javi lo mira, inquieto.

Álvaro. Para verte. Solo para verte... No lo he hecho nunca.

Javi. *(Tirándolo a broma, sonríe.)* ¿Y por qué te has embullado de repente?

Álvaro. ...

Javi. Porque tienes ganas, ¿no? *(Saca un carné plastificado de su billetera.)*

Álvaro. Tengo cáncer.

Javi se queda tieso.

Álvaro. En la garganta.

Javi traga en seco.

Álvaro. Pero no te preocupes que no voy a suicidarme. Quiero pasarla bien, nada más. Y el Bola dice que esto es lo mejor.

rina. La gente viene qui da tutta l'Avana, amico... Non voglio complicare le cose rifilandoti un pacco.

Álvaro. Posso annusarla?

Si fissano di nuovo.

Javi. Certo. *(Tira fuori un'altra bustina di polvere e gliela porta.)*

Álvaro. Non quella. Quella delle capsule.

Javi. È la stessa.

Álvaro. Ecco perché.

Javi apre una capsula e la avvicina al naso di Álvaro, che annusa. Il cagnolino piange.

Javi. *(Per il cagnolino.)* Sembra essere molto affezionato a te.

Álvaro. Puoi fare una striscia?

Javi lo guarda, a disagio.

Álvaro. Per vederti. Solo per vederti... Non l'ho mai fatto prima.

Javi. *(Prendendolo in giro, sorride.)* E perché ti sei entusiasmato così all'improvviso?

Álvaro. ...

Javi. Perché ne hai voglia, vero? *(Prende una carta d'identità plastificata dal suo portafoglio.)*

Álvaro. Ho il cancro.

Javi si irrigidisce.

Álvaro. Nella gola.

Javi deglutisce seccamente.

Álvaro. Ma non preoccuparti, non ho intenzione di ucciderti. Voglio solo divertirmi, tutto qui. E Bola dice che questa è la cosa migliore.

Javi. *(Dopo un silenzio.)* Sì, è una goduria.

Álvaro. Ti fai una striscia?

Javi. Certo. *(Va a gettare la polvere della busta sopra la carta d'identità.)*

Álvaro. Non quella. Quella delle capsule.

Javi. Ho quelle che mi ha detto il Bola pronte per te. Ce ne sono giusto dieci e sono pronte per essere prese.

Álvaro. Non importa, ti pagherò comunque.

Javi. Guarda, se è questo che vuoi...

Álvaro. Ti pago prima. *(Si alza, apre la tasca posteriore dei pantaloni e tira fuori alcune banconote.)* Contali.

Javi prende i soldi e li conta.

Álvaro. *(Lo contempla.)* E perché ti chiamano il Russo?

Javi. *(Senza guardarlo.)* È perché fa rima con lusso?

Álvaro. Ah, di lusso come una scorpiata di cetrioli.

Javi. *(Alza gli occhi, serio.)* Mi chiamano Russo perché sono nato in Kazakistan.

Álvaro. Ma non è in Russia.

Javi. *(Continua a contare i soldi.)* La gente non sa niente qui.

Javi. *(Tras un silencio.)* Sí. Se pasa bien.

Álvaro. ¿Te metes una raya?

Javi. Claro. *(Va a echar polvo del sobre encima del carné.)*

Álvaro. De esa no. De la que está en las cápsulas.

Javi. Es que te tengo preparadas las que me dijo el Bola. Son diez, y están listas para que te las lleves.

Álvaro. No importa, te las pago igual.

Javi. Mira, si es así...

Álvaro. Te pago antes. *(Se levanta, se abre el bolsillo trasero del pantalón y saca unos cuantos billetes.)* Cuéntalos.

Javi los toma y los cuenta.

Álvaro. *(Lo contempla.)* ¿Y a ti por qué te dicen el Ruso?

Javi. *(Sin mirarlo.)* ¿Será porque rima con buzo?

Álvaro. ¿Los buzos no pescan chernas?

Javi. *(Levanta los ojos, serio.)* Me dicen el Ruso porque nací en Kazajstán.

Álvaro. Pero eso no es en Rusia.

Javi. *(Sigue contando.)* Aquí la gente no sabe nada.

Álvaro. Aunque están cerca.

Javi. ¿Quiénes?

Álvaro. Rusia y Kazajstán.

Javi. Como tú y yo ahora.

Álvaro. Qué va. Estamos lejos.

Javi. ¿Y a ti por qué te dicen el Cherna?

Álvaro vuelve la vista a su perro.

Javi. Porque eres maricón, me imagino.

Álvaro. No. Porque estoy en la espina.

Silencio.

Javi. Está toda la plata.

Álvaro. Ahora déjame ver cómo lo haces.

Javi. También me puedo tragar la cápsula. Funciona igual.

Álvaro. Mejor que aspire.

Muy despacio, Javi abre una cápsula y va echando el polvo en línea recta.

Javi. Tienes razón. Me gusta aspirar... ¿Ves qué sencillo?

Álvaro. Eres un maestro.

Javi. La línea muy fina y lo más extendida que puedas. Dos líneas, siempre dos. Para que entre parejo. Si no, te puede hacer daño.

Álvaro. Na, no me va a hacer daño.

Javi. No eres asmático.

Álvaro. Sí soy.

Javi. Entonces procura aspirar muy rápido.

Se tapa la fosa nasal izquierda y por la derecha se

Álvaro. Anche se sono vicini.

Javi. Chi?

Álvaro. Russia e Kazakistan.

Javi. Come me e te ora.

Álvaro. Macché. Noi siamo lontani.

Javi. E a te perché ti chiamano Cetriolo?

Álvaro guarda il suo cane.

Javi. Perché sei frocio, penso.

Álvaro. No, perché sono uno spilungone.

Silenzio.

Javi. I soldi ci sono tutti.

Álvaro. Ora fammi vedere come lo fai.

Javi. Posso anche ingoiare la capsula. Funziona allo stesso modo.

Álvaro. Faresti meglio ad aspirare.

Molto lentamente, Javi apre una capsula e versa la polvere in linea retta.

Javi. Hai ragione. Mi piace aspirare... Vedi com'è semplice?

Álvaro. Sei un maestro.

Javi. La striscia più sottile e più estesa possibile. Due strisce, sempre due. In modo che entri in modo uniforme. In caso contrario, può farti del male.

Álvaro. Tranquillo, non mi farà male.

Javi. Non sei asmatico, vero?

Álvaro. Sì, lo sono.

Javi. Allora cerca di inspirare molto rapidamente.

Si copre la narice sinistra e si inserisce una striscia attraverso la narice destra. Poi fa l'operazione inversa. Chiude gli occhi. Álvaro lo guarda con piacere.

Javi. *(Si preme il viso con il palmo di una mano e parla sottovoce.)* Prima c'è un brutto momento, che è questo...

Álvaro. Quanto brutto?

Javi. In realtà... è molto buono.

Álvaro. Come cosa?

Javi. Come quando stai per venire ma senti che non puoi e ti fanno un po' male le palle... ma presto godi, vieni e ti piace...

Álvaro. È così?

Javi. *(Si alza in piedi, barcollando leggermente.)* Sì. *(Lo guarda.)* È fantastico.

Álvaro. *(Sorridente.)* Sei diventato rosso.

Javi. Gli occhi?

Álvaro. No, la tua faccia è diventata rossa.

Javi. Guarda, amico... Proprio così, non è divertente... Devi farlo quando...

Álvaro. Quando non posso più sopportare il dolore.

Javi. *(Si siede accanto a lui.)* No. Stavo per dire quando stai con la tua ragazza.

mete una raya. Enseguida hace la operación inversa. Cierra los ojos. Álvaro lo mira con placer.

Javi. *(Se aprieta la cara con la palma de una mano. Habla bajo.)* Primero hay un momento malo que es este...

Álvaro. ¿Cuán malo?

Javi. En realidad... es muy rico.

Álvaro. ¿Como qué?

Javi. Como cuando estás a punto de venirte y ves que te cuesta y los huevos te duelen un poco... pero enseguida lo disfrutas, te vienes y te encanta...

Álvaro. ¿Es así?

Javi. *(Se incorpora, levemente se tambalea.)* Sí. *(Lo mira.)* Es genial.

Álvaro. *(Sonríe.)* Te pusiste rojo.

Javi. ¿Los ojos?

Álvaro. No, la cara se te puso roja.

Javi. Mira, brother... Así, al pelo, no tiene gracia... Tienes que hacerlo cuando...

Álvaro. Cuando no pueda aguantar más el dolor.

Javi. *(Se sienta a su lado.)* No. Iba a decir cuando estuvieras con tu novia.

Álvaro. No tengo novia.

Javi. O novio.

El perrito llora.

Javi. ¿No nos conocemos?

Álvaro. ¿De casa del Bola?

Javi. No sé, de algo...

Álvaro. Tengo que irme. ¿Me das las cápsulas?

Javi. ¿Las vas a meter en la mochila?

Álvaro. No quiero llevarlas encima. *(Señala al perro.)*

Javi. ¿Qué?

Álvaro se levanta y desata al perrito. Lo trae en brazos hasta el banco.

Álvaro. Ve dándomelas y yo voy haciendo que se las trague.

Javi. ¿Cómo?

Álvaro. Eso. A ver, dame la primera.

Javi. No, no, es que... Mira, le puede pasar algo al perro, vas a perder la coca... Si se abren dentro del estómago, tanta cantidad... Son demasiados gramos. La mitad sería suficiente para matar a una persona.

Álvaro. Miki es un campeón...

Javi. Por lo menos... No sé...

Álvaro. Lo tuyo era vendérmelas, ¿no?

Javi se queda sin saber qué responder.

Álvaro. Ya me las vendiste. Ahora me las llevo como me dé la gana.

Álvaro. Non ho una ragazza.

Javi. O fidanzato.

Il cagnolino piange.

Javi. Non ci conosciamo?

Álvaro. Dalla casa di Bola?

Javi. Non so, da qualche parte...

Álvaro. Devo andare, posso avere le capsule?

Javi. Le metterai nello zaino?

Álvaro. Non voglio portarmele dietro. *(Indica il cane.)*

Javi. Cosa?

Álvaro si alza e slega il cucciolo. Lo porta alla panchina.

Álvaro. Tu le dai a me e io gliel faccio ingoiare.

Javi. Come?

Álvaro. Così. Vediamo, dammi la prima.

Javi. No, no, è che... Guarda, potrebbe succedere qualcosa al cane, perderai la coca... Se si aprono nello stomaco, così tanta... Sono troppi grammi. La metà sarebbe sufficiente per uccidere una persona.

Álvaro. Miki è un campione...

Javi. Almeno... Non saprei...

Álvaro. Il tuo compito era vendermele, no?

Javi non sa cosa dire.

Álvaro. Me le hai già vendute. Ora ci faccio quello che voglio.

Javi. Ho dei preservativi. Possiamo avvolgere le capsule.

Álvaro. Sto facendo tardi. Aiutami a tenergli la bocca. Gli do sempre delle vitamine, ci è abituato. È la cosa a cui tengo di più. Si lascerà fare.

Il cucciolo piagnucola. Álvaro lo accarezza. Il cucciolo scodinzola, felice.

Álvaro. Forza, andiamo. Non morde.

Javi. Non ho paura di lui.

Álvaro. *(Tiene il corpo dell'animale con le sue gambe.)*

Aprigli la bocca.

Javi lo fa. Álvaro inserisce le capsule, una per una, nella gola del cane, fino a quattro. Liberano l'animale che, sentendosi liberato, inizia a correre per la hall.

Javi. Ne mancano cinque.

Álvaro. Sono per me. *(Ne ingoia una.)*

Javi. *(Gli prende le mani.)* Ma che fai?

Álvaro. Lasciami andare. Altrimenti la polizia potrebbe trovarmele addosso ed è peggio. *(Ingoia la seconda.)*

Javi lo lascia.

Álvaro. La tua collega mi ha detto che manca l'acqua, giusto? *(Ingoia il terzo.)*

Javi scuote la testa.

Álvaro. Beh, cosa ci vuoi fare. *(Ingoia la quarta.)*

Javi. Tu sei pazzo.

Javi. Tengo condones. Podemos envolver las cápsulas.

Álvaro. Se me está haciendo tarde. Ayúdame a sostenerle la boca. Siempre le doy las vitaminas, está acostumbrado. Es lo que más quiero. Se va a dejar.

El perrito gime. Álvaro lo acaricia. El perrito mueve la cola, feliz.

Álvaro. Vamos. No te va a morder.

Javi. No le tengo miedo.

Álvaro. (*Sujeta el cuerpo del animal con sus piernas.*) Ábrele la boca.

Javi lo hace. Álvaro va introduciendo las cápsulas, una a una, en la garganta del perrito, hasta cuatro. Sueltan al animal, que al sentirse liberado empieza a correr por el lobby.

Javi. Te faltan cinco.

Álvaro. Son para mí. (*Se traga una.*)

Javi. (*Le sujeta las manos.*) ¿Qué estás haciendo?

Álvaro. Déjame. Si no, la policía puede encontrármelas encima y es peor. (*Se traga la segunda.*)

Javi lo suelta.

Álvaro. Me dijo tu compañera que no tenían agua, ¿verdad? (*Se traga la tercera.*)

Javi niega con la cabeza.

Álvaro. Bueno, qué se le va a hacer. (*Se traga la cuarta.*)

Javi. Estás loco.

Álvaro. (*Se traga la quinta, le cuesta un poco, pero finalmente entra. Suspira.*) Fin.

El perrito gime. Álvaro se le acerca, lo acaricia, lo toma en sus brazos.

Álvaro. Me estoy meando. ¿Puedo ir al baño un segundo?

Javi. Claro.

Se aproxima a la entrada de la sala oscura.

V- Maquillaje corrido

En el baño, Máshenka sentada en un tanque vacío junto a Zuleidy, que está tirada en el suelo.

Máshenka. (*Fuma y habla sin mirarla.*) Todo lo que te está pasando te lo mereces: por puta. Por hacerte la mosquita muerta, la que no se entera de nada, la que está al final de todas las cosas y quiere ser la más inteligente, la que está más buena, la que mama mejor y más que nadie. Por querer competir con una, que tiene más callos que la isla de Cuba. Te crees que un par de tetas y un meneo de cintura

Álvaro. (*Ingoia la quinta, ci mette un po' ma alla fine entra, sospira*). La fine.

Il cagnolino piagnucola. Álvaro si avvicina, lo accarezza, lo prende in braccio.

Álvaro. Mi sto pisciando. Posso andare un attimo in bagno?

Javi. Naturalmente.

Si avvicina all'ingresso della sala buia.

V- Trucco sciolto

Nel bagno, Máshenka si siede su una cisterna vuota accanto a Zuleidy, che è sdraiata sul pavimento.

Máshenka. (*Fuma e parla senza guardarla.*) Tutto quello che ti sta succedendo, te lo meriti: perché sei una puttana. Facendo la gatta morta, quella che non sa niente, che è l'ultima delle merde e vuole essere la più intelligente, la più sexy, sei brava solo a fare schifo e lo fai meglio di chiunque altro. Vuoi competere con una che è più aspra della geografia di Cuba. Pensi che un paio di tette e un movimento di fianchi siano sufficienti per tenere un uomo al tuo fianco, così, mangiando dalla tua mano, e non ti rendi conto che questo è solo l'inizio dello schifo... e della tua decadenza. Quale uomo si preoccupa di una stupida ragazzina che è buona solo a tirar fuori la sua sborra? E quello là ancora di meno! Non puoi conquistarlo con i tuoi fianchi e le tue natiche! Non vedi che ne ha una ad ogni angolo? O non hai mai camminato per strada con lui e lui ha baciato un'altra davanti a te? O ti sei dimenticata di quando ti mandava a brucare cespugli? Perché quello l'hai vissuto a sfinimento... Mesi fa, sì, quando eri ancora un piccolo angioletto, una bimbetta con cui giocare a scopare la sua bella fighetta. Non più... Non so perché sei tornata da Guantanamo dopo tutto quello che ti è successo l'altra volta, le botte, la cicatrice sulla coscia... (*Con disgusto si porta le mani al viso.*) Anche se ti avessi chiamata, non saresti dovuta tornare, non ti avevo avvertita? Ti avevo avvertita, vero? Allora tieni duro. Aspetta, rinchiusa in questa topaia, con questo fetore, questo desiderio di morire, con quei capelli disgustosi, facendo ogni cazzo di cosa ti chieda, facendoti fottere da tutti gli spacciatori stranieri negli alberghi dove sei la reginetta e ad aspettare... guarda... (*Con il pollice fa un gesto vicino al collo, indicando la morte.*) Che ti lincino. Ma qui? No. Qui non sei la regina, non illuderti. Ci sono io, anche se sfatta come la polvere, ma sempre combattendo, e tu non ci puoi fare niente. Non mi sbatte più, no, lui non mi scopa più. Ma lui mi rispetta. E in questa città, in questo momento, quello è un lusso.



son suficientes para retener a un hombre a tu lado, así, chapeando bajito, comiendo de tu mano, y no te das cuenta de que ese es nada más el principio de la cochíná... Y de tu deterioro. ¿A qué macho le importa una chiquilla tonta que solo sirve para sacarle la leche? ¡Y a ese menos! ¡A ese no lo ibas a conquistar con las caderas y las nalgas! ¿No ves que tiene una en cada esquina? ¿O nunca has ido con él por la calle y le ha dado un beso a otra delante de ti? ¿O se te olvidó cuando te ponía a hacer tortilla? Porque eso lo viviste hasta por gusto... Hace meses sí, cuando todavía eras un angelito, una niñita con la que jugar a cogerle el chochito. Ya no... No sé por qué volviste de Guantánamo después de todo lo que te pasó la otra vez, de los golpes, de la cicatriz en el muslo... (*Con asco se lleva las manos a la cara.*) Aunque te llamara, no tenías que haber vuelto. ¿No te lo advertí? Te lo advertí, ¿verdad? Entonces aguanta. Aguanta encerrada en este cuchitril, con esta peste, con estas ganas de morirte, con ese pelo asqueroso, pinchando en lo que él te pida, echándote a los extranjeros traficantes esos en unos hoteles donde eres la reina y esperando a que...

Mira... (*Con el pulgar hace un gesto cerca del cuello, indicando la muerte.*) A que te linchen. ¿Pero aquí? No. Aquí no eres la reina, no te vayas a trocar. Aquí estoy yo, ¡hecha talco pero dando guerra!, y tú no tienes nada que hacer. Él ya no me singa, no, ya no me singa. Pero me respeta. Y en esta ciudad, a estas alturas, eso ya es un lujo.

Zuleidy. (*Rezongando.*) Papá...

Máshenka. No vuelvas a decirme papá y tómate este jarabe, anda, a ver si acabas de soltar la dichosa cápsula y el Ruso se pone de buen humor... (*Le acerca el pomito a los labios, intenta que beba.*)

Zuleidy. (*Bebiendo un sorbo.*) Papá...

Máshenka. ¡Que no me digas papá, coño! ¡Hace años que no soy tu papá! (*Suelta el pomito y la agarra por el cuello.*) ¡Sabes que lo odio, sabes que lo odio! ¿No lo sabes, eh, no lo sabes?

Zuleidy. Tengo ganas de vomitar... pero no me sale...

Máshenka. Y no me vayas a vomitar arriba. Bastante puerca estás ya. A ver, déjame limpiarte la cara... (*Coge una colcha de trapear y le restriega el rostro.*) Es que no tienes arreglo...

Zuleidy. Papá...

Máshenka. (*Marca las sílabas, la aprieta, la zarandeada.*) ¿Por qué te empeñas en decirme papá? ¡Soy

Zuleidy. (*Brontolando.*) Papá...

Máshenka. Non chiamarmi più papà e bevi questo sciroppo, dai, vediamo se finalmente tiri fuori questa cazzo di capsula e il Russo si mette di buon umore... (*Le mette il flacone alle labbra, cerca di farla bere.*)

Zuleidy. (*Prendendo un sorso.*) Papá...

Máshenka. Non chiamarmi papà, dannazione! Sono anni che non sono più il tuo papà! (*Lascia la bottiglietta e la afferra per il collo.*) Sai che lo odio, sai che lo odio! Non lo sai, eh, non lo sai?

Zuleidy. Ho voglia di vomitare... ma non esce...

Máshenka. E non vomitarmi addosso. Sei già uno schifo. Lascia che ti asciughi la faccia... (*Prende una trapunta e le strofina la faccia.*) Sei irrecuperabile...

Zuleidy. Papá...

Máshenka. (*Segna le sillabe, la stringe, la scuote.*) Perché insisti a chiamarmi papà? Sono una donna, non sono il tuo papà! Lo ero, ascolta bene... lo ero! Ero tua madre... Ora sei una puttana, mi hai sentito?

Zuleidy. (*Si contorce sulla schiena, ride inaspettatamente, parla con difficoltà, in modo beffardo.*) Ahhh... No, no... È questo che vuoi... Tette grandi! E un buchetto davanti... e un buchetto dietro... Ma hai un pisello!

Máshenka. Zitta!

Zuleidy. (*Debole.*) E tu vorresti, vorresti... essere una puttana come me!

Máshenka. (*Si copre le orecchie.*) Ssss....

Zuleidy. (*Cerca di sedersi.*) E che un maschio te lo metta dentro... Non ora... mai! Il Russo non te l'ha mai messo dentro... E a me sì! (*Canta, nel suo delirio.*) Anche se io sono una puttana, il Russo mi ha riempito la fontana...

Máshenka. (*La afferra per il collo.*) Sporca, lurida scrofa!

Zuleidy. (*Continua a cantare.*) Máshenka la Tosta, non ti fotterà una mosca...

Máshenka. (*La sbatte contro il muro.*) Zitta, zitta!

Zuleidy. (*Cantando più forte.*) Vuoi avere la figa ma il tuo pisello ti sfida

Máshenka. (*Gli copre la bocca.*) Basta!

Zuleidy la morde e le tira la parrucca.

Máshenka. (*Nel dolore, per il morso.*) Ah!

Zuleidy le strappa la parrucca biondo platino, che cade sul vomito. Máshenka le dà un colpo che la fa cadere per terra.

Zuleidy. (*Canta con poca forza.*) Il Russo è un ruffiano, ma il culo non ti fa...

Máshenka. (*La calcia.*) Basta, basta! Zitta ora!

Zuleidy si contorce, geme, non riesce ad articolare una

una mujer! ¡No soy tu papá! Fui, escucha bien...
¡fui! Fui tu mamá... Ahora eres una puta cualquiera.
¿Me oíste?

Zuleidy. (Se retuerce boca arriba, inesperadamente ríe, habla con dificultad, con sorna.) Ahhh... No, no... Eso es lo que quieres... ¡Unas tetas grandes!
Y un huequito delante... y un huequito detrás...
¡Pero tienes rabo!

Máshenka. ¡Cállate!

Zuleidy. (Débil.) ¡Y te gustaría, te gustaría... ser una puta como yo!

Máshenka. (Se tapa los oídos.) Ssss...

Zuleidy. (Trata de incorporarse.) Y que te la meta un macho... Ahora no... ¡nunca! El Ruso no te la metió nunca... ¡Y a mí sí! (Canta, en su delirio.) Aunque soy puta, me metió cicuta...

Máshenka. (La coge por el cuello.) ¡Cochina, sucia!

Zuleidy. (Sigue cantando.) Máshenka la Dura, no te singa ni el cura...

Máshenka. (Le da golpes contra la pared.) ¡Cállate, cállate!

Zuleidy. (Canta más alto.) Quieres tener chocho y tienes un rabo mocho...

Máshenka. (Le tapa la boca.) ¡Basta!

Zuleidy la muerde, le hala la peluca.

Máshenka. (De dolor, por la mordida.) ¡Ay!

Zuleidy le arranca la peluca platinada, que cae sobre el vómito. Máshenka le da un gazzatón que la tira al suelo.

Zuleidy. (Canta sin fuerzas apenas.) El Ruso es un chulo y no te la mete en el culo...

Máshenka. (La pateo.) ¡Ya, ya! ¡Cállate ya!

Zuleidy se retuerce, gime, no puede articular palabra. Máshenka se para sobre su barriga y la pisea una y otra vez. Coge la peluca embarrada y la azota.

Máshenka. (Con rabia, saltando sobre ella, pateándola, pegándole.) ¡Ya, ya, ya! ¡Coño, ya!
Se escuchan desde afuera los gritos de Javi.

Javi. ¿Puede pasar un tipo al baño?

Máshenka se queda inmóvil. **Zuleidy** solloza y se mueve en el suelo.

Javi. ¿Puede pasar alguien?

Máshenka. (Reacciona, grita.) ¡Espera un segundo, ya estoy terminando de limpiar!

Arrastra a Zuleidy al interior de uno de los cubículos con inodoro.

Máshenka. Te estás tranquilita, ¿oíste? (Le aprieta el mentón.) ¿Oíste?

parola. Máshenka si mette sulla sua pancia e la calpesta ancora e ancora. Afferra la parrucca infangata e la frusta.

Máshenka. (Con rabia, saltandole addosso, dandole calci, colpendola.) Basta, basta, basta! Dannazione, finiscila!

Le urla di Javi si sentono da fuori.

Javi. Un tizio potrebbe andare in bagno?

Máshenka sta ferma. Zuleidy singhiozza e si muove nel pavimento.

Javi. Può entrare qualcuno?

Máshenka. (Reagisce, grida.) Aspetta un attimo, sto finendo di pulire!

Trascina Zuleidy in uno dei cubicoli con il water.

Máshenka. Tu resti zitta, hai sentito? (Le preme il mento.) Hai sentito?

Zuleidy. Hmmm...

Máshenka. Non fare la tonta che mi stai ascoltando bene. E non aprire la bocca finché quel tizio non se ne va.

Zuleidy. Hmmm...

Máshenka. In fondo mi fai pena.

Zuleidy le sputa in faccia. Máshenka, furiosa, chiude la porta del cubicolo dall'esterno. Prende la parrucca e il barattolo dello sciroppo.

Máshenka. (Grida.) Digli di entrare, Russo!

Esce dal bagno e si perde nell'oscurità della sala.

VI - Così tanto fard e mascara

Il bagno è illuminato dalla luce fioca di una finestra alta. Entra Álvaro.

Álvaro. (Parla al cagnolino che porta in braccio.) È un po' sporco, Miki, ma è così... Comunque, per quello che ci resta... (Mette il cagnolino sul pavimento.) Stai fermo, faccio subito la pipì e andiamo...

Il cucciolo si avvicina al cubicolo dove si trova Zuleidy. Scodinzola e piagnucola.

Álvaro. (Va all'orinatoio e tira fuori il cazzo.) Smettila di camminare così tanto, ti sporcherai...

Zuleidy. (Da dentro, debolmente.) Russo...

Álvaro. (Gira la faccia da un'altra parte, sorpreso.) Cacchio... (Finisce di urinare bruscamente e mette via il suo cazzo.)

Zuleidy. Sei lì, Russo? Ho ingoiato... Mi dispiace, l'ho ingoiata... O sarà che non son riuscita a metterla in bocca?

Álvaro. (Si accovaccia, guarda sotto la porta del cubicolo.) Chi c'è?

Zuleidy. Hmmm...

Máshenka. No te hagas la zonza, que me estás escuchando bien. Y no abras la boca hasta que se vaya el tipo ese.

Zuleidy. Hmmm...

Máshenka. En el fondo me das lástima.

Zuleidy le escupe la cara. Máshenka, furiosa, cierra la puerta del cubículo por fuera. Recoge la peluca y el pomo de jarabe.

Máshenka. (Grita.) ¡Dile que entre, Ruso!

Sale del baño y se pierde en la oscuridad de la sala.

VI - Tanto colorete y tanto rímel

El baño ha quedado iluminado por la claridad tenue de una ventana alta. Entra Álvaro.

Álvaro. (Habla al perrito, que carga en brazos.) Está un poco puerco esto, Miki, pero es lo que hay... De todas formas, para lo que nos queda... (Pone al perrito en el suelo.) Estate quieto, orino enseguida y nos vamos...

El perrito se acerca al cubículo donde está Zuleidy. Mueve la cola y gime.

Álvaro. (Va al urinario y se saca el pito.) Deja de dar tantas vueltas, te vas a ensuciar...

Zuleidy. (Desde dentro, débil.) Ruso...

Álvaro. (Vuelve el rostro, sorprendido.) Coño... (Termina de orinar abruptamente y se guarda el pito.)

Zuleidy. ¿Estás ahí, Ruso? Yo me tragué... lo siento, me la tragué... ¿O es que no me la llegué a meter en la boca?

Álvaro. (Se agacha, mira por debajo de la puerta del cubículo.) ¿Quién está ahí?

Zuleidy. Déjame salir, por favor... Déjame...

El perrito gime. Álvaro abre la puerta y el cuerpo de Zuleidy se le abalanza encima.

Álvaro. ¿Qué te pasa? Voy a llamar a Javi, espera...

Zuleidy. (Suplicante.) No, no, por favor... No llames.

Álvaro. Tienes sangre.

Zuleidy lo abraza. De entre sus piernas sale un poco de sangre, suficiente para que se perciba un incipiente goteo en el suelo, pronto a convertirse en un charco.

Zuleidy. Yo... (Se separa, se toca el vientre.) Aquí... Se me perdió, no sé... Tenía que vomitar... (Delira.) Él me besó, pero no me la quitó... Te lo juro...

Álvaro. ¿Qué haces?

Zuleidy. (Le pone un dedo en la boca.) No alces la voz, no... Si la alzas, va a venir...

Zuleidy. Fammi uscire, per favore... Fammi...

Il cucciolo piagnucolo. Álvaro apre la porta e il corpo di Zuleidy gli piomba addosso.

Álvaro. Cosa ti succede? Vado a chiamare Javi, aspetta...

Zuleidy. (Supplica.) No, no, per favore... Non chiamare.

Álvaro. Hai del sangue.

Zuleidy lo abbraccia. Un po' di sangue sgorga tra le sue gambe, abbastanza da iniziare un rivolo sul pavimento, che presto diventerà una pozza.

Zuleidy. Io... (Si separa, si tocca la pancia.) Ecco... l'ho persa, non so... Dovevo vomitare... (Delirante.) Mi ha baciato ma non l'ha tolta... Lo giuro...

Álvaro. Cosa stai facendo?

Zuleidy. (Gli mette un dito sulla bocca.) Non alzare la voce, no... Se la alzi, lui verrà...

Álvaro. Chi?

Zuleidy. Papà.

Álvaro. Tuo padre?

Zuleidy. (Si tocca di nuovo la pancia, con entrambe le mani.) No... Il padre del mio bambino... il Russo... Ho un bambino russo... E una bambina a Guantanamo... (Canta male, seccamente, imitando la melodia di "Katyusha".) Neve, campi, meli e peri, già il fiume era coperto di bianco, e Zuleidy guardava alla finestra e chiedeva a tutti amore... (Cade a terra.)

Álvaro. (Cerca di tenerla per le braccia.) Devi dirglielo, stai morendo dissanguata... È proprio lì, fuori...

Zuleidy. No, non chiamarlo, non lo sa... È meglio che non lo scopra, non gli piacerà.

Il cagnolino scodinzola insistentemente. Inizia a leccare il corpo di Zuleidy, già a terra, e poi il sangue accumulato.

Álvaro. Non devo dirglielo?

Zuleidy. No.

Álvaro si accovaccia accanto a lei e la guarda in silenzio.

Zuleidy. Che giorno è oggi...?

Álvaro. Oggi?

Zuleidy. Sì, era il 14, vero? Ieri sera sono andata a una festa per San Valentino...

Álvaro. Anjá...

Zuleidy. Tu... sei innamorato?

Álvaro. (Dubita.) Sì.

Zuleidy. (Sorridente, delirante.) Di me?

Álvaro. No, di me.

Zuleidy. (Sembra che stia per baciarlo, con un tono molto basso, quasi sussurrando.) Quando eri bambino... tua madre... tua madre non ti metteva il talco tra le palle e le cosce?

Álvaro. Talco?

Álvaro. ¿Quién?

Zuleidy. El papá.

Álvaro. ¿Tu papá?

Zuleidy. *(Se toca el vientre de nuevo, con las dos manos.)* No... El papá de mi bebé... el Ruso... Tengo un bebé ruso... Y una nena en Guantánamo...

(Canta mal, seca, remedando la melodía de «Katyusha».) Nieve, campo, manzanos y perales, ya el río de blanco se cubrió, y Zuleidy miraba a la ventana y pedía a todos el amor... *(Va cayendo al suelo.)*

Álvaro. *(Intenta sostenerla por los brazos.)* Tienes que decírselo, te estás desangrando... Está ahí mismo, afuera...

Zuleidy. No, no lo llares, no lo sabe... Mejor que no se entere, no le va a gustar.

El perrito mueve la cola con insistencia. Empieza a lamer el cuerpo de Zuleidy, ya en el suelo, y luego la sangre acumulada.

Álvaro. ¿No le digo?

Zuleidy. No.

Álvaro se acucilla junto a ella. La mira, quieto.

Zuleidy. ¿Qué día es hoy...?

Álvaro. ¿Hoy?

Zuleidy. Sí. Era 14, ¿no? Anoche fui a una fiesta por el día de los enamorados...

Álvaro. Anjá...

Zuleidy. Tú... ¿Tú estás enamorado?

Álvaro. *(Duda.)* Sí.

Zuleidy. *(Sonríe, delira.)* ¿De mí?

Álvaro. No. De mí.

Zuleidy. *(Parece que va a besarlo. En tono bajísimo, casi susurrante.)* Cuando tú eras niño... tu mamá... ¿Tu mamá no te echaba talco entre los huevos y los muslos?

Álvaro. ¿Talco?

Zuleidy. Talco, sí, talco... Con una mota...

Álvaro. *(La está mirando demasiado de cerca como para reaccionar a tiempo. Por eso tarda en comprender. Habla tímida, discretamente.)* Ah... Ah, no, no. Es que... el talco me daba asma.

Zuleidy. Sería... Sería por eso...

Álvaro. Claro.

Zuleidy. Pues yo para escribir... Para escribir en la pizarra cogía la tiza y la humedecía con la lengua... *(Ríe débilmente.)* Después se me pegaba el labio con la encía y era un poco desagradable, ¿sabes lo que te digo? Se me pegaba porque la tiza tiene yeso... ¿Me entiendes? Y el yeso... *(El máximo delirio.)* Una vez me caí y me pusieron un yeso en el co-

Zuleidy. Talco, sí, talco... Con un puff...

Álvaro. *(La guarda troppo da vicino per reagire in tempo. Ecco perché ci mette un po' a capire. Parla timidamente, con discrezione.)* Ah... Ah, no, no. È solo che... il talco mi faceva venire l'asma.

Zuleidy. Quindi... sarebbe per questo...

Álvaro. Certo.

Zuleidy. Beh, io scrivevo... Per scrivere sulla lavagna prendevo il gessetto e lo bagnavo con la lingua... *(Ride debolmente.)* Poi il mio labbro si attaccava alla gomma ed era un po' sgradevole, sai cosa intendo? Si attaccava perché i gessetti hanno il gesso... Sai cosa voglio dire? E il gesso... *(Massimo delirio.)* Una volta sono caduta e mi hanno messo un gesso sul gomito per la frattura... Haha... Ma l'ho tolto da sola, l'ho tolto da sola... *(Cerca di sedersi.)* Ero anche da sola alla festa dei clown... I clown di Circuba non venivano a Guantanamo, ma li guardavamo in televisione... Li guardavo... I clown russi che avevano grandi nasi, anche se non mi piacevano, macché... Amavo la donna che ingoiava la spada, sì, e il mangiatore di fuoco... Ah, ah... *(Cade a terra.)*

Da lontano arriva il suono di un coro militare che canta "Katyusha" in russo.

Álvaro va a toccare Zuleidy ma se ne pente: molto lentamente incrocia le braccia, come se sentisse un brivido, si siede per terra e la contempla.

Il cagnolino smette di leccare. Corre dove si trova Álvaro e sale sulle sue gambe. Poi, per la prima e ultima volta nella sua vita, abbaia.

La luce cessa e, con il coro militare in sottofondo, ora molto forte, il tempo e i personaggi viaggiano indietro di un anno.

VII - Un ciglio nell'occhio

Sullo sfondo si legge: "Un anno prima".

Mezzanotte. La porta del cinema è spalancata e Máshenka, con il braccio sinistro ingessato tra spalla e polso, sta spazzando il pavimento, immergendo di tanto in tanto lo straccio in un secchio di metallo che è pura ruggine. I suoi capelli sono legati all'indietro e ha grandi anelli nelle orecchie. La voce di una cantante può essere ascoltata attraverso gli altoparlanti di un registratore sul bancone dell'atrio.

Javi arriva dall'interno del cinema.

Javi. Ha suonato il telefono?

Máshenka. È fuori servizio a causa dei tuoni.

Javi. Stava tuonando?

do por la fractura... Jaja... Pero me lo quité sola, me lo quité solita... (*Trata de incorporarse.*) Solita también estuve en la fiesta de los payasos... A Guantánamo no llegaban los payasos de Circuba, pero por la televisión veíamos... Yo los veía... A los payasos rusos que eran narizones, aunque a mí no me gustaban, qué va... A mí me encantaba la mujer tragaespaldas, esa sí, y el tragafuegos... Ah, ah... (*Cae desplomada.*)

Desde lejos llega el sonido de un coro militar que canta «Katyusha» en ruso.

Álvaro va a tocar a Zuleidy, pero se arrepiente: muy despacio cruza los brazos, como si sintiera un escalofrío, se sienta en el suelo y la contempla.

El perrito deja de lamer. Corre hasta donde está Álvaro y se sube a sus piernas. Entonces, por primera y última vez en su vida, da un ladrido.

Cesa la luz y, con el coro militar de fondo, ahora muy alto, el tiempo y los personajes viajan un año atrás.

VII - Una pestaña en el ojo

Al fondo se lee: «Un año antes».

Medianoche. La puerta del cine está abierta de par en par y Máshenka, con el brazo izquierdo enyesado entre el hombro y la muñeca, baldea el suelo, sumergiendo la colcha de vez en cuando en un cubo metálico que es puro óxido. Tiene el pelo recogido y argollas grandes en las orejas. Por las bocinas de una grabadora que está sobre el mostrador del lobby se escucha la voz de una cantante.

Javi llega desde el interior del cine.

Javi. ¿Ha sonado el teléfono?

Máshenka. Está fuera de servicio, por los truenos.

Javi. ¿Tronó?

Máshenka. Es raro, pero tronó.

Javi. Entonces, si le pasa algo, no va a poder llamar.

Máshenka. No.

Javi. Voy a buscarla a la terminal.

Máshenka. Quédate tranquilo, ya llegará.

Javi sale a la acera, enciende un cigarro y fuma.

Máshenka sigue limpiando.

Máshenka. Cualquier día te va a dar un infarto.

Javi. Mañana temprano viene Cholo a cobrar.

Máshenka. ¿Y no te alcanza?

Javi. Tuve que echar *palante ochenta fulas*... por el motor del frío, que se jodió.

Máshenka. ¿Eso no lo iba a pagar la empresa?

Javi. Si esperamos por la empresa...

Máshenka. È raro, ma stava tuonando.

Javi. Allora, se le succede qualcosa, non potrà chiamare.

Máshenka. No.

Javi. Vado a prenderla al terminal.

Máshenka. Non preoccuparti, arriverà.

Javi esce sul marciapiede, si accende una sigaretta e fuma. Máshenka continua a pulire.

Máshenka. Un giorno o l'altro ti verrà un infarto.

Javi. Cholo viene domattina presto per raccogliere i soldi.

Máshenka. E non hai abbastanza?

Javi. Ho dovuto buttare ottanta verdoni... si è fottuto il motore del frigorifero.

Máshenka. Non doveva pagarlo l'azienda?

Javi. Se aspettiamo l'azienda...

Máshenka. Si romperà un'altra volta.

Javi. Ho anche comprato queste Adidas, le ho tenute d'occhio per un po'.

Máshenka. Spendi tutto in quella merda.

Javi tace, si siede sullo stipite della porta.

Javi. Sono le uniche cose che mi rendono felice.

Máshenka. E ora sei di nuovo indebitato fino al collo.

Javi. Troverò qualcosa.

Máshenka. Stasera dovrai far fare a Zuleidy un giro del Pompaclub, e vedere cosa riesce a fare.

Javi. È meglio che tu vada a racimolare qualcosa... È il suo primo giorno.

Máshenka. Non dirmi che all'improvviso te ne importa qualcosa.

Javi. Adesso arriva e bisogna spiegarle tutto dall'inizio.

Máshenka. Tre o quattro cose le saprà...

Javi. Magari, perché l'insegnamento non è mai stato il mio forte.

Máshenka. Penso che saresti un buon insegnante.

Qualche lezione di magia, cose che scompaiono...

Javi. E tu come clown, visto che sei così simpatica, la moglie di Oleg Popov!

Máshenka gli fa una smorfia.

Javi. E se non arriva?

Máshenka. Uscirai tu a risolvere la faccenda, non sarà la prima volta.

Javi. Le cose sono complicate, Máshenka... Un mucchio di vecchie checche su Prado... Se sali al Parco el Curita, la polizia ti ferma e controlla i precedenti... E i turisti vogliono cose sempre più strane... Una volta non era così.

Máshenka. È sempre stato così. E tu hai sempre fatto quello che volevi fare. Si tratta di ciò di cui hai bisogno, di ciò che ti scalda la testa e le tasche. Si è froci non

Máshenka. Ya se romperá de nuevo.

Javi. También me compré estos Adidas, hace rato les tenía echado el ojo.

Máshenka. Todo te lo gastas en esas mierdas.

Javi calla, se sienta en el quicio.

Javi. Es lo único que me alegra.

Máshenka. Y ahora otra vez con deudas hasta las trancas.

Javi. Algo resolveré.

Máshenka. Esta misma noche tendrás que darle una vuelta a Zuleidy por el Chupiclub, a ver qué tira al agua.

Javi. Mejor que vayas tú y nos traigas algo... Es su primer día.

Máshenka. Ni que fueras tan escrupuloso.

Javi. Ahora llega y hay que explicárselo todo desde el principio.

Máshenka. Esa sabrá más de cuatro cosas...

Javi. Ojalá, porque enseñar nunca ha sido mi fuerte.

Máshenka. Yo creo que darías un buen maestro. Unas clasicitas de magia, de desaparición de cosas...

Javi. Y tú de payasa, como eres tan simpática. ¡La mujer de Oleg Popov!

Máshenka le hace una mueca.

Javi. ¿Y si no llega?

Máshenka. Saldrás tú a la luchita, no será la primera vez.

Javi. La cosa está en candela, Máshenka... Una pila de locas viejas por Prado... Si subes hasta el Parque del Curita la fiana te detiene y te tira por la plancha... Y a los yumas cada vez se les antojan jugadas más extrañas... Antes no era así.

Máshenka. Siempre ha sido así. Y siempre has hecho lo que te ha dado la gana. Todo está en lo que necesites, en lo que te caliente la cabeza y el bolsillo. Ser maricón ya no es un problema de culo, sino de presupuesto.

Javi. Yo me crié en Batabanó, entre la guapería y la chancleta de palo. A mí nunca me han gustado los tipos.

Máshenka. Ay, Javi, a otra perra con ese hueso, que nos conocemos, y en Batabanó también se singa y el pájaro no está por la libreta, está que da al pecho... ¿A mí con ese chiste? Tú no, cualquiera, cualquiera por descansar se sienta.

Javi la mira.

Máshenka. ¿Dije algo que no era?

tanto perché piace prenderlo nel culo, ma per una questione di cash.

Javi. Sono cresciuto a Batabanó, tra machi e zoccoli di legno. Non mi sono mai piaciuti gli uomini.

Máshenka. Oh, Javi, da' quell'osso a un altro cane, ci conosciamo troppo bene e so che a Batabanó si scopano un casino e i finocchi non scarseggiano... Vuoi farla bere a me? Non tu, chiunque, chiunque per riposarsi si deve sedere.

Javi la guarda.

Máshenka. Ho detto qualcosa di sbagliato?

Javi. Vado al Payret a comprare le sigarette. Non ne ho abbastanza per tutta la serata.

Si perde.

VIII - Unghia e sporcizia

Máshenka abbassa il volume della musica.

Sui tacchi alti, con uno scialle drappeggiato che le copre la testa fin sulle spalle, Zuleidy appare dietro l'angolo. Sta portando una valigia. Dal marciapiede chiama:

Zuleidy: Máshenka?

Máshenka. (Si gira.) Sì?

Zuleidy le sorride.

Máshenka. Ragazza!

Zuleidy si avvicina a lei. Máshenka accetta di essere abbracciata.

Máshenka. Vieni, entra. Fai attenzione, come puoi vedere in terra è tutto bagnato perché non posso spremere bene lo straccio...

Zuleidy. Cosa ti è successo al braccio, papà?

Máshenka. (Seccata.) Papà?

Zuleidy. Oh, scusami, Masha, Máshenka...

Máshenka. Non ci siamo mai incontrati prima. Non dimenticarlo. Se Javi lo scopre, non vorrà che tu lavori con lui.

Zuleidy. Non succederà più.

Máshenka. (Guardandola attentamente) E da cosa ti sei mascherata?

Zuleidy. È l'abito migliore che avevo per venire all'Avana.

Máshenka. Ma tu sembri Betty Boop... Perché quella sciarpa? Togliti questa roba dalla testa. (Si avvicina per toglierle lo scialle.) È per il freddo. Chi direbbe mai che sei nata a Guantanamo?

Zuleidy. L'ho preso in prestito da mia cugina Yoyita, la nipote di Pacho, non te la ricordi?

Máshenka. (La guarda di nuovo, sussurra.) Vuoi che ti

Javi. Voy hasta el Payret a comprar cigarros. No me alcanzan para la madrugada.

Se pierde.

VIII - Uña y churre

Máshenka baja el volumen de la música.

En tacones altos, con un chal que le cae sobre los hombros y le cubre la cabeza, Zuleidy aparece por la esquina. Trae una maleta. Desde la acera llama:

Zuleidy. ¿Máshenka?

Máshenka. (Se vuelve.) ¿Sí?

Zuleidy le sonríe.

Máshenka. ¡Niña!

Zuleidy se le acerca. Máshenka acepta que la abraza.

Máshenka. Ven, pasa. Ten cuidado, como puedes ver esto es un charquero porque no puedo exprimir la colcha bien...

Zuleidy. ¿Qué te pasó en el brazo, papá?

Máshenka. (Seca.) ¿Papá?

Zuleidy. Ay, perdóname, Masha, Máshenka...

Máshenka. No nos conocemos de nada. Que no se te olvide. Si Javi se entera, no va a querer que trabajes con él.

Zuleidy. No pasará de nuevo.

Máshenka. (Observándola con detenimiento.) ¿Y tú de qué estás disfrazada?

Zuleidy. Es lo mejor que tenía para venir a La Habana.

Máshenka. Pero te pareces a Betty Boop... ¿Y esa chalina? Quitate esto de la cabeza. (Va a quitarle el chal.) Es para el frío. ¿Quién diría que naciste en Guantánamo?

Zuleidy. Me lo prestó mi prima Yoyita, la nieta de Pacho, ¿no te acuerdas de ella?

Máshenka. (Vuelve a mirarla. Susurra.) ¿Quieres que te desaparezca, que te haga cenizas? ¿Quieres volver atrás, no ver nunca más este lugar, ni el Capitolio, ni el Payret, ni los hoteles grandes? ¿Quieres eso? (Se lamenta falsamente.)

Aún no has visto nada, pobrecita... (Incisiva, se le encima.) Y si vuelves a meter la pata, no vas a verlo nunca.

Máshenka cierra la puerta del cine, apaga la música. Hablan dentro.

Zuleidy. (Balbucea.) Te juro que no, Máshenka.

Máshenka. Puedo ser uña y churre contigo, ¿sabes qué es eso? Inseparables, cómplices. O de lo con-

faccia sparire, che ti trasformi in cenere? Vuoi tornare indietro, non vedere più questo posto, non vedere più il Campidoglio, non vedere più il Payret, non vedere più i grandi alberghi? Vuoi questo? (Si lamenta falsamente.) Non hai ancora visto niente, poverina... (Incisiva, le sale sopra.) E se sbagli di nuovo, non lo vedrai mai.

Máshenka chiude la porta del cinema, spegne la musica. Parlano all'interno.

Zuleidy. (Balbettante.) Giuro che non lo farò, Máshenka.

Máshenka. Posso essere unghia e sporcia con te, sai che vuol dire? Inseparabili, complici. Oppure posso odiarti con tutto il cuore.

Zuleidy. Dai, dai... Saremo amiche.

Máshenka. Non ho detto amiche. Ho parlato di vicinanza, non di intimità.

Zuleidy. Come desidererò... (Sorride.) Grazie per la tua fiducia

Máshenka. Non mi son fidata di te. Javi aveva bisogno di una ragazza come te e qualcuno ha menzionato Zuleidy. Mi ha parlato una vicina di casa, quella che lavora in farmacia, Monica, mi ha detto che tu andresti bene per questo, che potresti fare di tutto... Io non ti conosco, non avrei potuto trovarti altrimenti, okay?

Zuleidy. È chiaro.

Máshenka. Vorrei passare per buona in questo momento. Una signora matura che cede il passo a una giovane ragazza.

Zuleidy. Non voglio toglierti nulla.

Máshenka. Non te lo lascerò fare. (Prende una bottiglia di rum dal bancone.) Javi me l'ha lasciata per aprirla con te e offrirtene. Ti porterà a fare qualcosa di carino di notte tardi. Ma dovremmo festeggiare noi da sole, è diverso tra donne. (Apre la bottiglia e versa uno spruzzo di rum sul pavimento.) Per i santi. È adulterato, ma non c'è altro. (Lo versa in un bicchierino di plastica.)

Zuleidy. Niente alcol, mi fa male.

Máshenka. Avanti, bevilo, solo per scaldarti e non pensarci.

Zuleidy. A cosa?

Máshenka. A tutto ciò che sta arrivando. Non si ferma. È una macchina.

Beve direttamente dalla bottiglia. Zuleidy porta il bicchiere alle labbra.

Máshenka. Lascia che ti guardi. Alzati.

Zuleidy si alza.

Máshenka. Fai una giravolta.

Zuleidy la fa.

Máshenka. Sì, hai lo swing. Sei un po' più bassa di Gloria ma funzionerai.

trario, odiarte con todas las fuerzas de mi corazón.

Zuleidy. Qué va, qué va... Seamos amigas.

Máshenka. No dije amigas. Hablé de cercanía, no de intimidación.

Zuleidy. Como quieras... (*Sonríe.*) Gracias por confiar en mí.

Máshenka. No he confiado en ti. Javi necesitaba una chiquilla con tus características y alguien mencionó a Zuleidy. Una vecina me habló, la que trabaja en la farmacia, Mónica, me dijo que servías para esto, que aguantabas lo que fuera... No te conozco, no pude haber dado contigo de otra forma. ¿Okey?

Zuleidy. Queda claro.

Máshenka. Me gustaría pasar por buena en este minuto. Una señora madura que cede espacio ante una jovencita.

Zuleidy. No quiero quitarte nada.

Máshenka. No voy a dejar que lo hagas. (*Saca del mostrador una botella de ron.*) Javi me la dejó para que la abriera contigo e invitarte. Ya te llevará él a hacer algo bonito en la madrugada. Pero al menos tendremos que celebrar nosotras, así entre mujeres la cosa es diferente. (*Abre la botella y echa un chorrito de ron en el suelo.*) Para los santos. Está adulterado, pero es el que hay. (*Le sirve en un vasito plástico.*)

Zuleidy. No tomo nada de alcohol, me hace daño.

Máshenka. Anda, tómatelo, para entrar en calor y que no te importe.

Zuleidy. ¿Qué?

Máshenka. Todo lo que viene. Esto no para. Es una máquina.

Bebe directamente de la botella. Zuleidy se lleva el vasito a los labios.

Máshenka. Déjame mirarte. Ponte de pie.

Zuleidy se incorpora.

Máshenka. Da una vuelta.

Zuleidy la da.

Máshenka. Sí. Tienes swing. Eres un poco más bajita que Gloria, pero vas a funcionar.

Zuleidy. ¿Quién es Gloria?

Máshenka. La que estaba antes que tú.

Zuleidy. (*Después de un silencio.*) ¿Y qué pasó con ella?

Máshenka. Se fue.

Zuleidy. ¿Adónde?

Máshenka. (*Hastada por la insistencia.*) Se fue. Se dirige a la puerta de cristal cerrada.

Zuleidy. Pero yo no me voy a ir.

Zuleidy. Chi è Gloria?

Máshenka. Quella prima di te.

Zuleidy. (*Dopo un silenzio.*) E cosa le è successo?

Máshenka. Se n'è andata.

Zuleidy. Dove?

Máshenka. (*Stufa dall'insistenza.*) Se n'è andata.

Va verso la porta a vetro chiusa.

Zuleidy. Ma io non me ne andrò.

Si avvicina a Máshenka. Le tocca le spalle, dal dietro, quasi la abbraccia. Guardano la strada.

Máshenka. (*Sospira.*) Anche se il desiderio non ti mancherà. (*Si allontana.*)

Zuleidy. Non credo. Sono così presa dall'Avana...

Máshenka. Di notte è strana, misteriosa. Di giorno non c'è nessuno che riesca a sopportarla... Non ti ho nemmeno chiesto come è stato il tuo viaggio...

Zuleidy. Il treno si fermava molto spesso. A Las Tunas hanno caricato quattro maiali e il mio vagone si è riempito di una puzza così forte...

Máshenka. Ti abituerai alla puzza che c'è qui.

Silenzio.

Máshenka. Ti mostrerò dove dormirai. Per qualche giorno, finché non arriva qualcosa di meglio. Seguimi. *Zuleidy prende la sua valigia e segue Máshenka nel bagno, che è più pulito di prima, anche se poco illuminato.*

Máshenka. (*Indicando uno scaffale nascosto sopra gli orinatoi.*) Lassù c'è spazio per le tue cose. Quando vai a letto, tira giù il materassino di ovatta e buttalo da questa parte.

Zuleidy. E la gente?

Máshenka. La gente fa pipì il pomeriggio, la sera, quando il cinema è aperto e c'è un film. Non sarai mai qui in quel momento. Dormirai durante il giorno, quando nessuno ti disturba.

Zuleidy. Non dormo mai durante il giorno.

Máshenka. Dovrai abituarti anche a questo. Oggi ho pulito i bagni con l'acido cloridrico, domani tocca a te. E il giorno dopo. E il giorno dopo ancora...

Zuleidy. Non mi dispiace.

Máshenka. È un tetto, alcune persone non hanno nulla.

Zuleidy. Meglio che a Guantanamo.

Máshenka. Mangerai sempre fuori con i clienti. Non portare nemmeno un biscotto qui dentro, okay? Non sopporto le blatte. O i topi.

Zuleidy. Ci sono i topi?

Máshenka. Javi.

Zuleidy ride.

Máshenka. E io.

Zuleidy tace.

Se acerca a Máshenka. Le toca los hombros, por la espalda, casi la abraza. Miran a la calle.

Máshenka. *(Suspira.)* Aunque ganas no te van a faltar. *(Se aparta.)*

Zuleidy. No lo creo. Estoy tan embullada con La Habana...

Máshenka. De noche es rara, misteriosa. De día no hay quien se la zumbe... Ni te he preguntado qué tal el viaje...

Zuleidy. El tren parando cada dos por tres. En Las Tunas montaron cuatro puercos y mi vagón se llenó de una peste que para qué...

Máshenka. A la peste de aquí te adaptarás.
Silencio.

Máshenka. Te enseñé el lugar donde vas a dormir. Por unos días, hasta que caiga algo mejor. Sígueme. *Zuleidy coge su maleta y sigue a Máshenka hasta el baño, más limpio que antes, aunque pésimamente iluminado.*

Máshenka. *(Señalando una repisa escondida sobre los urinarios.)* Ahí arriba tienes espacio para tus cosas. Cuando vayas a acostarte bajas la colchoneta de guata y la tiras en esta parte.

Zuleidy. ¿Y la gente?

Máshenka. La gente mea por la tarde, por la noche, cuando el cine está abierto y hay tanda. A esa hora nunca vas a estar aquí. Aprovecharás para dormir durante el día, cuando nadie te moleste.

Zuleidy. De día no duermo.

Máshenka. También a eso tendrás que acostumbrarte. Hoy restregué los inodoros con sulfumán, mañana te toca a ti. Y pasado. Y tras pasado...

Zuleidy. No me molesta.

Máshenka. Es un techo, hay quien no tiene nada.

Zuleidy. Mejor que en Guantánamo.

Máshenka. Comerás siempre fuera, con los clientes. Aquí no entres ni un sorbeto, ¿okey? No resisto las cucarachas. Ni las ratas.

Zuleidy. ¿Hay ratas?

Máshenka. Javi.

Zuleidy ríe.

Máshenka. Y yo.

Zuleidy calla.

Máshenka. Las demás son inofensivas.

Zuleidy. Nada me da miedo.

Máshenka. Una última cosa. No te equivoques.

Zuleidy. ¿En qué?

Máshenka. En lo que sea. No tienes dirección en La Habana, andas ilegal aquí. *(Enfática.)* Estás

Máshenka. Gli altri sono innocui.

Zuleidy. Niente mi spaventa.

Máshenka. Un'ultima cosa. Non sbagliare.

Zuleidy: A cosa?

Máshenka. Qualunque cosa. Se non hai un indirizzo all'Avana, qui sei illegale. *(Con enfasi.)* Sei in prestito. La polizia può metterti su un camion e riportarti in Oriente. Lo sai, vero?

Zuleidy. Lo so.

Máshenka. Segui il copione. Non costringermi mai a denunciarti. *(Notando un iPod, i cui sottili fili penzolano lungo la scollatura di Zuleidy.)* È un po' che lo vedevo e cercavo di capire cosa fosse.

Zuleidy. Un iPod. Per ascoltare la musica. Me l'ha dato un cliente.

Máshenka. *(Lo toglie completamente.)* Airport? Come aeroporto in inglese? *(Lo esamina.)* Non è prudente, potresti essere rapinata. Lo terrò io. *(Se lo mette in tasca.)* Si sente il rumore della porta del cinema che si apre.

Máshenka. Deve essere Javi. Sistemati meglio che puoi.

Máshenka esce. Zuleidy si ferma. Guarda il soffitto del bagno. Va ad aprire la sua valigia ma rinuncia. Ci si siede sopra.

IX - Eau de toilette

Nella penombra dell'atrio Máshenka e Javi scambiano qualche parola. Improvvisamente Máshenka scompare e Javi va in bagno.

Javi. Come va?

Zuleidy. E allora?

Javi. E allora cosa? *(Sbottona la cerniera e si avvicina all'orinatoio.)* Devo urinare, non ti disturba, vero?

Zuleidy. No, no, per niente.

Javi. *(Mentre urina.)* Come ti ha accolto l'Avana?

Zuleidy. Così, diciamo, ascoltando la tua pisciata.

Javi. Mi dispiace. Non è quello che fanno i gentiluomini, vero?

Zuleidy. Ti chiami Javi, non c'è bisogno di presentarsi.

Javi. *(Ride, chiude i pantaloni e va verso di lei)* Beh, sì, ma non chiamarmi Javi, chiamami Russo... A te ti chiamano Guanty, perché sei una guantanamera.

Zuleidy. Odio quella canzone.

Javi. Ma il nomignolo è buono... Te l'ha dato Monica.

Zuleidy. M-mh.

Javi. Quanto siete amiche?

Zuleidy. La conosco che ero una bambina.

Javi. Da bambina come?

prestada. La policía te puede montar en un camión y mandarte de vuelta a Oriente. Eso lo sabes, ¿no?

Zuleidy. Lo sé.

Máshenka. Ándate al hilo. No me obligues nunca a echarte palante. (*Advirtiendo un iPod, cuyos cables finos le cuelgan a Zuleidy del escote.*) Llevo rato intrigada por saber qué es esto.

Zuleidy. Un iPod. Para escuchar música. Me lo regaló un cliente.

Máshenka. (*Se lo saca por completo.*) Airport? ¿Como aeropuerto en inglés? (*Lo examina.*) No te conviene tenerlo, podrían asaltarte. Me quedaré con él. (*Se lo guarda en un bolsillo.*)

Se escucha el sonido de la puerta del cine, que se abre.

Máshenka. Debe ser Javi. Ve acomodándote como puedas.

Sale. Zuleidy se ha quedado quieta. Observa el techo del baño. Va a abrir su maleta, pero desiste. Se sienta encima de ella.

IX - Eau de toilette

En la semipenumbra del lobby se ve cómo Más-henka y Javi cruzan unas palabras. De pronto Más-henka desaparece y Javi va hacia el baño.

Javi. ¿Qué tal?

Zuleidy. ¿Y qué?

Javi. ¿Qué de qué? (*Desabrochándose la portañuela y acercándose al urinario.*) Voy a orinar. No te molesta, ¿no?

Zuleidy. No, no, qué va.

Javi. (*Mientras orina.*) ¿Cómo te ha recibido La Habana?

Zuleidy. Así, ya ves, escuchándote orinar.

Javi. Perdona. No es lo que hacen los caballeros, ¿no?

Zuleidy. Te llamas Javi, no hace falta que te presentes.

Javi. (*Ríe. Se cierra la portañuela. Va hacia ella.*)

Pues sí, pero no me digas Javi, sino Ruso... Y a ti te dicen la Guanty, por ser guantanamera.

Zuleidy. Detesto esa canción.

Javi. Pero el apodo es bueno... Te lo puso Mónica.

Zuleidy. Anjá.

Javi. ¿Cuán amigas son?

Zuleidy. Me conoce de niña.

Javi. ¿De niña cómo?

Zuleidy. (*Se pone de pie.*) También odio a los poli-

Zuleidy. (*Si alza.*) Anch'io odio gli sbirri. (Li si avvicina.)

E quando mi interrogano. Non ti sei informato di tutto prima di portarmi qui?

Javi. Cerco sempre di lasciare qualcosa di sconosciuto, per sorprendermi.

Zuleidy. Davanti a quella checca pitturata come una porta lì nell'atrio potrei passare per una santerellina. Non con te. Conosco molto bene quelli come te. Se devo sopportare che tu me lo infili, bene. Mi atterrò al mio programma per la notte e la mattina presto e qualsiasi altra cosa dovrò fare, la farò alla lettera. Ma smettila di farmi l'interrogatorio.

Javi. Non ti sembra di essere un po' troppo frizzante?

Zuleidy. Il giusto.

Javi. Abbassa il tono se non vuoi che ti accolga con uno schiaffo, o pensi che ti abbiamo portato qui per fare la turista?

Zuleidy. A Guantanamo ho incontrato tutti i tipi di persone. Non mi succederà niente di nuovo con te.

Javi. Se tu fossi così brava non saresti in questo paese di merda. Qualche spagnolo ti avrebbe dato una lettera d'invito. O un italiano.

Zuleidy. Sono stanca. Ho passato 22 ore sul treno.

Javi. Non ti ci ho costretto. Te l'ho proposto ma non ti ho costretto. Ti pagherò, un giorno di più, un giorno di meno, ma verrai sempre pagata. Non mi stai mica facendo un favore.

Zuleidy. Mi piaci.

Javi. Quello non m'interessa. Qui bisogna avere testa e velocità. Non emozione.

Tira fuori una sigaretta. Lui brinda a lei. Fumano.

Zuleidy. (*Guardando su.*) Questo tetto sta per crollare da un momento all'altro. Guarda quella trave.

Javi. Sono anni che è scheggiata nell'angolo, resiste a tutto.

Zuleidy. Macché. È la trave principale, si incinererà nel mezzo.

Javi. E tu cosa sei? Un'indovina?

Zuleidy. Architetto.

Javi. Ti stai prendendo gioco di me?

Zuleidy nega. Javi la guarda.

Zuleidy. Non appena sarai distratto, tirerò fuori il metro a nastro e ti strangolerò.

Javi. Come in quel film di Hitchcock?

Zuleidy. I thriller non sono il mio forte.

Javi. Ho visto di tutto qui.

Sorridono. Fumano.

Javi. Se sarai brava e le cose andranno bene, ti farò uscire da questo posto.

cías. *(Se le encima.)* Y que me interroguen. ¿No lo averiguaste todo antes de traerme?

Javi. Intento siempre que quede algo desconocido, para que me sorprenda.

Zuleidy. Delante de esa maricona maquillada como una puerta que está en el lobby a lo mejor paso por una chiquilla santa. Contigo no. A los tipos como tú los conozco muy bien. Si tengo que aguantar que me la metas, perfecto. La agenda de la noche y de la madrugada y de lo que sea la cumpliré al dedillo. Pero tumba la idea de la perseguidora.

Javi. ¿No me estás entrando con un poquito de carácter?

Zuleidy. El justo.

Javi. Rebaja el tono si no quieres que te dé la bienvenida con un gaznatón. ¿O qué te crees? ¿Que te trajimos de turista?

Zuleidy. En Guantánamo me encontré con toda clase de gente. No va a pasarme nada nuevo contigo.

Javi. Si fueras tan buena no estarías en esta mierda de país. Algún gallego te habría puesto una carta de invitación. O algún italiano.

Zuleidy. Estoy cansada. Pasé veintidós horas en el tren.

Javi. No te obligué. Te lo propuse, pero no te obligué. Voy a pagarte, un día más, un día menos, pero siempre vas a cobrar. No es que me estés haciendo ningún favor.

Zuleidy. Me gustas.

Javi. Eso no importa. Aquí hay que tener cabeza y rapidez. No emoción.

Saca un cigarro. Le brinda. Fuman.

Zuleidy. *(Mirando hacia arriba.)* Este techo va a caerse en cualquier momento. Mira esa viga.

Javi. Lleva años astillada por la esquina, lo resistirá todo.

Zuleidy. Qué va. Es la viga maestra, va a rajarse por el centro.

Javi. ¿Y tú qué eres? ¿Adivina?

Zuleidy. Arquitecta.

Javi. ¿Estás jugando?

Zuleidy niega. Javi la observa.

Zuleidy. En lo que te descuidas saco la cinta métrica y te estrangulo.

Javi. ¿Como en aquella película de Hitchcock?

Zuleidy. No es mi fuerte el cine de suspense.

Javi. Yo aquí he visto de todo.

Sonríen. Fuman.

Zuleidy. Cosa vuoi dire con le cose andranno bene?

Javi. Può darsi di sì, può darsi di no. Non per colpa tua, ma per la fortuna. Ci sono persone che ci mettono tutto l'impegno ma hanno poca fortuna. Credi nella fortuna?

Zuleidy. Se é la fortuna dei ricchi sfondati, certo!
Lui la fissa. Sorridono.

Javi. Vedi quanto è bello essere gentili?

Zuleidy. Può darsi.

Javi. Domani ti farò fare un giro del quartiere. Così potrai conoscere la zona, a Mirtica la zoppa, al figlio di Cholo... Sono dei punti strategici.

Zuleidy. Se vuoi sì può fare adesso. Ho sonno ma posso resistere per un po'.

Javi. Ora? *(Ride.)* Ora c'è del lavoro.

Zuleidy. Esci di nuovo?

Javi. No. Verrà qui.

Zuleidy. Chi?

Javi. Sei tu che mi interroghi adesso?

Zuleidy. Chi deve venire?

Javi. Non posso dirti il suo nome, né il suo modo di camminare, né il colore della sua pelle. Non so chi sia. Lo porta Máshenka. Un tizio che deve aver trovato al Parco della Fraternità, un cretino con i soldi in cerca di piacere e divertimento. Le cose vanno male e dobbiamo affrontare qualsiasi cosa ci arrivi.

Zuleidy. Dovrò almeno fare un bagno.

Javi. Dietro il materasso c'è una scatoletta, e dentro un profumo. Nessun bagno. Farai il bagno in un hotel, quando è il tuo turno. L'acqua non ci arriva quasi mai qui.

Zuleidy. Va bene.

Javi. Non c'è acqua, ma ci sono degli hotel nelle vicinanze, dollari, turisti... Quando le proiezioni sono finite, inizia la vita in questo cinema. Altrimenti saremmo morti.

Zuleidy. ...

Javi. Tutto chiaro?

Zuleidy. *(Dopo averlo guardato in silenzio per qualche secondo.)* Ci sto.

Javi. Preparerò tutto al piano di sotto, nell'atrio. Sarà pronto al suo arrivo, ce la sbrighiamo in fretta. Tra un'ora potrai andare a letto e dormire quanto vuoi. Ma adesso, lo sai, farai qualsiasi cosa lui ti chieda. Sarò io a controllare che non esageri.

Zuleidy. Sì.

Javi. Ti chiamo. *(Si gira e fa per andarsene, ma si ferma.)* Quindi, architetto...

Zuleidy. Ma la mia casa a Guantanamo sta cadendo a

Javi. Si te portas bien y la cosa marcha, te sacaré de este lugar.

Zuleidy. ¿Cómo que si marcha?

Javi. Va y no sirve. No por ti, sino por la suerte. Hay gente que pone mucho interés, pero tiene poca aura. ¿Tú crees en el aura?

Zuleidy. Sí. En el aura tiñosa.

Él la mira fijamente.

Zuleidy. Y en Carmen Maura. Y en mí, que soy Tauró y Taura.

Sonríen.

Javi. ¿Ves que se puede ser amable?

Zuleidy. Se puede.

Javi. Mañana te daré un paseo por el barrio. Para que conozcas el ambiente, a Mirtica la coja, al hijo de Cholo... Son puntos estratégicos.

Zuleidy. Si quieres salimos ahora. Tengo sueño, pero aguanto un rato.

Javi. ¿Ahora? (Ríe.) Ahora hay trabajo.

Zuleidy. ¿Sales de nuevo a la calle?

Javi. No. Vendrá aquí.

Zuleidy. ¿Quién?

Javi. ¿Ya eres tú la que me interroga a mí?

Zuleidy. ¿Quién viene?

Javi. No puedo decirte el nombre, ni la forma de caminar, ni el color de la piel. No sé quién es. Máshenka lo trae. Uno equis que habrá encontrado en el Parque de la Fraternidad, un tonto con plata en busca de placer, de diversión. La cosa está mala y hay que resolver con lo que caiga.

Zuleidy. Tendré que bañarme, por lo menos.

Javi. Detrás de la colchoneta hay una gavetica, y dentro un pomo de perfume. Bañarte no. Bañarte en un hotel, cuando te toque. Aquí no llega el agua casi nunca.

Zuleidy. Bueno.

Javi. No hay agua pero sí hoteles cerca, fulas, turistas, yumeteo... Cuando se acaban las tandas es que empieza la vida en este cine. De lo contrario estaríamos muertos.

Zuleidy. ...

Javi. ¿Te cuadra?

Zuleidy. (Después de mirarlo en silencio unos segundos.) Me cuadra.

Javi. Voy a preparar las condiciones abajo, en la sala. Estará al llegar, le aplicamos la mecánica rápido. En una hora podrás acostarte y dormir lo que te dé la gana. Pero ahora, ya sabes, harás todo lo que él te pida. Yo vigilaré que no se exceda.

pezzi. E mia mamma si prende cura della mia bambina di tre anni lì. Ho bisogno di mandarle dei soldi.

Javi. Non sapevo che avessi dei figli.

Zuleidy. Non ne avrò un altro. Una è sufficiente.

Javi. C'è un ultimo dettaglio... Non chiamare più Máshenka checca. Possiamo ucciderci a vicenda qui, ma niente insulti inutili. È l'anima di El Mégano. E le voglio bene come se fosse mia madre, mi ricevi? È meglio che tu ci vada d'accordo.

Zuleidy. Perché quel gesso?

Javi. Non sono affari che ti riguardano.

Zuleidy. A me no, ma riguarderanno te.

Javi. È una piccola bugia. È tagliato in basso. A volte lo indossa per far pietà.

Va fuori. La luce del bagno si spegne lentamente.

X - Labbra e rossetto

Vestito con un abito nero e occhiali scuri, i capelli acconciati con il gel, Álvaro si avvicina al marciapiede fuori dal cinema. Si guarda intorno con cautela ma non osa bussare. Máshenka, che ha fatto qualche passo dietro di lui, gli fa cenno di decidersi. Infine, Álvaro bussa due volte sul vetro. Máshenka gli fa un altro segno e lui bussa di nuovo. Lei scompare.

Javi apre la porta.

Javi. Hello...

Álvaro. (Sorridente) Hello?

Javi. English?

Álvaro. No, Spanish. Da Luyanó.

Javi. Vieni dentro, amico...

Álvaro va nell'atrio. Javi guarda in entrambe le direzioni della strada e poi chiude la porta. Accende una lampadina.

Álvaro. Spegnila, per favore...

Javi la spegne. Parlano nella penombra.

Álvaro. Così va meglio.

Javi. Che succede?

Álvaro. Preferisco il buio.

Javi. Nessuno ti vedrà qui.

Álvaro. Tu lo fai.

Javi. Che differenza fa? Ti vedremmo solo io e la ragazza che ti aspetta. Ma noi dimentichiamo sempre le facce, abbiamo quel difetto. L'unica condizione è che mi paghi qui prima. Poi vai con lei. Ti garantisco che è la migliore.

Álvaro. Voglio il plus.

Javi. Il plus. Sono venti dollari in più, ciascuno. Il talco è molto costoso e bisogna guardarsi le spalle, con i piedipiatti, sai...





Zuleidy. Sí.

Javi. Te aviso. *(Da media vuelta y va a salir. Se detiene.)* Así que arquitecta...

Zuleidy. Pero mi casa en Guantánamo se está cayendo. Y mami cuida allá a mi niña de tres años. Necesito mandarles dinero.

Javi. No sabía que tuvieras hijos.

Zuleidy. No tendré otro. Una es suficiente.

Javi. Hay un último detalle... No vuelvas a decirle maricon a Máshenka. Aquí podemos matarnos, pero sin insultos innecesarios. Ella es el alma de El Mégano. Y yo la quiero como si fuera mi mamá. ¿Copiaste? Será mejor que te la ganes.

Zuleidy. ¿Por qué tiene un yeso puesto?

Javi. No te metas en líos que no te tocan.

Zuleidy. A mí no, pero a ti te tocarán.

Javi. Es de mentirita. Está cortado por debajo. Se lo pone a veces para dar lástima.

Sale. El baño se va apagando lentamente.

X - Labios y creyón

Vestido con traje negro y gafas oscuras, peinado con gel, Álvaro se acerca por la acera a la puerta del cine. Con recelo mira a todas partes, pero no se atreve a tocar. Máshenka, que ha venido unos pasos detrás de él, le insiste con gestos para que se decida. Por fin Álvaro da dos golpes sobre el cristal. Máshenka le hace otra seña y el muchacho toca de nuevo. Ella se esfuma.

Javi abre la puerta.

Javi. Hello...

Álvaro. *(Sonríe.)* Hello?

Javi. English?

Álvaro. No, Spanish. De Luyanó.

Javi. Coño, compadre, pasa...

Álvaro pasa al lobby. Javi mira en ambas direcciones de la calle y luego cierra la puerta. Enciende un bombillo.

Álvaro. Apágalo, por favor...

Javi lo apaga. Hablan en la semipenumbra.

Álvaro. Así mejor.

Javi. ¿Qué volá? ¿Qué pasa?

Álvaro. Prefiero oscuro.

Javi. Aquí nadie te va a ver.

Álvaro. Tú sí.

Javi. Qué más da. Te vamos a ver la jebita que te está esperando y yo. Pero a nosotros se nos olvidan todas las caras, tenemos ese training. La úni-

Álvaro. Ho i soldi.

Javi. Okay.

Álvaro. Com'è fatto?

Javi. In bastoncini di cinque centimetri. Sembrano rossetti per le labbra. Talco legato con vaselina solida, arancione rossastro, per camuffarli.

Álvaro. Perché?

Javi. Perché è più facile infilarlo così.

Álvaro. Sì?

Javi. Lo ruoti, molto lentamente, poi glielo metti dentro. La coca le produrrà un effetto delizioso. Se ci passi la lingua sopra, uff... *(Fa un gesto di estremo piacere.)* Controlla bene e quando è entrato a metà, mantienilo fermo per tre secondi e poi toglilo il rossetto. Infine la infilzi, mi ricevi?

Álvaro. Tutto tranne una cosa.

Javi. Cosa?

Álvaro. Io voglio te.

Javi. La ragazza e me.

Álvaro. No, no. Tu.

Silenzio.

Javi. Puoi toglierti gli occhiali così, per cercare di... vederti un po'?

Álvaro se li toglie.

Javi. Sicuro di non volerla chiamare?

Álvaro. Sicuro.

Javi. Quindi così... io da solo, a pelo, è questo che vuoi?

Álvaro. E il rossetto.

Javi. Con me non ne avrai bisogno.

Álvaro. Certo... certo che ne avrò.

Javi. Ma... non è divertente. Con una ragazza va bene anche se...

Álvaro. Le ragazze mi distraggono. Con i ragazzi andiamo più sul concreto, hai i rossetti?

Javi. Li ho.

Álvaro. *(Prende due banconote dalla tasca.)* Dammene tre.

Javi. *(Controlla le banconote e le tiene per sé. Va al bancone, si inchina, apre la scatola e prende tre rossetti.)*

Uno, due, tre. Avvolto nel cellofan, nel caso pensi di fare un regalo.

Álvaro. Questo è per me. *(Lo apre, lo guarda, lo mette via.)* Questo, per te. *(Lo mette via. Guarda il terzo e finisce per mettere in tasca anche quello.)*

Javi. E quello?

Álvaro. Non t'interessa.

Javi. Non trattarmi male, fratello. Sto facendo un'eccezione per te. Non mi piacciono i maschi.

Álvaro. Ti sto pagando. Non credere che mi stai facendo un favore.

ca condición es que me pagas aquí primero. Luego pasas con ella. Te garantizo que es la mejor.

Álvaro. Yo quiero el plus.

Javi. El plus. Son veinte fulas más, cada uno. El talco está muy caro y hay que cuidarse las espaldas, con la fiana, tú sabes...

Álvaro. Tengo el dinero.

Javi. Okey.

Álvaro. ¿Cómo son?

Javi. Barritas de cinco centímetros. Vienen como creyones de labios. Talco ligado con vaselina sólida, anaranjado rojizo, para engañar.

Álvaro. ¿Por qué así?

Javi. Porque es más fácil que se la meta así.

Álvaro. ¿Sí?

Javi. Le vas dando vueltas a la rosquita, muy despacio, y le va entrando. La coca le irá produciendo un efecto riquísimo. Si le pasas la lengua, uf...

(Hace un gesto de sumo placer.) Te fijas bien y cuando le ha entrado hasta la mitad, aguantas tres segundos y sacas el creyón.

Entonces la clavas, ¿me copias?

Álvaro. Todo menos una cosa.

Javi. ¿Qué?

Álvaro. Te quiero a ti.

Javi. A la jeba y a mí.

Álvaro. No, no. A ti.

Silencio.

Javi. ¿Puedes quitarte las gafas para intentar... verte un poco?

Álvaro se las quita.

Javi. ¿Seguro que no la llamo?

Álvaro. Seguro.

Javi. Entonces así... Yo solito, al pelo, ¿es lo que quieres?

Álvaro. Y el creyón de labios.

Javi. Conmigo no te va a hacer falta.

Álvaro. Claro... Claro que me va a hacer.

Javi. Pero... no tiene gracia. Con una jeba es chévere, aunque...

Álvaro. Las jebas me distraen. Los varones vamos más a la concreta. ¿Tienes los creyones?

Javi. Los tengo.

Álvaro. *(Saca dos billetes del bolsillo.)* Dame tres.

Javi. *(Chequea los billetes y se los guarda. Va al mostrador, se agacha, abre la caja y coge tres creyones.)* Uno, dos, tres. Envueltos en papel celofán, por si se te ocurre hacer un regalo.

Álvaro. Este es para mí. *(Lo abre, lo mira, lo guar-*

Javi sta zitto.

Álvaro. Cominciamo?

Javi. Metto un po' di musica. In caso tu ti metta a strillare.

Álvaro. Mettila. E comunque sarai tu a strillare.

Si fissano a vicenda. Javi va al registratore e lo accende.

Sopra la musica, Álvaro gira attorno a Javi e lo bacia da dietro. Poi lo stringe, lo getta contro il muro. Mentre lo strattona, comincia a penetrarlo. Si strofinano entrambi in un angolo dell'atrio. I gemiti di Javi si confondono con la voce del cantante.

La luce si abbassa.

XI - Blush disperato

Sullo sfondo si legge: "2009, di nuovo". L'azione ritorna al pomeriggio del 14 febbraio, dove ci siamo lasciati.

Máshenka e Javi come allora, nell'atrio.

Máshenka. Perché hai fatto entrare quel finocchio nel bagno? Non potevi dirgli che è chiuso?

Javi. *(Nel caos causato dalla droga.)* È un pazzo...

Máshenka. Che pazzo o non pazzo. La pazza sono io che faccio sempre quello che mi dici di fare. Guarda come quella troia mi ha morso la mano...

Javi. Nessuno uomo normale inghiotte una capsula dopo l'altra fino a cinque.

Máshenka. Ssst. Questo è uno del quartiere. La sua faccia mi ricorda qualcosa... E ora quel cane rognoso riempirà il mio cinema di pulci.

Javi. Hai chiuso bene la porta del cubicolo?

Máshenka. Oh, andiamo, Russo! Sono stanca di questa merda e di te che mi dai ordini in continuazione... Certo che ho chiuso come si deve!

Javi. E non ha sputato la pillola?

Máshenka. Dobbiamo lasciarla stare un po' per vedere se le passano le vertigini.

La voce di Zuleidy si sente debolmente cantare dal bagno sulle note di "Katyusha".

Máshenka. Chi canta?

Javi. Non sento nulla.

La voce non si sente più.

Máshenka. Non so nemmeno più cosa sento.

Un po' di polvere cade dal tetto su Javi, che alza lo sguardo.

Javi. E questa polvere?

Máshenka. Non è che sia qualcosa di nuovo...

Silenzio.

Javi. Quel che resta di questo vecchio cinema sta cadendo a pezzi.

da.) Este, para ti. *(Lo guarda. Observa el tercero y termina por llevárselo también al bolsillo.)*

Javi. ¿Y ese?

Álvaro. No te importa.

Javi. No me trates mal, brother. Estoy haciendo una excepción contigo. No me van los machos.

Álvaro. Te pago. Ni se te ocurra imaginarte que me estás haciendo un favor.

Javi calla.

Álvaro. ¿Le metemos mano?

Javi. Voy a poner música. Por si acaso chillas.

Álvaro. Ponla. Pero en todo caso vas a chillar tú.

Se miran fijamente. Javi va hasta la grabadora y la enciende.

Sobre la música, Álvaro le da una vuelta a Javi y lo besa por la espalda. Luego lo aprieta, lo tira contra la pared. Mientras lo golpea, empieza a penetrarlo. Ambos se restriegan en un rincón del lobby. Los quejidos de Javi se confunden con la voz de la cantante.

Va cayendo la luz.

XI - Rubor desesperado

Al fondo se lee: «2009, otra vez». Regresa la acción a la tarde del 14 de febrero, donde la habíamos dejado. Máshenka y Javi como entonces, en el lobby.

Máshenka. ¿Por qué dejaste al Cherna ese entrar al baño? ¿No le pudiste decir que está clausurado?

Javi. *(En el marasmo que le provoca la droga.)* Es un loco...

Máshenka. Loco ni loco. Loca estoy yo por andar haciendo siempre lo que mandas. Mira a la chiquilla esa cómo me ha mordido la mano...

Javi. Nadie normal se traga una cápsula detrás de otra hasta cinco.

Máshenka. Chst. Ese es uno del barrio. Su cara me suena de no sé qué... Y ahora ese perro sarnoso me va a llenar el cine de pulgas.

Javi. ¿Trancaste bien el inodoro?

Máshenka. ¡Ay, ya, Ruso! Estoy cansada de esta mierda y de que me des órdenes todo el tiempo... ¡Claro que tranquilé bien!

Javi. ¿Y no escupió?

Máshenka. Hay que dejarla un rato a ver si se le pasa el mareo.

Se escucha débilmente la voz de Zuleidy que canta desde el baño con la melodía de «Katyusha».

Máshenka. ¿Quién canta eso?

Máshenka. Ho sentito dire la stessa cosa per tutta la vita.

Un altro silenzio. Javi, stordito, si getta in un angolo.

Máshenka. *(Lo tocca con il piede.)* Dai, alzati da lì, Russo, dobbiamo aprire adesso... Non ho intenzione di farti beccare e multare da un'altra ispezione. Sono stufo di quel film di Kien Lasky! Specialmente il momento con il gatto, è così disgustoso che mi fa venire la pelle d'oca...

Javi. *(Si strofina la faccia.)* Apriamo?

Máshenka. Ti odio quando diventi così. Non conosci il limite. *(Continua a battere il piede come per farlo alzare.)* Non metti fine alle cose.

Javi. Vado a dormire un po', sta' zitta...

Máshenka. Stessa cosa ti è successa con quella lì. *(Indica il bagno.)* Non sai quando fermarti... Perché hai dovuto portarla di nuovo...? Ora è tutto un casino, e questa prima o poi ti dà un figlio! So che un giorno o l'altro resterà incinta, vuole tenerti stretto con un bambino... Certo, se non ti sbarazzi prima di lei.

Javi. Non dire più sciocchezze, ma quale figlio.

Máshenka. Dovrai passare sul mio cadavere per ingravidarla. *(Perdendosi nell'interno della sala.)* Zuleidy! Zuleidy!

Si comincia a sentire il coro militare che canta "Katyusha", sempre più nitido. Si sente l'abbaiare di Miki. Máshenka ritorna, molto lentamente, con le mani insanguinate. Si attacca al muro. Scivola sul pavimento accanto a Javi.

Javi. *(Borbotta.)* C'è una sfilata?

Máshenka. *(Sopraffatta. Lentamente.)* A chi è venuta in mente questa canzone per San Valentino?

La luce si affievolisce fino a scomparire.

Nel bagno, la trave principale cede e il cinema crolla. Il "Katyusha" raggiunge il parossismo. La distorsione del suono lascia il posto a un ruggito assordante e prolungato: una ecatombe onnicomprensiva.

Infine, solo silenzio e oscurità.

Note

¹ Decalogo 5.

² Marca di sapone e colonie, non di moda.

³ Buccia di uova, usata come protezione e altri rituali.

Javi. Yo no siento nada.

Deja de oírse la voz.

Máshenka. Ya no sé ni lo que oigo.

Desde el techo cae un poco de polvo sobre Javi, que mira hacia arriba.

Javi. ¿Y este polvo?

Máshenka. Ni que fuera nada nuevo...

Silencio.

Javi. Lo que queda de este cine viejo está al caerse.

Máshenka. Llevo la vida entera escuchando lo mismo.

Otro silencio. Javi, mareado, se tira en un rincón.

Máshenka. *(Lo toca con el pie.)* Dale, levántate de ahí, Ruso, que hay que abrir ya... No estoy para que otra inspección nos coja y nos sancione. ¡Esa película de Kien Lasky me tiene harta! Sobre todo, el momento del gato, es tan repugnante que me eriza...

Javi. *(Se restriega la cara.)* ¿Hay que abrir?

Máshenka. Te odio cuando te pones así. No conoces el límite. *(Sigue dándole con el pie como para que se levante.)* No le pones punto final a las cosas.

Javi. Voy a dormir un poco, cállate...

Máshenka. Igual te pasó con esa... *(Señala hacia el baño.)* No sabes cuándo parar... ¿Por qué tuviste que traerla de nuevo...? Ahora todo es peor. ¡Y te va a parir! Yo sé que cualquier día te va a parir un hijo, quiere amarrarte con un hijo... Claro, parirá si es que no la desguazas antes.

Javi. No digas más boberías, qué hijo ni hijo.

Máshenka. Por encima de mi cadáver la vas a preñar. *(Perdiéndose en el interior de la sala oscura.)*

¡Zuleidy! ¡Zuleidy!

Empieza a escucharse el coro militar cantando «Katyusha», que cada vez se hace más nítido. Se oye el ladrido de Miki.

Máshenka regresa, muy despacio, con las manos ensangrentadas. Se pega a la pared. Se desliza hasta quedar en el suelo, junto a Javi.

Javi. *(Farfulla.)* ¿Hay un desfile?

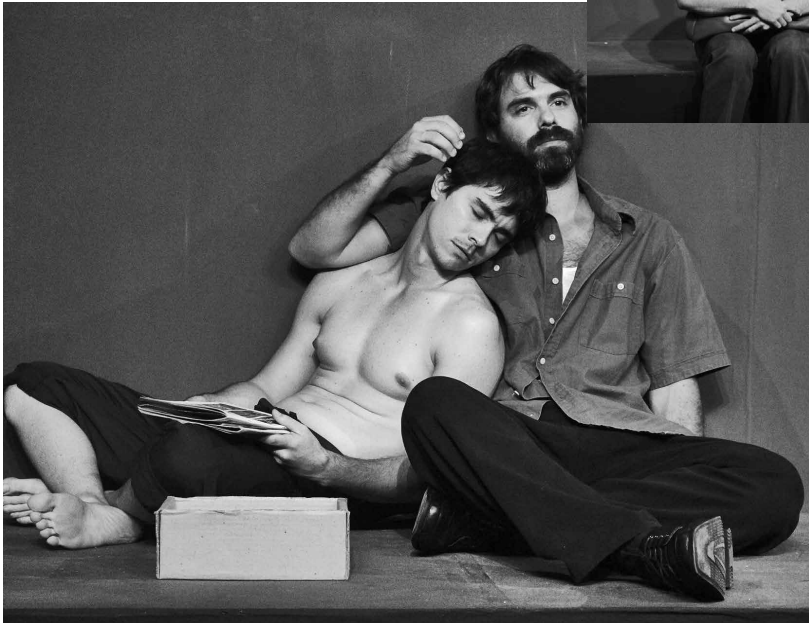
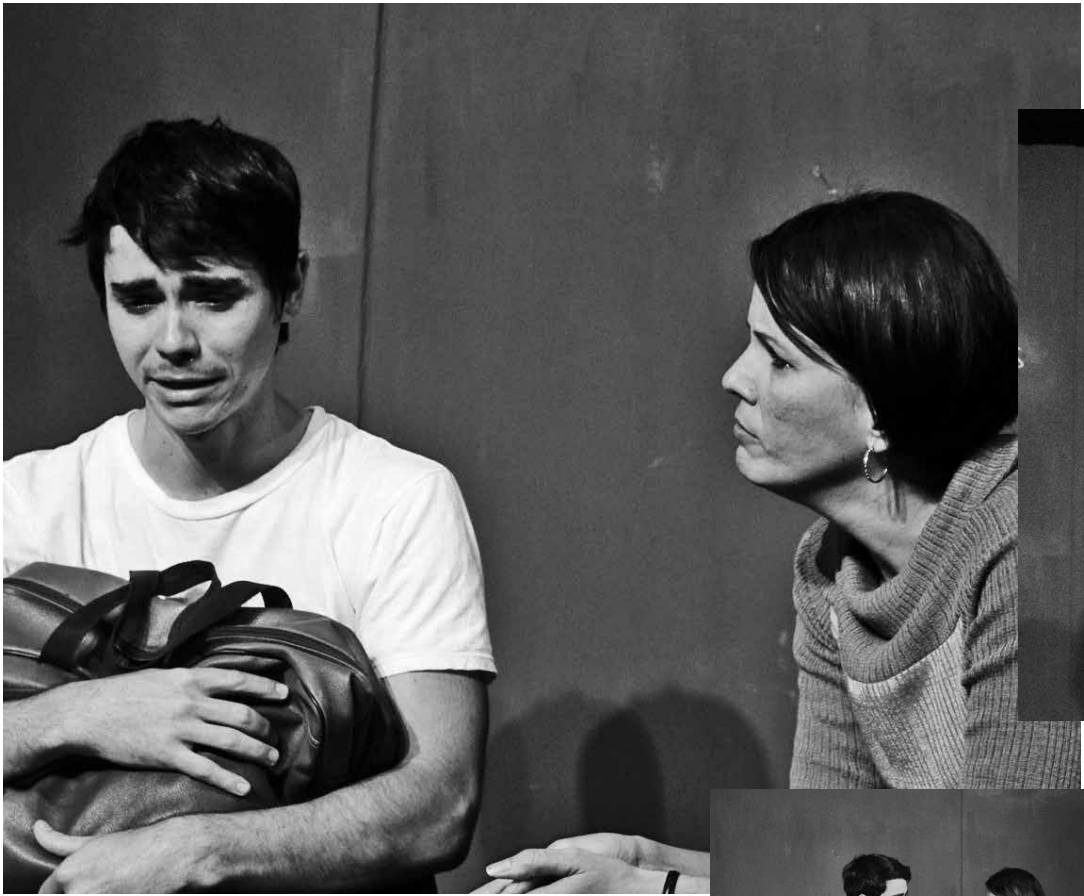
Máshenka. *(Abrumada. Lenta.)* ¿A quién se le habrá ocurrido que esa es una canción para el día de los enamorados?

La luz va menguando hasta desaparecer.

En el baño la viga maestra cede y el cine se viene abajo. La «Katyusha» llega al paroxismo. Distorsión de sonidos que da paso a un estruendo ensorde-

cedor y prolongado: una hecatombe que lo inunda todo.

Por último, solo silencio y oscuridad.



Diez millones

Carlos Celdrán

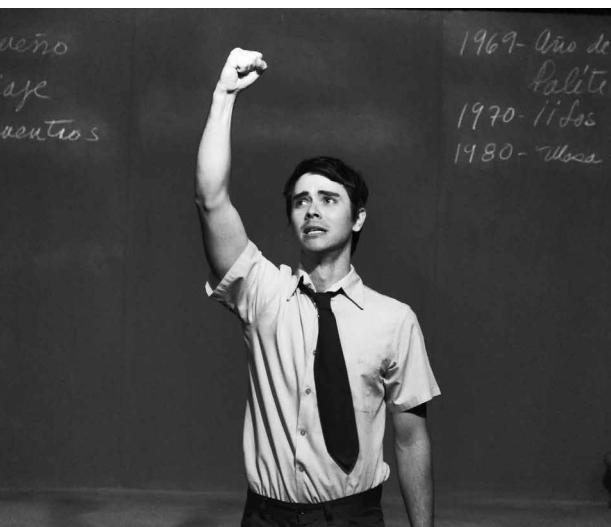
Cuba, años 70 y 80 del siglo XX. Un joven alcanza la mayoría de edad durante momentos cruciales de la historia contemporánea de Cuba. Dividido entre los ideales de su madre comunista y su padre alienado de clase media, busca encontrar su propia identidad en un mundo convulso. La historia de una generación.



Dieci milioni

Carlos Celdrán

Cuba, anni '70 e '80. Un giovane uomo diventa adulto durante i momenti cruciali della storia contemporanea di Cuba. Diviso tra gli ideali di una madre comunista e di un padre borghese alienato, cerca di trovare la propria identità in un mondo convulso. La storia di una generazione.





Carlos Celdrán, (La Habana, 1963) Dramaturgo, profesor y director de teatro. Maestría en Artes Escénicas (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España.). Premio Nacional de Teatro de Cuba 2016. Ha publicado *La Escena Transparente*, entre otros libros. Fundó su compañía Argos Teatro en 1996. Fue el autor del Mensaje del Día Internacional del Teatro en 2019.

Carlos Celdrán, (L'Avana, 1963) Drammaturgo, insegnante e regista teatrale. Premio Nazionale del Teatro di Cuba 2016, ha conseguito un master in arti dello spettacolo (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, Spagna). Ha pubblicato, tra gli altri libri, *La Escena Transparente*. Ha fondato la sua compagnia Argos Teatro nel 1996. È stato l'autore del Messaggio per la Giornata Internazionale del Teatro 2019.

Diez millones

Carlos Celdrán

Personajes:

Él

Madre

Padre

Autor

Dieci milioni

Carlos Celdrán

Personaggi:

LUI

MADRE

PADRE

AUTORE

Sillas. Una mesa. Sobre ella, cosas: vasos, celulares, una caja de pizza familiar. Una Cola, una botella de agua, libros, fotos. Quizás los propios guiones del texto que sigue. No es un ensayo, pero nada se opone a que lo sea.

Los cuatro actores. También son los personajes. En esa habitación, en ese set. Un escenario desprovisto, vacío.

Visten como actores, como personas, como personajes.

Comen, beben, escuchan, deambulan, esperan. Hablan al público o entre ellos mismos. ¿A una cámara?

Las acciones que hagan posible estar allí, en público.

Primer momento

Autor. No soy el autor. No escribo este texto. Lo digo en su nombre. En nombre del autor. Del que escribe las palabras que digo ahora, estas. Digo: soy el autor. Mientras estudio teatro becado en Nueva York, escribo. Es el año 2001. Y es verano. Un profesor pregunta durante un ensayo: *¿Quién es ella para ti? ¿Quién es la madre para ti en esa escena?* No lo sé. Y lo sé. Escribo para saber. Hay también en la escena un padre ausente, anulado, extirpado. Entonces, escribo, respondo la pregunta. Escribo: sueño. Lo primero es el sueño. Recurrente hasta hoy.

Sueño

Él. Es la casa. Desde la acera, la luz fría del portal parpadea, el jardín oscuro, quieto, vacío, de tierra y arbustos, la puerta cerrada, la hora, cualquier hora, la noche, es noche. Frío, silencio. El silencio de madrugada, del pueblo. Su humedad. En la mano, el maletín con la ropa, la del mes acordado. En el portal, solo, bajo la luz fría. Espero.

Me impaciente, toco en la puerta, afuera, con fuerza. Llamo.

Miedo a estar allí, solo, a que no abran, a que él no abra. No esté. Mi padre. Es la casa de mi padre. En el pueblo.

Por fin escucho cómo descorre los cerrojos. Abre. Soy yo. Allí. En la puerta. Más alto, más delgado.

Con trece años, quizás diez, ocho. No sé. Yo. Con el maletín en la mano. Con frío. El de la madrugada. El del pueblo.

Sedie. Un tavolo. Sul tavolo, cose: bicchieri, telefoni cellulari, una scatola di pizza formato grande. Una Cola, una bottiglia d'acqua, libri, foto. Forse lo stesso scritto del testo che segue. Non è una prova, ma non c'è motivo per cui non potrebbe esserlo.

I quattro attori. Sono anche i personaggi. In quella stanza, su quel set. Un palco vuoto e spoglio.

Si vestono come attori, come persone, come personaggi.

Mangiano, bevono, ascoltano, vanno in giro, aspettano. Parlano con il pubblico o tra di loro, forse c'è una telecamera?

Le azioni che rendono possibile essere lì, davanti al pubblico.

Primo momento

AUTORE. Non sono l'autore. Non sono io a scrivere questo testo. Lo dico in suo nome. A nome dell'autore. Di colui che scrive le parole che dico ora, queste. Io dico: io sono l'autore. Mentre studio teatro con una borsa di studio a New York, scrivo. È l'anno 2001. Ed è estate. Un professore chiede durante una prova: *Chi è lei per te? Chi è la madre per te in quella scena?* Non lo so, e lo so. Scrivo per sapere. C'è anche nella scena un padre assente, annullato, estirpato. Così scrivo, rispondo alla domanda. Scrivo: sogno. La prima cosa è il sogno. Che ricorre fino ad oggi.

Sogno

LUI. È la casa. Dal marciapiede, la luce fredda del portone tremola, il giardino scuro, immobile, vuoto, di terra e cespugli, la porta chiusa, l'ora, qualsiasi ora, la notte, è notte. Freddo, silenzio. Il silenzio prima dell'alba del villaggio. La sua umidità. Nella sua mano, la valigia con i vestiti, i vestiti del mese concordato. Sulla porta, da solo, sotto la luce fredda. Aspetto.

Mi spazientisco, busso alla porta con forza. Chiamo. Hopaura distarelli, dasolo, chenon aprano, cheluinon apra. Non ci sia. Mio padre. È la casa di mio padre. Nel paese. Finalmente lo sento aprire le serrature. Apre. Sono io. Ecco. Alla porta. Più alto, più magro. Tredici anni, forse dieci, otto. Non lo so. Io. Valigetta in mano. Freddo. Quel freddo di prima dell'alba. Quello del paese.

Assonnato mi sorride, mi tocca la testa, mi accompagna nel salotto buio.

PADRE: *Cos'è successo? Pensavo che non saresti più venuto. È tutto il giorno che ti aspetto.*

Adormilado me sonríe, toca mi cabeza, me hace pasar a la sala apagada.

Padre. *¿Qué pasó?, pensé que ya no vendrías. Todo el día estuve esperándote.*

Él. Le hablo de mi madre, la justifico: no pudo mandarme temprano, por su trabajo. Miento, pero a él le da igual, sabe cómo es, la conoce bien.

Padre. *Tranquilo, tranquilo.*

Él. Me besa.

Padre. *No importa. Ya estás aquí, ¿comiste?*

Él. Asiento.

Padre. *Ven, la cama está lista.*

Él. Caminamos en la oscuridad hacia el cuarto.

Mientras voy a su lado, sé que mi padre no vive allí. Se fue hace ¿décadas? Esta no es la casa. Su casa. Lo sé, pero igual sigo con él, me desvisto, a oscuras busco la almohada a su lado en la cama y escucho cómo me susurra bajito: *buenas noches*. En la oscuridad, sigo despierto, quieto: no es la casa, hay otros viviendo allí; al entrar, en lugar de la verja, veo un muro de bloques, el jardín de tierra cementado convertido en garaje, el flamboyán rojo de la acera, cortado, veo señales, pero igual sigo en la cama junto a él, fingiendo dormir, bajo el mosquitero, angustiado, sin saber decir lo que sé, lo que veo, las señales, los cambios.

Duermo pensando qué pasará si despierto.

Viaje hacia mí

Padre. Es el mes acordado de estar conmigo. En casa. En el pueblo. Un mes en el verano, durante las vacaciones de verano. Solo un mes. Es el acuerdo. Ni un día más. Él pasa el año esperando a que llegue, por fin, el momento de venir y hacer lo que hace aquí, lo que solo puede hacer aquí. En casa. Durante el verano. Una vez al año. En el mes acordado del año. En ningún otro lugar.

Antes de partir, está esa resistencia de la madre a dejarlo ir, la irritación con la que da órdenes al chofer, molesta, dura: *Lo dejas en casa del padre y vuelves rápido para La Habana, que estoy apurada*. Siempre apurada, en un trabajo sin fin. Reuniones, crisis, problemas. La zafra y los diez millones de azúcar que nos salvarán. Su obra, su misión personal. Desviar el carro y al chofer de la acción implica un desajuste que cae sobre Él (que tiene que ir a esa casa, a ese pueblo, con ese hombre, ese día preciso lleno de emergencias de última hora), un desajuste que convierte el viaje acordado en un

LUI. Gli racconto di mia madre, la giustifico: non ha potuto mandarmi prima a causa del lavoro. Mento, ma a lui non importa, sa com'è lei, la conosce bene.

PADRE. *Tranquillo, tranquillo.*

LUI. Mi bacia.

PADRE. *Non importa. Sei qui, hai mangiato?*

LUI. Annuisco.

PADRE. *Vieni, il letto è pronto.*

LUI. Camminiamo nel buio fino alla camera da letto.

Mentre cammino accanto a lui, so che mio padre non vive lì. Se n'è andato... decenni fa? Questa non è la casa. La sua casa. Lo so, ma sono ancora con lui, mi spoglio, nel buio raggiungo il cuscino accanto a lui sul letto e ascolto mentre sussurra dolcemente, buonanotte. Al buio, sono ancora sveglio, fermo: non è la casa, ci abitano altri; quando entro, invece del cancello, vedo un muro a blocchi, il giardino di terra cementato, trasformato in garage, il flamboyán rosso del marciapiede abbattuto, vedo dei segni, ma rimango comunque nel letto accanto a lui, a far finta di dormire, sotto la zanzariera, in ansia, senza sapere come dire quello che so, quello che vedo, i segni, i cambiamenti.

Dormo pensando a cosa succederà se mi sveglio.

Viaggio verso di me

PADRE. È il mese concordato per stare con me. A casa. Nel paese. Un mese in estate, durante le vacanze estive. Solo un mese. Questo è l'accordo. Non un giorno di più. Lui passa l'anno aspettando che arrivi finalmente il momento di fare quello che fa qui, quello che può fare solo qui. A casa. Durante l'estate. Una volta all'anno. Nel mese concordato dell'anno. Da nessun'altra parte.

Prima di partire, c'è la riluttanza della madre a lasciarlo andare, l'irritazione con cui dà ordini all'autista, fastidiosa, dura: *Lo lasci a casa di suo padre e ti sbrighi a tornare all'Avana, ho fretta*.

Sempre di fretta, in un lavoro senza fine. Riunioni, crisi, problemi. Il raccolto e i dieci milioni di zucchero¹ che ci salveranno. Il suo lavoro, la sua missione personale. Distogliere l'auto e l'autista dall'azione implica un inconveniente che ricade su di Lui (che deve andare in quella casa, in quella città, con quell'uomo, quel preciso giorno pieno di emergenze dell'ultimo minuto), un inconveniente che trasforma il viaggio concordato in un disturbo, un'imprudenza, una sconsideratezza: *che sconsideratezza*, grida senza ancora dare ordini. Dal mattino è pronto, valigetta in mano, in attesa della partenza. Lui finge, come strategia, di non voler andare,

estorbo, una imprudencia, una desconsideración: *Qué desconsideración, grita sin acabar de dar la orden.*

Desde la mañana Él está listo, maletín en mano, esperando la salida. Finge, como estrategia, no querer ir, no estar interesado en venir, pero ella sabe que le encantan las vacaciones en esa casa, mi casa, la casa del padre, lo sabe y la mentira empeora las cosas en el último momento.

Terapias

Madre. *No me lo niegues.*

Él. Yo niego y niego, pero ella no cree. No me cree. Insiste, presiona. Amenaza.

No hablan delante de mí, lo juro. Nunca. De política, nunca.

Madre. *¡Mentira! Mirame. Es peligroso. No sabes el mal que te hacen. A tu futuro. ¡No tienes idea del peligro que corres allí, cada vez que vas allí! ¡A esa casa! No pienso, para que te enteres, no pienso dejarte ir hasta que digas la verdad. Lo que dicen. Todo lo que hablan delante de ti. Porque sé que hablan.*

Él. Entonces hablo. Para ir, para que me deje ir, de las burlas, de las críticas, de la política, de todo lo que hablan. De todo lo que escucho. Lo que imagino que hablan. Hablo y exagero.

Ella escucha y asiente.

Entonces veo, mientras hablo sin parar, cómo se relaja, cómo afloja algo en ella. Como se sienta a mi lado, me sonrío y me mira de otro modo. Cómo en vez de gritar *no irás más a esa casa*, me aconseja con una sinceridad muy especial que tengo que ser firme, fuerte en mis principios. Y enfrentarlos, con coraje, sin miedo. Yo solo. Sin ella, sin ayuda de nadie. Solo. Como un hombre. Que tengo que entender, porque soy inteligente, que el enemigo está dentro, no afuera, en la cabeza, en el corazón, en la debilidad, en ese carácter apático, susceptible, *¡el carácter de tu padre!*, me dice, que me hará fallar. Los ojos de ella en los míos, los míos en los de ella. Un instante, aterrados.

Fallar es lo último, fallar es todo. Fallar es fallar. A ellos. A la imagen. A su imagen. A la gran imagen que flota por encima de ella, de mí, del mundo. Yo siempre tiendo a fallar, lo sé, sé que ella *sabe* que yo veo eso en mí, el que falla, él que va a fallar a ella, a todos, pero a ella más que a todos.

Es bueno ganar su confianza, es bueno este mo-

di no essere interessato a venire, ma lei sa che lui ama le vacanze in questa casa, casa mia, casa di suo padre, lo sa e la bugia peggiora le cose all'ultimo momento.

Terapie

MADRE. *Non negarlo.*

LUI. Io nego e nego, ma lei non crede. Lei non mi crede. Insiste, preme. Minaccia.

Non parlano davanti a me, lo giuro. Mai. Mai di politica.

MADRE. *Bugie! Guardami. È pericoloso. Non sai che danno ti stanno facendo. Al tuo futuro. Non hai idea del pericolo che corri lì, ogni volta che ci vai! In quella casa! Non lo farò, per tua informazione, non ti lascerò andare finché non dirai la verità. Cosa dicono. Tutto ciò di cui parlano davanti a te. Perché so che parlano.*

LUI. Poi parlo. Per andare, perché mi lasci andare, delle prese in giro, delle critiche, della politica, di tutto ciò di cui parlano. Di tutto quello che sento. Di cosa immagino che parlino. Parlo ed esagero.

Lei ascolta e annuisce.

Poi vedo, mentre continuo a parlare, come si rilassa, come qualcosa in lei si allenta. Come si siede accanto a me, mi sorride e mi guarda in modo diverso. Come invece di gridare *Non andrai mai più in quella casa*, mi consiglia con una sincerità molto particolare che devo essere fermo, forte nei miei principi. E affrontarli, con coraggio, senza paura. Da solo. Senza di lei, senza l'aiuto di nessuno. Da solo. Come uomo. Che devo capire, perché sono intelligente, che il nemico è dentro, non fuori, nella testa, nel cuore, nella debolezza, in quel carattere apatico, suscettibile, *il carattere di tuo padre!* mi dice, che mi farà fallire.

I suoi occhi nei miei, i miei nei suoi. Un istante, terrorizzato.

Fallire è l'ultima cosa, fallire è tutto. Fallire è fallire. Per loro. Per l'immagine. La loro immagine. La grande immagine che galleggia sopra di lei, sopra di me, sopra il mondo. Tendo sempre a fallire, lo so, so che lei lo sa che vedo quello in me, quello che fallisce, quello che le fallirà, a tutti, ma a lei più di tutti.

È bello guadagnare la sua fiducia, è bello questo momento con lei. Seduto lì con lei. Per questo mi importa poco di dirle quello che vuole sentire su mio padre, su chiunque, ma soprattutto su mio padre, su di lui in me, su di me come lui, sul pericolo di diventare come lui standogli vicino, fallendo come un errore, un'eredità, una disgrazia. Seduti a parlare di cose serie, di tradimento, del futuro, fallisco, fallisco, *tradisco e uccido mio padre.*

mento con ella. Sentado allí con ella. Por eso me importa poco contarle lo que quiera oír sobre mi padre, sobre cualquiera, pero sobre todo sobre mi padre, sobre él en mí, sobre mí como él, sobre el peligro de ser él a su lado fallando como un error, una herencia, una desgracia. Sentados hablando de cosas serias, de traición, de futuro, fallo, fallo, *delato y mato a mi padre.*

Sin que puedan detenerme: fallo.

Madre. *No me lo niegues.*

Él. *No hablan delante de mí, lo juro. Nunca. De política, nunca.*

Madre. *¡Mentira! Mírame. Es peligroso. No sabes el mal que te hacen. A tu futuro. ¡No tienes idea del peligro que corres allí, cada vez que vas allí! ¡A esa casa! No pienso, para que te enteres, no pienso dejarte ir hasta que digas la verdad. Lo que dicen. Todo lo que hablan delante de ti. Porque sé que hablan.*

Él. Entonces hablo. Sigo hablando, de todo, de política, de lo que hablan, exagero, mato, miento, para ir.

Madre. (Al chofer.) *Llévalo, déjalo en casa del padre y regresa volando. Estoy apurada.*

Viaje hacia mí

Padre. Es la despedida.

Él no mira atrás; de un salto, sube al estribo del jeep y huye. Roba el viaje amenazado, culpable, *desconsiderado.* Un viaje a casa del padre.

Un viaje hacia mí.

El campo abierto, cañaverales a cada lado del camino, humo en el horizonte, calor, el aguacero que golpea la lona del jeep, atraviesa los huecos, las ranuras, y empapa los asientos, la ropa, la cara, nubla los cristales. El campo empañado por los cristales, por los relámpagos, las calles empañadas del pueblo, mi casa empañada en la lluvia, yo parado mojado en la puerta.

Él, que baja mojado hacia mí.

Cada viaje, un estorbo, pero vale la pena, le digo, después. Un viaje condenado, peligroso, pero vale la pena, le repito, y Él, que entiende lo que le digo, cómplice, asiente.

Encuentros

Padre. *Buenas...*

Madre. *¿Qué es esto? (A Él.) ¿Tú sabías algo de esto?*

Padre. *¿Puedo pasar?*

Non possono fermarmi: io fallisco.

MADRE. *Non negarlo.*

LUI. *Non parlano davanti a me, lo giuro. Mai. Mai di politica.*

MADRE. *Bugie! Guardami. È pericoloso. Non sai che danno ti stanno facendo. Al tuo futuro. Non hai idea del pericolo che corri lì, ogni volta che ci vai! In quella casa! Non lo farò! per tua informazione, non ti lascerò andare finché non dirai la verità. Cosa dicono. Tutto ciò di cui parlano davanti a te. Perché so che parlano.*

LUI. Poi parlo. Continuo a parlare, di tutto, di politica, di quello di cui parlano, esagero, uccido, mento, per andare.

MADRE. (All'autista) *Portalo, lascialo a casa di suo padre e torna indietro. Ho fretta.*

Viaggio verso di me.

PADRE. È un addio.

Lui non guarda indietro; con un balzo salta sulla pedana della jeep e corre via. Ruba il viaggio minacciato, colpevole, *sconsiderato.* Un viaggio alla casa del padre. Un viaggio verso di me.

Il campo aperto, i canneti ai lati della strada, il fumo all'orizzonte, il caldo, l'acquazzone che colpisce il telo della jeep, passa attraverso i buchi, le fessure, e bagna i sedili, i vestiti, la faccia, anebbia i vetri. Il campo appannato dai vetri, dai fulmini, le strade appannate del paese, la mia casa appannata dalla pioggia, io in piedi bagnato sulla porta.

Lui, che scende bagnato verso di me.

Ogni viaggio, un fastidio, ma ne vale la pena, gli dico, più tardi. Un viaggio condannato, pericoloso, ma ne vale la pena, ripeto, e Lui, che capisce quello che dico, complice, annuisce.

Incontri

PADRE. *Buongiorno...*

MADRE. *Cos'è questo? (A lui.) Lo sapevi?*

PADRE. *Posso entrare?*

MADRE. (Al Padre.) *Ti avevo chiesto di non venire qui. A casa mia. Questa è la mia casa. Per favore, possiamo parlare dove vuoi, ma non qui.*

PADRE. Abbiamo divorziato prima che Lui potesse vederci insieme. Quindi avere noi due, ora, faccia a faccia in una stanza, è insolito, doloroso per lui. In ogni incontro, c'è questo disprezzo che lei ha per me che provoca in Lui, lo so, una strana vergogna, e paura. Vergogna per essere responsabile del fatto che lei debba sopportarmi e parlarmi (*ogni volta*

Madre. (Al Padre.) *Te he pedido que no vengas aquí. A mi casa. Esta es mi casa. Por favor, podemos hablar dónde tú quieras, pero no aquí.*

Padre. Nos divorciamos antes de que Él pudiera vernos juntos. Por eso, tenemos a los dos, ahora, frente a frente en una habitación, le resulta insólito, doloroso. En cada encuentro, está este desprecio de ella hacia mí que provoca en Él, lo sé, una rara vergüenza, y miedo. Vergüenza por ser responsable de que ella tenga que soportarme y hablarme (cada vez que nos encontramos, como ahora, es por culpa de algo oscuro relacionado con Él), y miedo, porque teme que ella lo odie, que lo desprecie por eso, lo que sin duda pasa. *No soporto que venga aquí, díselo la próxima vez,* le dice, al final, cuando me voy.

Disculpa... yo... ¿Puedo pasar o no?

Madre. *Dime hora y lugar e iré a donde sea, pero, por favor, te lo repito, no aquí. No ahora.*

Padre. Puedo irme, alejarme de todo esto, pero no, sigo allí, intimidado, inseguro, frágil, como disculpándome de estar frente a ella, bajo el peso de esa especie de vergüenza que también logra que yo sienta en su presencia.

Madre. (A Él.) *¿No te dije que le dijeras que no viniera?* (Al Padre.) *Te lo dije, ¿no? ¿Qué no quedó claro, entonces?*

Padre. Sí, hay siempre mucha vergüenza en estos encuentros, mucho desprecio contenido en ella, desprecio que Él no puede entender. No lo miro, evito mirarlo, pero sé que Él está de mi parte, de mi lado, lo ¡siento!, apenado por mí, desprotegido como estoy frente a la furia helada de ella, a sus miradas altivas, a su impaciencia. Ella está siempre impaciente por terminar el encuentro, apurada por concluir la conversación o el asunto que le roba tiempo de hacer cosas más importantes; ella es una mujer ocupada, importante, con una vida y un trabajo de verdad, *cosa que tu padre jamás tendrá,* le grita luego, y me lo hace ver en estos encuentros con todas sus fuerzas. Jamás se sienta cuando está frente a mí ni me invita a hacerlo, me atiene de pie, cerca de la puerta, dispara frases cortas que van al centro del problema (su oscuro comportamiento), tajantes, precisas, monosílabos e interjecciones que cierran rápido las cosas como cuando se trata con un subalterno, ella es especialista en tratar con subalternos, con personas de menor categoría que están bajo su mando y que la moles-

che ci incontriamo, come adesso, è per qualcosa di oscuro che ha a che fare con lui), e paura, perché ha paura che lei lo odi, lo disprezzi per questo, cosa che indubbiamente succede. Non sopporto che venga qui, diglielo la prossima volta, le dice, alla fine, quando me ne vado.

Mi scusi... io... posso entrare o no?

MADRE. *Dimmi ora e luogo e andrò ovunque, ma per favore, ripeto, non qui. Non ora.*

PADRE. Posso andarmene, allontanarmi da tutto questo, ma no, sono ancora lì, intimidito, insicuro, fragile, come se mi scusassi di essere davanti a lei, sotto il peso di quella specie di vergogna che anche lei riesce a farmi sentire in sua presenza.

MADRE. (A lui.) *Non ti avevo detto di dirti di non venire?* (Al Padre.) *Te l'ha detto, vero? Cosa non era chiaro, allora?*

PADRE. Sì, c'è sempre molta vergogna in questi incontri, molto disprezzo contenuto in lei disprezzo che Lui non può capire. Non lo guardo, evito di guardarlo, ma so che Lui è dalla mia parte, è con me, lo sento, dispiaciuto per me, indifeso come sono davanti alla sua gelida furia, ai suoi sguardi alteri, alla sua impazienza. È sempre impaziente di finire la riunione, ha fretta di concludere la conversazione o il problema che le ruba il tempo per fare cose più importanti; è una donna impegnata, importante, con una vita vera e un lavoro vero, cosa che tuo padre non avrà mai, gli grida dopo, me lo dimostra in questi incontri con tutta la forza che ha. Non si siede mai quando è di fronte a me né mi invita a farlo, mi riceve in piedi vicino alla porta, spara frasi brevi che vanno al cuore del problema (il comportamento oscuro del figlio), frasi acute, precise, monosillabi e interiezioni che chiudono il discorso velocemente come quando si tratta con un subordinato, è una specialista nel trattare con i subordinati, con persone di categoria inferiore che sono sotto il suo comando e che la disturbano inutilmente con imprudenza. In questi casi, è implacabile e non si fa scrupoli a metterli al loro posto in modo rapido ed efficace (*dimmi, ok, cosa vuoi, di cosa hai bisogno, davvero, ripeto, non ho tempo*), è una donna che sa comandare e per questo non va per il sottile. Io, poi, sembro non avere fretta, proprio quando lei dà libero sfogo alla sua strategia preferita, i nervi, l'orgoglio o l'ignoranza di quello che lei è diventata, mi portano a appellare a una conversazione più calma ed educata (*ma siediamoci, parliamo con calma, ascoltami, capisci quello che dico*). Non riesco a smettere di essere educato, formale e faccio appello e appello per sederci, per parlare come

tan innecesariamente con imprudencias. En esos casos, es implacable y no tiene escrúpulos en ponerlos en su sitio con rapidez y eficacia (*dime, de acuerdo, qué quieres, qué necesitas, en verdad, te lo repito, no tengo tiempo*), es una mujer que sabe mandar y para ello no anda con susceptibilidades. Yo, entonces, parezco no tener prisa, justo cuando ella arrecia su estrategia favorita, los nervios, el orgullo o el desconocimiento de eso en lo que se ha convertido ella me dan por apelar a una conversación más detenida, más educada (*pero sentémonos, hablemos con calma, escúchame, entiende lo que te digo*). No puedo dejar de ser educado, formal y apelo y apelo a que nos sentemos, a que hablemos como amigos, como personas civilizadas, lo que hace que la situación se haga más insopportable y ridícula a cada segundo que pasa para Él, que sabe lo que vendrá a continuación, que además sabe que yo sé que Él está presente observando esta humillación que yo me empeño en revertir, en ocultar, en superar. Para ella no existe la menor posibilidad de tener conmigo un comportamiento cotidiano, formal, educado, lo que provoca que acabe echándome sin siquiera mirarme de frente ni levantar la voz ni alterarse lo más mínimo, como se despiden a un chofer o a un criado.

Madre. *Vete, por favor, estoy ocupada.*

Padre. Lo dejo dentro. Con ella. Con el desprecio.

Madre. (A Él.) *¿Qué hemos hablado? ¿Qué te he dicho de que venga aquí? ¿Cuántas veces debo repetir lo mismo? ¿Dime?*

Padre. No es odio ni despecho hacia mí por el pasado. No. Es claro para Él que no es eso. Es claro para Él, lo sé, que ella no guarda ese rencor hacia mí, el rencor tras el divorcio que colinda con el amor que hubo. El clásico odio del amor de los padres. No. Es otra cosa. Lo sabe. Sé que lo sabe. Es pura, simple aversión, una aversión visceral, fría, petrificada, sin pasión. La misma aversión que cae sobre Él, que debe continuar oyendo a su lado las recriminaciones por tener que aguantar que la visite, que me le acerque. *No lo quiero más aquí, nunca, le grita.*

Un miedo paralizante, frío. Le tiene miedo, mucho miedo a ese frío, al rechazo que me tiene, que por desprendimiento le tiene a Él, que es quien provoca lo indeseable, lo intolerable: el encuentro. Por su oscuro comportamiento. Le tiene miedo a esa frialdad donde no hay odio ni gritos ni insultos ni gol-

amici, come persone civili, il che rende per Lui la situazione più insopportabile e ridicola ad ogni secondo che passa, che sa cosa sta per succedere, che sa anche che io so che Lui è presente mentre osserva questa umiliazione che tento di rovesciare, di nascondere, di superare. Per lei non c'è la minima possibilità di avere un comportamento quotidiano, formale ed educato con me, il che la porta a mandarmi via senza nemmeno guardarmi in faccia o alzare la voce o arrabbiarsi minimamente, come si congela un autista o un servo.

MADRE. *Per favore, vattene via, ho da fare.*

PADRE. Lo lascio dentro. Con lei. Con il disprezzo.

MADRE. (A lui.) *Di cosa abbiamo parlato? Cosa ti ho detto di che venga qui? Quante volte devo ripetere la stessa cosa? Dimmi?*

PADRE. Non è odio o dispetto verso di me a causa del passato. No. Per Lui è chiaro che non è così. È chiaro a Lui, *lo so*, che lei non serba quel rancore verso di me, il rancore dopo il divorzio che confina con l'amore che c'era. Il classico odio dell'amore genitoriale. No. È qualcos'altro. Lui lo sa. So che lo sa. È avversione pura e semplice, un'avversione viscerale, fredda, pietrificata, senza passione. La stessa avversione che cade su di Lui, che deve continuare a sentire accanto le recriminazioni per dover sopportare la mia visita, il mio avvicinarsi. *Non lo voglio più qui, mai più*, gli urla.

Una paura paralizzante, fredda. Ha paura, molta paura di questo freddo, del rifiuto che ha di me, che non si ritorca su di lui, che è quello che provoca l'indesiderabile, l'intollerabile: l'incontro. A causa del suo comportamento oscuro. Ha paura di quella freddezza dove non c'è odio o grida o insulti o botte o gelosia o dispetti o pretese o ricatti o scene di isteria, ma qualcosa di molto diverso, che fa molta paura e crea molto imbarazzo.

(A lui.) *Calmati, va tutto bene, sto bene. Ora me ne vado, sono in ritardo, ci vediamo durante le vacanze, ok? Chiamami. Un bacio.*

Scappo da lì, da quello.

Dal freddo.

Anche da me, da Lui. Da entrambi. Qualcosa al di là delle mie forze. Che lascio alle mie spalle e mi salvo.

Terapie

LUI. *Combatti!* I miei guantoni da boxe sono legati ai miei pugni. Sento il comando una seconda volta, più forte ora, combatti! L'altro ragazzo, in posizione difensiva con le mani alzate inguainate in guanti enormi come i miei, aspetta il mio colpo. Sono il nuovo arrivato.

pes ni celos ni despecho ni reclamos ni chantajes ni escenas de histeria, sino algo bien distinto, que da mucho miedo y mucha vergüenza.

(A Él.) *Tranquilo, no pasa nada, estoy bien. Me voy ya, se me hace tarde, nos vemos en las vacaciones, ¿okey? Llámame. Un beso.*

Huyo de allí, de aquello.

Del frío.

También de mí, de Él. De los dos. Algo superior a mis fuerzas. Que dejo atrás y me salvo.

Terapias

Él. *¡Pelea!* Tengo los guantes de boxeo amarrados a los puños. Escucho la orden por segunda vez, con más fuerza ahora, *¡pelea!* El otro niño en posición de defensa con las manos levantadas enfundadas en unos guantes enormes iguales a los míos espera por mi golpe. Soy el nuevo. Él ya es viejo aquí y se siente superior. Ha golpeado antes. No está a prueba. Yo sí. Debo pasar la prueba de golpear para que me aprueben los médicos. La farsa de golpear. Sigue frente a mí, espera, pese a su sonrisa de alarde y a los saltos de boxeo que hace frente a mí, tiene miedo, está aterrado de que lo golpee. Veo sus ojos clavados en los míos y sé lo que le pasa, lo que siente que es lo mismo que siento yo. Miedo. Vergüenza. Inhibición. Aunque él esconde todo eso mejor que yo. Aprendió a actuar. Baila y se mueve como un boxeador, sonrío en son de burla, está congraciándose. Al momento descubre en mi vacilación que no soy de peligro, que tengo vergüenza de actuar como él actúa, entonces aprovecha para tomar ventaja y anotarse puntos, me grita algo, alardea, se expone, hace bufonadas en mi cara. *Pelea, ponte firme*, grita el médico, molesto, indignado, me empuja por la espalda, choco con el otro, que me rechaza con fuerza y ríe de su victoria. Es débil, flaco, feo, siento que ha encontrado su oportunidad. La aprovecha. Me da pena ser como él, actuar para los otros, humillarme hasta ese punto. No voy a ceder. Odio estar allí. Todos odian estar allí, pero actúan para recibir un premio, una aprobación. Yo no sé hacerlo. Prefiero llorar. Lloro. Es la oportunidad de golpearme, me golpea en la cara. *Defiéndete*, me ordenan, *¡no seas pendejo!* No lo hago. Siento cómo, a pesar de su debilidad, el otro se enfurece de verdad y logra ser aplaudido por los que miran, que dejan de burlarse y se confunden al punto de celebrarlo. Se levantan de las sillas y lo cargan, lo pasean por el

Lui è qui il vecchio e si sente superiore. Ha già colpito in passato. Non è sotto osservazione adesso. Sono il nuovo. Devo superare l'incontro di pugilato per essere dichiarato idoneo dai medici. La farsa dei pugni. È ancora rivolto verso di me, in attesa, nonostante il suo sorriso sbruffone e i salti pugilistici che fa davanti a me, ha paura, ha terrore che io lo colpisca. Vedo i suoi occhi sui miei e so cosa sta provando, che è la stessa cosa che provo io. Paura. Vergogna. Inibizione. Lui nasconde tutto questo meglio di me, però. Ha imparato a recitare. Balla e si muove come un pugile, sorride con scherno, tutto questo per ingraziarsi ai loro occhi. Subito scopre nella mia esitazione che non sono pericoloso, che mi vergogno di comportarmi come lui, così ne approfitta e segna punti, mi grida qualcosa, si vanta, si espone, mi fa sberleffi in faccia. *Combatti, resisti*, grida il dottore, infastidito, indignato, mi spinge da dietro, mi scontro con l'altro, che mi respinge con forza e ride della sua vittoria. È debole, magro, brutto, sento che ha trovato la sua occasione. La prende. Mi dispiace essere come lui, agire per gli altri, umiliarmi a tal punto. Non mi arrenderò. Odio essere lì. Tutti odiano essere lì, ma agiscono per ricevere un premio, un'approvazione. Non so come fare. Preferirei piangere. Piango. È un'occasione per colpirmi, mi colpisce in faccia. *Fatti valere*, mi ordinano, *non fare il vigliacco!* Io non lo faccio. Sento come, nonostante la sua debolezza, l'altro si arrabbia davvero e viene finalmente applaudito da quelli che guardano, che adesso smettono di deriderlo fino poi a festeggiarlo. Si alzano dalle loro sedie e lo portano in alto, in giro per la stanza sulle loro spalle, lui continua a recitare, ride e fa ridere, è triste la sua bugia, la sua bassezza, il suo trionfo davanti ai medici. Sono rimasto in mezzo alla stanza, distrutto.

A loro basta che giochiamo, a loro basta lo spettacolo che poi raccontano ai genitori, fuori. Nella sala d'attesa. Non posso recitare. È ridicolo. La terapia consiste in compiti, pugilato, mettere insieme, smontare macchinine, colpirsi la testa con cuscini, combattimenti corpo a corpo, rincorrersi attraverso la stanza mentre ci guardano dai tavoli. Tutti gli altri sembrano felici lì, io no, so cosa stanno facendo, cosa stanno cercando, cosa stanno facendo con noi. Sono paralizzato. Sapere mi paralizza, mi toglie ogni vantaggio. Nessuno è felice qui, bugie! sempre bugie, imitano, agiscono per essere lasciati tranquilli. In modo che i genitori, all'esterno, siano felici, speranzosi dei rapporti dei medici. Lo so e questo mi fa male.

All'inizio è un mormorio nella casa, una minaccia

salón en hombros, él sigue actuando, ríe, y da risa, es triste su mentira, su bajeza, su triunfo frente a los médicos. Quedo en medio del salón, destrozado. Les basta que actuemos el juego, les basta el espectáculo que luego cuentan a los padres, afuera. En el salón de espera. No puedo actuar. Es ridículo. La terapia consiste en tareas, boxear, armar, desarmar carros de juguete, golpearse las cabezas con almohadas, luchar cuerpo a cuerpo, darse alcance por el salón mientras nos observan desde las mesas. Todos los otros parecen contentos allí, yo no, sé qué traman, qué buscan, qué están haciendo con nosotros. Estoy paralizado. Saber me paraliza, me quita ventajas. Nadie es feliz aquí, ¡mentira!, siempre la mentira, imitan, actúan para que los dejen tranquilos. Para que los padres, afuera, estén contentos, esperanzados con los reportes de los médicos. Lo sé y eso me perjudica.

Al principio es un murmullo en la casa, una amenaza a mi alrededor que crece, me miran y murmuran, tras las puertas discuten sobre qué hacer conmigo. Yo los oigo. Siempre lo oigo todo. Lo que pasa. Lo que miran en mí. Empiezan a vigilarme, a hacerme preguntas raras. Sé desde el primer momento las respuestas a esas preguntas y no respondo, los confundo. También hay regañones: *baja las manos, no hables así, no manotees, no juegues con eso, sal a la calle*. No hago caso. Odio cumplir esas órdenes, sigo así, sin hacer nada, sin cambiar nada. Encerrado en mí. Contra ellos. Cuando se determina que hay que *tratarme*, mi padre se niega, mi madre insiste en hacerlo, pero él se niega, así que de seguro muchos de sus encuentros son para eso, para decidir qué hacer conmigo. Mi padre quiere que viva un tiempo con él en el pueblo, en su casa del pueblo, es una solución, un padre real, un ejemplo para un niño con problemas, yo tengo *problemas*, pero mi madre se niega rotundamente y mi padre tiene que aceptar que me traten.

Coge la tiza, ve y dibuja en la pizarra a un hombre y a una mujer. Todos siguen atentos, curiosos, a la expectativa, lo que haré. Yo sé lo que buscan. Lo que quieren ver en mi dibujo. Siempre sé todo. Es lo peor, mi inteligencia. Desde el principio la sintieron y la odiaron, otro obstáculo allí. Ser inteligente. Voy y dibujo a un hombre y a una mujer, dos palitos y una cabeza. Nada de caderas, de hombros, de tetas. *¿Eso es un hombre, eso una mujer? ¿Estás seguro? No sé dibujar*, les digo. Piden un voluntario, otro va y di-

intorno a me che cresce, mi guardano e mormorano, dietro le porte discutono su cosa fare di me. Li sento. Sento sempre tutto. Sento cosa succede. Cosa vedono in me. Cominciano a guardarmi e a farmi strane domande. Conosco dal primo momento le risposte a queste domande e non rispondo, li confondo. Ci sono anche rimproveri: *abbassa le mani, non parlare così, non palpare, non giocare con quello, vai fuori*. Non faccio caso. Odio obbedire a questi ordini, vado avanti così, senza fare nulla, senza cambiare nulla. Chiuso dentro me stesso. Contro di loro. Quando si stabilisce che devo essere curato, mio padre si rifiuta, mia madre insiste per farlo, ma lui si rifiuta, quindi, sicuramente molte delle sue riunioni sono per questo, per decidere cosa fare con me. Mio padre vuole che io viva con lui per un po' nel paese, nella sua casa nel paese, è una soluzione, un vero padre, un esempio per un bambino con problemi, io ho problemi, ma mia madre rifiuta categoricamente la proposta e mio padre deve accettare che io venga preso in cura.

Prende il gesso, vai e disegna un uomo e una donna. Tutti sono attenti, curiosi, in attesa di sapere cosa farò. So cosa stanno cercando. Cosa vogliono vedere nel mio disegno. So sempre tutto. È la cosa peggiore, la mia intelligenza. Fin dall'inizio l'hanno percepita e l'hanno odiata, un altro ostacolo lì. Essere intelligenti. Vado e disegno un uomo e una donna, due linee e un piccolo cerchio. Niente fianchi, niente spalle, niente tette. *Quello è un uomo, quella è una donna? Sei sicuro? Non so disegnare*, dico loro. Chiedono un volontario, un altro va e disegna un uomo e una donna sulla lavagna, sa già come farlo senza che notino nulla di strano nel disegno, è vecchio lì, si è venduto, è loro, pallido, con la faccia di ragazza, mi odia, sono tutti così lì, odiano, odiano essere amici, sono amici loro, i medici, li usano, per comprare loro le merendine, per farli divertire mentre si picchiano tra loro, chiunque. Loro si lasciano andare, sottomessi, si picchiano davanti ai medici in sala, si graffiano, si mordono, rotolano per terra fra le grida degli altri, che scommettono su chi vince, cercano di passare la mattina come possono, di vincere come possono; io no, io rimango apatico, passivo, non piaccio a nessuno. I medici sono giovani, un po' più grandi di noi, si annoiano, ammazzano il tempo, la mattina, il pomeriggio con noi. I genitori aspettano, fiduciosi, i rapporti del giorno, i miglioramenti del giorno dei bambini, fuori, il successo della terapia. I medici fanno merenda davanti a noi mentre parlano di donne, raccontano quello che fanno alle donne,

buja a un hombre y a una mujer en la pizarra, ya sabe cómo hacerlo sin que vean nada extraño en el dibujo, es viejo allí, está vendido, es de ellos, pálido, con cara de niña, me odia, allí todos son así, odian, detestan ser amigos, son amigos de ellos, los médicos, que los usan para cosas, para que les compren meriendas, para que los entretengan dándole golpes al nuevo, a cualquiera. Ellos se prestan, sumisos se fajan entre ellos frente a los médicos en el salón, se arañan, se muerden, ruedan por el suelo entre los gritos de los otros, que apuestan al que gane, tratan de pasar la mañana como sea, ganar como sea; yo no, sigo apático, pasivo, no le gusto a nadie, los médicos son jóvenes, un poco más grandes que nosotros, están aburridos, matan el tiempo, la mañana, la tarde con nosotros. Los padres esperan, confiados, los reportes del día, las mejoras del día de los hijos, afuera, el éxito de la terapia. Los médicos meriendan frente a nosotros mientras hablan de mujeres, nos cuentan lo que les hacen a las mujeres, los otros ríen como si les interesara, como si supieran *de eso*, el que sabe más, gana, el que cuenta algo *sobre eso*, gana. Los médicos cuentan cómo se pajean, se tocan y nos muestran lo que es, cómo se hace, ninguno de nosotros sabe nada todavía, nos dicen, pero hay que saber, son hombres, somos hombres, cosas de hombres, es de poco hombre contarles a los padres *esto*, nadie cuenta lo que pasa allí, aprendes eso, a estar de parte de ellos, a hacer lo que ellos dicen que hay que hacer. *¿Ves? Eso es un hombre y una mujer. Inténtalo otra vez. No me estás escuchando, coge la tiza, la cojo, ¡dibuja!, ¿eres estúpido o qué?* Quieren caderas, cinturas, hombros, pechos. No se los puedo dar. Puede ser peligroso. Si dibujo bien, sabrán algo de mí.

Hablan a solas con mi madre en el salón de espera, veo cómo le dan quejas. Cómo hablan de mí, el desastre que soy, sin remedio, no les gusto, conmigo no funciona, no reacciono. No mejoro. Más bien empeoro. Ella me mira furiosa, de lejos, defraudada. Están molestos. Entendieron rápido que mi negativa tenía otro corte. Soy incorregible. Peligroso. No debo estar allí, perjudico al resto. Al progreso del resto. Sé algo que los demás no saben, no deben saber. A esa edad. Mi edad. Eso no lo dicen, pero yo sé que lo piensan, lo sienten. No parezco de esa edad. No vuelvo más. Me expulsan, desahuciado. Incorregible. Desisten de llevarme allí, con los médicos.

gli altri ridono come se fossero interessati, come se *ne* sapessero qualcosa, vince chi sa di più, vince chi *ne* racconta qualcosa. I dottori raccontano come si masturbano, si toccano e ci fanno vedere cos'è, come si fa, nessuno di noi sa ancora niente, ci dicono, ma bisogna sapere, sono uomini, siamo uomini, cose da uomini, è poco virile dire ai genitori *questo*, nessuno dice cosa succede lì, si impara questo, a stare dalla loro parte, a fare quello che dicono si deve fare. *Vedi? Questo è un uomo e una donna. Prova di nuovo. Non mi stai ascoltando, prendi il gesso*, io lo raccolgo, *disegna! Sei stupido o cosa?* Vogliono fianchi, vita, spalle, seni. Non posso dare questo a loro. Può essere pericoloso. Se disegno bene, sapranno qualcosa di me. Parlano con mia madre da soli nella sala d'attesa, vedo come si lamentano. Come parlano di me, che disastro sono, senza speranza, non gli piaccio, non funziona con me, non reagisco. Non miglio. Invece sto peggiorando. Lei mi guarda furiosa, da lontano, delusa. Sono infastiditi. Hanno capito subito che il mio rifiuto aveva un altro significato. Sono incorreggibile. Pericoloso. Non dovrei essere lì, faccio male al resto del gruppo. Al loro progresso. So qualcosa che gli altri non sanno, non devono sapere. A quell'età. La mia età. Non lo dicono, ma so che lo pensano e lo sentono. Non dimostro quell'età. Non tornerò più. Sono espulso, sfrattato. Incorreggibile. Desistono dal portarmi lì, dai medici.

Album 1

MADRE. (*Guarda le foto*) Mi dispiace, ma non ho memoria di questo. Dei rapporti con lui. Di come siamo stati insieme. Come eravamo insieme. Sono foto strane. Di sconosciuti. Di questi due che vedo qui. Foto di loro. Non nostre. Di due estranei che non siamo più noi. Parlo di quando ci siamo conosciuti ed eravamo i classici fidanzati di un paese di provincia, o durante il viaggio di nozze sognato da tutte le ragazze che, come me, arrivavano vergini alle nozze. *Qualcosa non ha funzionato dalla prima notte. Dalla prima volta*, dicevano. Non ha funzionato per loro, per questi due che sono stati insieme durante la gravidanza fino a quando è arrivato l'odio, la repulsione. L'oblio di questo album.

Ora li vedo. In questa foto. Sono loro che si abbracciano in riva al mare. Il braccio di lui intorno ai fianchi di lei, il suo vestito a fiorellini scollato, stretto in vita e stretto alle ginocchia, tipico degli anni Cinquanta. I capelli corti e castani di lei, sferzati dall'aria di mare, che a

Álbum 1

Madre. (*Mira las fotos.*) Perdón, pero no tengo memoria de esto. De las relaciones con él. De cómo fuimos juntos. Cómo éramos juntos. Son fotos extrañas. De desconocidos. De estos dos que veo aquí. Fotos de ellos. No nuestras. De dos desconocidos que no somos ya. Hablo de cuando nos conocimos y fuimos los clásicos novios de un pueblo de provincia, o durante la luna de miel soñada por todas las muchachas, que, como yo, llegaban en ese entonces vírgenes al matrimonio. *Algo no funcionó desde la primera noche. Desde la primera vez,* decían. No funcionó para ellos, para estos dos que continuaron juntos durante el embarazo hasta que vino el odio, la repulsión. El olvido de este álbum.

Los veo ahora. En esta foto. Son ellos abrazados junto al mar. El brazo de él alrededor de sus caderas, de su vestido de florecitas escotado, ceñido a la cintura y ajustado a las rodillas, típico de los cincuenta. El pelo corto, castaño de ella, batido por el aire del mar, que a su vez infla como un globo la camisa de algodón oscura de él dejando ver parte de su pecho desnudo. El mar detrás, negro y rizado. El mar de las fotos viejas en blanco y negro. Las caras tersas, adolescentes, la risa, la suavidad, jóvenes, desconocidos. Ellos. Ella sonríe a la cámara, al parecer feliz, con una sonrisa que ya anuncia lo que sé vendrá después. Esa especie de incomodidad, de impostura que también veo aquí, en las fotos de la boda, una sonrisa posada, artificial, que esconde algo que ni puedo definir, pero que sé la hace sentir incómoda, trabada en el traje de novia, diciendo adiós con la mano desde el carro rodeada por los invitados, por la familia, algo que siento solo al mirar estas fotos de una boda que ya no reconozco, esa falta de espontaneidad en los momentos en que las cosas no son de su agrado y debe actuar, no obstante, como si lo fuesen. A su lado está él, feliz, de verdad feliz, lo veo, riendo en todas las imágenes, ajeno a lo que está pasando con ella. A pesar de ella. De sí misma. No entiendo qué pasaba allí. Lo sé, pero no lo entiendo ya. ¿Cómo llegaron a eso, a tanto? Quizás el pueblo, la presión, la edad. La costumbre. Un error. Todo es error en ellos. Sin embargo, el mar rizado, negro, el pelo castaño de ella, corto, batido por el aire, el pecho suave y entrevisto de él, merecían más. Un destino. Una noche feliz, completa, que no tuvieron. ¿Por estupi-

sua volta fa esplodere come un palloncino la camicia di cotone scuro di lui, rivelando parte del suo petto nudo. Il mare dietro, nero e increspato. Il mare delle vecchie foto in bianco e nero. I volti lisci, adolescenti, le risate, la morbidezza, giovani, sconosciuti. Loro. Lei sorride alla macchina fotografica, apparentemente felice, con un sorriso che annuncia già quello so che verrà dopo. Quella specie di goffaggine, di impostura che vedo anche qui, nelle foto del matrimonio, un sorriso finto, artificiale, che nasconde qualcosa che non so nemmeno definire, ma che so farla sentire a disagio, bloccata nel suo abito da sposa, mentre saluta dalla macchina circondata dagli invitati, dalla famiglia, qualcosa che sento solo guardando queste foto di un matrimonio che non riconosco più, quella mancanza di spontaneità nei momenti in cui le cose non sono di suo gradimento e lei si deve comportare, nonostante, come se lo fossero. Accanto a lei c'è lui, felice, davvero felice, lo vedo, mentre ride in tutte le foto, ignaro di quello che sta succedendo a lei. Nonostante lei. Nonostante lei stessa. Non capisco cosa stesse succedendo lì. Lo so, ma non lo capisco più. Come sono arrivati a quello, a tanto? Forse il paese, la pressione, l'età. L'abitudine. Un errore. Tutto è errore in loro. Tuttavia, il mare increspato e nero, i capelli corti e bruni di lei, sferzati dall'aria, il petto morbido che appena si intravedeva, meritavano di più. Un destino. Una notte felice, completa, che non hanno avuto. A causa della stupidità? Non mi ricordo. Sono foto che non meritano di essere conservate, nessuno le vuole, nessuno le aveva, nessuno tiene in considerazione. Nessuno le sente come proprie. Non siamo noi. Noi non siamo nessuno, sono loro! Due giovani. Estranei su una spiaggia, per un matrimonio, tanto tempo fa. Non sono ricordi di nessuno, di niente. Niente di tutto ciò è successo o era reale. Non è nemmeno passato. Non è nemmeno memoria, perché nessuno se ne ricorda. Perché sia passato, qualcuno deve ricordare. La spiaggia, l'aria, la camicia. Non sono niente. Foto fallite di due come non siamo mai stati.

Terapie

LUI. *Cambialo di scuola, dalla scuola del quartiere mandalo lontano, dove la nonna non può venire e nessuno lo coccola,* lo consiglia. Sono in seconda elementare. A metà della seconda elementare. Un giorno non vado più a lezione, lei non aspetta la fine del corso, mi porta fuori a metà della lezione e mi manda al collegio

È un collegio alla periferia della città, mi hanno messo





dez? No recuerdo. Son fotos que no merecen guardarse, nadie las quiere, ni las tuvo, ni las valora. Ni las siente propias. No somos nosotros. Somos nadie. ¡Son ellos! Dos jóvenes. Extraños en una playa, en una boda, hace tanto tiempo. No son recuerdos de nadie, de nada. Nada de eso ocurrió ni fue real. Ni siquiera es pasado. Ni siquiera es recuerdo, porque nadie lo recuerda. Para que sea pasado, alguien debe recordar. La playa, el aire, la camisa. Es nada. Fotos malogradas de dos que no fuimos.

Terapias

Él. *Cámbialo de escuela, de la escuela del barrio, bécalo lejos, donde la abuela no llegue ni nadie lo mime*, le aconsejan. Estoy en segundo grado. A mitad del segundo grado. Un día no voy más a clases, ella no espera el final del curso, me saca en mitad de las clases y me beca.

Es una beca en las afueras de la ciudad, me internan allí de lunes a viernes, una beca llena de otros niños que no conozco, extraños, de todas las edades, ¿de dónde vienen? Una beca cerca del mar. Hablan de la playa, de la maravillosa beca con playa, los niños murmuran que si todo va bien un día nos bajarán a la playa. La beca está en lo alto, en las lomas; la playa se escucha abajo, no la vemos, solo la oímos, y la sentimos, la sal, el ruido de las olas, la brisa del mar, es un lugar de mar. Vivimos en casas confiscadas a la burguesía, casas bellas, grandes, que ahora no tienen ventanas ni puertas, destartaladas y llenas de literas donde duermen los niños. Duermo en una litera, por el hueco de la ventana de mi cuarto se ve un bosque de pinos, se oye el ruido del mar, en la madrugada hace frío, los muchachos grandes hablan toda la noche, no paran, sentados en las literas fuman y hablan, yo los escucho, no entiendo bien qué dicen. Por las mañanas, marchamos en pelotones para ir al comedor, también para ir a las aulas, todo se hace en pelotones militares, un guía canta los pasos mientras marchamos por las calles de aquel barrio que es la escuela, todo el tiempo marchamos, es lo único que funciona, lo único que está organizado.

Nos bañamos en el patio, al fondo de la casa, todos a la vez, a la intemperie. Hay en la casa un solo baño con un chorro de agua fría en lugar de ducha, te mojas en el chorro y rápido tienes que salir afuera, a la carrera, al césped del patio a secarte mientras otro niño entra al baño. No hay jabón ni toallas,

li dal lunedì al venerdì, un istituto pieno di altri ragazzi che non conosco, sconosciuti, di tutte le età, da dove vengono? Un convitto vicino al mare. Parlano della spiaggia, del meraviglioso alloggio con una spiaggia, i bambini sussurrano che se tutto va bene un giorno ci porteranno giù alla spiaggia. Il collegio è in alto sulle colline; il mare si sente sotto, non lo vediamo, lo sentiamo solo, e sentiamo, il sale, il rumore delle onde, la brezza marina, è un luogo di mare. Viviamo in case confiscate alla borghesia, case belle e grandi che ora non hanno né finestre né porte, sgangherate e piene di brande dove dormono i bambini. Dormo in un letto a castello, dalla finestra della mia stanza si vede una pineta, si sente il rumore del mare, la mattina presto fa freddo, i ragazzi grandi parlano tutta la notte, non si fermano, seduti sulle brande fumano e parlano, io li ascolto, non capisco bene cosa dicono. La mattina, marciamo in plotoni per andare al refettorio, anche per andare nelle aule, tutto si fa come in plotoni militari, una guida segna a gran voce i passi mentre marciamo per le strade di quel quartiere che è la scuola, marciamo sempre, è l'unica cosa che funziona, l'unica cosa che è organizzata.

Facciamo il bagno nel cortile, sul retro della casa, tutti insieme, all'aperto. C'è solo un bagno in casa con un getto d'acqua fredda invece di una doccia, ci si lava con il getto e subito si deve correre fuori sull'erba del cortile per asciugarsi mentre il prossimo bambino entra in bagno. Niente sapone, niente asciugamani, solo acqua, fredda, dura, a grande pressione. Ti asciughi con l'aria, con i vestiti che hai, un insegnante vigila la porta e dà gli ordini, *dai, veloce, entra, sbrigati, che cazzo stai facendo, esci subito*. Conosce alcuni di loro e li chiama per nome, altri, come me, non ha idea di chi siamo, non gli interessa, non sembra che sia il suo lavoro. Non sa il mio nome, nessuno sa il mio nome lì, nemmeno gli altri ragazzi sanno il mio nome, neanche io so alcun nome, il nome di nessuno, sono solo, nei plotoni, nelle aule, nella mensa, nessuno mi indica una classe, nessuno mi presenta a nessun insegnante, nessuno mi spiega cosa devo fare, o quando, o dove andare. Mi siedo nella prima classe che trovo quando arrivo negli edifici che servono da aule, ogni giorno mi siedo in un banco in fondo e ascolto senza capire la lezione che fa l'insegnante. Non gli interessa sapere cosa ci faccio lì o chi sono, un nuovo arrivato, suppone, un altro, chissà. Ascolto e non capisco niente di quello che succede, alcuni bambini sanno già qualcosa e rispondono all'insegnante, per me è cinese quello che

solo agua, fría, dura, a presión. Te secas con el aire, con la ropa que tienes, un profesor vigila en la puerta y da las órdenes, *dale, rápido, entra tú, apúrate, ¿qué coño estás haciendo?, sal ya*. Conoce a algunos y los llama por sus nombres, a otros, como a mí, ni idea de quiénes somos, no le importa, no parece ser su trabajo. No sabe mi nombre, nadie sabe allí mi nombre, ni siquiera los otros muchachos lo saben, yo tampoco sé ningún nombre, de nadie, estoy solo, en los pelotones, en las aulas, en el comedor, nadie me apunta a una clase, ni me presenta a ningún maestro, ni me explica qué debo hacer, ni cuándo, ni a dónde ir. Me siento en la primera clase que encuentro al llegar a las casas que sirven de aulas, cada día me siento en un pupitre al fondo y escucho sin entender la clase que el maestro da. A él no le interesa saber qué hago allí ni quién soy yo, un nuevo, supone, otro más, quién sabe. Yo escucho y no entiendo nada de lo que pasa, algunos niños ya saben algo y responden al maestro, para mí es chino lo que oigo, todo consiste en pasar como sea la mañana, no ser descubierto y avergonzado ante los otros. Al siguiente día, me cuelo en otro grupo, en otra aula, con otro profesor y otros niños. Una mañana una niña me descubre sentado a su lado y me dice con mucha seguridad que ese no es mi grupo, le pregunto cómo lo sabe y me dice que mi grupo es otro, que yo soy de otro grupo, no sé cuál. Me escabullo de allí cuando ella insiste en denunciarme al profesor. Me da vergüenza no saber a qué grupo pertenezco, me da vergüenza preguntar, finjo estar, pasar inadvertido, ya entenderé, ya me acomodaré como los demás. No tengo libretas, no tomo notas, no tengo nada, solo la muda de ropa que llevo puesta, no recuerdo si es un uniforme o si es mi propia ropa, la llevo todo el tiempo, todos los días, todas las semanas que estoy allí. Un día no vuelvo más, mi madre decide sacarme de allí. ¿Por qué? No lo sé. Hablan de corrupción, de maestros con alumnas, de fiestas por las noches en la dirección, de escándalos, de denuncias. No sé, pero lo sé. Siempre sé. Sé lo que ella evita, lo que teme. Me saca y me lleva a otra escuela. Otra prueba, otro empezar. Terapia: pasar trabajo, hambre, estar solo, lejos. Sin contemplaciones. Conozco esas palabras que repiten a mi alrededor. Las conozco y hago que no funcionen. Estar aparte, odiar todo, esperar. No hacer nada por complacerla. Me asquea colaborar con eso, con ella.

sento, tutto consiste nel superare in qualche modo la mattina, non essere scoperto e non essere messo in imbarazzo davanti agli altri. Il giorno dopo, mi infilo in un altro gruppo, in un'altra classe, con un altro insegnante e altri bambini. Una mattina una ragazza mi scopre seduta accanto a lei e mi dice con molta sicurezza che questo non è il mio gruppo, le chiedo come lo sa e lei mi dice che il mio gruppo è un altro, che io sono di un altro gruppo, non so quale. Me ne vado di soppiatto quando lei insiste per denunciare la mia presenza all'insegnante. Mi vergogno di non sapere a quale gruppo appartengo, mi vergogno di chiedere, faccio finta di essere, di passare inosservato, capirò, mi ambienterò come gli altri. Non ho quaderni, non prendo appunti, non ho niente, solo i vestiti che indosso, non ricordo se è un'uniforme o se sono i miei vestiti, li indosso sempre, ogni giorno, ogni settimana che sono lì.

Un giorno non torno più, mia madre decide di portarmi via da lì, perché? Non lo so. Si parla di corruzione, di insegnanti con alunne, di feste notturne nell'ufficio del preside, di scandali, di denunce. Non lo so, ma lo so. Lo so sempre. So cosa evita, cosa teme. Mi fa uscire e mi porta in un'altra scuola. Un altro test, un altro inizio. Terapia: lavoro, fame, essere solo, lontano. Senza considerazione del mio volere. Conosco quelle parole che si ripetono intorno a me. Le conosco e non le faccio funzionare. Essere separati, odiare tutto, aspettare. Non fare nulla per compiacerla. Mi *disgusta* collaborare con questo, con lei.

Non ho ancora finito la seconda elementare. È ancora lo stesso anno, una vita, un'eternità. Lei ha delle ragioni, le conosco, ma non collaboro. Mi porta da un luogo all'altro, con lei, ma lontano da lei, mi lascia in quei luoghi, sotto sorveglianza, un ordine che a volte sento: *che lavori, che combatta, che sia uno in più*. Essere sempre quello nuovo, quello della città, quello strano con bambini strani, ora contadini, con insegnanti bruti e violenti. Con i presidi spioni che mi tengono d'occhio per darle segretamente informazioni su di me e acquistare così punti ai suoi occhi. Lontano da casa. Tra sconosciuti.

Questa volta la scuola è vicina al zuccherificio che lei gestisce nel sud della provincia (gli anni Settanta, la "*zafra de los diez millones*"). Lei ha successo, cresce. Diventa importante. Finisco il corso lì con buoni voti. Nonostante i cambiamenti, i trasferimenti, il trambusto. Essere intelligente, non lasciarsi schiacciare. Lo so. È la mia modalità.

Vivo con una famiglia di contadini che ha molte figlie

No he terminado aún segundo grado. Es el mismo año todavía, una vida, una eternidad. Ella tiene razones, yo las conozco, pero no colaboro. Me lleva de un lugar para otro, con ella, pero lejos de ella, me deja en aquellos sitios, bajo vigilancia, un encargo que a veces oigo: *que trabaje, que luche, que sea uno más*. Ser siempre el nuevo, el de la ciudad, el raro con niños raros, ahora campesinos, con maestros brutos, violentos. Con directores chivatos que me vigilan para luego contarle y ganar puntos con ella. Lejos de casa. Entre extraños.

Esta vez la escuela queda cerca del central azucarero que ella dirige al sur de la provincia (los años setenta, la zafra de los diez millones). Ella escala, crece. Se hace importante. Termine el curso allí con notas buenas. Pese a los cambios, los traslados, el trasiego. Ser inteligente, no dejarse aplastar. Lo sé. Es mi camino.

Vivo en casa de una familia de campesinos con muchas hijas que me acogen y me tratan bien. Duermo en el cuarto del fondo de la casa, a medio construir, en una cama de hierro con una colchoneta encima. Desayuno con ellos en la cocina de madera, luego voy solo a la escuela del pueblo, enseguida entiendo el pueblo, las calles, juego con niños de la cuadra al regreso de la escuela, uno más, uno menos. A veces ella pasa en su jeep a toda velocidad por el centro del pueblo, y la gente al verla pasar grita: *la capitana, ahí va la capitana*, así la llaman, montada en su jeep, bella, dominante, es el misterio, la heroína, la dueña de todo. Pronto me empiezan a llamar *el hijo de la capitana*.

No la veo hasta el sábado, que me recoge y me lleva a mi casa, a mi cuarto. A un cuarto. En la ciudad.

Política

Madre. ¿La política para mí? ¿Para mi generación? Lo digo rápido: fue una pasión. Una revelación, algo arrasador. Ya no lo es, por suerte. No ahora. Para él, no, para él la política fue una desgracia, el fin, la catástrofe. La que desbarató todo. Todo lo anterior. Los sueños. La vida como era. Sin embargo, la política hizo que yo despertara, que me rebelara contra el destino de ser la mujer que soñaba él y toda su familia, destino al que estaba atada como cualquier muchacha de ese pueblo de no haber triunfado, en el momento en que triunfó, la Revolución.

Toda la pasión de la que era capaz se reveló en ese momento como un contagio, un ensanchamien-

che mi accolgono e mi trattano bene. Dormo nella stanza sul retro della casa, semi costruita, su un letto di ferro con una stuoia sopra. Faccio colazione con loro nella cucina di legno, poi vado da solo alla scuola del villaggio, presto capisco il villaggio, le strade, gioco con i bambini del quartiere al ritorno da scuola, uno più, uno meno.

A volte lei passa per il centro della città nella sua jeep a tutta velocità, e quando la gente la vede passare grida: *la capitana*, ecco *la capitana*, così la chiamano, sulla sua jeep, bella, dominante, è il mistero, l'eroina, la padrona di tutto. Presto cominciano a chiamarmi *il figlio della capitana*.

Non la vedo fino a sabato, quando viene a prendermi e mi porta a casa mia, nella mia stanza. In una stanza. In città.

Politica

MADRE. La politica per me? Per la mia generazione? Lo dirò rapidamente: è stata una passione. Una rivelazione, qualcosa di travolgente. Non più, per fortuna. Non ora. Per lui, no, per lui la politica era una disgrazia, la fine, la catastrofe. Quello che ha fatto deragliare tutto. Tutto ciò che era prima. I sogni. La vita com'era. Tuttavia, la politica mi fece svegliare, mi fece ribellare al destino di essere la donna che lui e tutta la sua famiglia sognavano, un destino al quale ero legata come qualsiasi altra ragazza di quella città se la Rivoluzione non avesse trionfato quando lo fece. Tutta la passione di cui ero capace si rivelò in quel momento come un contagio, un allargamento, che lui, attaccato agli interessi della sua famiglia piccolo-borghese, benestante e mediocre, non ha sentito nemmeno, né poteva capire. Così semplice, così triste. Fu un risveglio che spazzò via il sogno di diventare la buona donna sposata, madre obbediente del primo figlio maschio. Quei sogni, per i quali ho sospirato tanto, per i quali l'ho sposato, sono diventati ridicoli in un attimo con la rivoluzione.

Era ridotto a niente, un piccolo uomo mediocre che cercava la felicità nella routine familiare. Improvvisamente, non era più il buon partito che le mie amiche mi invidiavano, un ragazzo di buona famiglia, di bell'aspetto, giovane, istruito, con un futuro. La Rivoluzione è stata il luogo dove sperimentare la libertà alla grande. Mi sono data a lei, alla politica, con una frenesia che ha raffreddato ogni passione per lui, ogni vita con lui, che tuttavia, rassegnato, impotente, aspettava a casa che io arrivassi alle prime ore del

to, que él, apegado a los intereses de su familia pequeñaburguesa, acomodada, mediocre, ni siquiera sintió, ni pudo entender. Así de simple, así de triste. Fue un despertar que arrasó con el sueño de convertirme en la buena mujer casada, madre obediente del primer hijo varón. Esos sueños, por los que tanto suspiré, por los que me casé con él, se volvieron ridículos en un segundo con la Revolución.

Él se redujo a nada, un hombrecito mediocre que buscaba en la rutina familiar la felicidad. De golpe, dejó de ser el buen partido que mis amigas me envidiaban, un muchacho de buena familia, bien parecido, joven, educado, con porvenir.

La Revolución fue donde experimentar en grande la libertad. Me entregué a ella, a la política, con un frenesí que enfrío toda pasión por él, toda vida con él, que, no obstante, resignado, impotente, esperaba en la casa a que llegase en las madrugadas, tarde, sucia, agotada de aquellas jornadas de trabajo que me imponía con felicidad fanática.

Puedo imaginar la vergüenza por no poder controlarme. Por tener que suplirme en la casa y aguantar en silencio la humillación que eso implicaba para un hombre en un pueblo pequeño donde todo se sabe. Él esperaba que volviera a la normalidad, que la locura pasase. Contaba con eso. Estaba enamorado, enamorado no solo de mi belleza, que fue notable, sino también de la fuerza, la indomabilidad, la destreza y el carácter sorprendente que tenía. Que quizás ya no tengo. Ahí es donde de verdad perdí el juego, era incapaz de combatir ese empuje porque en el fondo estaba *demasiado aturdido y fascinado* para disuadirme con firmeza. Detestaba la falta de firmeza, su debilidad, la debilidad de tu padre, te decía, acusándote de esa herencia peligrosa. Sí, fui una fanática de la firmeza, una fanática de la virilidad, del coraje en la vida, y él no es que careciera de ello completamente, sino que estaba hechizado, sorprendido por la cantidad de firmeza, fuerza, coraje que había en mí.

Comencé a ocupar cargos de dirigencia cada vez más estratégicos, visibles, en la política del pueblo. Una persona importante, confiable, con poder, embriagadora para todos, hasta para él. Una mujer con poder era algo tan inaudito e inconcebible en ese tiempo que me dio rápidamente un aura de atracción, un magnetismo que capté y usé a mi favor con sagacidad, un golpe de efecto que me catapultó hacia arriba a una velocidad que dejó a

mattino, in ritardo, sporca, esausta di quei giorni di lavoro che mi imponevo con fanatica felicità.

Posso immaginare la sua vergogna per non essere in grado di controllarmi. Per aver dovuto prendere il mio posto in casa e sopportare in silenzio l'umiliazione che questo comportava per un uomo in una piccola città dove tutti sanno tutto di tutti. Sperava che tornassi alla normalità, che la follia passasse. Contava su questo. Era innamorato, innamorato non solo della mia bellezza, che era molto apprezzata, ma anche della forza, dell'indomabilità, della destrezza, del carattere sorprendente che avevo. Che forse non ho più. È lì che ha davvero perso la partita, non è stato in grado di combattere quella spinta perché in fondo era troppo stordito e affascinato per dissuadermi fermamente. Detestavo la mancanza di fermezza, la sua debolezza, *la debolezza di tuo padre*, ti diceva, accusandoti di quella pericolosa eredità. Sì, ero una fanatica della fermezza, una fanatica della virilità, del coraggio nella vita, e lui... non è che gli mancassero del tutto, ma era stregato, stupito dalla fermezza, forza, coraggio in me.

Ho cominciato ad occupare posizioni sempre più strategiche, visibili, di leadership nella politica del villaggio. Una persona importante, affidabile, potente, inebriante per tutti, anche per lui. Una donna di potere era qualcosa di così inaudito e inconcepibile all'epoca che mi diede rapidamente un'aura attraente, un magnetismo che afferrai e usai a mio vantaggio con astuzia, un colpo d'effetto che mi catapultò in alto ad una velocità che lasciò tutti sbalorditi. Una donna di potere è più forte di un uomo di potere. È doppiamente ammaliante, inquietante, sconcertante, tanto più se è bella in modo classico come ero io.

In meno di due anni, lui era già un uomo di un'altra epoca, senza futuro, un esemplare di un mondo scomparso, un ragazzo superficiale di una borghesia annichilita e inutile con cui ero sposata e da cui dovevo allontanarmi ad ogni costo.

Terapie

LUI. I campi di canna da zucchero, bruciati. Il raccolto della canna da zucchero. Lei vuole che io sia presente quando bruciano la canna. Un'altra terapia: i campi che bruciano per ore, di notte, tutta la sera fino all'alba, gli uomini che combattono con il fuoco, contro il tempo, lottando, tutti insieme, impazziti. *Perché impari, che sia lì, che sappia com'è*, dice. Il fuoco ovunque, il fumo in colonne, nero, verso il cielo, gli uomini nei camion sulle pedane con i loro vestiti sudati, bruciati, i loro volti neri,

todos anonadados. Una mujer con poder es más fuerte que un hombre con poder. Hechiza doblemente, perturba, desconcierta, más si es bella en el sentido tradicional en que yo lo era.

En menos de dos años, él es ya un hombre de otra época, sin futuro, un ejemplar de un mundo desaparecido, un muchacho superficial de una clase media aniquilada e inútil con el que estaba casada y del que debía salir a como diera lugar.

Terapias

ÉI. Los campos de caña, quemados. La zafra. Ella quiere que esté allí cuando queman caña. Otra terapia: los campos ardiendo horas, en la noche, la madrugada entera hasta el amanecer, los hombres luchando con el fuego, contrarreloj, en combate, unidos, enloquecidos. *Para que aprenda, que esté ahí, que sepa cómo es, dice.* El fuego en todas partes, el humo en columnas, negro, hacia al cielo, los hombres en los camiones subidos en los estribos con la ropa sudada, quemada, las caras prietas, manchadas, dando órdenes a gritos, *¿y este niño qué cojones hace aquí?*

Dormimos en las cabinas de los camiones. Con el fuego, el humo alrededor. Vigilando la quema.

Hambre, mucha hambre, un pan, una bandeja de calamina, arroz, potaje, agua con azúcar, siempre hambre, siempre hombres con caras prietas, más caras. Son máscaras. No veo caras de verdad, lavadas, limpias, no veo cómo son esas caras. Nunca. Se van a otra zafra. Desaparecen.

No hay tiempo para descansar, amanecemos allí, en las cabinas, en pleno campo, ¡la zafra de los diez millones! Veo lo que es la terapia.

¿Quién es? El hijo de la capitana, murmuran bajito, en la oscuridad, apilados a mi lado, los hombres, las caras negras, las máscaras, ¿y qué hace aquí? Ayudando con la quema.

Álbum 2

Madre. *(Mira el álbum.)* Sí, es ella. Supongo. En la misma foto, que se repite y repite. Siempre hablando en tribunas, el dedo en el aire, el rostro encendido frente a teatros llenos que la escuchan con una atención que, supongo, la convence de un talento natural. En todas aparece en botas y boina, rodeada de gente desconocida, optimista, amazona de una era nueva, desafiante, divertida.

Son fotos divertidas. Donde ella se divierte. Estoy

sporchi, che gridano ordini, e *che cazzo ci fa questo bambino qui?*

Abbiamo dormito nelle cabine dei camion. Con il fuoco, il fumo tutto intorno. Guardando il rogo.

Fame, molta fame, una pagnotta di pane, un vassoio di calamina², riso, minestra, acqua con zucchero, sempre fame, sempre uomini con facce nere, maschere. Sono maschere. Non vedo facce vere, lavate, pulite, non vedo come sono quelle facce. Mai. Vanno a un altro raccolto. Spariscono.

Non c'è tempo per riposare, ci svegliamo lì, nelle cabine, in mezzo al campo, il raccolto dei dieci milioni! Ho capito cos'è la terapia.

Chi è? Il figlio della capitana, mormorano a bassa voce, nel buio, ammucchiati accanto a me, gli uomini, le facce nere, le maschere, e cosa fa qui? Aiutare a bruciare.

Album 2

MADRE. *(Guarda l'album)* Sì, è lei. Suppongo di sì. Nella stessa immagine, che compare una e altra volta. Sempre a parlare sul palco, il dito in aria, il volto acceso davanti a teatri pieni che la ascoltano con un'attenzione che, suppongo, la convince di avere un talento naturale. In tutte appare in stivali e berretto, circondata da gente sconosciuta, ottimista, amazzone di una nuova era, sfidante, divertente.

Sono immagini divertenti. Si diverte. Sono sicura che si sta divertendo. È giovane. Ed è libera per la prima volta. È lei. Quella che era. La vera lei. Allo zenit della sua vita. Felice. Quella di quegli anni. Quella che ero veramente. Quella che non posso più essere. Né desidero esserlo. Non riesco a smettere di pensare a quanto è stato divertente per lei il gioco della politica e della rivoluzione, rispetto alla vita di routine e di provincia che conduceva (quella che era in queste foto, non io adesso) e che sarebbe diventata improvvisamente noiosa per lei. Il divertimento, la vertigine, il ritmo, la velocità degli eventi risvegliarono qualcosa, suppongo, che la allontanò da com'era in precedenza, da quel breve primo atto della sua vita. Il suo sguardo fissato su cose grandi, trascendentali, divertenti, giuste o meno, ma divertenti, potenti, vertiginose, inebrianti. La gioventù sceglie l'intensità vitale come verità più interessante. La giustizia sociale deve essere soprattutto intensa, veloce, mutevole, energica, invece di noiosa o graduale. Lei è giovane in queste foto e non può staccarsi da quel primo contatto con la Rivoluzione, che la mantiene adolescente, pericolosamente adolescente fino a molto più tardi, quando, improvvisamente, cambia e se ne va.

segura de que se divierte. Es joven. Y es libre por primera vez. Es ella. La que fue. La auténtica ella. En el cénit de su vida. Feliz. La de esos años. La que realmente fui. La que ya no puedo ser. Ni deseo ser.

No dejo de pensar en lo divertido que fue el juego de la política y la Revolución para ella, para la vida rutinaria, pueblerina que llevaba ella (la que fue en estas fotos, no yo ahora) y lo aburrido que se le presentaría, de pronto, lo anterior. La diversión, el vértigo, el ritmo, la celeridad de los hechos despertaron algo, supongo, que la alejó de lo precedente, de ese breve primer acto de su vida. La mirada puesta en cosas grandes, trascendentales, divertidas, justas o no, pero sí divertidas, poderosas, vertiginosas, embriagadoras. La juventud elige la intensidad vital como la verdad más interesante. La justicia social tiene ante todo que ser intensa, veloz, cambiante, enérgica, no aburrida ni gradual. Y ella es joven en estas fotos y no puede desprenderse de esa primera conexión con la Revolución, que la preservaba adolescente, peligrosamente adolescente hasta mucho después, cuando, súbitamente, cambia y se va. Cuando me voy. Cuando me fui.

Supongo.

Terapias

Él. *Ahí no te robarán*, dice mi abuela mientras prepara el maletín, camisas, calzoncillos, pares de medias limpias para cada día de la semana. *Esta sí que es una escuela*, repite mientras la hace. Estaré bien, presiento. En la televisión veo el edificio de albergues limpios, largos, luminosos, con alumnos en uniformes azules, con el abrigo para el invierno del cinto a la cintura y la hebilla de metal, con la corbata más oscura, más azul, para el pase. Los edificios sobre pilotes de cemento, modernos, en medio del campo. *Una escuela de verdad*, murmura ella.

Él juega voleibol. Al principio no lo veo, tiene granos, la cara cubierta como una lepra, deformada. Duerme al fondo del cubículo. No me fijo en él, callado, invisible, parece bueno en eso del voleibol, pero qué importa.

En la primera semana pierdo la sábana, llego de clases y no está, nadie sabe, nadie vio nada, a nadie le parece mal que no tenga sábana. Después desaparece la almohada, de golpe desaparecen las medias del maletín, los cinco pares para cada día de la semana. Las de mi abuela. Cuento, vuelvo

Quando me ne vado. Quando me ne sono andata. Suppongo.

Terapie

LUI. *Lì non ti derubano*, dice mia nonna mentre prepara la valigetta, le camicie, le mutande, i calzini puliti un paio per ogni giorno della settimana. *Questa è davvero una scuola*, ripete mentre lo fa. Starò bene, ho la sensazione. Alla televisione vedo la costruzione di dormitori puliti, grandi e luminosi, con studenti in uniforme blu, con il cappotto invernale, la cintura alla vita con la fibbia di metallo, con la cravatta blu scuro quando si usciva in libertà. Gli edifici eretti su palafitte di cemento, moderni, in mezzo alla campagna. Una vera scuola, mormora lei. Lui gioca a pallavolo. All'inizio non lo vedo, ha i brufoli, il viso coperto come avesse la lebbra, deforme. Dorme in fondo allo stanzone. Non lo noto, tranquillo, invisibile, sembra bravo in quella cosa della pallavolo, ma chi se ne frega.

Nella prima settimana perdo il lenzuolo, torno dalla lezione e non c'è più, nessuno sa, nessuno ha visto niente, nessuno pensa che sia un male che io non abbia un lenzuolo. Poi il cuscino sparisce, improvvisamente i calzini spariscono dalla valigetta, le cinque paia uno per ogni giorno della settimana. Quelli preparati da mia nonna. Conto, riconto ogni capo d'abbigliamento, cerco, rovistato nello sfondo, forse si è dimenticata di metterli come ha detto, non ricordo bene. Non può essere. Poi spariscono le mutande, il latte condensato, le pagnotte, le matite, i quaderni... *Shock! Shock! Shock!* Svuoto la valigetta, sgonfiata nell'armadietto al ritorno da scuola, rovinata, strappata, aperta fino in fondo, mi guarda sventrata, morta, senza quello che c'era dentro, il mondo che c'era dentro. Nessuno lo sa, nessuno ha visto niente. È così. Ho capito lì. Tutto in una volta. Questo è quanto. Qui è così, attenzione! Qui non ci sono calzini per ogni giorno della settimana. Nessuno ha così tanti calzini qui. Dopo non ho calzini, non ho mutande, non ho cibo mio, non ho quaderni. Solo quello che porto piegato nella tasca posteriore dei pantaloni ad ogni lezione a cui vado per poter fingere di scrivere, anche se non lo faccio, scarabocchio e registro nella mia mente per passare gli esami.

Anche lui viene derubato, dorme senza lenzuolo, nudo o con l'uniforme addosso se fa freddo, sul tappetino macchiato, sporco, sul pagliericcio della branda in fondo alla camera, senza protestare. Protestare? Con chi? Chi sentirebbe cosa? A chi interessa qualcosa? Lo so già. Lo so da molto tempo, dall'inizio, ma

a contar cada pieza de ropa, busco, rebusco en el fondo, quizás ella olvidó ponerlas como dijo, no recuerdo bien. No puede ser. Luego desaparecen los calzoncillos, la leche condensada, los panes, los lápices, las libretas. ¡Shock! ¡Shock! ¡Shock! Vacío el maletín, desinflado en la taquilla al regresar de clases, estropeado, rasgado, abierto hasta el fondo, me mira destripado, muerto, sin lo que había dentro, el mundo que había dentro. Tampoco nadie sabe, nadie vio a nadie. Es así. Entiendo allí. De golpe. Es esto. Esto es esto. ¡Cuidado! No hay medias para cada día de la semana aquí. Nadie tiene tantas medias aquí. Después ya no tengo medias, ni calzoncillos, ni comida propia, ni libretas. Solo la que llevo doblada en el bolsillo de atrás del pantalón a cada clase que voy para aparentar que escribo, aunque no lo hago, garabateo y grabo en la mente para aprobar.

A él le roban también, duerme sin sábana, desnudo o con el uniforme puesto si hace frío, en la colchoneta manchada, sucia, sobre la tabla de bagazo de la litera al fondo del cubículo, sin protestar. ¿Protestar? ¿A quién? ¿Quién oíría qué? ¿A quién le importa algo? Lo sé ya. Lo sé desde hace tiempo, desde el principio, pero lo vuelvo a saber. Con fuerza. Para siempre, aquí. Nada que decir, no quejarse, no reclamar, hacer algo, salir de esto. No hay nadie. Nada. Un vacío allá afuera. Indiferente a ti. Intento robar otra sábana por el frío, él me ve hacerlo, no dice nada, es extraño, feo, daba igual que me viera, es callado, calla, no me denuncia. Nadie denuncia nada.

Yo leo, hay una biblioteca a la que nadie va, nadie entra allí, yo voy, entro un día y saco un libro. Después sigo yendo, a leer, a estar tranquilo, solo en aquel sitio al que nadie entra. Un sitio que aburre, que no existe. Leo también en los pasillos, al fondo del aula, en el campo, durante el trabajo en el campo. Leo. Es hacer algo o no hacer nada. Leo allí, por tedio. Leo *El Rojo y el Negro*. Una y otra vez. El mismo libro. Así comienza lo de leer, lo de leer a tiempo completo. Por *El Rojo y el Negro*. Pero sobre todo por Julián Sorel. El protagonista. Odiado por los hermanos en el aserradero soy yo, con un libro trepado a un árbol, leyendo, soy yo, otro yo. Todo comienza con Julián Sorel, por él busco más, en la biblioteca, día y noche. Subido al árbol con un libro contra los hermanos que desde abajo le tiran piedras, me convierto en el que lee a tiempo completo,

lo imparo di nuovo. Con forza. Per sempre, qui. Niente da dire, niente lamentele, niente reclami, fare qualcosa, uscire da questa situazione. Non c'è nessuno. Niente. Un vuoto là fuori. Indifferente a te. Cerco di rubare un altro lenzuolo per il freddo, lui mi vede mentre lo faccio, non dice niente, è strano, brutto, non gli importava di vedermi, è tranquillo, tace, non mi denuncia. Nessuno denuncia nulla.

Leggo, c'è una biblioteca dove non va nessuno, nessuno ci entra, io ci vado, un giorno entro e prendo un libro. Così continuo ad andare, a leggere, a stare solo, solo in quel posto dove non entra nessuno. Un posto che è noioso, che non esiste. Leggo nei corridoi, in fondo alla classe, nell'erba, durante il lavoro nei campi. Leggo. O si fa qualcosa o non si fa niente. Leggo lì, per tedio. Leggo *Il rosso e il nero*. Più e più volte. Lo stesso libro. È così che inizia la lettura, la lettura a tempo pieno. A causa de *Il rosso e il nero*. Ma soprattutto per Julien Sorel. Il personaggio principale. Odiato dai fratelli della segheria, sono io, con un libro, arrampicato su un albero, a leggere, sono io, un altro me. Tutto inizia con Julien Sorel, per lui cerco di più, in biblioteca, giorno e notte. Arrampicandosi sull'albero con un libro contro i fratelli che gli tirano pietre dal basso, io divento quello che legge a tempo pieno, in classe, in piazza, nel luogo che non esiste.

L'anno seguente, il secondo anno lì, arriva con una faccia pulita, senza acne, senza brufoli, adesso si vedono i suoi occhi, sono grandi. Si butta sulla branda accanto a me, è molto bianco, gli vengono delle macchie sulla pelle che deve curare con un unguento, le sue mani non arrivano alla schiena, fino a dove ci sono le macchie, e mi chiede aiuto. Strofinò le macchie sulla sua schiena con dell'ovatta, mi macchio le dita con l'unguento giallo che puzza di ferro, di zolfo. È una cosa tra lui e me, le macchie gialle sulle mie dita, il mio sacrificio. Lo facciamo quando non c'è nessuno, a volte in bagno, nelle toilette. Io, che gli massaggio la schiena. È un segreto per necessità, ha bisogno del mio aiuto e io glielo do. È una complicità forzata. Non vuole avere macchie, le odia come odia i suoi brufoli, per questo mi chiede aiuto e accetta che ci nascondiamo. Mi chiede di restare al collegio quando gli altri escono, io resto, poi lui tira fuori il barattolino e il cotone idrofilo e si nasconde nel bagno, chiudiamo la porta e mi prendo cura di lui. Mentre lo faccio, vedo i suoi occhi, brillano marroni, grandi, che ora appaiono. Si possono vedere, non come prima. Forse è la scoperta dei suoi tratti, del suo volto che si mostra, la sorpresa di ciò che diventa mi fa

en el aula, en la plaza, en el lugar que no existe. Al año siguiente, el segundo curso allí, llega con la cara limpia, sin acné, sin granos, los ojos se ven, son grandes. Cae en la litera a mi lado, es muy blanco, le salen manchas en la piel que debe curar con una poción, no le llegan las manos a la espalda, hasta donde están las manchas, y me pide ayuda. Yo froto las manchas en su espalda con un algodón, me mancho los dedos con la poción amarilla que huele a hierro, a azufre. Es algo entre él y yo, las manchas amarillas en los dedos, mi sacrificio. Lo hacemos cuando no hay nadie cerca, a veces en el baño, en los inodoros. Yo, restregándole la espalda. Es un secreto por necesidad, él necesita mi ayuda, yo se la doy. Es una complicidad a la fuerza. No quiere tener manchas, las odia como odia sus granos, por eso me pide ayuda y acepta que nos escondamos. Me pide que me quede en el albergue cuando salen los demás, yo me quedo, entonces él saca el pomito y el algodón y se esconde en el inodoro, cerramos la puerta y yo lo curo. Al hacerlo, veo sus ojos, brillan pardos, grandes, aparecidos. Se ven, antes no. Quizás es el descubrimiento de sus rasgos, de su rostro que aparece, la sorpresa de ver en qué se convierte lo que me hace ver su cuerpo, armónico, blanco, desnudo, el rostro nuevo hace que veas que hay un cuerpo, una cintura, unos pies blancos, abajo.

Se me acerca, *¿Qué lees? Una novela. ¿Cómo se llama? El Rojo y el Negro. ¿Para qué? ¿Qué? ¿Para qué la lees? No sé qué decir. Porque sí, me gusta. ¿Qué?, ¿qué es lo que te gusta? Leer. ¿Por qué? No sé. Sí sabes, sabes mucho.*

Me muestra cómo se viene, la cantidad, tiene en la mano la cantidad. Está orgulloso de eso. Me pregunta cuánto me vengo yo, le digo, me habla de mujeres. No indaga en lo que yo pienso, solo me cuenta, cosas, deseos. Entonces lo sigo en eso del voleibol, veo qué es ser bueno en eso, lo entiendo por él. Mirándolo. A tiempo completo. Leo y lo miro jugar a tiempo completo. No hago nada más allí. Leer y mirarlo jugar. Veo que todos lo descubren igual que yo. Las muchachas, también los duros, los que roban, fascinados con él, con su cara, esa cara aparecida, nueva, que sale al encuentro de todos y que obliga a ver el cuerpo blanco, sudado, que salta y golpea la pelota en el aire y que sonríe con una sonrisa que ahora se ve. Veo cómo se admira, cómo pasa eso. Por primera vez. Cómo na-

vedere il suo corpo, armonioso, bianco, nudo, il nuovo volto fa vedere che c'è un corpo, una vita, dei piedi bianchi, sotto.

Si avvicina a me, *cosa stai leggendo? Un romanzo, come si chiama? Il Rosso e il Nero. Per che motivo? Cosa? Perché lo stai leggendo? Non so cosa dire. Perché sì, mi piace. Cosa? Cosa ti piace? Leggere. Perché? Non lo so. Tu lo sai, tu sai molto.*

Mi mostra come si viene, la quantità, tiene questa quantità in mano. Ne è orgoglioso. Mi chiede quanto vengo, io glielo dico e lui mi parla di donne. Non mi chiede cosa penso, mi dice solo cose, desideri. Poi lo seguo in quella cosa della pallavolo, vedo cosa vuol dire essere bravi, lo capisco con lui. Guardandolo. Tempo pieno. Lo leggo e lo guardo giocare a tempo pieno. Non faccio nient'altro lì. Leggere e guardare come gioca. Vedo che tutti lo stanno scoprendo proprio come me. Le ragazze, anche i duri, quelli che rubano, affascinati da lui, dalla sua faccia, quella faccia che appare, nuova, che esce per incontrare la gente e che ci costringe a guardare il corpo bianco e sudato che salta e colpisce la palla in aria e che sorride con un sorriso che ora si nota. Vedo come lo ammirano, come sta succedendo. Per la prima volta. Come nasce all'improvviso, *questo*. L'ammirazione. Guardarlo saltare, cadere, trionfare. Ogni giorno, ogni settimana. Sento come tutti lo guardano, allo stesso tempo, insieme a me, attraverso me, attraverso i miei occhi, ogni pomeriggio, ogni partita, ogni vittoria sul campo. Lo seguo ovunque, dopo la scuola, in mensa, a ricreazione, nei campi. Il mio tempo è il suo. L'ho visto prima di chiunque altro, l'ho aiutato con le macchie, ora che la sua schiena brilla si deve anche alla mia scoperta. Tutti sono orgogliosi di lui, lo vogliono vicino, è il migliore, ma lui non mi abbandona, non si allontana, non mi usa. Ha un lenzuolo, nessuno glielo ruba più, anche io ho un lenzuolo grazie a lui. Mi dice: *Farai qualcosa*, lo dice perché leggo, per via dei libri, perché è impressionato dai libri, anche se non legge.

Che non abbia privilegi, che sia uno in più, che cerchi il suo posto, che veda come è, dice sempre lei. Finalmente capisco cosa intende: scappo nei villaggi dei dintorni con lui, a vagare, a cercare cibo. Salto nelle turbine dell'acqua con lui. Rubo i fogli dell'esame, sputo con lui sulla merda degli insegnanti.

Stai bene? chiede mia nonna. *A scuola? Stai bene?* Tutto bene?! Certo che sto bene, nonna, tra il piscio e la merda nei collegi, con la faccia tosta dei professori che non insegnano, con le lusinghe e gli abusi intorno a me. Eccolo.

ce de pronto, eso. La admiración. Mirándolo saltar, caer, triunfar. Cada día, cada semana. Siento cómo lo miran todos, a la vez, junto conmigo, a través de mí, de mis ojos, cada tarde, cada partido, cada victoria en la cancha. Lo sigo a donde fuera, después de clases, al comedor, al receso, al campo. Mi tiempo es suyo. Lo vi antes que nadie, lo ayudé con las manchas, ahora que la espalda reluce es también mi descubrimiento. Todos están orgullosos de él, lo quieren cerca, es el mejor, pero él no me abandona, no se aparta, no me usa. Tiene sábana, nadie se la roba ya, también yo tengo sábana por él. Me dice: Tú harás algo, lo dice porque leo, por los libros, porque le impresionan los libros, aunque no lea.

Que no tenga privilegios, que sea uno más, que busque su sitio, que vea cómo es, dice siempre ella.

Al fin entiendo lo que quiere decir: me fugo a los pueblos con él, a deambular, a buscar comida. Salto a las turbinas de agua con él. Robo exámenes, escupo con él sobre la mierda de los profesores. *¿Estás bien?*, pregunta mi abuela. *¿En la escuela? ¿Estás bien?* ¡¿Bien?! Claro que estoy bien, abuela, entre el orine y la mierda de los albergues, con el descaro de los profesores que no enseñan, con la putería y el abuso a mi alrededor. Está él.

Parecen hermanos, dicen los otros. Él no responde, pero siente orgullo de que nos vean hermanos. Aprendemos eso allí, la lealtad, escondidos del trabajo, fugados por el campo, bajo lluvia, sol, comiendo naranjas para llenarnos, compartiendo el jabón, la ropa, las botas, la peste, la fiebre, los chistes. No aprendo allí nada más que eso. No aprendo otra cosa que él. No tengo nada mío, una sábana, una muda sucia para la semana, *El Rojo y el Negro*. Lo demás me lo robaron.

Estaba él.

MADRE. *Lo dejas de una vez en casa del padre y regresas enseguida, que estoy apurada.*

El último verano

PADRE. Parten, al fin, a toda velocidad en el jeep verde olivo. Un viaje largo por la Carretera Central. Entran por la puerta de Las Lomas desde donde ven el pueblo, el valle, el río. Se detienen frente al jardín, Él se baja corriendo con el maletín en la mano y se abraza a mí, que ya estoy en la puerta esperándolo sin camisa, en short, con los brazos abiertos. Le acaricio la cabeza, el pelo. Lo hago entrar a la lentitud, a la penumbra de la casa. *Has crecido*

Sembrano fratelli, dicono gli altri. Non risponde, ma è orgoglioso che ci vedano come fratelli. Questo lo impariamo lì, la lealtà, il nascondersi dal lavoro, il fuggire nei campi, sotto la pioggia, sotto il sole, il mangiare arance fino a riempirsi, il condividere sapone, vestiti, stivali, puzza, febbre, scherzi. Lì non imparo niente di più. Non imparo altro che lui. Non ho niente di mio, un lenzuolo, un cambio di vestiti sporchi per la settimana, *Il Rosso e il Nero*. Il resto mi è stato rubato.

C'era lui.

MADRE. *Lascialo a casa di suo padre e torna subito alla svelta, ho fretta.*

L'ultima estate

PADRE. Partono, infine, a tutta velocità nella jeep verde oliva. Un lungo viaggio lungo la Strada Centrale. Entrano dalla porta di Las Lomas da dove vedono il paese, la valle, il fiume. Si fermano davanti al giardino, lui esce correndo con la sua valigetta in mano e abbraccia me, che sono già sulla porta ad aspettarlo, a torso nudo, in pantaloncini, a braccia aperte. Gli accarezzo la testa, i capelli. Lo faccio entrare nella lentezza, nel buio della casa. *Sei cresciuto molto quest'anno,* sei più magro, gli dico. Ogni anno è più magro, più alto, più grande. Poi Lui attraversa le stanze, la cucina, la lavanderia, i corridoi, guarda fuori dalle finestre, il cortile sterrato pieno di galline, sassi e conigli chiusi in gabbie di legno con filo di ferro, conigli con gli occhi rossi, bianchi, nervosi, che allevo e uccido per mangiare, il cortile dove passa il fosso di acqua fredda e verdastra, pieno di melma, pieno di rane. Lo seguo mentre gli chiedo della scuola, degli esami, dei voti, di cosa studierà finalmente. Lui non capisce. Non riesce a capire cosa sia. Cosa stia succedendo. Gli tolgo la camicia sudata, la metto ad asciugare sullo schienale di una sedia, gli servo il pranzo e mi siedo all'altra estremità del tavolo per guardarlo mangiare, tranquillo, sorridendo per averlo lì, di nuovo, un'altra estate.

Non hai fame?

LUI. Sì.

PADRE. *Mangia.*

LUI. *E tu non mangi?*

PADRE. *Mi piace guardarti mentre mangi.*

Posso sentire la disperazione di quei momenti, la mia. Non quella sua. Me ne andrò da un momento all'altro, lo so, mentre lui si gode la sua estate. Un'estate con me. Un'altra tra quelle che verranno. Non capisce, non può capire.

Ho un regalo in serbo per te, è una sorpresa.

Ho sempre un regalo che è arrivato in qualche pacco

mucho este año, estas más flaco, le digo. Cada año está más flaco, más alto, más crecido. Luego Él recorre los cuartos, la cocina, el lavadero, los pasillos, se asoma a las ventanas, al patio de tierra lleno de gallinas, piedras y conejos encerrados en jaulas de madera con alambre, conejos de ojos rojos, blancos, nerviosos, que crío y mato para comer, el patio por donde cruza la zanja fría de agua verdosa, llena de limo, de ranas. Lo sigo mientras le voy preguntando por la escuela, los exámenes, las notas, lo que por fin va a estudiar. Él no entiende. No puede entender lo que es. Lo que pasa. Le quito la camisa sudada, la pongo a secar en el respaldo de una silla, le sirvo el almuerzo y me siento al otro extremo de la mesa a verlo comer, callado, sonriendo de tenerlo allí, otra vez, otro verano.

¿No tienes hambre?

Él. *Sí.*

Padre. *Come.*

Él. *¿Y tú no comes?*

Padre. *Me gusta verte comer.*

Puedo sentir la desesperación de esos momentos, la mía. No la de él. En cualquier momento me iré, lo sé, mientras Él disfruta su verano. Un verano conmigo. Uno más entre los que vendrán. No entiende, no puede entender.

Te tengo un regalo guardado, es una sorpresa.

Siempre tengo un regalo que ha llegado en algún paquete de Miami. Mis hermanos, sus tíos, mi madre, desde hace años están allá y mandan paquetes con cosas para los que se han quedado.

Él. *¿Qué es?*

Padre. *No sé. No lo abrí todavía.*

Vivo solo en esa casa del pueblo desde que a mis hermanos les llegó la salida y se fueron. La vida se reduce a esperar. Como el permiso de salida se retrasa, la vida pasa mientras espero empezar en otra parte. Tengo mujeres, pero no familia de verdad, excepto cuando viene Él el mes acordado durante las vacaciones de verano. Por eso tengo todo el tiempo para dedicárselo, un tiempo enorme que vuelco en Él con la paciencia del que está condenado.

Él. *Son globos.*

Padre. *¿Nada más? ¿Seguro? Yo vi algo más.*

Él. *Chicles.*

Padre. Para Él hay siempre globos en esos paquetes y chicles. Le inflo los globos, que huelen a nuevo, a plástico, les pongo unos zapatos de cartón en la embocadura para que queden parados en el sue-

da Miami. I miei fratelli, i suoi zii, mia madre, sono lì da anni e mandano pacchetti con cose per quelli che sono rimasti.

LUI: *Cosa c'è?*

PADRE. *Non lo so. Non l'ho ancora aperto.*

Vivo da solo in quella casa nel villaggio da quando ai miei fratelli è arrivato il permesso e se ne sono andati. La vita si riduce ad attesa. Il permesso d'uscita langue e la vita passa mentre attendo di iniziare da qualche altra parte. Ho qualche donna, ma nessuna vera famiglia, tranne quando viene Lui il mese concordato per le vacanze estive. Per questo ho tutto il tempo da dedicargli, un'enorme quantità di tempo che gli riverso con la pazienza di uno che è già condannato.

LUI. *Sono palloncini.*

PADRE: *Nient'altro? Sei sicuro? Ho visto qualcos'altro.*

LUI. *Gomma da masticare.*

PADRE. Per Lui ci sono sempre palloncini in quei pacchetti e gomme da masticare. Gonfio i palloncini, che profumano di nuovo, di plastica, gli sostengo con delle scarpe di cartone in modo che stiano in piedi sul pavimento come se fossero addestrati, sono palloncini lunghi, lisci come piante di gomma, che abbagliano con i loro brillanti colori, e lo costringo a giocarci tutto il tempo in modo che possa usarli prima che se ne vada. Alla fine, quando se ne va, i palloncini gonfiati stanno in un angolo della stanza, un giardino di palloncini, in attesa della prossima estate. Tienili per me, dice, coprendoli con un lenzuolo, e se ne va. Non se li porta via neanche per sogno. Sono palloncini clandestini. Lì rimangono gonfiati, in un angolo del soggiorno finché a poco a poco, col passare dei giorni, scoppiano da soli. Quando arriva il permesso di partire, bisogna partire in fretta, a qualsiasi ora arrivi, all'alba o di notte, o in piena mattina, solo con l'essenziale, senza il tempo di chiamare al telefono (chiamare la città con un operatore è una procedura difficile e lenta) e salutare. Quest'estate potrebbe essere l'ultima, la penultima, la terzultima forse. Nessuno può prevederlo. Nessuno sa come funziona il meccanismo. Il grande meccanismo delle partenze. L'intensità con cui lo assisto gli sembra la cosa più normale del mondo, la cosa giusta, che non avrà mai fine. Non capisce. Non si può capire. Io sì, per questo quei giorni sono i giorni che appartengono a entrambi, insieme, sempre da soli, vagando per le strade del paese, tra le erbacce del cortile con i conigli, al fresco dell'uscio di casa la sera o nel buio dell'officina del meccanico dove lavoro, punito per aver chiesto di lasciare il paese per sempre.

lo como si estuvieran amaestrados, son unos globos alargados, tersos como plantas de goma, que deslumbran por sus colores nuevos, y lo obligo a jugar todo el tiempo con ellos para que los aproveche antes de que se vaya. Al final, cuando se va, los globos inflados quedan parados en una esquina de la sala, un jardín de globos, a la espera del próximo verano. *Guárdamelos*, dice tapándolos con una sábana y se va. Ni soñar con que pueda llevárselos. Son globos clandestinos. Allí se quedan inflados, en una esquina de la sala, hasta que poco a poco, con los días, revientan solos.

Cuando el permiso de salida te llega, tienes que partir a la carrera, a la hora que llegue, lo mismo de madrugada que de noche, o a media mañana, justo con lo imprescindible, sin tiempo de llamar por teléfono (llamar a la ciudad por operadora es difícil y lento) y despedirte. Este verano puede ser el último, el penúltimo, el antepenúltimo quizás. Nadie lo puede prever. Nadie sabe cómo funciona el mecanismo. El gran mecanismo de las salidas. La intensidad con que lo atiendo le resulta lo más normal del mundo, lo justo, lo que jamás acabará. No entiende. No puede entender. Yo sí, por eso son esos días los días que son para los dos, juntos, siempre solos, desandando las calles del pueblo, entre los hierbazales del patio de tierra con los conejos, al fresco en el portal por las tardes o en la oscuridad del taller de mecánica donde trabajo castigado por haber perdido la salida definitiva del país.

En mi casa duerme la siesta conmigo, bajo el mosquitero, en la cama grande, come con servilletas de tela, en vajillas de verdad, con cubiertos de plata, lee los comics que colecciono desde niño, *El pato Donald*, *La perra Lizzie*, *Supermán...* amarillentos, también clandestinos, coloreados, en una caja de cartón, que es su caja de leer. No sabe. No puede saber.

Montados en bicicleta recorreremos las calles, yo en la silla, pedaleando, Él en el estribo entre mis brazos aferrados a los manubrios. La bicicleta, Él y yo, por el pueblo, bajo el calor. Un centauro parecemos. Mitológico. El verano acaba, puede ser el último, temo que sea el último, o tal vez no, tendremos otros. No sé. Nadie sabe. Inescrutable el mecanismo no habla, no da señales. Solo sorpresas. Él vuelve a la ciudad con la madre, a la beca. Presiento que ya no lo alcanzaré.

A casa mia fa il sonnellino con me, sotto la zanzariera, nel letto grande, mangia con tovaglioli di stoffa, su stoviglie vere, con posate d'argento, legge i fumetti che colleziono da quando ero bambino, *Paperino*, *Lassie il cane*, *Superman...* ingialliti, anche clandestini, colorati, in una scatola di cartone, che è la sua scatola di lettura. Non sa. Non può sapere.

Andiamo in bicicletta per le strade, io in sella, pedalando, Lui sulla staffa tra le mie braccia aggrappate al manubrio. La bicicletta, io e Lui, attraverso il villaggio, sotto il caldo. Somigliamo a un centauro. Mitologico. L'estate finisce, potrebbe essere l'ultima, temo che sia l'ultima, o forse no, ne avremo altre. Non lo so. Nessuno lo sa. Inscrutable il meccanismo non parla, non dà segni. Solo sorprese.

Torna in città con la madre, al collegio.

Ho la sensazione che non lo raggiungerò più.

Secondo momento

Folla e potere

AUTORE. Ricordi di alcuni mesi nel 1980.

LUI. Chiamano il mio nome all'altoparlante, esortandomi a raggiungere urgentemente all'entrata. Quando arrivo, vedo mia nonna. È successo qualcosa per farla venire al collegio durante la settimana. *Tua madre non sa che sono qui*, dobbiamo parlare, mi dice. Ci sediamo nel parcheggio, nella macchina a noleggio che l'ha portata dalla città. Poi tira fuori dalla borsa una lettera che un parente le ha mandato dal villaggio come spiegazione, come informazione sulle azioni di mio padre. Mio padre? Che cosa c'entra lui? C'è scritto quello che è successo. Cosa sta succedendo. Cosa continuerebbe ad accadere. Cosa è successo. Ascolto, ma non sento, non capisco quello che sento fino a molto più tardi, anche settimane. Mia nonna legge la lettera mentre mi tiene la mano. In essa si racconta come si era diffusa la notizia che un'ambasciata dava asilo politico a chi lo volesse; come, insieme ad altri del villaggio, mio padre, durante la notte, aveva viaggiato in un camion fino alla città, come era entrato con la forza in quell'ambasciata, come era ancora dentro in attesa che gli dessero il permesso di lasciare il paese, come chiedeva, come chiedevano i delinquenti, gli emarginati, i traditori che si erano rifugiati lì.

Mio padre?

Le immagini di ciò che sta accadendo nell'Ambasciata sono alla televisione. Nella lettera condannano ciò che mio padre ha fatto, *imperdonabile*, *barbaro*, scrivono



Segundo momento

Masa y Poder

Autor. Memorias de algunos meses de 1980.

Él. Dicen mi nombre por el audio, que me presente con urgencia en Recepción. Al llegar, veo a mi abuela. Algo ha ocurrido para que venga entre semana a la beca. *Tú madre no sabe que vine, tenemos que hablar*, me dice. Nos sentamos en el parqueo, dentro del carro alquilado que la traje de la ciudad. Saca entonces de su cartera una carta que un pariente le ha enviado desde el pueblo a modo de explicación, de información por los actos de mi padre. ¿Mi padre? ¿Qué pasa con él? Allí relatan lo que ha pasado. Lo que está pasando. Lo que seguiría pasando. Lo que pasó. Escucho, pero no escucho, no entiendo lo que escucho hasta mucho después, semanas incluso. Mi abuela lee la carta mientras me sostiene la mano. En ella cuentan cómo había corrido la noticia de que una embajada estaba dando asilo político a los que lo quisieran, cómo, junto a otros del pueblo, mi padre, durante la noche, había viajado en un camión a la ciudad, cómo había entrado a la fuerza en esa Embajada, cómo aún estaba dentro esperando a que le dieran la salida del país, que reclamaba, que reclamaban los delincuentes, marginales, traidores refugiados allí. ¿Mi padre?

Las imágenes de lo que sucede en la Embajada están en la televisión. En la carta condenan lo que mi padre ha hecho, *imperdonable, una barbaridad*, escriben dándonos ánimos, en particular a mí, al hijo, que sea fuerte, que no tenga miedo, que cuente con el afecto y el apoyo de quien quiera que fuese el que escribía aquello. No fijo detalles del relato. Demasiadas palabras, demasiados afectos. ¿De quiénes son esos afectos? ¿Esos consejos? No quiero esa solidaridad. No la necesito. Al terminar de leer, mi abuela dice que nada me pasará, que por esa parte esté tranquilo. ¿Qué parte?, pienso, pero que no cuente lo sucedido a nadie. Menos en la beca. Es importante no hablar. Y lo repite otra vez: *No te harán nada por eso*. ¿Quién? ¿Por qué? ¿De qué habla? Se va asustada, llorosa. Vuelvo a las clases, no sé bien qué pensar, en realidad no pienso nada, por supuesto no digo a nadie qué ocurre. ¿Pero ocurre? ¿Está ocurriendo? Parecen hechos ajenos. De otro mundo.

La televisión pasa el día entero imágenes de la Em-

incoraggiandoci, in particolare me, il figlio, ad essere forti, a non avere paura, a contare sull'affetto e l'appoggio di chiunque sia stato a scriverla. Non mi soffermo sui dettagli della storia. Troppe parole, troppi affetti. Di chi sono quegli affetti, quei consigli? Non voglio questa solidarietà. Non ne ho bisogno. Quando finisce di leggere, mia nonna dice che non mi succederà niente, che devo stare tranquillo in questo senso. Quale parte, penso, ma che non devo dire a nessuno quello che è successo. Soprattutto non nel collegio. È importante non parlare. E lo ripete ancora: *Non ti faranno niente per questo*. Chi? Perché? Di cosa sta parlando? Se ne va spaventata, singhiozzante. Torno in classe, non so cosa pensare, non penso davvero nulla, ovviamente non dico a nessuno cosa sta succedendo. Ma cosa succede? Sta succedendo? Sembra un evento alieno. Da un altro mondo. Tutto il giorno la televisione mostra immagini dell'ambasciata occupata, piena di gente, raccontano come i primi che sono entrati lo hanno fatto uccidendo un custode. Non smetto di guardare quelle immagini, le guardo mentre le ripetono e non capisco cosa abbiano a che fare con me, con lui. La rabbia cresce tra gli insegnanti e gli studenti del collegio. Nel notiziario del mattino, durante la settimana, non ci parlano d'altro. Gli slogan di condanna nel patio centrale ci infiammano: cosa penso, cosa sento? Non mi ricordo. L'ho cancellato. Canto con gli altri ogni condanna, ogni slogan, indignato per quello che vedo, per quello che sento accadere, *qualcosa di inedito, senza precedenti*. Convinto di questo. Infastidito da ciò che sta accadendo, lì, nelle immagini. La sgradevolezza di quelle sequenze, di quei volti. Volti così diversi da quelli di mio padre. Non hanno relazione con me. Tuttavia, so che non dovrei parlare. Ma io lo relazio. Non capisco.

Verso la metà della settimana riportano sul giornale del mattino che prima del permesso di uscita per il fine settimana sfileremo davanti all'ambasciata occupata, insieme a centinaia di studenti che protesteranno accanto al popolo per gli eventi. Non mi rifiuto di andare, non invento la febbre, il raffreddore, nessun fastidio. Io ci vado. Non è con me.

Il giorno del permesso. Partiamo con gli autobus. Quando arriviamo sul luogo degli eventi, in città, organizziamo dei gruppi. Ci danno manifesti, striscioni. Lentamente ci uniamo in blocco con quelli che stanno marciando ininterrottamente, da giorni, lungo il viale davanti all'Ambasciata.

La rabbia cresce, diventa forza, energia, la gente canta, ripetendo slogan, gli inni si sentono risuonare

bajada ocupada, repleta de gente, cuentan cómo los primeros en entrar lo hicieron matando a un custodio. No paro de mirar esas imágenes, las miro mientras las repiten y no entiendo qué tienen que ver conmigo, con él. La ira crece entre los maestros y los alumnos en la beca. En los matutinos, durante la semana, no se nos habla de otra cosa. Las condenas que coreamos formados en el patio central nos enardecen. ¿Qué pienso, qué siento? No lo recuerdo. Lo borré. Coreo con los demás cada condena, cada consigna, indignado de lo que veo, de lo que escucho que está sucediendo, *algo inaudito, sin precedentes*. Convencido de eso. Molesto de lo que pasa, allí, en las imágenes. Lo desagradable de aquellas secuencias, de aquellas caras. Caras tan distintas a la de mi padre. No lo relaciono. No obstante, sé que no debo hablar. Pero no lo relaciono. No entiendo.

Hacia mediados de semana informan en el matutino que antes del pase desfilaré frente a la Embajada ocupada junto a cientos de estudiantes que protestarán al lado del pueblo por los sucesos. No me niego a ir, no invento fiebre, catarro, ningún malestar. Voy. No es conmigo.

El día del pase. Salimos en las guaguas. Al llegar al lugar de los hechos, en la ciudad, organizamos grupos. Nos dan carteles, banderas. Lentamente nos unimos en bloque a los que marchan ininterrumpidamente, desde hace días, por la Avenida frente a la Embajada.

La ira crece, se convierte en fuerza, en energía, la gente corea repitiendo consignas, por los altavoces se oyen himnos a todo volumen que acompañan como una banda sonora la marcha y los gritos de protesta de la procesión. A unas cuadras de la casa donde está la Embajada tomada, empiezo a entender la situación en que me encuentro, hasta ese momento recuerdo mi euforia por la aventura, por todo aquello, por estar allí, en el desfile. En la medida en que nos acercamos a la Embajada, veo cómo los que me rodean dejan de jugar, cambian. También yo cambio. Justo al aproximarnos a la fachada, al centro del fenómeno, comienza el malestar. Mi malestar. *Entiendo* lo que está pasando, lo excepcional, lo desesperado que está pasando: mi padre está allá dentro, puede asomarse a una ventana, verme pasar, o verlo yo a él. Yo estoy afuera gritando, maldiciendo, condenándolo, él sigue dentro, recibiendo aquel desprecio, yo afuera en su

dagli altoparlanti, accompagnando come una colonna sonora la marcia e le grida di protesta del corteo. A alcune centinaia di metri dalla casa dove c'è l'ambasciata occupata comincio a capire la situazione in cui mi trovo, fino a quel momento ricordo la mia euforia per l'avventura, per tutto ciò, per essere lì, nella sfilata. Mentre ci avviciniamo all'Ambasciata, vedo come quelli intorno a me smettono di giocare, cambiano. Anch'io cambio. Appena ci avviciniamo alla facciata, il centro del fenomeno, inizia il disagio. Il mio disagio. *Capisco* cosa sta succedendo, quanto sia eccezionale, quanto sia disperato: mio padre è lì dentro, può guardare fuori da una finestra, vedermi passare, o io posso vedere lui. Io sono fuori a gridare, a maledire, a condannarlo, lui è ancora dentro, a ricevere quel disprezzo, io fuori contro di lui senza che lui lo sappia. Comincio a *sentire* il significato della situazione. Sono con quello tra la folla. Ora è una folla e io sono io, solo, senza aiuto. Senza logica. Trascinato lì. Verso il fronte. Verso di lui. Contro di lui. Senza speranza.

A pochi metri dall'ingresso della casa, alcuni degli occupanti possono già essere visti sul tetto. Le persone intorno a me cominciano, appena li hanno visti, a gridare condanne con una nuova, imprevista furia. Quando siamo proprio davanti alla facciata dell'Ambasciata, vista tante volte in quei giorni in televisione, una commozione attraversa il gruppo accanto a me, vedendola dal vivo, al ritmo degli inni che escono dagli altoparlanti, col volume molto più alto ora che siamo sul posto, producono in tutti noi un brivido compatto, profondo, in blocco, che ci fa alzare le mani tutti all'unisono e gridare con sconcertante, sorprendente furia. Anche io urlo. Inaspettatamente, automaticamente. Grido, grido ancora quello che gridano, quello che dobbiamo gridare. Quello che ci è stato detto di gridare. Quello che si grida lì. Nei pochissimi secondi necessari per passare davanti alla casa occupata, cerco ansiosamente il volto di mio padre tra quelli che si affacciano alle finestre. Nello stesso momento in cui urlo, ripetendo il coro, lo cerco, con paura, con ansia, urlo e lo cerco, le due cose insieme nello stesso impulso contraddittorio, imprevisto, incontrollabile. Improvvisamente ricordo, abbasso le mani, smetto di urlare, una reazione che nessuno intorno a me vede o capisce. L'attimo dopo mi ricordo che piango, per mio padre dentro e per me fuori, per le urla che mi escono, e che escono dagli altri, per il disprezzo, per quell'emozione che ci unisce e ci allontana, per non essere ed essere loro, lontano e unito

contra sin que él lo sepa. Empiezo a *sentir* qué significa la situación. Estoy *con aquello* en el gentío. Ahora es un gentío y yo soy yo, solo, sin ayuda. Sin lógica. Arrastrado hacia allí. Hacia adelante. Hacia él. Contra él. Sin remedio.

A unos metros de la entrada de la casa, ya pueden verse subidos en el techo a algunos de los ocupantes. La gente a mi alrededor comienza, ya no más verlos, a gritar las condenas con una furia nueva, imprevista. Al estar justo frente a la fachada de la Embajada, tantas veces vista en esos días en la televisión, una conmoción corre por entre el grupo que está a mi lado, el verla en directo, al compás de los himnos que salen de los altavoces, con mucho más volumen ahora que estamos en el sitio, producen un estremecimiento compacto, profundo, en bloque, en todos nosotros, que hace que al unísono levantemos las manos y gritemos con furia desconcertante, sorpresiva. También yo grito. De modo inesperado, automático. Grito, vuelvo a gritar lo que gritan, lo que tenemos que gritar. Lo que nos han dicho que gritemos. Lo que se grita allí. En los poquísimos segundos que transcurre la pasada por frente a la casa ocupada, busco con ansiedad la cara de mi padre entre los que se asoman a las ventanas. A la vez que grito, repitiendo los coros, lo busco, con miedo, con ansiedad, grito y lo busco, las dos cosas juntas en un mismo impulso contradictorio, imprevisto, incontrolable. De pronto, recuerdo, bajo las manos, dejo de gritar, una reacción que ninguno a mi alrededor ve ni entiende. Al momento siguiente recuerdo que lloro, por mi padre dentro y yo afuera, por aquellos gritos que doy, que dan, por el desprecio, por esa emoción que nos une y nos aleja, por no ser y ser ellos, distante y unido a eso, a eso que pasa y no debe pasar, que desprecio y apoyo, lloro y el llanto borra las últimas imágenes de la fachada de la Embajada. El río de la marcha nos empuja hacia delante, a la realidad. Volvemos a ser los que buscan la salida, el punto de las guaguas en las entrecalles, las bromas, el griterío por encontrar asiento.

La banalidad del mal

Madre. Llega eufórico. Lo esperaba; al verlo en ese estado, le doy ánimos. Aliviada, lo felicito, lo abrazo. *Tu padre ha actuado mal, terriblemente mal*, recuerdo que le repito, *no pensó en ti, pensó en él. Optó por él. No por ti.* Tenía que entender la situa-

a quello, a quello che succede e non deve succedere, che disprezzo e sostengo, piango e il pianto cancella le ultime immagini della facciata dell'Ambasciata. Il fiume della marcia ci spinge in avanti, verso la realtà. Torniamo ad essere quelli che cercano l'uscita, il punto di raccolta degli autobus agli incroci, le battute, le grida per trovare un posto.

La banalità del male

MADRE. Arriva euforico. Lo aspettavo; vedendolo in quello stato, lo incoraggio. Sollevata, mi congratulo con lui, lo abbraccio. *Tuo padre si è comportato male, terribilmente male*, mi ricordo, ripeto, *non ha pensato a te, ha pensato a lui. Ha optato per lui. Non per te.* Doveva capire la situazione in cui ti stava lasciando per scappare, doveva essere fermo di fronte a ciò che aveva fatto. Il danno irreparabile che aveva fatto. Lui annuisce. Lui mi capisce. Vedo che capisce che il momento è trascendentale. *Devi deciderci*, gli dico, *essere chiaro, non esitare in un momento come questo.* Lui è d'accordo con me. È d'accordo con me, finalmente! Un grande sollievo! Avevo paura che non avresti capito, che avrebbe complicato le cose. Ma no, non è così. E ne sono felice. E mi congratulo di nuovo con lui, lo abbraccio, lo bacio. Gli dico quanto sono orgogliosa. Di lui, della sua forza, del suo carattere. Per il coraggio che ha di vedere ciò che è essenziale, ciò che è importante. È commosso. A causa delle mie parole. Da sé stesso. Lo sostengo, gli dico che abbiamo ragione, che lo capirà, che deve avere fiducia in quello che sta facendo. La casa brucia, ricordo, il quartiere, i vicini, per quello che succede ogni minuto, ogni istante. Ovunque. Un momento unico e definitivo. Gli chiedo di non uscire in strada, per sicurezza. Tutto è in subbuglio, confuso là fuori. È meglio isolarsi, riposare, dimenticare tutto. Aspettare in silenzio per qualche giorno che le cose diventino più chiare. *È tuo padre, nessuno sa cosa potrebbero pensare di te, cosa potrebbe succedere.* Accetta. Capisce. Siamo insieme, uniti per la prima volta.

Passa il fine settimana rinchiuso, lasciandosi curare da me, mi assicuro che suo padre non lo contatti al telefono, se ci prova, se osa, una volta tornato a casa per aspettare il permesso di uscita che gli offrono. Dai notiziari, non ci fermiamo di guardare i notiziari, sappiamo che vengono restituiti alle loro case per essere poi portati fuori dal paese.

Sono belle giornate per entrambi quelle settimane, lo ricordo. Sembra felice che io mi occupi di lui, che io sia

ción en la que lo dejaba para huir, tenía que ser firme frente a lo que él había hecho. Al daño irreparable que había hecho. Asiente. Me entiende. Veo que comprende que el instante es trascendental. *Hay que definirse, le digo, ser claro, no vacilar en un momento así.* Está de acuerdo. Coincide conmigo. ¡Por fin! ¡Un gran alivio! Temía que no entendiera, que complicara las cosas. Pero no, no es así. Y me alegro. Y lo felicito otra vez, lo abrazo, lo beso. Le digo lo orgullosa que estoy. De él, de su fuerza, de su carácter. De tener el valor, el coraje de ver lo esencial, lo importante. Está emocionado. Por mis palabras. Por él mismo. Lo apoyo, le digo que tenemos la razón, que ya se dará cuenta, que confíe en lo que hace. La casa arde, recuerdo, el barrio, los vecinos, por lo que pasa a cada minuto, a cada instante. Por todas partes. Un momento único, definitivo.

Le pido que no salga a la calle, por seguridad. Todo está revuelto, confuso allá fuera. Es mejor aislarse, descansar, olvidar todo. Esperar tranquilo unos días a que se aclaren las cosas. *Es tu padre, nadie sabe lo que puedan pensar de ti, lo que pueda pasar.* Acepta. Comprende. Estamos juntos en esto, unidos por primera vez.

Pasa el fin de semana encerrado, cuidado por mí, atenta a que el padre no lo contacte por teléfono, si es que lo intenta, si es que se atreve, una vez que lo devuelvan a la casa a la espera de la salida que les están ofertando. Por las noticias, no paramos de ver las noticias, sabemos que los están devolviendo a las casas para después sacarlos del país. Son días buenos para los dos esas semanas, recuerdo. Parece encantado de que lo cuide, que esté atenta, a su lado, sin pelearnos como otras veces. En la misma frecuencia. Unidos. Como nunca. Lentamente la crisis pasa. Cesan las imágenes, las condenas en la televisión, en los periódicos, en la calle. Otra vez es la vida de antes, la nuestra. Entonces retorna a la beca. A sus clases. Yo a lo mío. Al trabajo. A los problemas, que no dejan tiempo para más. Una empresa requiere el ciento por ciento de nosotros. El día y la noche, sin respiro, sin vida. Un sacrificio que solo entienden quienes me conocen. Quienes estaban allí y saben que era así, que se vivía así.

Por familiares sabe que el padre sale del país en un barco junto a otros como él. Sin embargo, no hablamos de ello. De ese final, de esa salida. De los deta-

atenta, al suo fianco, senza litigare come altre volte. Sulla stessa frequenza. Uniti. Come mai prima d'ora. Lentamente la crisi passa. Le immagini cessano, le condanne in televisione, sui giornali, per strada. Ancora una volta ritorna la vita di prima, la nostra vita. Poi torna al collegio. Alle sue classi. Torno alle mie cose. Al lavoro. Ai problemi, che non lasciano tempo per altro. Un'azienda richiede il cento per cento di noi. Giorno e notte, senza tregua, senza vita. Un sacrificio che solo chi mi conosce capisce. Quelli che erano lì e sanno che era così, che si viveva così.

Attraverso dei familiari sa che il padre lascia il paese su una barca con altri come lui. Tuttavia, non ne parliamo. Di quella fine, di quella partenza. Dei dettagli di quel viaggio. Come è stato, quando, in quali condizioni. Preferibile in questo modo. Per saltare, per astrarre la questione. Le immagini che possono rimanere di quella vicenda. Non sono brava neanche in questo. A conversare. Credo di più in ciò che l'oblio aggiusta. Il paese dimentica. Ed è di questo che ha bisogno. Il padre se n'è andato per sempre. Un fatto senza via di ritorno. Nessuna soluzione possibile. Qualcosa di definitivo da non affrontare. Come la morte. Andarsene così, come ha fatto lui, è morire, scomparire. Punto. D'altra parte, non sembra colpito. Non parla, non chiede. Non gli interessa sapere. In qualche modo, quello che sa gli basta. Quel poco che sa è sufficiente per lui. Lo vedo calmo, fiducioso, contento. Nessuna inquietudine. Come dovrebbe essere. Parlare di cosa allora, per cosa?

Se pioveva quando è partito, se c'era tempesta o sole. Se era in pericolo o meno durante il viaggio. C'era semplicemente un viaggio, una partenza. Un tradimento.

Smetto di controllare il telefono e chiudo gradualmente il caso.

Fino ad oggi, quando mi chiedono di parlare, di tornare a quei momenti. Cosa ho da dire, davvero? cosa evocare? Posso ricostruire qualcosa, dei fatti, forse delle idee in gioco, ma sono idee del passato, già superate, che posso solo ripetere, drammatizzare ora per voi. E quando si fa questo, non sono le idee, le grandi idee politiche che furono, sono fantasmi di idee. Qualunque cosa io possa dire è inutile per ciò che si cerca in questa commedia: *sapere* cosa siamo stati. Per quanto riguarda questo, un'ultima considerazione e poi mi zittisco definitivamente: forse non ho agito bene, tuttavia, quella era la persona che ero in quel momento, credevo in quella persona ed ero sostenuta

lles de ese viaje. Cómo fue, cuándo, en qué condiciones. Preferible así. Saltar, abstraer el asunto. Las imágenes que puedan quedar de ese asunto. Tampoco soy buena en eso. En conversar. Creo mejor en lo que arregla el olvido. El país olvida. Y es lo que él necesita. El padre se fue para siempre. Un hecho sin vuelta atrás. Sin arreglo. Algo definitivo con lo que no hay que lidiar. Como la muerte. Irse así, como se fue él, es morir, desaparecer. Punto. Por otra parte, no parece afectado. No habla, no pregunta. No le interesa saber. De algún modo, le basta con lo que sabe. Con lo poco que sabe le es suficiente. Lo veo tranquilo, seguro, conforme. Sin inquietud. Como tiene que ser. ¿Hablar entonces de qué? ¿Para qué? De si llovía cuando zarpó, de si había tormenta o sol. De si corrió peligro o no durante la travesía. Simplemente hubo un viaje, una salida. Una traición.

Dejo de vigilar el teléfono y poco a poco cierro el caso.

Hasta hoy, que me piden hablar, volver a aquello. ¿Qué tengo que decir, en realidad? ¿Qué cosa evocar? Puedo reconstruir algo, hechos, quizás algunas ideas en juego, sin embargo, son ideas del pasado, ya superadas, que solo puedo rehacer, dramatizar ahora para ustedes. Y cuando haces esto, no son las ideas, las grandes ideas políticas que fueron, son fantasmas de ideas. Lo que pueda decir es inservible para lo que se busca en esta obra: saber qué fuimos.

En cuanto a eso, una última consideración y hago mutis de este texto: quizás no actué bien, no obstante, esa era la persona que yo era en ese momento y creía en esa persona y estaba apoyada por la mayoría que creía que actuar así era justo. Lo correcto. Lo digno. No existe arrepentimiento, es un melodrama, una hermosa ficción que ojalá pudiéramos tener a mano: arrepentirnos de verdad. Cuando nos arrepentimos, ya somos otros y el pasado no tiene conexión con lo que pensamos o somos ahora. Estamos viejos, vemos las cosas de modo diferente a cómo las veíamos, cambiamos de parecer y seguimos adelante. Quejarse de lo que pasó, exigimos ahora por lo que fue o no fue, por lo que hicimos o no hicimos, es tonto, porque nadie escucha ese pedido, esa queja, no hay nadie para escucharla, para hacer algo real con ella. No estamos allí. Si la escuchamos, es tarde, somos ya otros bien distintos y el reclamo no produce nada que re-

dalla maggioranza che credeva che agire in quel modo fosse giusto. La cosa giusta da fare. La cosa degna da fare. Non esiste il pentimento, è un melodramma, una bella finzione che magari avessimo a portata di mano: pentirci davvero. Quando ci pentiamo, siamo già altri e il passato non ha alcuna connessione con ciò che pensiamo o siamo ora. Siamo vecchi, vediamo le cose diversamente da come le vedevamo, cambiamo idea e siamo andati avanti. Lamentarsi di quello che è successo, pretendere da noi stessi qualcosa per quello che è stato o non è stato, per quello che abbiamo fatto o non abbiamo fatto è stupido, perché nessuno ascolta quella richiesta, quella lamentela, non c'è nessuno che la ascolti, che ne faccia qualcosa di reale. Noi non ci siamo. Se lo ascoltiamo, è troppo tardi, siamo già molto diversi e la lamentela non produce nulla che risolva qualcosa. La giustizia non esiste, né la vera riparazione, occupa solo il presente: andare avanti, continuare, lottare, esistere.

Io sono un'altra.

Cammino verso me stesso

PADRE. È solo l'estate successiva che torna al villaggio con sua nonna, mi viene detto molto più tardi. Alla fine di quella visita, prima di tornare in città, decidono di andare, forse per formalità, a trovare la sorella paterna, l'altra mia figlia, che viveva a qualche isolato da me. Da lei sentono che la casa è ancora disabitata, sigillata da quando sono partito. *Come sei cresciuto*, gli dice, raccontami gli disse quando lo vede alla porta, e gli dice, mi dice, come gli dicevo io ogni estate quando riappariva più alto, più cresciuto. Lei lo bacia sulla guancia e li invita a pranzo. Accettano.

A un certo punto del pomeriggio, dopo pranzo, proprio mentre stanno per andarsene, con molta attenzione, lei, la sorella, comincia a raccontare quello che è successo dopo il ritorno dell'Ambasciata nella casa, gli avvenimenti di quei giorni dell'anno precedente, che lui non sapeva o non voleva sapere, o non gli hanno lasciato sapere.

Lei gli racconta che, all'uscita dall'ambasciata, invece di tornare direttamente a casa per aspettare la partenza, decido, forse per paura, di passare quei giorni di attesa a casa di alcuni cugini in un altro posto dove non mi conoscevano. I cugini sono nella mia stessa situazione, gli dice, quindi penso che sarò più sicuro lì. Salvo.

La mattina dopo l'arrivo in quella casa, organizzano lì davanti, all'esterno, una manifestazione di condanna. Poi gli descrive, mi ha detto, quello che sappiamo

suelva nada. La justicia no existe, ni la real reparación, solo ocupa el presente, seguir, continuar, luchar, existir.

Soy otra.

Camino hacia sí mismo

Padre. No es hasta el próximo verano que vuelve al pueblo con la abuela, me cuentan mucho después.

Al final de esa visita, antes de regresar a la ciudad, deciden ir, quizás por formalidad, a ver a la hermana paterna, mi otra hija, que vivía a cuadras de mí. Por ella se enteran de que la casa continúa deshabitada, sellada desde la salida. *Cómo has crecido*, le dice, me contó ella que le dice al verlo en la puerta, y se lo dice, me cuenta, como le decía yo cada verano en que reaparecía más alto, más crecido. Lo besa en la mejilla y los invita a almorzar. Aceptan. En algún momento de la tarde, después de la comida, en el instante en que están casi por irse, con mucho cuidado, ella, la hermana, comienza a contarles lo ocurrido después del regreso de la Embajada a la casa, los sucesos de aquellos días del año anterior, que Él no supo o no quiso saber, o no le dejaron que supiera.

Ella le cuenta que, a la salida de la Embajada, en vez de regresar directamente a casa para esperar la salida, decido, quizás por miedo, pasar esos días de espera en casa de unos primos en otro lugar donde no me conocieran. Los primos están en la misma situación que yo, le cuenta, por lo que pienso que estaré más seguro allí. A salvo.

A la mañana siguiente de llegar a esa casa, organizan frente a ella, afuera, un mitin de repudio. Ella entonces le describe, me dijo, lo que sabemos ocurrir en esos mítines. Cientos de personas reunidas frente a la casa que comienzan a gritar insultos, consignas, a tirar huevos, piedras contra la fachada, las ventanas, la puerta de la calle.

Estamos al fondo, en la última habitación, por el suelo, por las esquinas, contra las paredes, en la oscuridad, no hay luz, las ventadas cerradas, calor, mucho calor. Alguien en la desesperación propone salir por atrás, por el techo para alcanzar otro techo, y huir. Por todas partes que nos asomamos, hay gente apostada, esperando, con palos, piedras, que nos gritan. Estamos sitiados. Los vecinos han sitiado la casa. Por el patio, por los pasillos, por la azotea. Regresamos adentro, a la oscuridad, al suelo, por miedo a una pedrada que atravesase los

sucede in questi raduni. Centinaia di persone si sono riunite davanti alla casa che cominciano a gridare insulti, slogan, a lanciare uova, pietre contro la facciata, le finestre, la porta d'ingresso.

Siamo in fondo, nell'ultima stanza, sul pavimento, negli angoli, contro le mura, al buio, senza luce, le finestre chiuse, calore, molto calore. Qualcuno in preda alla disperazione propone di uscire dal retro, attraverso il tetto per raggiungere un altro tetto, e fuggire. Ovunque guardiamo, ci sono persone in attesa, con bastoni, pietre, che ci gridano contro. Siamo sotto assedio. I vicini hanno assediato la casa. Nel cortile, nei corridoi, sul tetto. Torniamo dentro, nell'oscurità, a terra, per paura di una pietra attraverso le finestre. Abbiamo fame, non c'è cibo da ieri, non c'è acqua. Possiamo solo aspettare, qualunque cosa accada, senza coscienza, senza realtà, senza tempo, pieni di paura. Aveva paura, dice, lo immaginate? È importante vederlo, sentirsi lì con lui e vederlo, quest'ultima cosa che non dice, mi ha detto che ha pensato di dirglielo, ma non ha potuto. Si dispiaceva per Lui. Per due giorni hanno circondato la casa, tagliato l'elettricità, l'acqua, il telefono. Il giorno in cui arriva la partenza dei cugini, quelli che erano fuori furono avvertiti in anticipo. Siccome sanno che devono uscire dalla porta principale se vogliono andarsene, li aspettano. Quando appare il padre, quello che non conosco (perché si conoscono tutti, chi dentro, chi fuori, sono vicini di casa da una vita e lui è un estraneo che non conosco), lo colpiscono in faccia, nelle costole, lo buttano a terra tra i calci, lo sollevano in aria, sopra le teste della folla, lo gettano ancora e ancora per terra fino a lasciarlo semicosciente, lei gli racconta, come le ho raccontato io, quello che è stato, quello che è.

Non poteva partire proprio in quel momento con i cugini, gli spiega lei dopo una pausa, una pausa in cui nessuno parla in quella stanza, quel pomeriggio. La sua partenza deve avere luogo, secondo la legge, dall'indirizzo attuale, quindi lo rimandano a casa in quello stato per aspettare il suo turno, gli dice. Racconta come lei ha dovuto entrare attraverso il cortile, grazie alla complicità di un vicino, per vederlo. Il padre ha, descrive, delle costole fratturate, denti incisivi rotti, la faccia gonfia, lividi ovunque, sul petto, sulle gambe, riesce a malapena a deglutire, gli si deve portarle quando è possibile entrare, e non sempre si può, qualcosa di morbido, puré o qualcosa del genere, per nutrirlo. Racconta come il padre cerca di chiamarlo al telefono ogni giorno, ossessivamente, per parlargli,

cristales. Hay hambre, no hay comida desde ayer, ni agua. Solo podemos esperar, pase lo que pase, sin conciencia, sin realidad, sin tiempo, con miedo. Tuvo miedo, le dice, ¿te imaginas? Es importante verlo, sentirse allí dentro con él y verlo, esto último no lo dice, me dijo que pensó decírselo, pero que no pudo. Le dio pena con Él. Durante dos días cercan la casa, cortan la luz, el agua, el teléfono. El día en que por fin llega la salida a los primos, los que están afuera son avisados de antemano. Como saben que ellos tienen obligatoriamente que salir por la puerta principal si quieren irse, los están esperando. Al aparecer el padre, al que no conocen (porque todos se conocen, los de dentro, los de afuera, son vecinos de toda una vida y él un extraño al que no conocen), lo golpean en la cara, en las costillas, lo tiran al piso entre patadas, lo izan en el aire, por sobre las cabezas de la multitud, lo lanzan una y otra vez contra el suelo hasta dejarlo seminconsciente, le cuenta, como yo le conté a ella, lo que fue, lo que es.

Él no pudo irse en ese mismo momento con los primos, le explica ella tras una pausa, una pausa donde nadie habla en esa sala, esa tarde. Su salida debe realizarse, según la ley, desde la dirección real, así que lo devuelven a su casa en ese estado a que espere turno, le dice. Ella cuenta cómo tiene que entrar por el patio, gracias a la complicidad de un vecino, para verlo. El padre tiene, le describe, costillas fracturadas, dientes delanteros rotos, la cara inflamada, hematomas por dondequiera, en el pecho, en las piernas, apenas puede tragar, hay que llevarle, cada vez que puede entrar, y no siempre se puede, algo blando, puré o algo así, para que se alimente. Cuenta cómo el padre intenta llamarlo por teléfono cada día, obsesivamente, para hablarle, y cómo las llamadas, una por una, cada vez son rechazadas por la operadora. Le cuenta cómo ella, al final, saca de la casa la jaula de los canarios porque, le aclara, prohibieron llevarse muebles, adornos, ropas, fotos...

En el pueblo, sin embargo, los vecinos se niegan en silencio a dar un mitin al padre, le dice, nadie lo visita, pero nadie lo molesta tampoco, lo dejan tranquilo esos días finales en su casa cerrada. Cuando se marcha, está enfermo, con dolores, hace así la travesía en barco hasta allá.

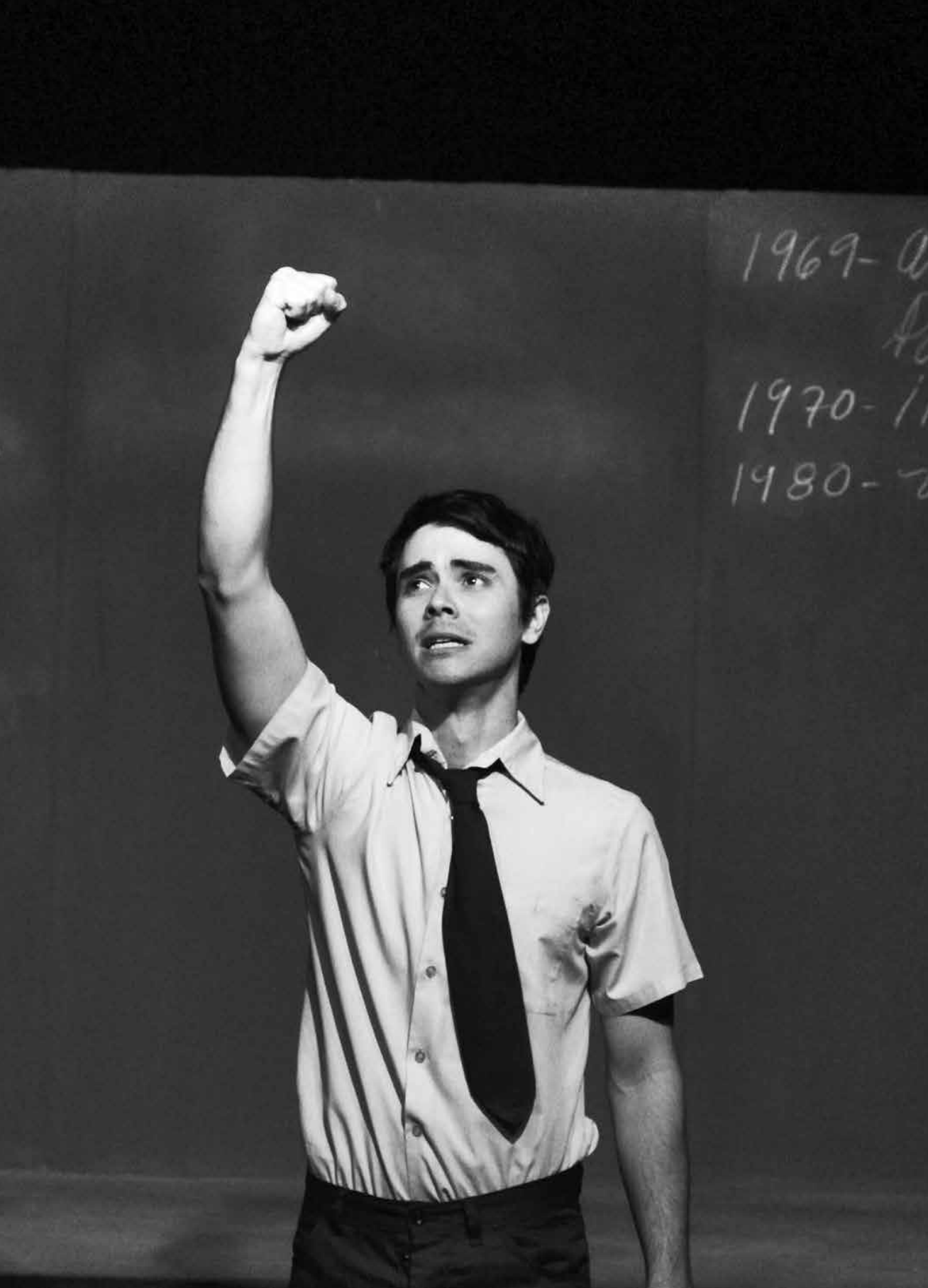
Me contó ella, como Él, después de que ella termina de hablar, después de otra pausa, de un tiempo

e come le chiamate, una per una, ogni volta vengono rifiutate dall'operatore. Gli racconta come, alla fine, lei porta fuori di casa la gabbia dei canarini perché, spiega, era vietato prendere mobili, ornamenti, vestiti, foto... Nel villaggio, però, i vicini si rifiutano silenziosamente di manifestare, gli dice, nessuno lo va a trovare, ma nemmeno nessuno lo disturba, lo lasciano solo in quegli ultimi giorni nella sua casa chiusa. Quando parte, è malato, soffre, così fa il viaggio in barca laggiù. Lei mi racconta come Lui, dopo che lei ha finito di parlare, dopo un'altra pausa, dopo un po' di tempo seduto lì in silenzio, le dice che Lui ha visto le cose in televisione, là fuori, in strada, i pestaggi, le grida, i tumulti, le corse, che li ha visti da lontano, nel quartiere, in altri quartieri, andando e venendo, che ha sentito storie di persone a cui è successo questo quando sono andate via, ma che secondo lui non c'entravano. *Perché*, gli chiede lei. *Non pensavo che sarebbe successo, non a lui*, risponde. *Come potevi non pensare che sarebbe successo se lo vedevi*, insiste: *non lo so, non capisco*. E tace, ho saputo dopo.

Penso che ora, in questo momento, Lui cerca, quello che scrive a New York, quello che ha continuato a scrivere, cerca di capire quel *non capisco*, detto quella volta a sua sorella, quel pomeriggio, in quella stanza, dopo la pausa. Cerca di ricordare cosa gli succede, dentro quel lui che era, ma che ora, come ha fatto dire a sua madre, è anche un altro e non ricorda. È strano non ricordare chi si era, vero? O perché uno era così, in quel modo che non riconosciamo più. Vorrebbe, ma non riesce a trovare la strada verso sé stesso, verso quello che era, quello che non chiede, non si informa, non reagisce, non entra in contatto.

Era distante, astratto durante quei mesi, aspettando la storia di sua sorella. Una storia che ho conosciuto più tardi, anni dopo, quando non aveva più importanza, quando non importa. Anch'io sono un altro, lo sento. Un vecchio. Un uomo comune che ha lavorato duramente per farsi strada. Qui. Lontano. Qualcuno che ha dovuto andare avanti, e lasciarsi il passato alle spalle, come tanti. Non più e non meno padre di chiunque altro. Uno che fugge, che abbandona, che si rifà. Che ha fatto quello che ha potuto.

Che differenza fa quello che scrivono o rappresentano dopo, ora? Quello che Lui scrive o confessa. Che importanza ha dopo la verità, ora? Che ci facciamo di essa? Cosa facciamo con questo testo?



1969-0
1970-1
1980-2

sentados allí en silencio, le comenta que Él vio cosas en la televisión, por ahí, en la calle, los golpes, los gritos, los tumultos, las carreras, que las vio de lejos, en el barrio, en otros barrios, andando y viniendo, que oyó historias de gente a la que al irse le pasó eso, pero que no lo relacionó. *¿Por qué?*, le pregunta ella. *No pensé que pasara, no a él*, le responde Él. *¿Cómo no ibas a pensar que pasaría si lo estabas viendo?*, insiste: *No sé, no entiendo*. Y calla, supe después.

Pienso que ahora, en este momento, Él trata, el que escribe en Nueva York, el que siguió escribiendo, trata de entender ese *no entiendo* dicho esa vez a la hermana, esa tarde, en aquella sala, después de la pausa. Trata de recordar qué pasa con él, dentro de ese él que era, pero que ahora, como le hizo decir a la madre, también ya es otro y no recuerda. Es extraño no recordar quién fue uno, ¿no? O por qué uno fue así, de esa manera que ya no reconocemos. Quiere, pero no encuentra camino hacia sí mismo, hacia el que era, el que no pregunta, no indaga, no reacciona, no relaciona.

Ajeno, abstraído, estuvo esos meses, a la espera del cuento de la hermana. Cuento que conocí después, años después, cuando ya no importaba, cuando no importa. También soy otro, lo siento. Un viejo. Un hombre cualquiera que trabajó duro para abrirse paso. Acá. Lejos. Alguien que tuvo que seguir, borrar y cortar, como tantos. Ni más padre ni menos padre que nadie. Uno que huye, que abandona, que se rehace. Que hizo lo que pudo. *¿Qué más da lo que escriban o representen después, ahora? Lo que Él escriba o confiese. ¿Qué importa la verdad después, ahora? ¿Qué hacer con ella ahora? ¿Con este texto?*

Sueño

Él. Salimos a la calle, mi abuela no habla, en la parada digo que soy culpable, que ella también lo es. Culpables. Ella llora y calla, y me pide por mi bien, por mi futuro, que calle, y le hago caso. Gallo. Volvemos a la ciudad, callados. Luego vuelvo al pueblo, a casa de mi padre. En sueños. Cruzo el jardín, toco la puerta. Lo llamo. Me impaciento. Vuelvo a llamar. Grito. Espero a que abra. Adormilado, sonriente. Y me deje pasar a la oscuridad de la sala. Algunas veces abre, otras no. Entonces quedo afuera, con el frío, el maletín en la mano, en la noche. Siempre consciente de que no

Sogno

LUI. Usciamo in strada, mia nonna non parla, alla fermata le dico che sono colpevole, che anche lei è colpevole. Colpevoli. Piange e tace, e mi chiede per il mio bene, per il mio futuro, di tacere, e io la ascolto. Rimango in silenzio. Torniamo in città, in silenzio. Poi torno al villaggio, a casa di mio padre. Nei miei sogni. Attraverso il giardino e busso alla porta. Lo chiamo. Mi spazientisco. Busso di nuovo. Urlo. Aspetto che lui apra. Assonnato, sorridente. E mi lascia passare nell'oscurità del soggiorno. A volte apre, a volte no. Allora rimango fuori, al freddo, con la valigetta in mano, nella notte. Sempre consapevole che non aprirà, rimango lì, alla porta, sotto la fredda luce tremolante, senza un posto dove dormire, senza un posto dove aspettare il mattino.

Epilogo

AUTORE. Epilogo scritto all'Avana nel 2012.

Mio padre non tornò, non lo vidi più per i successivi trent'anni. È un uomo anziano, sull'orlo della pensione, ha cresciuto altri bambini e si è ricostruito una vita. In esilio.

Alla fine, anche lei, mia madre, in modo sconcertante, decide di andarsene, un processo difficile e molto lungo, lungo anni, per rompere con tutto, con sé stessa, ma quando arriva il momento critico, lo fa e se ne va. Io scrivo, se ne va. Punto. Se ne va. Lei. Se ne sta andando. Anche lei. Anche. Punto. Vive fuori, da sola, guadagna soldi. Ha avuto successo negli affari. Nessuno dei due si è più rivisto. Sto parlando di loro. I miei genitori. I due che una volta erano ragazzi di paese. Non hanno mai più avuto a che fare l'uno con l'altro a causa di qualcosa di oscuro che ha che fare con me. Le loro opinioni politiche sono ora abbastanza simili, differiscono solo per le sfumature, mio padre è un repubblicano e lei ama Obama.

Quando sono andato a trovarli, negli ultimi anni, mi hanno ricevuto con gentilezza nelle loro rispettive case, ho finalmente conosciuto le loro famiglie, i loro amici, i loro cari, ho visto i luoghi dove hanno trascorso la loro vita (lontano dalla mia), mi hanno portato a passeggiare nelle città dove vivono, durante quei miei viaggi, mi hanno dato dei soldi quando non ne ho avuti abbastanza (faccio teatro, viaggio con il teatro e il teatro non dà mai niente). Mi hanno portato a cena, abbiamo parlato e ho dormito nelle loro case. Li ho ringraziati per la loro attenzione e ho promesso, prima di partire, di scrivergli più spesso. Da quando è stato possibile, ricevo email di auguri per capodanno, per i compleanni,

abrirá, sigo allí, en la puerta, bajo la luz fría que parpadea, sin dónde dormir, sin dónde esperar la mañana.

Epílogo

Autor. Epílogo escrito en La Habana en 2012.

Mi padre no regresó, no lo volví a ver en los treinta años siguientes. Es un hombre mayor, a punto del retiro, crió a otros hijos y rehizo su vida. En el exilio. Con el tiempo, también ella, mi madre, de un modo desconcertante, decide irse, un proceso difícil y muy largo, de años, llegar a romper con todo, con ella misma, pero llegado el momento crítico lo hace y se va. Escribo se va. Punto. Se va. Ella. También. También. Punto. Vive fuera, sola, gana dinero. Ha tenido éxito en el negocio.

Ninguno de los dos volvió a verse otra vez. Hablo de ellos. De mis padres. Los dos que un día fueron muchachos de un pueblo. Nunca tuvieron que volver a tratarse por algo oscuro relacionado conmigo. Sus ideas políticas son ahora bastante parecidas, difieren solo en matices, mi padre es republicano y ella adora a Obama.

Cuando los he visitado, en años recientes, me han recibido con amabilidad en sus respectivas casas, he conocido finalmente a sus familias, a sus amigos, a sus allegados, he visto los lugares donde han transcurrido sus vidas (lejos de la mía), me han sacado a pasear por las ciudades donde viven, durante esos viajes míos, me han dado dinero las veces que no he tenido el suficiente (hago teatro, viajo con el teatro y el teatro nunca da para nada). Me han llevado a cenar, hemos conversado y he dormido en sus casas. Les he dado las gracias por la atención y he prometido, antes de irme, escribirles más seguido. Desde que ha sido posible, recibo correos electrónicos de felicitación por fin de año, por cumpleaños, también fotos de sus nietos, nietas, sobrinos y sobrinas, de vez en cuando los encuentro en Facebook, les dejo mensajes, saludos. Es caro llamarlos, aunque es mejor escribir, es sencillo escribir *hola, saludos, besos, que estén bien, feliz año, recuerdos y abrazos a todos*. Escribir es más sencillo. Hablar es caro, imposible.

anche foto dei loro nipotini, di tanto in tanto li trovo su Facebook, lascio loro messaggi, saluti. È costoso chiamarli, e comunque è meglio scrivere, è facile scrivere *ciao, saluti, baci, state bene, felice anno nuovo, auguri e abbracci a tutti*. Scrivere è più facile. Parlare è costoso, impossibile.

Note

¹ *La zafra de los diez millones* (la raccolta dei dieci milioni) è il nome che si ha dato a Cuba alla raccolta della canna da zucchero dall'anno 1970. In quell'anno e con l'obiettivo di migliorare la situazione finanziaria dell'isola, il governo mise tutte le risorse e tutti gli sforzi del paese alla fine di raggiungere la produzione di 10 milioni di tonnellate di zucchero.

² Lega di zinco, piombo e stagno, di scarsa qualità.

TEATRO ITALIANO
TEATRO ITALIANO



Rodolfo Sacchetti, estudioso y crítico teatral para las revistas *Lo straniero*, *Gli Asini* y *La Falena*; ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre la escena teatral contemporánea. Ha sido codirector del Festival de Santarcangelo (2012-2014) y presidente de la *Associazione Teatrale Pistoiese* (2012-2018); se halla entre los fundadores de *Altre Velocità*, redacción sobre las artes de la escena, y conduce una rúbrica teatral en *Rete Toscana Classica*. Está desarrollando una investigación sobre el drama radial italiano en la Universidad de Florencia, donde imparte la asignatura de Literatura italiana moderna y contemporánea. Docente de Audio documental en la Naba-Nueva Academia de las Bellas Artes de Milán; colabora con *Radio 3 Rai*. Ha publicado dos volúmenes sobre la historia del drama radial: *La radiofonica arte invisibile* (Titivillus, 2011) y *Scrittori alla radio* (FUP, 2018). Ha curado con Ascanio Celestini *Storie da legare* (Ediciones de la Meridiana, 2006), con D. Pietrobono, *Il teatro salvato dai ragazzini* (Ediciones del Asino, 2011) y con E. Bargiacchi, *Cento storie sul filo della memoria. Il Nuovo Teatro in Italia negli anni Settanta* (Titivillus, 2017).

Rodolfo Sacchetti, studioso e critico teatrale per le riviste *Lo straniero*, *Gli Asini* e *La Falena*, ha pubblicato numerosi articoli e saggi sulla scena teatrale contemporanea. Condirettore del Festival di Santarcangelo (2012-2014) e presidente dell'Associazione Teatrale Pistoiese (2012-2018), è tra i fondatori di *Altre Velocità*, redazione sulle arti della scena, e conduce una rubrica teatrale su Rete Toscana Classica. Sta svolgendo una ricerca sul radiodramma italiano all'Università di Firenze, dove insegna "Letteratura italiana moderna e contemporanea". Docente di "Documentario audio" alla Naba-Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, collabora con Radio 3 Rai. Ha pubblicato due volumi sulla storia del radiodramma: *La radiofonica arte invisibile* (Titivillus, 2011) e *Scrittori alla radio* (FUP, 2018). Ha curato con Ascanio Celestini, *Storie da legare* (Edizioni della Meridiana, 2006), con D. Pietrobono, *Il teatro salvato dai ragazzini* (Edizioni dell'Asino, 2011) e con E. Bargiacchi, *Cento storie sul filo della memoria. Il Nuovo Teatro in Italia negli anni Settanta* (Titivillus, 2017).

Ensayo Crítico
Dentro de la crisis. Seis
ejemplos de dramaturgia
italiana del nuevo siglo
Rodolfo Sacchetti

Saggio critico
Dentro la crisi. Sei esempi
di drammaturgia italiana
del nuovo secolo
Rodolfo Sacchetti

1. Redescubrir Italia

La primera década del siglo XXI se ha inaugurado en Italia, y en muchos países del mundo, bajo el signo de dos fenómenos de alcance global, que han modificado radicalmente la percepción de la realidad y la vida cotidiana de millones (miles de millones) de personas. Por un lado, la revolución de lo digital, que en esos años ha tenido una extraordinaria aceleración con la amplia difusión de los smartphones y la transferencia masiva de datos, actividades, trabajo en la web, y por el otro, la gravísima crisis económica provocada por el fallo de la Lehman Brothers de 2009. La escena contemporánea italiana ha intentado, con formas y lenguajes diferentes, contar las recaídas sociales de estos dos cambios de época, escogiendo como punto de vista privilegiado vidas individuales y familiares, biografías de escasa importancia o comunidades marginales. El *boom* de la comunicación ha llevado sobre todo a reflexionar sobre la relación entre manipulación y emancipación, incluso con referencia al papel del arte y de la cultura. En particular, ¿cuál podría ser la función del teatro hoy respecto al uso masivo de los medios de comunicación? ¿Cuál imaginario utilizar? Es este, por ejemplo, uno de los temas presentes en *West*, de Chiara Lagani, con atención específica a los mitos norteamericanos y a la persuasión oculta de la publicidad. Pero interrogantes no demasiado diferentes se hallan también en *Los dejamos para no darles otras preocupaciones*, de Daria Deflorian y Antonio Tagliarini, donde las preguntas rondan sobre todo acerca de cómo el teatro puede contar la realidad, sobre la capacidad del actor de pronunciar aquella palabra, realizar aquella acción o aquel gesto, capaces de sintetizar estéticamente una “herida” (es decir, un punto de ruptura, un conflicto...) de lo contemporáneo. La crisis económica, en cierto sentido, ha rasgado un velo sobre Italia, descrita durante demasiado tiempo, sobre todo por la literatura, el cine, el teatro, como un país habitado por una clase media bastante homogénea con necesidades y deseos similares, replegada en sí misma, y representada siempre en el propio comedor de la casa, empeñada en la solución de problemas psicológicos, que conciernen todos a la vida familiar. En el nuevo siglo, la realidad se ha mostrado mucho más compleja, y también la dramaturgia teatral, llevada adelante por autores nacidos en los años setenta y ochenta, comenzó

1. Riscoprire l'Italia

Gli anni Dieci si sono aperti in Italia, e in molti altri paesi del mondo, sotto il segno di due fenomeni dalla portata globale che hanno modificato radicalmente la percezione della realtà e la vita quotidiana di milioni (miliardi) di persone. Da un lato la rivoluzione del digitale che in quegli anni ha avuto un'accelerata straordinaria con la diffusione capillare degli smartphone e il trasferimento massiccio di dati, attività, lavoro sul web e dall'altro la gravissima crisi economica innescata dal fallimento della Lehman Brothers del 2009. La scena contemporanea italiana ha provato, con forme e linguaggi differenti, a raccontare le ricadute sociali e culturali di questi due cambiamenti epocali, scegliendo come punto di vista privilegiato vite individuali e familiari, biografie minute o comunità marginali. Il boom della comunicazione ha portato soprattutto a riflettere sul rapporto tra manipolazione ed emancipazione, anche con riferimento al ruolo dell'arte e della cultura. In particolare quale potrebbe essere la funzione del teatro oggi rispetto all'uso massiccio dei mezzi di comunicazione? Quale immaginario utilizzare? È questo ad esempio uno dei temi presenti in *West* di Chiara Lagani, con attenzione specifica ai miti americani e alla persuasione occulta della pubblicità. Ma interrogativi non troppo diversi si trovano anche in *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, dove le domande ruotano soprattutto su come il teatro possa raccontare la realtà, sulla capacità dell'attore di pronunciare quella parola, compiere quell'azione o quel gesto, capaci di riassumere esteticamente una “ferita” (cioè un punto di rottura, un conflitto...) del contemporaneo. La crisi economica ha in un certo senso squarciato un velo sull'Italia, raccontata troppo a lungo, soprattutto dalla letteratura, dal cinema, dal teatro, come un paese abitato da una classe media piuttosto omogenea con bisogni e desideri simili, ripiegata su di sé e raffigurata sempre nel proprio tinello di casa alle prese con problemi psicologici tutti interni alla vita familiare. Nel nuovo secolo la realtà si è mostrata molto più complessa e anche la dramaturgia teatrale, portata avanti da autori nati negli anni Settanta e Ottanta, ha cominciato a scavare, a trovare le differenze, a raccontare il proprio tempo ripartendo dai propri territori e in particolare dalla provincia. L'Italia è un paese composto da una moltitudine di province che, da un punto di vista culturale, ha spesso prodotto molto di più delle poche grandi città. Salvo Napoli, che per il teatro

a indagar, a hallar la diferencia, a relatar su propio tiempo partiendo de los propios territorios y en particular del interior del país. Italia está compuesta por una multitud de provincias que, desde el punto de vista cultural, a menudo ha producido mucho más que las pocas grandes ciudades. Salvo Nápoles, que para el teatro italiano representa históricamente una fuente inagotable de dramaturgia, autores, módulos recitatorios, gran parte de los textos aquí reunidos cuentan acerca de la vida de provincia, como espejo de las más grandes contradicciones, lugares donde los cambios de la historia se precipitan con más virulencia y por eso son más visibles. Con un ojo puesto en la sociología y en la antropología, estos autores circunscriben su campo de investigación, que a nivel espacial puede empequeñecerse en demasía: Erchie, el pequeño pueblo de Salento, en *Esta noche estoy de vena*, de Oscar De Summa, la estación de Pistoia de *Disculpen las molestias de Gli Omini*, el condominio medio derrumbado en *El cielo en una estancia*, de Armando Pirozzi y Emanuele Valenti, y el mismo discurso vale también cuando el espacio no está vinculado a la autobiografía del autor, como para la escuela superior de Gloucester en *Sorry, boys*, de Marta Cuscunà. Así se exalta una cualidad específica del teatro, la unidad de espacio, que es también un modo para observar la escena como si fuera la platina de un microscopio, en el cual se descubre un mundo en movimiento.

El tiempo de los trabajos es siempre el presente, porque el reto básico es tratar de descifrar el mundo en que se vive. El presente es como un agujero negro al cual es imposible escapar. Pero para no ser completamente absorbidos o al menos para no permanecer uniformes en una única dimensión se utiliza la comparación con el pasado. En otras palabras, si bien el espacio tiende a la miniatura, el tiempo intenta alargarse hacia atrás, pero utilizando una medida precisa: la autobiografía o la biografía. En *Esta noche estoy de vena* los años ochenta corresponden a la adolescencia de De Summa; en *Disculpen las molestias* los numerosos personajes parecen responder implícitamente a la pregunta “¿Qué te ha sucedido? ¿Cuál es tu historia?”; por eso sus biografías se desenvuelven en la escena; en *El cielo en una estancia* incluso se utiliza de manera sistemática el *flashback*, alternando los años noventa, cuando ya todo parece terminado y viven entre las

italiano representa históricamente un bacino inesaurible de dramaturgie, actores, módulos recitativos, gran parte de los testi qui raccolti raccontano della vita di provincia come specchio delle più grandi contraddizioni, luoghi dove i cambiamenti della Storia precipitano con più virulenza e perciò sono più visibili.

Con un occhio alla sociologia e all'antropologia, questi autori circoscrivono il loro campo d'indagine, che a livello spaziale può rimpicciolirsi a dismisura: Erchie, il piccolo paese del Salento, in *Stasera sono in vena* di Oscar De Summa, la stazione di Pistoia di *Ci scusiamo per il disagio* degli Omini, il condominio mezzo crollato in *Il cielo in una stanza* di Armando Pirozzi ed Emanuele Valenti e stesso discorso vale anche quando lo spazio non è legato all'autobiografia dell'autore, come per la scuola superiore di Gloucester in *Sorry, boys* di Marta Cuscunà. Così viene esaltata una qualità specifica del teatro, l'unità di spazio, che è anche un modo per osservare la scena come fosse il vetrino di un microscopio, nel quale scoprire un mondo in movimento.

Il tempo dei lavori è sempre il presente, perché la sfida di base è cercare di decifrare il mondo in cui si vive. Il presente è come un buco nero al quale è impossibile sottrarsi. Ma per non essere completamente risucchiati o almeno per non rimanere appiattiti su un'unica dimensione si utilizza il confronto con il passato. In altre parole se lo spazio tende alla miniatura, il tempo prova ad allungarsi all'indietro, utilizzando però una precisa misura: l'autobiografia o la biografia. In *Stasera sono in vena* gli anni Ottanta corrispondono all'adolescenza di De Summa; in *Ci scusiamo per il disagio* i numerosi personaggi sembrano rispondere implicitamente alla domanda “Cosa ti è successo? Qual è la tua storia?”, le loro biografie vengono perciò srotolate sul palcoscenico; in *Il cielo in una stanza* addirittura si utilizza in modo sistematico il *flashback*, alternando gli anni Novanta, quando ormai tutto sembra finito e si vive tra le macerie, agli anni Cinquanta, che rimandano all'inizio della storia, ai sogni e alle aspirazioni. Questi sei testi rappresentano uno spaccato significativo di autrici e autori, nati e cresciuti quasi tutti negli anni Settanta e Ottanta, che stanno attraversando i nostri tempi con matura e intensa attività drammaturgica, intercettando e interpretando questioni cruciali delle trasformazioni in corso. Viene fuori anche una mappa variegata delle loro provenienze geografiche che ben restituisce la ricchezza e le radicali differenze che persistono in Italia, ad esempio tra i

ruinas, con los años cincuenta, que remite al inicio de la historia, a los sueños y a las aspiraciones. Estos seis textos son una representación significativa de autoras y autores, nacidos y crecidos casi todos en los años setenta y ochenta, que están atravesando nuestra época con una intensa y madura actividad dramática, interceptando e interpretando cuestiones cruciales de las transformaciones que están en curso. Se expone también un variado mapa de sus orígenes geográficos, que restituye muy bien la riqueza y las diferencias radicales que persisten en Italia, por ejemplo, entre los territorios del límite del Friuli Venezia Giulia de Cuscutà y el Salento de De Summa, entre Rávena y la Romaña de Lagani y la Roma de Deflorian y Tagliarini, entre la Pistoia toscana de *Gli Omini* y el Nápoles de Pirozzi y Valenti. Las diferencias conciernen también a las modalidades de escritura y los géneros utilizados: la renovación del teatro de narración de Cuscutà, porque está mezclado con el teatro de alegoría, y de De Summa, porque está reforzado por la música y las sonoridades dialectales; la exploración de las dimensiones performativas de los actores y de las actrices en *West*, de Lagani y en *Los dejamos para no darles otras preocupaciones*, de Deflorian y Tagliarini; la vivacidad de un teatro de palabra y representativo, vigorizado por la autenticidad biográfica de los autores y por una atenta recuperación de tradiciones dramáticas y recitativas tragicómicas de *Disculpen las molestias* de *Gli Omini* y de *El cielo en una estancia* de Pirozzi y Valenti.

Más allá de las diferencias, lo que une de una manera estrecha a todos estos textos es su naturaleza fuertemente teatral. Son dramaturgias que surgen en la escena, escrituras apegadas a la piel de los autores. Cuscutà y De Summa son intérpretes de sus textos, así como Deflorian/Tagliarini y *Gli Omini*, que son ayudados por la presencia de Giulia Zaccchini, dramaturga perteneciente a la compañía. El texto de *West* es no solo puesto en escena, sino “creado” por la compañía *Fanny & Alexander*, que Lagani, actriz y dramaturga, ha fundado junto a Luigi De Angelis. Valenti es director y actor del grupo *Punta Corsara*, que realiza su guion, firmado junto a un estrecho colaborador como Pirozzi. En fin, todas son escrituras que reciben mucho la influencia del trabajo plural llevado adelante por las compañías y por los grupos teatrales, por ello, textos representativos de un curso artístico complejo que parte a

territorios de confine del Friuli Venezia Giulia de Cuscutà e il Salento di De Summa, tra Ravenna e la Romagna di Lagani e la Roma di Deflorian e Tagliarini, tra la Pistoia toscana degli Omini e la Napoli di Pirozzi e Valenti. Le differenze riguardano anche le modalità di scrittura e i generi utilizzati: il rinnovamento del teatro di narrazione di Cuscutà, perché ibridato col teatro di figura, e di De Summa, perché rinvigorito dalla musica e da sonorità dialettali; l'esplorazione della dimensione performativa degli attori e delle attrici in *West* di Lagani e in *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Deflorian e Tagliarini; la vivacità di un teatro di parola e rappresentativo innervato dall'autenticità biografica degli attori e da un attento recupero di tradizioni drammaturgiche e recitative tragicomiche di *Ci scusiamo per il disagio* degli Omini e di *Il cielo in una stanza* di Pirozzi e Valenti.

Al di là delle differenze, a unire in modo stretto tutti questi testi è la loro natura fortemente teatrale. Sono dramaturgie che nascono sulla scena, scritture attaccate alla pelle degli attori. Cuscutà e De Summa sono interpreti dei loro testi, così come Deflorian/Tagliarini, e Gli Omini, che vengono coadiuvati dalla presenza di Giulia Zaccchini, dramaturga interna alla compagnia. Il testo di *West* è non solo messo in scena, ma “creato” dalla compagnia *Fanny & Alexander* che Lagani, attrice e dramaturga, ha fondato insieme a Luigi De Angelis. Valenti è regista e attore del gruppo *Punta Corsara*, che realizza il suo copione, firmato assieme a un collaboratore stretto, come Pirozzi. Insomma sono tutte scritture che risentono moltissimo del lavoro plurale portato avanti dalle compagnie e dai gruppi teatrali, testi rappresentativi perciò di un percorso artistico complesso che parte spesso da molto lontano e che non rinuncia mai a indicare direzioni future.

2. Manipolazione e nevrosi in *West* di Chiara Lagani/Fanny & Alexander¹

Una donna sola in scena è seduta dietro a un tavolino e osserva il pubblico. Indossa un paio di jeans e una maglietta con sopra stampato il volto di Judy Garland che interpreta Dorothy nel film *Il mago di Oz*. Così comincia lo spettacolo *West*, scritto da Chiara Lagani, dramaturga della compagnia teatrale *Fanny & Alexander*, che ha fondato a Ravenna nel 1992. La donna si presenta: «Mi chiamo Dorothy. Ho 52 anni. Io sono o non sono una persona coraggiosa?». *Fanny & Alexander*, tra i gruppi più sperimentali in

menudo de muy lejos y que no renuncia nunca a indicar direcciones futuras.

2. Manipulación y neurosis en *West*, de Chiara Lagani/*Fanny & Alexander*¹

Una mujer sola en el escenario, está sentada detrás de una mesita y observa al público. Lleva puesto un jeans y un pullover con el rostro de Judy Garland impreso, que interpreta a Dorothy en el filme *El Mago de Oz*. Así comienza el espectáculo *West*, escrito por Chiara Lagani, dramaturga de la compañía teatral *Fanny & Alexander*, que fundó en Rávena en 1992. La mujer se presenta: “Me llamo Dorothy. Tengo 52 años. ¿Yo soy o no soy una persona valiente?”. *Fanny & Alexander*, entre los grupos más experimentales de Italia, protagonista de la ola de renovación de los Teatros 90 (junto a otras compañías como Motus, Teatrino Clandestino, Masque, Kinkaleri, etc.), que han sabido mezclar el lenguaje teatral con el cinematográfico, artístico y musical, trabaja a menudo para extensos proyectos artísticos, dedicando varios espectáculos a una misma obra literaria. Tras haber realizado seis de ellos, todos extraídos de la novela *Ada o ardore*, de Vladimír Nabokov², *Fanny & Alexander* ha hecho unos diez, de 2007 a 2010, inspirados libremente en *El mago de Oz*, que para Estados Unidos tiene el mismo valor mítico y de base que puede tener *Pinocho* para Italia. *West* es la última etapa del proyecto³ y cuenta de una Dorothy cautiva ahora en el mito de Estados Unidos y al mismo tiempo víctima como de un encantamiento que la deja continuamente insegura en la toma de decisiones, incapaz de expresar un juicio y de hacer elecciones radicales. Es una Dorothy que, como el León del cuento, querría pedirle a Oz, el gran mago, tener como don el coraje y en particular el “coraje de decir no”, es decir, de poner un límite a una sociedad, la occidental, caracterizada por el poder persuasivo y manipulador de los medios de comunicación y de la publicidad. El texto está construido en forma de confesión, a través de siete escenas de vida (construidas por elementos autobiográficos de la actriz), que se convierten en los ejemplos concretos de un límite, en cada ocasión falsamente superado por un *nudge*, como la llaman los norteamericanos, es decir, por un inquietante “impulso gentil” que penetra la esfera amorosa y política, las convenciones sociales y familiares. Las cualidades del texto no pueden

Italia, protagonista dell'ondata di rinnovamento dei Teatri '90 (insieme ad altre compagnie come Motus, Teatrino Clandestino, Masque, Kinkaleri etc.), che hanno saputo ibridare il linguaggio teatrale con quello cinematografico, artistico e musicale, lavora spesso per lunghi progetti artistici, dedicando più spettacoli a una medesima opera letteraria. Dopo averne realizzati sei, tratti tutti dal romanzo *Ada o ardore* di Vladimir Nabokov², *Fanny & Alexander* ne ha fatti ben dieci, dal 2007 al 2010, liberamente ispirati a *Il mago di Oz*, che per gli Stati Uniti ha lo stesso valore mitico e fondativo che può avere *Pinochio* per l'Italia. *West* è l'ultima tappa del progetto³ e racconta di una Dorothy imprigionata adesso nel mito degli Stati Uniti e allo stesso tempo vittima come di un incantesimo che la rende continuamente incerta nelle decisioni, incapace di esprimere un giudizio e di compiere delle scelte radicali. È una Dorothy che, come il Leone del racconto, vorrebbe chiedere a Oz, il grande mago, di avere in dono il coraggio e in particolare il «coraggio di dire no», cioè di porre un limite a una società, quella occidentale, contraddistinta dal potere persuasivo e manipolatorio dei media e della pubblicità. Il testo è costruito in forma di confessione, tramite sette scene di vita (costruite da elementi autobiografici dell'attrice), che diventano gli esempi concreti di un limite ogni volta subdolamente superato da un *nudge*, come la chiamano gli americani, cioè da una inquietante “spinta gentile” che penetra la sfera amorosa e politica, le convenzioni sociali e familiari. Le qualità del testo non possono essere disgiunte dall'interpretazione dell'attrice e dallo specifico metodo recitativo ideato da Lagani e chiamato “eterodirezione”. All'inizio infatti il monologo, dal forte carattere iperrealistico, potrebbe sembrare il normale conversare di una donna ansiosa alle prese con tanti pensieri che si accavallano e si confondono. Poi aumenta il ritmo e crescono a dismisura le ripetizioni, i cambi di tono, l'incedere frenetico. A creare un'inquietante frizione sono soprattutto i gesti dell'attrice, che richiamano alcuni movimenti del quotidiano (ad esempio il tamburellare delle dita, il ballare del piedino sotto il tavolo), ma sono indipendenti dal fluire del discorso. Questa discrepanza si accentua sempre più con il crescere della musica, fino a quando la situazione diventa insostenibile e l'attrice in scena sembra invasa da una forza misteriosa e travolgente. È a questo punto che si svela chiaramente il dispositivo dello spettacolo. L'attrice, tramite auricolari, esegue in contemporanea degli ordini riferiti ai gesti da eseguire

ser separadas de la interpretación de la actriz y del método específico recitativo ideado por Lagani y llamado “heterodirección”. De hecho, al inicio, el monólogo —de un fuerte carácter hiperrealista— pudiera parecer la conversación normal de una mujer ansiosa, empeñada en la solución de muchas ideas que se entrecruzan y se confunden. Después aumenta el ritmo y crecen desmesuradamente las repeticiones, los cambios de tono, el andar frenético. Un inquietante contraste crean sobre todo los gestos de la actriz, que recuerdan algunos movimientos de lo cotidiano (por ejemplo, el tamborileo de los dedos, el movimiento del pie bajo la mesa) pero son independientes del fluir del discurso. Esta discrepancia se acentúa cada vez más con el crescendo de la música, hasta el momento en que la situación se hace insostenible y la actriz en escena parece invadida por una fuerza misteriosa e irresistible. Es en ese momento que se devela claramente el dispositivo del espectáculo. La actriz, a través de auriculares, sigue simultáneamente las órdenes referidas a los gestos que tiene que hacer y repite las palabras, que le son transmitidas por dos “persuadidores ocultos” (Marco Cavalcoli y Chiara Lagani, sentados en el lugar del director). Durante todo el espectáculo es como si el cerebro de la actriz estuviera dividido a la mitad y fuera capaz de responder a estímulos diferentes en un mismo momento. El guion no se aprende de memoria, sino que se escucha y se repite. De manera que, para mantener más alto el margen de dificultad y de naturaleza, el texto tiene variaciones internas, escenas que pueden ser transmitidas en orden diferente en cada representación. Y el mismo discurso vale para los gestos que hace la actriz, también transmitidos por audífonos. Por tanto, si el tema del espectáculo es la fuerza penetrante de la manipulación de los medios de comunicación, de la publicidad y de los mitos occidentales, al mismo tiempo la forma que se utiliza quiere restituir el cansancio del actor que tiene que seguir las indicaciones gestuales y las palabras como si fuesen órdenes, las cuales no puede evadir. Pero mientras sigue las indicaciones, la actriz trata siempre de reinterpretarlas, de hacerlas suyas. Y es por eso que al final parece que asistimos a una lucha furibunda de la actriz que, a pesar de ser bombardeada por impulsos externos —si bien está encerrada en una habitación de la que parece imposible que se pueda salir— lucha tenazmente

e repete le parole che le vengono trasmesse da due “persuasori occulti” (Marco Cavalcoli e Chiara Lagani, seduti in regia). Per tutta la durata dello spettacolo è come se il cervello dell’attrice fosse diviso a metà e in grado di rispondere a stimoli differenti nello stesso momento. Il copione non è imparato a memoria, ma è ascoltato e ripetuto. Tanto che, per mantenere più alto il margine di difficoltà e di naturalezza, il testo ha delle variazioni interne, scene che possono essere trasmesse in ordine differente in ogni replica. E lo stesso discorso vale per i gesti che compie l’attrice anch’essi trasmessi in cuffia. Se dunque il tema dello spettacolo è la forza penetrante della manipolazione dei mezzi di comunicazione, della pubblicità e dei miti occidentali, allo stesso tempo la forma che si utilizza vuole restituire la fatica dell’attore a dover eseguire le indicazioni gestuali e le parole, come fossero degli ordini ai quali non può sottrarsi. Però nell’eseguire le indicazioni l’attrice cerca sempre di re-interpretarle, di farle sue. Ed è per questo che alla fine sembra di assistere a una lotta furibonda dell’attrice che, pur bombardata dagli impulsi esterni, sebbene ingabbiata in una stanza chiusa da cui pare impossibile uscire, combatte caparbiamente per conservare un sia pur piccolo residuo di umanità, segnale netto di non rassegnazione.

3. Gli anni della crisi: *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini⁴

Il coraggio di dire di no assume contorni drammatici ed estremi nello spettacolo *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Deflorian e Tagliarini. Lo scenario adesso non è dato dall’Italia penetrata dal mito americano, che ambiguamente oscilla tra un sentimento di libertà individuale estrema e diffusa, e la percezione opposta di manipolazione e controllo. Adesso l’Italia si specchia nella Grecia, colpita duramente dalla crisi economica, e in particolare nel gesto inventato (inventato, ma verosimile, e qualcosa del genere è accaduto anche in Italia nello stesso periodo) da Petros Markaris nel suo romanzo *L’esattore* (Bompiani 2012): quattro anziane signore, senza figli, senza un cane, con le pensioni ridotte, che non hanno i soldi per comprarsi le medicine, perché la mutua è in debito e non le passa più, decidono di farla finita, capendo di essere solo un peso per la società. Con l’evocazione delle quattro anziane signore, immobili in un bilocale di un’Atene disastrosa, inizia lo spettacolo, interpretato da due attori e due attrici, che costruiscono

por conservar siquiera un pequeño residuo de humanidad, señal absoluta de que no se resigna.

3. Los años de la crisis: *Los dejamos para no darles otras preocupaciones*, de Daria Deflorian y Antonio Tagliarini⁴

El valor de decir “no” asume contornos dramáticos y extremos en el espectáculo *Los dejamos para no darles otras preocupaciones*, de Deflorian y Tagliarini. El escenario ahora no está dado por la Italia penetrada por el mito norteamericano que ambigualmente oscila entre un sentimiento de libertad individual extrema y difusa y la percepción opuesta de manipulación y control. Ahora Italia se refleja en Grecia, golpeada duramente por la crisis económica, y en particular en el gesto inventado (inventado, pero verosímil, y algo parecido ha sucedido también en Italia en el mismo período) por Petros Markaris en su novela *L'esattore*¹ (*Bompiani*, 2012): cuatro señoras ancianas, sin hijos, sin un perro, con las pensiones recortadas, que no tienen el dinero para comprarse las medicinas, porque el seguro médico está en deuda y no le dan más, deciden quitarse la vida, porque comprenden que son solo un peso para la sociedad. Con la evocación de las cuatro ancianas, inmóviles en un departamento duplex de una Atenas destruida, comienza el espectáculo, interpretado por dos actores y dos actrices, que construyen no un relato, y mucho menos un informe, sino un trayecto hecho de preguntas y debates. Son ellas quienes se preguntan sobre las motivaciones del suicidio, las que se indignan y reflexionan sobre las implicaciones de la crisis económica, las que escogen esta imagen infundada como ejemplar de un período histórico. Y el acto extremo no se afronta solo en términos existenciales, sino también como gesto político, de denuncia y rechazo a nuestra sociedad. Pero, ¿cómo llevar al teatro una imagen e historias tan trágicas y representativas de una crisis económica que separa el tejido social y cultural? Deflorian, dirigiéndose directamente al público, comienza el espectáculo diciendo “No estamos listos”, que parece el vuelco perfecto de “estar listos es todo” del Hamlet, “No es cuestión de una tardanza, de diez minutos, un problema técnico. Pensábamos no hacerlo. (*Mirando al público*). No es que no hayamos trabajado, más bien quizás el problema haya sido precisamente este: nos hemos extraviado en un mecanismo mental fortísimo y (*mi-*

non un racconto e nemmeno un resoconto, ma un percorso fatto di domande e questioni. Sono loro a interrogarsi sulle motivazioni del suicidio, a indignarsi, a riflettere sulle implicazioni della crisi economica, a scegliere questa immagine inventata come esemplare di un periodo storico. E l'atto estremo non viene affrontato solo in termini esistenziali, ma anche come gesto politico, di denuncia e rifiuto della nostra società. Ma come portare in teatro un'immagine e delle storie così tragiche e rappresentative di una crisi economica che disgrega il tessuto sociale e culturale? Deflorian, rivolgendosi direttamente al pubblico, inizia lo spettacolo dicendo: «Non siamo pronti», che sembra il ribaltamento perfetto di «essere pronti è tutto» dell'*Amleto*, «Non è una questione di un ritardo, dieci minuti, un problema tecnico. Pensavamo di non farlo. (*Guardando il pubblico*). Non è che non abbiamo lavorato anzi, probabilmente il problema è stato proprio questo: ci siamo persi in un meccanismo mentale fortissimo e (*guardando lo spazio*) non abbiamo trovato un'azione. Quindi...». Quindi fin dall'inizio in primo piano non ci sono le quattro anziane signore e nemmeno il tema della crisi economica in Grecia, bensì i quattro attori/performer e la loro relazione mentale ed emotiva con qualcosa che vorrebbero rappresentare, ma che non riescono a fare fino in fondo. Con *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* Deflorian e Tagliarini, che lavorano assieme dal 2008, completano la loro *trilogia dell'invisibile*⁵, che è anche la messa a punto di un vero e proprio *teatro della crisi* con uno stile ben riconoscibile. Gli attori, sempre inclusi in uno spazio vuoto, privo di scenografia, con al massimo qualche sedia, sono in bilico tra l'autenticità della presenza e la finzione del personaggio. Insieme hanno coniato un loro modo specifico di recitare, contraddistinto da un “parlottio”, che è proprio un parlarsi addosso, un pensare a voce alta, ricco perciò di indugi, pause, riavvolgimenti della frase. Più che di un teatro colloquiale, è giusto pensare alla drammaturgia di Deflorian e Tagliarini, come fosse costruita sui dialoghi intimi propri del processo artistico, quando si scava, si pensa assieme, si ricerca, ci si avvilisce di fronte agli scogli del lavoro o ci si eccita quando si scopre il gesto giusto o la parola precisa. Dopo la rievocazione di uno spettacolo del passato, messo a confronto con la difficoltà creativa del contemporaneo, in *Rewind. Omaggio a Café Muller* (2008), dopo le ossessioni e il fascino della vita ordinaria di Janina Turck raccontati da Mariusz Szczygiel nel

rando al espacio) no hemos hallado una acción. Por tanto...”. Por tanto, desde el inicio en primer plano no están las cuatro ancianas y mucho menos el tema de la crisis económica en Grecia, más bien los cuatro actores y su relación mental y emotiva con algo que querían representar pero que no logran hacer completamente. Con *Los dejamos para no darles otras preocupaciones* Deflorian y Tagliarini, que trabajan juntos desde 2008, completan su trilogía de lo invisible⁶, que es también la puesta a punto de un verdadero teatro de la crisis con un estilo bien reconocible. Los actores, siempre incluidos en un espacio vacío, privado de escenografía, al máximo con una silla, están en vilo entre la autenticidad de la presencia y la simulación del personaje. Juntos han creado un modo específico propio de recitar, marcado por un “habloteo”, que es precisamente un hablarse a sí mismo, un pensar en voz alta, por ello rico en indecisiones, pausas, reinicio de la frase. Más que de un teatro coloquial es justo pensar en la dramaturgia de Deflorian y Tagliarini como si fuese construida sobre diálogos íntimos, propios del proceso artístico, cuando traemos recuerdos a la memoria, pensamos juntos, investigamos, nos degradamos frente a los escollos del trabajo o nos exaltamos cuando se descubre el gesto justo o la palabra precisa.

Tras la revocación de un espectáculo del pasado, enfrentado con la dificultad creativa de lo contemporáneo, en *Rewind. Omaggio a Café Muller (2008)*, después de las obsesiones y la fascinación de la vida ordinaria de Janina Turck, contadas por Mariusz Szczygiel en el proyecto *Reality (2011)*, Deflorian y Tagliarini con ese texto ponen en el centro la fragilidad y la incertidumbre “del yo” en la ejecución de experiencias directas y en la activación de un poder transformador de las cosas. Todo eso no puede hacer otra cosa que pasar del lenguaje del arte y del teatro, un medio para intentar penetrar emotivamente en la realidad. Pero esta búsqueda, en la Italia golpeada por la crisis, parece que ya no le interesa a nadie, es entonces que el título, como en un espejo, refleja también la condición de los actores italianos en la escena, de cuyas figuras la sociedad parece poder prescindir: *los dejamos para no darles otras preocupaciones*, casi un saludo definitivo, última ocasión para un “no” de sabor político.

proyecto *Reality (2011)*, Deflorian e Tagliarini con questo testo mettono al centro la fragilità e l'incertezza “dell'io” nel compiere esperienze dirette e nell'attivare un potere trasformativo sulle cose. Tutto non può che passare dal linguaggio dell'arte e del teatro, un medium per provare a penetrare emotivamente nella realtà. Ma questa ricerca, nell'Italia investita dalla crisi, sembra non interessare più a nessuno, ecco allora che il titolo, come in uno specchio, riflette anche la condizione degli attori italiani sul palcoscenico, figure di cui la società sembra poter fare a meno: *ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, quasi un saluto definitivo, ultima occasione per un “no” dal sapore politico.

4. Resistenze femminili in *Sorry, boys* di Marta Cuscutà⁶

La resistenza politica e culturale ha assunto esplicitamente caratteri femminili nelle opere di Marta Cuscutà, tra le autrici che più di tutte negli ultimi anni hanno trattato frontalmente e con una certa sfrontatezza questioni legate al ruolo della donna. Cuscutà fa parte di una ricca generazione teatrale, cresciuta negli anni Zero del Duemila e affermata nel decennio successivo, che ha provato a rinnovare il rapporto con il pubblico, cercando un linguaggio comunicativo più accessibile, tramite differenti strategie e stili. Quello della Cuscutà è particolarmente originale nel porsi nel solco del teatro di narrazione, quindi con un'attenzione spiccata per la dramaturgia e le capacità affabulatorie, coniugato con il teatro di figura per adulti, dunque con una scena abitata di volta in volta da pupazzi, maschere e altri originali manufatti realizzati con molta maestria da Paola Villani.

Il primo spettacolo del progetto *Resistenze femminili* (che è anche quasi il suo debutto) si intitola *È bello vivere liberi!* (2009) e racconta la vita di Ondina Peteani, operaia nei cantieri navali di Monfalcone, che a soli diciotto anni diventa la prima staffetta, collaborando con i gruppi partigiani sloveni, già nel 1941, per opporsi all'occupazione fascista dei territori jugoslavi. Cuscutà, anche lei nata e cresciuta a Monfalcone, spesso con i suoi lavori esplora storie e figure della Venezia Giulia, in particolare andando alla ricerca di donne che si sono distinte per particolare coraggio. È questo anche il tema del secondo spettacolo del suo progetto, dal titolo *La semplicità ingannata* (2012) che racconta delle Clarisse di Udine che nel Cinquecento trasformarono il convento di Santa Chiara in uno spazio di contestazione e di libertà di pensiero. La trilogia si è conclusa con *Sorry,*

4. Resistencia femenina en *Sorry, boys*, de Marta Cuscunà⁷

La resistencia política y cultural ha asumido explícitamente caracteres femeninos en las obras de Marta Cuscunà, que está entre las autoras que en los últimos años ha tratado frontalmente y con cierta temeridad, más que todas las demás, cuestiones vinculadas al papel de la mujer. Cuscunà forma parte de una rica generación teatral, que creció en la primera década de los años dos mil y se afirmó en el decenio sucesivo, que ha intentado renovar la relación con el público, buscando un lenguaje comunicativo más accesible, a través de diferentes estrategias y estilos. El de Cuscunà es particularmente original al colocarse en la ruta del teatro de narración, por tanto, con una marcada atención por la dramaturgia y las capacidades fabulatorias, conjugado con el teatro figurativo para adultos, por tanto, con una escena llena, según las circunstancias, de muñecos, máscaras y otras piezas originales manufacturadas, realizadas con mucha maestría por Paola Villani.

El primer espectáculo del proyecto *Resistenze femminili* (que es también casi su debut) se titula *È bello vivere liberi!* (2009) y cuenta la vida de Ondina Peteani, obrera en los astilleros de Monfalcone, que con solo dieciocho años se convierte en la primera correo, colaborando con un grupo de partisanos eslovenos ya en 1941, para oponerse a la ocupación fascista de los territorios yugoslavos. Cuscunà, quien también nació y creció en Monfalcone, a menudo con sus trabajos explora historias y personajes de la Venecia Giulia, en particular yendo en busca de mujeres que se han distinguido por su valor. Este también es el tema del segundo espectáculo de su proyecto, que lleva como título *La semplicità ingannata* (2012), que cuenta sobre las Clarisas de Udine, que en el siglo XVI transformaron el convento de Santa Clara en un espacio contestatario y de libertad de pensamiento. La trilogía concluye con *Sorry, boys. Diálogos sobre un pacto secreto para doce cabezas mutiladas*, un espectáculo que cambia completamente el escenario porque se inspira en hechos realmente sucedidos en Gloucester, en el Estado de Massachusetts, Estados Unidos.

En una escuela superior, dieciocho muchachas quedan embarazadas y no parece que haya sido un accidente en todos los casos. Algunas de ellas planificarían su embarazo como parte de un pacto

boys. Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze, uno spettacolo che cambia completamente scenario perché prende ispirazione da fatti realmente accaduti a Gloucester, nello Stato del Massachusetts, ancora Stati Uniti.

In una scuola superiore diciotto ragazze rimangono incinte e non per tutte sembra essere stato un incidente. Alcune di esse avrebbero pianificato la loro gravidanza come parte di un patto segreto tra loro con il sogno di poter allevare i bambini in una specie di comune femminile. Quando esce la notizia sui giornali, scoppia uno scandalo che imbarazza tutta la città, presa d'assalto da giornalisti provenienti anche dall'estero. Ma le ragazze non parlano e continuano a opporre resistenza alle facili allusioni e alla rabbia delle famiglie, mentre emerge sempre più chiaramente la cultura maschilista e violenta diffusa nella puritana Gloucester, una città di 30.000 abitanti con trecentottanta chiamate all'anno per violenza domestica. Cuscunà, senza apparire mai sul palcoscenico, racconta questa incredibile storia dando voce a una moltitudine di personaggi che sono rappresentati da "teste mozze", cioè da due schiere di teste costruite in lattice e ferro, appese sul nero della scena, come trofei di caccia: sono i genitori, il preside, l'infermiera della scuola, i giovani maschi, i padri degli adolescenti. Le ragazze non compaiono mai, ma su uno schermo posto sulla scena si leggono i messaggi della loro chat su whatsapp. Cuscunà tira le fila di acciaio di questi volti che hanno palpebre e labbra semoventi, e dà voce a tutti i personaggi. È perciò un teatro che utilizza linguaggi differenti, dal teatro di narrazione, per l'abilità attoriale di Cuscunà nel raccontare tutte le storie, come una solista della scena, al teatro di figura, per la ricca presenza di pupazzi mobili da lei stessa manovrati.

5. Gli anni Ottanta e il sud italiano: *Stasera sono in vena* di Oscar De Summa⁷

Scendere a sud con Oscar De Summa significa scoprire un'altra provincia italiana, quella salentina, molto lontana dal "sud del sud dei santi", come la chiamava Carmelo Bene e dal Salento antropologico di Eugenio Barba. Nato a Erchie, in provincia di Brindisi, De Summa cresce negli anni Ottanta, un decennio che per un'intera generazione è segnato dall'arrivo e dall'enorme diffusione dell'eroina. In *Stasera sono in vena* De Summa in forma di monologo racconta la vita di un giovane (molti sono gli elementi autobiografici) alle

secreto entre ellas con el sueño de criar a los niños en una especie de comuna femenina. Cuando sale la noticia en los diarios explota un escándalo que deja perpleja a toda la ciudad, tomada por asalto por periodistas provenientes incluso del exterior. Pero las muchachas no hablan y continúan oponiendo resistencia a las alusiones fáciles y a la rabia de las familias, mientras sale a flote, cada vez con más claridad, la cultura machista y violenta difundida en la puritana Gloucester, una ciudad de 30 000 habitantes con más de trescientas denuncias al año por violencia doméstica. Cuscunà, sin aparecer nunca en la escena, cuenta esta increíble historia dando voz a una multitud de personajes que son representados por “cabezas mutiladas”, es decir, por dos grupos de cabezas, construidas con latex y metal, colgadas sobre el fondo negro de la escena como trofeos de caza: son los padres, el director, la enfermera de la escuela, los jóvenes varones, los padres de las adolescentes. Las muchachas no aparecen nunca, pero en una pantalla colocada en el escenario se leen los mensajes de su chat en whatsapp. Cuscunà hala los hilos de acero de estos rostros que tienen párpados y labios que se mueven automáticamente, y da voz a todos los personajes. Es por eso un teatro que utiliza lenguajes diferentes, del teatro de la narración — por la habilidad actoral de Cuscunà al contar todas las historias como una solista de la escena — al teatro figurativo, por la rica presencia de muñecos móviles manipulados por ella misma.

5. Los años ochenta y el sur italiano: *Esta noche estoy de vena*, de Oscar De Summa⁸

Bajar al sur con Oscar De Summa significa descubrir otra provincia italiana, la salentina, muy alejada del “sur del sur de los santos”, como la llamaba Carmelo Bene, y del Salento antropológico de Eugenio Barba. Nacido en Erchie, en la provincia de Brindisi, De Summa crece en los años ochenta, una década que, durante toda una generación, está marcada por el arribo y la enorme difusión de la heroína. En *Esta noche estoy de vena* De Summa, en forma de monólogo, cuenta la vida de un joven (muchos son los elementos autobiográficos) enredado con la heroína y con un territorio en transformación. Son también los años del surgimiento de la *Sacra Corona Unita*, organización mafiosa preponderantemente activa

prese con l'eroína e con un territorio in trasformazione. Sono anche gli anni della nascita della Sacra Corona Unita, organizzazione mafiosa prevalentemente attiva nel Salento. Lo spettacolo fa parte di una vera e propria “trilogia della provincia” cominciata con *Diario di provincia* e conclusa con *La sorella di Gesucristo*. Protagonista sempre il Salento in un preciso momento storico, gli anni Ottanta, che per l'Italia hanno significato un impressionante sviluppo economico, risultato poi illusorio con la crescita smisurata del debito pubblico, e la diffusione di un gusto per l'effimero e i consumi più superficiali; per il sud, e in particolare per la Puglia, un impatto ancora più violento nel confronto con le generazioni precedenti, legate a modelli contadini e tradizionali. I giovani si sono ritrovati in mezzo a queste profonde mutazioni, i più disorientati e i più vulnerabili di fronte alla noia e alla solitudine di una provincia in estrema difficoltà a resistere ai cambiamenti o a rincorrerli. Se in *La sorella di Gesucristo* protagonista è una giovane ragazza che vuole vendicarsi della violenza sessuale che ha subito e in *Diario di provincia* si parla molto dell'infanzia e del contesto familiare, in *Stasera sono in vena* si prende di petto, ma sempre in maniera ironica e grottesca, la storia di un giovane e del suo gruppo di amici ritratti nella loro quotidianità, segnata sempre di più dalla ricerca della “roba”, cioè dell'eroína da iniettarsi *in vena*. Ma non è solo la tragedia del “bucarsi” che si racconta, anche l'amicizia e l'amore, e soprattutto la grande solitudine e il disagio che spingono a esplorare strade senza uscita. Perché la diffusione dell'eroína nell'Italia degli anni Ottanta non fu una questione individuale e nemmeno solo di ordine pubblico, come invece fu in larga parte affrontata. La droga colpì un'intera generazione, con un numero di morti per overdose e di “feriti” da lunghe tossico dipendenze, così alto da farla somigliare piuttosto a una guerra civile. Nello spettacolo perciò, oltre a costruire una sorta di autoritratto, si cerca di allargare il campo, aggiungere elementi alla riflessione, con un tono molto vitale e ironico che è anche quello della confessione e del riscatto. Tutto il lavoro ha come una colonna sonora, composta da grandi classici del rock (Pink Floyd, Iggy Pop, David Bowie...), che vengono intonati dall'attore in scena, molto abile a cantare e anche a dare vita a tutti i personaggi, con un ritmo assai sostenuto, come fosse l'intero spettacolo un brano rock. D'altronde la musica negli anni Ottanta ha un impatto sociale molto alto – tutti gli adolescenti volevano fare i cantanti rock – incarnando il desiderio di ribellione e di stare assieme;

en el Salento. El espectáculo forma parte de una verdadera “trilogía de la provincia”, que comienza con *Diario di provincia* y termina con *La sorella di Gesucristo*. El protagonista es el Salento, en un preciso momento histórico, los años ochenta, que para Italia significaron un impresionante desarrollo económico, resultado en definitiva ilusorio con el crecimiento desmesurado de la deuda pública y la difusión de un gusto por lo efímero y el consumismo más superficial; para el sur y en particular para la Apulia, un impacto aún más violento en el enfrentamiento con las generaciones precedentes, vinculadas a modelos campesinos y tradicionales. Los jóvenes se encuentran en medio de esas profundas mutaciones, los más desorientados y los más vulnerables frente al aburrimiento y a la soledad de una provincia en extrema dificultad para resistirse a los cambios o para seguirlos. Si bien en *La sorella di Gesucristo* la protagonista es una joven que quiere vengarse de la violencia sexual que ha sufrido y en *Diario di provincia* se habla mucho de la infancia y del contexto familiar, en *Esta noche estoy de vena* se enfrenta con decisión, pero siempre de manera irónica y grotesca, la historia de un joven y de su grupo de amigos representados en su cotidianidad, marcada cada vez más por la búsqueda del “material”, es decir, de la heroína para inyectarse en la vena. Pero no es solo la tragedia de inyectarse lo que se cuenta, es la amistad y el amor, y sobre todo la gran soledad y el malestar que empujan a explorar caminos sin salida. Porque la difusión de la heroína en la Italia de los años ochenta no fue una cuestión individual y mucho menos de orden público, como se enfrentó en otros muchos lugares. La droga golpeó a toda una generación con un número de muertos por sobredosis y de “heridos” por largas toxicodependencias, tan grande que se puede comparar incluso con una guerra civil. Por eso, en el espectáculo, además de construir una especie de autorretrato, se trata de extender el campo, agregar elementos a la reflexión, con un tono muy vital e irónico que es también el de la confesión y de la redención. Todo el trabajo tiene una columna sonora, compuesta por grandes clásicos del rock (Pink Floyd, Iggy Pop, David Bowie...), que son entonadas por el actor en escena, muy hábil cantando, y también para dar vida a todos los personajes, con un ritmo muy sostenido, como si todo el espectáculo fuera un

una música vivida también como elección de campo, como referencia a modelos de vida alternativos, y como instrumento para afirmar la propia individualidad. La voz del actor, capaz de alternar las partes verbales, compuestas por insertos dialectales, a breves momentos cantados, es más que otra habilidad en mantener juntas una coralidad de personajes, de devolverles características y personalidad. Es dunque un monólogo plural, divertido en su rápido desenvolverse, en su carga vital que parece querer agarrar puños, como una especie de rescate, el camino ciego de la heroína.

6. La provincia e i suoi margini: *Ci scusiamo per il disagio* di Gli Omini⁸

Chunque sia stato in una stazione italiana avrà senz'altro sentito la voce dell'altoparlante comunicare il ritardo di un treno, con l'espressione finale, ormai diventata idiomática, di «ci scusiamo per il disagio». La compagnia toscana Gli Omini (attualmente composta da Francesco Rotelli, Giulia e Luca Zacchini) ha scelto proprio questo anuncio como título dello spettacolo che ha inaugurato nel 2015 il “Progetto T”, trilogia teatrale, prodotta dall'Associazione Teatrale Pistoiese, dedicata ai treni e in particolare alla Porrettana, storica línea ferroviaria, la prima, a metà dell'Ottocento, a unire l'Italia da nord a sud, attraversando gli Appennini. Nata nel 2006, la compagnia Gli Omini nel corso degli anni, per creare i propri spettacoli, ha messo a punto quasi un metodo, chiamato *Memorie del tempo presente*, che riguarda sia la ricerca sia la scrittura del testo e la sua resa finale. Il gruppo inizia sempre circoscrivendo il campo, scegliendo un'area di indagine, che può essere un piccolo paese, un quartiere, un luogo specifico sempre della provincia italiana, che è estremamente diversa da sud a nord, dal litorale tirrenico a quello adriatico, dalla pianura alla montagna. A quel punto gli attori cominciano col guardarsi attorno, cercando di incontrare e intervistare più persone possibili, di diverse estrazioni sociali, ma con un'attenzione alle fasce più popolari. Tutto il materiale viene registrato come audio, poi si opera un processo di analisi, di scelta dei personaggi, di sbobinatura dei testi e infine di montaggio e riscrittura, che dà vita al copione da mettere in scena. Realtà e teatro nella ricerca degli Omini sono vasi comunicanti. Anche lo stile recitativo segue forme mimetiche che cercano di evocare i personaggi incontrati. In *Ci scusiamo per il disagio* il luogo di indagine è la provincia toscana e in particolare la stazione di Pistoia: chi ci passa ogni giorno, chi nel weekend, chi solo

fragmento de rock. Por otro lado, la música en los años ochenta tiene un impacto social muy elevado — todos los adolescentes querían ser cantantes de rock — encarnando el deseo de rebelión y de estar juntos; una música vivida también como opción de campo, como referencia a modelos de vida alternativos, y como instrumento para reafirmar la individualidad propia. La voz del actor, capaz de alternar las partes verbales, incluidos suplementos dialectales, cantados en breves momentos, es sobre todo hábil en mantener junta una coralidad de personajes, de restituir sus características y personalidad. Por tanto, es un monólogo plural, divertido en su rápido desarrollo, en su carga vital, que parece emprenderla a puñetazos, como una suerte de redención, contra el callejón sin salida de la heroína.

6. La provincia y sus límites: *Disculpen las molestias, de Gli Omini*⁹

Cualquiera que haya estado en una estación de trenes italiana sin duda habrá escuchado la voz del altoparlante comunicando el retraso de un tren, con la expresión final, que ya se ha convertido en una frase idiomática, de “disculpen las molestias”. La compañía toscana *Gli Omini* (actualmente compuesta por Francesco Rotelli, Giulia e Luca Zacchini) ha escogido precisamente ese anuncio como título del espectáculo, que ha estrenado en 2015 el “Proyecto T”, trilogía teatral, producida por la *Associazione Teatrale Pistoiese*, dedicada a los trenes y en particular a la Porrettana, línea ferroviaria histórica, la primera que, a mediados del siglo XIX, unió a Italia de norte a sur, atravesando los Apeninos. Fundada en 2006, la compañía *Gli Omini* en el transcurso de los años, para crear sus propios espectáculos, ha puesto a punto casi un método, llamado *Memorias del tiempo presente*, que concierne tanto a la investigación como a la escritura del texto y a su resultado final. El grupo comienza siempre circunscribiendo el campo, escogiendo un área de investigación, que puede ser un pequeño pueblo, un barrio, un lugar específico siempre de la provincia italiana, que es extremadamente diversa de norte a sur, del litoral tirrénico al adriático, de la llanura a la montaña. En este punto, los actores comienzan mirando alrededor, tratando de encontrar y entrevistar a la mayor cantidad de personas posibles, de distinta extracción social, pero con

per vacanza o per occasioni particolari. La stazione è un luogo non solo di passaggio, c'è che ci dorme o ci trascorre intere giornate, dove contraddizioni e differenze si mostrano con toni più accesi. È un concentrato densissimo di umanità. E anche di disagio. La crisi permanente degli ultimi anni ha reso le stazioni in tutta Italia luoghi dove si manifestano marginalità sociali in crescita, forti segni di povertà e crescenti episodi di violenza.

Gli Omini per un mese hanno “abitato” la stazione di Pistoia e poi hanno provato a raccontarla con una galleria di personaggi memorabili (i fricchettoni, i mezzi barboni, coppie improbabili, marchettari, anziani operai ammalati di tumore per aver inalato l'amianto tutta la vita, persone normali ma al limite dell'emarginazione...). Il loro spiccato talento attoriale — ognuno di loro interpreta abilmente più personaggi, passando dall'uno all'altro senza interruzioni, quasi come un flusso naturale — riesce a cogliere le qualità umane delle persone, a scavare nelle zone più intime, fragili ed anche dolorose, attraverso un ritmo comico. È per loro una comicità naturale tesa a dissacrare i tabù, a offrire punti di vista diversi su una realtà emotivamente pesante, che rischia di essere rappresentata solo in termini melodrammatici o pietistici. Il comico dolce e amaro degli Omini consente di entrare più in profondità nel cuore dei personaggi e allo stesso di avvicinarli agli spettatori che si sentono più disposti alla loro comprensione, ma anche alla propria messa in discussione. I rimandi sono soprattutto ai classici cinematografici della commedia all'italiana e anche alla verace e popolare tradizione toscana (letteraria e teatrale) contraddistinta da una risata disperata, sarcastica, sempre a un passo dalla morte, ma estremamente vitale. Come di rado è accaduto nella scena teatrale italiana degli ultimi anni, questo lavoro, girando per molti teatri, nelle grandi città e nelle province, all'interno di sale o in allestimenti particolarmente suggestivi, come i musei dedicati alle antiche locomotive, ogni volta è riuscito a creare forti momenti comunitari, con un pubblico vario e popolare, che si è ritrovato a ridere e a commuoversi assieme, in attesa di un treno così in ritardo da non passare più.

7. Passato e presente di una città ferita. La Napoli di Armando Pirozzi e Emanuele Valenti in *Il cielo in una stanza*⁹

Il sud è protagonista anche in *Il cielo in una stanza*, questa volta però il cuore è Napoli con la sua ricca

una atención a los rostros más populares. Todo el material se registra como audio, después se realiza un proceso de análisis, de escoger los personajes, de transcribir los textos y finalmente de montaje y reescritura, que da vida al guion que se pondrá en escena. Realidad y teatro en la investigación de *Gli Omini* son vasos comunicantes. Incluso el estilo recitativo sigue formas miméticas que tratan de evocar los personajes encontrados. En *Disculpen las molestias* el lugar de investigación es la provincia toscana y en particular, la estación de Pistoia: hay quien se pasa el día en ella, hay quien solo el fin de semana, hay quien solo en vacaciones o en ocasiones particulares. La estación es un lugar no solo de paso, los hay que duermen allí o que se pasan días enteros, donde contradicciones y diferencias se muestran con tonos más encendidos. Es un concentrado densísimo de seres humanos. Y también de molestia. La crisis permanente de los últimos años ha convertido a las estaciones de toda Italia en lugares donde se manifiestan la marginalidad social en aumento, fuertes signos de pobreza y crecientes episodios de violencia.

Durante un mes *Gli Omini*, “habitó” la estación de Pistoia y después intentaron contarla con una galería de personajes memorables (los freaks, los medio limosneros, parejas improbables, homosexuales prostitutos, ancianos obreros enfermos de tumores por haber inhalado amianto toda la vida, personas normales pero al límite de la marginalidad...). Su evidente talento actoral —uno de ellos interpreta hábilmente varios personajes, pasando de uno al otro sin interrupciones, casi como en un flujo natural— logra atrapar las cualidades humanas de las personas, indagando en las zonas más íntimas, frágiles y también dolorosas, a través de un ritmo cómico. Es para ellos una comicidad natural que tiende a desacralizar los tabúes, a ofrecer puntos de vista diferentes sobre una realidad emotivamente asfixiante, que corre el riesgo de ser representada solo en términos melodramáticos o patéticos. Lo cómico, dulce y amargo de *Gli Omini* permite entrar más profundamente en el corazón de los personajes y al mismo tiempo de acercarlos a los espectadores, que se sienten más dispuestos a su comprensión, pero también a su propia puesta en discusión. Las referencias son sobre todo a los clásicos cinematográficos de la comedia a la

historia de ferite e di cultura. Il titolo richiama non solo la celebre canzone di Gino Paoli, cantata da Mina nel 1960, emblema di un'Italia innamorata e speranzosa, ma anche la condizione iniziale nella quale si trovano i personaggi dopo un breve prologo: un condominio mezzo crollato, con il tetto squarciato nella Napoli degli anni Novanta, e il cielo è entrato letteralmente dentro la stanza. Lo spettacolo è realizzato dalla compagnia Punta Corsara, costituitasi nel 2011, dopo un'esperienza intensa di formazione guidata dal Teatro delle Albe che si è svolta a Scampia a partire dal 2007. Il gruppo giovanissimo ha coniugato la tradizione napoletana con stili e sensibilità contemporanee, facendo particolare attenzione alla centralità dell'attore e alla creazione di testi originali elaborati spesso da opere preesistenti, mescolando farsa, dramma e indagine sulle assurdità dei nostri anni. *Il cielo in una stanza*, scritto da Emanuele Valenti, regista e attore di Punta Corsara e dal drammaturgo napoletano Armando Pirozzi, prevede ben sedici personaggi interpretati da un numero più ristretto di attori, capaci di cambiare rapidamente ruolo e dare molta vivacità a una vicenda tratteggiata in modo grottesco. La storia è costruita su due piani temporali, il presente, cioè gli anni Novanta (quello principale), e il passato, riconducibile a metà degli anni Cinquanta. Il presente racconta di un condomino sfasciato e di una comunità di disperati indecisi sulla scelta da compiere: accanirsi pretendendo un promesso restauro oppure accettare di andarsene avendo in cambio un nuovo alloggio. Ma se decidono di lasciare questo rudere le promesse verranno mantenute? Un avvocato cerca di trovare la conciliazione e di far firmare gli inquilini, che però sono disperatamente attaccati al palazzo mezzo distrutto, crollato, come tanti altri, perché costruito con un cemento composto soprattutto da sabbia. Il salto nel passato, come un continuo *flashback*, è andare all'origine di questa storia tragica, quando a Napoli comandava Achille Lauro, armatore e sindaco. Sono gli anni di una feroce speculazione edilizia raccontata poco dopo da Francesco Rosi nel film *Le mani sulla città* (1963). Napoli in quegli anni, così come altre città italiane seppur in forma minore, viene sventrata e intere zone riedificate in nome di uno sviluppo selvaggio. La qualità sempre peggiore delle costruzioni diventerà manifesta nel trascorrere degli anni e durante i numerosi crolli del terremoto dell'Irpinia del 1980. I due autori costruiscono un testo ricco, che molto recupera dalla tradizione napoletana, a partire dal

italiana y también a la veraz y popular tradición toscana (literaria y teatral) que se distingue por una risa desesperada, sarcástica, siempre a un paso de la muerte, pero extremadamente vital. Como raramente ha sucedido en la escena teatral italiana de los últimos años, este trabajo, de gira por muchos teatros, en las grandes ciudades y en el interior del país, en salas cerradas o en puestas en escena particularmente sugestivas, como en los museos dedicados a las locomotoras antiguas, en cada ocasión ha logrado crear fuertes momentos comunitarios, con un público variado y popular, que se ha visto riéndose y conmoviéndose al mismo tiempo, en espera de un tren que se retrasa tanto que ya no pasa.

7. Pasado y presente de una ciudad herida. La Nápoles de Armando Pirozzi y Emanuele Valenti en *El cielo en una estancia*¹⁰

El Sur también es el protagonista en *El cielo en una estancia*, pero esta vez el corazón es Nápoles con su rica historia de heridas y de cultura. El título evoca no solo la célebre canción de Gino Paoli, cantada por Mina en 1960, emblema de una Italia enamorada y esperanzada, sino también la condición inicial en la que se hallan los personajes después de un breve prólogo: un condominio medio derrumbado, con el techo rajado en la Nápoles de los años noventa, y el cielo ha entrado literalmente en la habitación. El espectáculo ha sido realizado por la compañía *Punta Corsara*, constituida en 2011, tras una experiencia intensa de formación guiada por el Teatro de las Albas que se ha desarrollado en Scampia a partir de 2007. El grupo, muy joven, ha conjugado la tradición napolitana con estilos y sensibilidades contemporáneas, prestando particular atención a la centralidad del actor y a la creación de textos originales elaborados a menudo a partir de obras ya existentes, mezclando farsa, drama e investigación sobre los absurdos de nuestros años.

El cielo en una estancia, escrito por Emanuele Valenti, director y actor de *Punta Corsara* y por el dramaturgo napolitano Armando Pirozzi, prevé unos dieciséis personajes interpretados por un número más reducido de actores, capaces de cambiar rápidamente de papel y dar mucha vivacidad a una situación caracterizada de manera grotesca. La historia ha sido construida en dos planos temporales, el presente, es decir, los años noventa (el prin-

teatro di Eduardo De Filippo e dalla cultura dei vicoli raccontata da Raffaele Viviani. Il tono della tragedia è perciò trasformata sempre in una farsa napoletana, recuperando una lunga tradizione di uomini di teatro da Leo de Berardinis a Carlo Cecchi, che proprio nella farsa hanno visto la possibilità, popolare e colta allo stesso tempo, più efficace, vitale e crudele per raccontare la natura umana. Mezzo secolo di storia italiana viene così rappresentata nel microcosmo di questo Tafagno, come è chiamato il palazzo crollato, simbolo di una città vitalissima, ma profondamente ferita e troppo spesso costruita su fondamenta corrotte.

cial) y el pasado, que nos conduce a mediados de los años cincuenta. El presente cuenta acerca de un condominio destruido y de una comunidad de desesperados, indecisos sobre la elección que deben hacer: persistir pretendiendo una restauración prometida o aceptar marcharse, recibiendo a cambio una nueva vivienda. Pero ¿si se deciden a abandonar estas ruinas las promesas se mantendrán? Un abogado trata de hallar la conciliación y de hacer firmar a los inquilinos, quienes a su vez están desesperadamente apegados al edificio semidestruído, derrumbado, como tantos otros, porque fue construido con un cemento compuesto sobre todo de arena. El salto al pasado, como un continuo *flash-back*, es ir al origen de esta trágica historia, cuando en Nápoles mandaba Achille Lauro, administrador de una naviera y alcalde. Son los años de una feroz especulación constructiva, contada poco después por Francesco Rosi en el filme *Las manos sobre la ciudad* (1963). En aquellos años, Nápoles, al igual que otras ciudades italianas, aunque en menor escala, es demolida, y zonas enteras son reedificadas en nombre de un desarrollo salvaje. La calidad cada vez peor de las construcciones se pondrá de manifiesto con el transcurso de los años y durante los numerosos derrumbes del terremoto de Irpinia en 1980.

Los dos autores construyen un texto rico, que recupera mucho de la tradición napolitana, a partir del teatro de Eduardo De Filippo y de la cultura de los callejones, contada por Raffaele Viviani. Por eso, el tono de la tragedia se transforma siempre en una farsa napolitana, recuperando una larga tradición de hombres de teatro desde Leo de Berardinis hasta Carlo Cecchi, que precisamente en la farsa han visto la posibilidad popular y culta al mismo tiempo, más eficaz, vital y cruel para describir la naturaleza humana. De este modo, medio siglo de historia italiana es representado en el microcosmos de este Tafagno, como se llama el edificio derrumbado, símbolo de una ciudad muy vital, pero profundamente herida y con demasiada frecuencia, construida sobre cimientos corruptos.

Note

¹ *West di Fanny & Alexander*, regia Luigi De Angelis, drammaturgia Chiara Lagani, dj-set Mirto Baliani, testi Chiara Lagani e Francesca Mazza, costumi Chiara Lagani e Sofia Vannini, con in scena Francesca Mazza, persuasori occulti Marco Cavalcoli e Chiara Lagani. *Lo spettacolo ha debuttato il 7 giugno 2010 alla Cavallerizza Reale di Torino all'interno del Festival delle Colline e ha vinto il Premio Ubu 2010 Miglior attrice protagonista a Francesca Mazza e il Premio dello Spettatore 2010-2011 Teatri di Vita di Bologna.*

² *Per approfondimenti si veda Fanny & Alexander*, Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov, Milano, *Ubulibri*, 2006.

³ *Fanny & Alexander*, O/Z. Atlante di un viaggio teatrale, Milano, *Ubulibri*, 2010.

⁴ *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini*, con Daria Deflorian, Monica Piseddu, Antonio Tagliarini e Valentino Villa, collaborazione al progetto Monica Piseddu e Valentino Villa. *Lo spettacolo ha debuttato il 7 novembre 2013 al Teatro Palladium all'interno del Festival Romaeuropa e ha vinto il Premio Ubu come miglior novità italiana o ricerca drammaturgica 2014.5 Daria Deflorian, Antonio Tagliarini, Trilogia dell'invisibile*, a cura di Graziano Graziani, Pisa, *Titivillus*, 2014.

⁵ *Daria Deflorian, Antonio Tagliarini, Trilogia dell'invisibile*, a cura di Graziano Graziani, Pisa, *Titivillus*, 2014.

⁶ *Sorry, boys di e con Marta Cuscunà, progettazione e realizzazione teste mozze Paola Villani. Lo spettacolo ha debuttato nel 2015. Per informazioni più dettagliate www.martacuscuna.it*

⁷ *Stasera sono in vena di e con Oscar De Summa. Finalista premio Rete Critica 2015, vincitore del premio Associazione Nazionale Critici Teatrali 2016, lo spettacolo ha debuttato il 21 novembre 2014 al Teatro dell'Orologio di Roma.*

⁸ *Ci scusiamo per il disagio di Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Giulia Zacchini e Luca Zacchini, prodotta Associazione Teatrale Pistoiese, con Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi e Luca Zacchini. Lo spettacolo ha debuttato nel luglio 2015 al Deposito dei Rotabili Storici di Pistoia e ha vinto il Premio Rete Critica 2015.*

⁹ *Il cielo in una stanza di Armando Pirozzi ed Emanuele Valenti, regia di Emanuele Valenti, con Giuseppina Cervizzi, Christian Giroso, Sergio Longobardi, Valeria Pollice, Emanuele Valenti, Gianni Vastarella, voce*

Notas

¹ *West*, de Fanny & Alexander, director Luigi De Angelis, dramaturgia de Chiara Lagani, dj-set Mirto Baliani, textos de Chiara Lagani y Francesca Mazza; vestuario, Chiara Lagani y Sofia Vannini, en la escena Francesca Mazza, persuadidores ocultos, Marco Cavalcoli y Chiara Lagani. El espectáculo fue estrenado el 7 de junio de 2010 en la *Cavallerizza Reale* de Turín en el marco del *Festival delle Colline* y ganó el *Premio Ubu* 2010 por Mejor actriz protagonista a Francesca Mazza y el Premio del Espectador 2010-2011, Teatros de Vita de Bologna.

² Para profundizar véase *Fanny & Alexander, Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov*, Milán, Ubulibri, 2006.

³ *Fanny & Alexander, O/Z. Atlante di un viaggio teatrale*, Milán, Ubulibri, 2010.

⁴ *L'esattore*, novela publicada en español bajo el título *Liquidación final* (Editorial: Tusquets, 2012).

⁵ *Los dejamos para no darles otras preocupaciones*, de Daria Deflorian y Antonio Tagliarini, con Daria Deflorian, Monica Piseddu, Antonio Tagliarini y Valentino Villa, colaboración al proyecto: Monica Piseddu y Valentino Villa. El espectáculo tuvo su debut el 7 de noviembre de 2013 en el *Teatro Palladium* en el marco del *Festival Romaeuropa* y ganó el *Premio Ubu* como mejor novedad italiana o investigación dramática de 2014.

⁶ Daria Deflorian, Antonio Tagliarini, *Trilogia dell'invisibile*, a cargo de Graziano Graziani, Pisa, Titivillus, 2014.

⁷ *Sorry boys*, de y con Marta Cuscunà, proyecto y realización de las cabezas mutiladas de Paola Villani. El espectáculo tuvo su debut en 2015. Para informaciones más detalladas véase www.marta-cuscuna.it

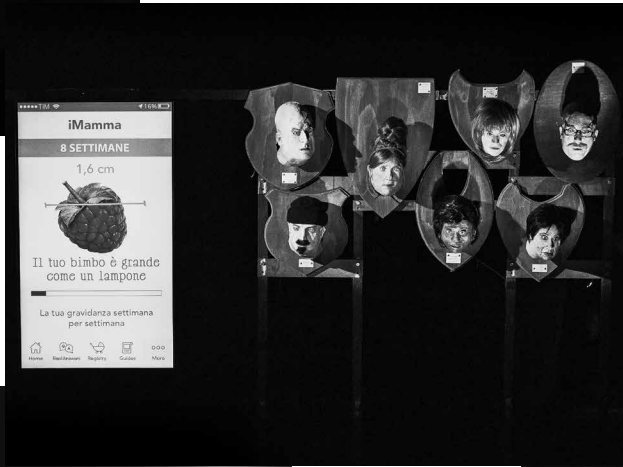
⁸ *Esta noche estoy de vena*, de y con Oscar De Summa, Finalista del premio *Rete Critica* 2015, obtuvo el premio de la *Associazione Nazionale Critici Teatral*, 2016, el espectáculo tuvo su estreno el 21 de noviembre de 2014 en el *Teatro dell'Orologio*, de Roma.

⁹ *Disculpen las molestias*, de Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Giulia Zacchini y Luca Zacchini, producida por la *Associazione Teatrale Pisoiense*, con Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi y Luca Zacchini. El espectáculo se estrenó en julio de 2015 en el Depósito de las Carreteras Históricas

registrata *Peppe Papa*. Lo spettacolo ha debuttato il 7 luglio 2016 al Teatro Bellini di Napoli all'interno del Napoli Teatro Festival.

de Pistoia y ganó el *Premio Rete Critica* de 2015.

¹⁰*El cielo en una estancia*, de Armando Pirozzi y Emanuele Valenti, dirección de Emanuele Valenti, con Giuseppina Cervizzi, Christian Gioso, Sergio Longobardi, Valeria Pollice, Emanuele Valenti, Gianni Vastarella, voz grabada de Peppe Papa. El espectáculo se estrenó el 7 de julio de 2016 en el *Teatro Bellini* de Nápoles, en el marco del *Napoli Teatro Festival*.





Sorry, boys

Diálogos sobre un pacto secreto por 12 cabezas mutiladas

Marta Cuscunà

En 2008 en una escuela superior norteamericana, 18 muchachas menores de 16 años quedan embarazadas al mismo tiempo y no se trata de un accidente. Las muchachas planificaron el embarazo como parte de un pacto secreto para criar a los niños en una especie de comuna femenina y de ese modo crear un pequeño mundo nuevo después de haber asistido a un feminicidio.

En la escena, dos grupos de cabezas mutiladas. Por una parte los adultos. Por la otra, los jóvenes varones, los padres adolescentes. Colgados como trofeos de caza, clavados con los hombros a la pared por una historia que los ha encontrado incompetentes.

Inspirado libremente en hechos reales, ocurridos en Gloucester, Massachusetts.



Sorry, boys

Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze

Marta Cuscunà

Nel 2008 in una scuola superiore americana, 18 ragazze under 16 rimangono incinte contemporaneamente e non si tratta di un incidente. Le ragazze avrebbero pianificato la gravidanza come parte di un patto segreto per allevare i bambini in una specie di comune femminile, per creare così un piccolo mondo nuovo dopo aver assistito a un femminicidio.

Sulla scena, due schiere di teste mozze. Da una parte gli adulti, dall'altra i giovani maschi, i padri adolescenti. Appesi come trofei di caccia, inchiodati con le spalle al muro da una vicenda che li ha trovati impreparati.

Liberamente ispirato a fatti realmente accaduti a Gloucester, Massachusetts.



Marta Cuscunà, autora y actriz de teatro visual, en su búsqueda une el activismo a la dramaturgia por figuras. Nacida en Monfalcone, una pequeña ciudad obrera, famosa por el astillero donde se construyen las naves para cruceros más grandes del mundo y por el triste primado de los deseos por enfermedades causadas por el amianto. Estudia en *Prima del Teatro: Escuela Europea para el Arte del Actor*. En 2009 gana el *Premio Scenari* per Ustica con *È bello vivere liberi!*, primer capítulo de *Resistenze femminili*, una trilogía de la que forman parte *La semplicità ingannata* y *Sorry, boys*. En *Il canto della caduta* une el imaginario ancestral del mito de Fanes a los principios de animatrónica utilizados para manipular los muñecos. *Earthbound* es un monólogo de ciencia ficción para actrices y criaturas mecánicas, inspirado en el último ensayo de eco-feminismo de Donna Haraway.

De 2009 a 2019 ha formado parte de *Fies Factory*, un proyecto de *Centrale Fies*.

Marta Cuscunà, è autrice e performer di teatro visuale, nella sua ricerca unisce l'attivismo alla dramaturgia per figure. Nata a Monfalcone, piccola città operaia famosa per il cantiere navale dove si costruiscono le navi da crociera più grandi del mondo e per il triste primato dei decessi per malattie causate dall'amianto. Studia a *Prima del Teatro: Scuola Europea per l'Arte dell'Attore*. Nel 2009 vince il *Premio Scenari* per Ustica con *È bello vivere liberi!* primo capitolo di *Resistenze femminili*, una trilogia di cui fanno parte *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*. Ne *Il canto della caduta* unisce l'immaginario ancestrale del mito di Fanes ai principi di animatronica utilizzati per manovrare i pupazzi. *Earthbound* è un monologo di fantascienza per attrice e creature meccaniche, ispirato all'ultimo saggio di eco-femminismo di Donna Haraway.

Dal 2009 al 2019 ha fatto parte di *Fies Factory*, un progetto di *Centrale Fies*.

Sorry, boys

Diálogos sobre un pacto secreto por 12 cabezas mutiladas

Marta Cuscunà

Personajes:

Dos grupos de cabezas mutiladas, colgadas como trofeos de caza. Por una parte, los adultos. Por la otra, los jóvenes varones adolescentes. De todos los personajes será visible solo la cabeza.

Adultos:

LA ENFERMERA DE LA ESCUELA

EL DIRECTOR

PADRE 1*

MADRE 1

MADRE 2**

MADRE 3

PADRE 4

Adolescentes:

JOVEN 1

JOVEN 2

JOVEN 3

JOVEN 4

JOVEN 5

Monitor de celular (donde el público ve los sms de los chat de WhatsApp y las informaciones de la aplicación i-Mamma).

*Padre 1 y Madre 1 son los padres de una misma hija.

**Madre 2 es negra.

Sorry, boys

Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze

Marta Cuscunà

Personaggi:

Due schiere di teste mozze appese a trofei da caccia. Da una parte gli adulti. Dall'altra i giovani maschi adolescenti. Di tutti i personaggi sarà visibile solo la testa.

Adulti:

L'INFERMIERA SCOLASTICA

IL PRESIDE

PADRE 1*

MADRE 1

MADRE 2**

MADRE 3

PADRE 4

Adolescenti:

RAGAZZO 1

RAGAZZO 2

RAGAZZO 3

RAGAZZO 4

RAGAZZO 5

Monitor di cellulare (dove sono visibili al pubblico gli sms delle chat di WhatsApp e le schermate dell'applicazione i-Mamma).

*Padre 1 e Madre 1 sono genitori della stessa figlia.

**Madre 2 è Nera.

PRÓLOGO

En el monitor del celular aparecen en secuencia los mensajes de un chat. Se escuchan los sonidos típicos de WhatsApp que señalan el envío y la recepción de cada nuevo mensaje.

FAT LESHA
¿Cuántas somos?

LOLLY JADE

LIL'
¿Y los muchachos?

LIL'
¿Los saludamos?

SISTER TRICK
Aún no han comprendido

LOLLY JADE
Habría que decirselo

LIL'
Hay que decirselo

LIL'
Todo

FAT LESHA
Lo mínimo

SISTER TRICK
Que nos molesta

LIL'
Porque nos vamos.

¿Nos vamos?

10

Por ahora

Vendrán otras

¿Qué?

No

No comprenderían

ok

¿Decirles qué?

NO 🗿

¿Por qué?

PROLOGO

Sul monitor del cellulare appaiono in sequenza i messaggi di una chat. Si sentono i suoni tipici di WhatsApp che segnalano l'invio e la ricezione di ogni nuovo messaggio.

FAT LESHA
Quante siamo?

LOLLY JADE

LIL'
E i ragazzi?

LIL'
Li salutiamo?

SISTER TRICK
Non hanno ancora capito

LOLLY JADE
Bisognerebbe dirglielo

LIL'
Bisogna dirglielo

LIL'
Tutto

FAT LESHA
Il minimo

SISTER TRICK
Che ci dispiace

LIL'
Perché ce ne andiamo.

Andiamo via?

10

Per ora

Arriveranno altre!

Cosa?

No

Non capirebbero

ok

Dire cosa?

NO 🗿

Per cosa??

I. 6 SEMANAS

Noche. Una luz tenue ilumina la cabeza del Director y de la Enfermera. Él respira afanosamente. Se escucha un ruido.

ENFERMERA. ¿Quién está ahí?

DIRECTOR. ¡Ssssh! ¿Qué está haciendo?

ENFERMERA. Precisamente: ¿qué estamos haciendo?

DIRECTOR. ¡Ssssh! ¡Baje la voz!

ENFERMERA. (Susurrando) ¿Qué estamos haciendo?

DIRECTOR. ¿Quiere estarse quieta un momento?

I. 6 SETTIMANE

Noite. Una luce fioca illumina la testa del Preside e dell'Infermiera. Lui respira affannosamente. Si sente un rumore.

INFERMIERA. Chi c'è'?

PRESIDE. Ssssh! Cosa sta facendo?

INFERMIERA. Appunto: cosa stiamo facendo?!

PRESIDE. Ssssh! Piano!

INFERMIERA. (Sottovoce) Cosa stiamo facendo?

PRESIDE. Vuole stare buona un momento?!

INFERMIERA. (Guardando in direzione del rumore, allarmata) Perché? Chi c'è'?

ENFERMERA. *(Mirando en dirección al ruido, alarmada)* ¿Por qué? ¿Quién está ahí?

DIRECTOR. El custodio.

Se escucha un ruido de pasos. El Director y la Enfermera siguen con la mirada la dirección de los pasos.

DIRECTOR. Se fue, se lo he dicho, es un inepto.

ENFERMERA. Quizás nos ha tomado por dos gatos...

DIRECTOR. ¡Tengo la adrenalina que me sale por las orejas!

ENFERMERA. ¿Entonces, qué estamos haciendo?!

DIRECTOR. Oh, Cristo, comenzamos de nuevo...
¡Se lo suplico! ¿Se lo debo explicar otra vez?

ENFERMERA. Sí, esta historia no me convence para nada.

DIRECTOR. Se lo repito: aquí nos estamos salvando el pellejo y la reputación. A nosotros y a toda la escuela.

ENFERMERA. ¿Colándonos a escondidas, de noche, en la enfermería? ¡Pero usted está loco!

DIRECTOR. Escuche, ¡no sea siempre tan combativa!

ENFERMERA. ¿¡Combativa!? ¿¡Qué quiere decir eso!? ¡Es un delito!

DIRECTOR. ¡No! Nosotros simulamos un delito, es distinto. Nosotros simulamos un robo con fuerza y solo hacemos desaparecer el registro de la enfermería, así nadie podrá decir que sabíamos algo.

ENFERMERA. ¡No! Un momento, escuche, las muchachas saben. Yo les di a ellas aquellas pruebas, personalmente.

DIRECTOR. ¿Y cuántas quedan?

ENFERMERA. La última reserva se acabó ayer.

DIRECTOR. ¡Diablos!

ENFERMERA. Debo enviar otro pedido de abastecimiento al hospital.

DIRECTOR. ¿Pero no podemos esperar algunos meses?

ENFERMERA. ¡Ah! ¡Las muchachas no esperarán!

DIRECTOR. Disculpe, pero, ¿cuántas eran en septiembre?

ENFERMERA. Sesenta y siete.

DIRECTOR. ¿Y ahora exactamente cuántas son?

ENFERMERA. Ciento cincuenta.

DIRECTOR. ¡Diablos! ¡¡¿Ciento cincuenta?! Escuche, ahora yo la empujo para allá abajo, entramos allí, tomamos el registro, viramos todo al revés, después rompemos la ventana.

PRESIDE. Il custode.

Si sente un rumore di passi. Il Preside e l'Infermiera seguono con lo sguardo la direzione della camminata.

PRESIDE. Se n'è andato, gliel'ho detto che è un presapochista.

INFIERMERA. Forse ci ha scambiato per due gatti...

PRESIDE. Ragazzi, ho l'adrenalina che mi esce dalle orecchie!

INFIERMERA. Allora, cosa stiamo facendo?!

PRESIDE. Oh Cristo, si ricomincia... La prego! Devo spiegarglielo ancora?

INFIERMERA. Sì, questastorianonmiconvinceper niente.

PRESIDE. Glielo ripeto: qui ci stiamo salvando il culo e la reputazione. A noi e a tutta la scuola.

INFIERMERA. Infilandoci di nascosto, di notte, in infermeria? Ma lei è pazzo!

PRESIDE. Senta, non sia sempre così polemica!

INFIERMERA. Polemica?! Ma cosa vuol dire?! È un reato!

PRESIDE. No! Noi simuliamo un reato, è diverso. Noi simuliamo un furto con scasso e facciamo solo sparire il registro dell'infermeria così nessuno potrà dire che noi sapevamo qualcosa.

INFIERMERA. No! Un momento, senta, le ragazze sano. Io ho dato a loro quei test, personalmente.

PRESIDE. E a quanti siamo?

INFIERMERA. L'ultima scorta è finita ieri.

PRESIDE. Per la miseria!

INFIERMERA. Dovrò mandare un'altra richiesta di rifornimento all'ospedale.

PRESIDE. Ma non possiamo aspettare qualche mese?

INFIERMERA. Ah! Le ragazze non aspetteranno!

PRESIDE. Scusi, ma quanti erano a settembre?

INFIERMERA. Sessantasette.

PRESIDE. E adesso esattamente a quanti siamo?

INFIERMERA. Centocinquanta.

PRESIDE. Per la miseria! Centocinquanta?! Senta, adesso io la spingo su, entriamo da lì, prendiamo il registro, mettiamo tutto sottosopra, poi rompiamo la finestra.

INFIERMERA. Ma cosa dice? È un reato!

PRESIDE. Sarà un gioco da ragazzi!

INFIERMERA. Ma è un'infrazione, una violazione: non si può fare!

PRESIDE. Senta, dobbiamo salvarci la reputazione: questa non è più un'infermeria scolastica, siamo diventati una clinica ostetrica!

INFIERMERA. No! Io vivo seguendo la Costituzione, io non infrango la legge!

ENFERMERA. ¿Pero qué está diciendo? ¡Eso es un delito!

DIRECTOR. ¡Será un juego de muchachos!

ENFERMERA. Pero es una infracción, una violación: ¡no se puede hacer!

DIRECTOR. Escuche, debemos salvar nuestra reputación, esto ya no es una enfermería de escuela, ¡nos hemos convertido en una clínica obstétrica!

ENFERMERA. ¡No! ¡Yo vivo según la Constitución, yo no infrinjo la ley!

DIRECTOR. ¡Ahhh! ¿Porque según usted no es infringir la ley dar en el primer cuatrimestre a menores de edad 150 test de embarazo? ¡La licenciarán, la procesarán, y a mí con usted!

ENFERMERA. ¿Pero qué podía hacer? Las muchachas regresan un día sí y otro también, hasta que obtienen el resultado que quieren.

DIRECTOR. ¿Y si no dejan de hacerlo?

ENFERMERA. ¡¿Pero qué dice?! ¡Dejarán de hacerlo! ¡Claro que dejarán de hacerlo!

DIRECTOR. ¿Y si no?

ENFERMERA. Y si no: ¡usted y yo tranquilos! ¡No es culpa nuestra!

DIRECTOR. *(Sarcástico)* ¡Bravo, bravo! ¡Entonces seguimos así, esperando que nadie comience a hacer preguntas!

ENFERMERA. En realidad, después del último pedido de abastecimiento, el hospital ya me ha solicitado que le escriba un informe.

DIRECTOR. ¿Un informe? ¿Y con qué motivo?

ENFERMERA. Que no entienden qué ha hecho una enfermera de escuela con ciento cincuenta tests de embarazo a cuatro meses del inicio del curso escolar. Estamos cuatro veces por encima de la media.

DIRECTOR. El robo, comprende, el ro...

ENFERMERA. ¡Shhh! ¿Quiere que lo descubran? *El Director habla demasiado bajo y no se escucha nada.*

ENFERMERA. ¿Cómo...? No tan bajo: ¡no puedo escucharlo!

DIRECTOR. *(Susurrando)* ¡He dicho que el robo es la única explicación! Alguien los ha robado y nosotros no sabemos nada.

ENFERMERA. *(Molesta)* ¡Ah! ¡Pero las muchachas saben que no ha habido ningún robo!

DIRECTOR. ¡Las muchachas, las muchachas! Será la palabra del director contra la de un grupito de chiquillas!

ENFERMERA. En realidad ya hay 10 positivas. Pero hay otras veinte que vienen una y otra vez.

PRESIDE. Aahhh! Perché, secondo lei, non è infrangere la legge dare nel primo quadrimestre, a delle minorenni, 150 test di gravidanza?! La licenzieranno, la processeranno e io con lei!

INFERMIERA. Ma cosa potevo fare? Le ragazze tornano un giorno sì e un giorno anche finché non hanno il risultato che vogliono.

PRESIDE. E se non smetteranno?

INFERMIERA. Ma cosa dice?! Smetteranno, certo che smetteranno!

PRESIDE. E se no?

INFERMIERA. E se no: io e lei, tranquilli! Non è mica colpa nostra!

PRESIDE. *(Sarcástico)* Brava, brava! Allora andiamo avanti così, sperando che nessuno cominci a fare domande!

INFERMIERA. Veramente dopo l'ultima richiesta di rifornimento, l'ospedale mi ha già chiesto di scrivere un rapporto.

PRESIDE. Un rapporto? E con quale motivazione?

INFERMIERA. Che non capiscono cosa se ne faccia un'infermeria scolastica di centocinquanta test di gravidanza a 4 mesi dall'inizio della scuola. Siamo 4 volte sopra la media.

PRESIDE. Il furto, capisce, il fu...

INFERMIERA. Shhh!! Vuole farci scoprire?!

Il Preside parla troppo piano e non si sente niente.

INFERMIERA. Come...? Non così piano: riesco a sentirla!

PRESIDE. *(Sottovoce)* Ho detto che il furto è l'unica spiegazione! Qualcuno li ha rubati e noi non sapevamo niente.

INFERMIERA. *(Scocciata)* Ah! Ma le ragazze sanno che non c'è stato nessun furto!

PRESIDE. Le ragazze, le ragazze! Sarà la parola del preside contro quella di un gruppetto di ragazze!

INFERMIERA. Veramente sono già 10 positive. Ma ce ne sono un'altra ventina che vanno e vengono.

PRESIDE. Una ventina?! Allora questa messa in scena è inutile! Non mi crederanno mai: venti contro uno... Venti?!

INFERMIERA. Sì, sono venti. Si danno il 5 fuori dall'infermeria, applaudono, saltano di gioia quando qualcuna risulta positiva. Le hanno viste. A scuola, la voce comincia a girare.

PRESIDE. Per la miseria! *(Ansimando)* Questa storia sta diventando più grande di noi!

INFERMIERA. Okay, niente panico! Io dico che bisognerebbe fare qualcosa, più che altro per fermarle, per...

DIRECTOR. ¿¡Veinte!?! ¿Entonces esta puesta en escena es inútil! No me creerán nunca: veinte contra uno... ¿¡Veinte!?!

ENFERMERA. Sí, son veinte. Chocan los cinco fuera de la enfermería, aplauden, saltan de alegría cuando alguna resulta positiva. Las han visto. En la escuela la voz comienza a correr.

DIRECTOR. ¡Diablos! (*Resoplando*) ¡Esta historia se está haciendo más grande que nosotros mismos!

ENFERMERA. ¡OK, que no cunda el pánico! Yo digo que haría falta hacer algo, sobre todo para detenerlas, para...

DIRECTOR. ¡Exacto, exacto! ¡Hay que detenerlas de inmediato! Ya sé: ¡puedo comenzar a impartir de inmediato un curso de educación sexual!

ENFERMERA. (*Riendo*) Discúlpeme, pero creo que las muchachas ya han comprendido perfectamente cómo funcionan estas cosas...

DIRECTOR. (*Con embarazo*) Claro. Claro. (*Resoplando*). ¿Otras ideas?

ENFERMERA. Yo digo que hay que avisar a los padres de todas las muchachas, incluso de aquellas que no...

DIRECTOR. ¡Se lo prohíbo! Entregarme en bandeja a los pad... ¿Para decirles qué? ¿Que sus hijas están tratando muy activamente de quedar embarazadas todas al mismo tiempo?

ENFERMERA. (*Asiente*)

DIRECTOR. ¡Se lo prohíbo! ¡Mientras nadie comience a hacer preguntas le prohíbo levantar la polvareda!

ENFERMERA. Pero los pad...

DIRECTOR. No quiero escucharla, no quiero escuchar, siempre podremos decir que no nos hemos dado cuenta, que no podíamos estar detrás de todo, con todos los problemas que tenemos en esta escuela. ¡Asunto cerrado!

ENFERMERA. ¿Y en el hospital? ¿Qué decimos en el hospital?

DIRECTOR. (*Resoplando*) En el hospital... (*Sollozando*) En el hospital...

ENFERMERA. ¿Qué tiene?

DIRECTOR. (*Sollozando*) Nada. (*Sollozando*).

ENFERMERA. ¿Está llorando?

DIRECTOR. (*Sollozando*). No.

ENFERMERA. Está llorando, siento que está sorbiéndose los mocos.

DIRECTOR. No, no estoy sollozando. (*Sollozando*).

PRESIDE. Giusto, giusto! Bisogna fermarle subito! Ecco: posso far partire subito un corso di educazione sessuale!

INFIERMERA. (*Ridendo*) Scusi ma credo che le ragazze abbiano capito perfettamente come funzionano queste cose...

PRESIDE. (*Con imbarazzo*) Giusto. Giusto. (*Ansimando*) Altre idee?

INFIERMERA. Io dico che bisogna avisare i genitori di tutte le ragazze, anche quelle che non...

PRESIDE. Glielo proibisco! Darmi in pasto ai geni... Per dirgli cosa poi? Che le loro figlie stanno cercando molto attivamente di farsi ingravidare nello stesso momento??

INFIERMERA. (*Annuisce*)

PRESIDE. Glielo proibisco! Finché qualcuno non comincia a fare domande, io le proibisco di alzare il polverone!

INFIERMERA. Ma i genito...

PRESIDE. Non voglio sentirla, non voglio sentire, potremo sempre dire che non ce ne siamo accorti, che non potevamo star dietro a tutto, con tutti i problemi che abbiamo in questa scuola. Chiusa la faccenda!

INFIERMERA. E all'ospedale? All'ospedale cosa diciamo?

PRESIDE. (*Ansimando*) All'ospedale... (*Tirando su con il naso*) All'ospedale...

INFIERMERA. Cos'ha?

PRESIDE. (*Tirando su con il naso*) Niente. (*Tirando su con il naso*)

INFIERMERA. Sta piangendo?

PRESIDE. (*Tirando su con il naso*) No.

INFIERMERA. Stapiangendo, sento che tira su con il naso.

PRESIDE. No, non tiro su con il naso. (*Tirando su con il naso*)

INFIERMERA. Sì, tira su con il naso come un'isterica.

PRESIDE. (*Piangendo*) È quello che siamo, io e lei qui, a simulare un furto per salvarci la reputazione.

INFIERMERA. No, io tengo duro come un uomo. *Si sente un rumore di passi.*

INFIERMERA. Cos'è stato?

PRESIDE. Oh mio Dio, il custode!

INFIERMERA. Presto, andiamo via di qui!

PRESIDE. No, non sono fatto per queste cose.

INFIERMERA. Sì sbrighi! È questione di secondi, cosa facciamo se ci trova qui sotto?

PRESIDE. Mi manca il respiro... (*Ansimando*)

INFIERMERA. Niente panico! Scavalchiamo lì e andiamo via da questa parte!

PRESIDE. Ma quale panico!

ENFERMERA. Sí, está sollozando como una histórica.

DIRECTOR. *(Llorando)* Es lo que somos, usted y yo aquí, simulando un robo para salvar nuestra reputación.

ENFERMERA. No, yo me mantengo dura como un hombre.

(Se siente un ruido de pasos)

ENFERMERA. ¿Qué ha sido eso?

DIRECTOR. ¡Oh, Dios mío, el custodio!

ENFERMERA. ¡Rápido, vámonos de aquí!

DIRECTOR. ¡No, no estoy hecho para estas cosas!

ENFERMERA. ¡Apresúrese! ¡Es cuestión de segundos, ¿qué hacemos si nos encuentra aquí abajo?

DIRECTOR. Me falta el aire... *(Jadeando)*

ENFERMERA. ¡No entre en pánico! Saltamos por aquí y nos vamos por ese lado!

DIRECTOR. ¡Pero qué pánico!

ENFERMERA. ¡Llénese de valor! Una las manos, entrecruce los dedos y empújeme para abajo!

DIRECTOR. ¡Oh, Jesús!

ENFERMERA. OK, ¿está listo?

DIRECTOR. ¡Espere! *(Se sienten otros ruidos, después, nuevamente el silencio)*

DIRECTOR. ¡Oh, Dios! Me está pasando toda la vida por delante de mis ojos.

ENFERMERA. ¡Cálmese, todo irá bien! Probemos de nuevo.

DIRECTOR. ¡Espere! *(Pausa)* ¿¿¿Y si no dejan de hacerlo nunca???

Oscuridad



II. 7 Semanas

La luz ilumina las cabezas de la Madre 1 y el Padre 1.

PADRE 1. *(Pausa)* ¡NO! *(Pausa larga)* ¡He dicho que NO! *(Pausa)* Qué asco, que vergüenza. Es el fin, ¡este es el fin! *(Pausa larga)* ¡Y cuando digo NO, es NO, punto!

INFIERMERA. Coraggio! Unisca le mani, incroci le dita e mi spinga su!

PRESIDE. Oh Gesù.

INFIERMERA. Okay, è pronto?

PRESIDE. Aspetti! *(Si sentono altri rumori poi di nuovo silenzio).*

PRESIDE. Oh Gesù! Mi sta passando tutta la vita davanti agli occhi!

INFIERMERA. Si calmi, andrà tutto bene! Riproviamo.

PRESIDE. Aspetti! *(Pausa)* E se non smetteranno MAI???

Buio



II. 7 SETTIMANE

La luce illumina le teste di Madre 1 e Padre 1.

PADRE 1. *(Pausa)* NO! *(Lunga pausa)* Ho detto NO! *(Pausa)* Che schifo, che vergogna. È la fine, questa è la fine! *(Lunga pausa)* E quando dico NO, è NO, punto! *La luce di un telefonocellulare illumina la guancia di Madre 1*

MADRE 1. Pronto, tesoro, sono la mamma!

PADRE 1. Chiudi!

MADRE 1. Ho detto "quella" cosa al papà...

PADRE 1. Chiudi!

MADRE 1. Sai che lui non si arrabbia mai...

PADRE 1. Allora non conto un cazzo!

MADRE 1. Tutto sommato l'ha presa bene. È tutto okay...

PADRE 1. Tua figlia non poteva drogarsi come tutti gli altri, no?!

MADRE 1. *(A lui, sottovoce)* Guarda che è anche figlia tua!

PADRE 1. Chiudi!

MADRE 1. Vieni a casa quando vuoi, tesoro...

PADRE 1. Prega Dio di non darti figlie femmine!

MADRE 1. Io e il papà ti aspettiamo...

PADRE 1. Aveva ragione mio padre! Cristo, se aveva ragione!

MADRE 1. Non fare tardi, tesoro, che il papà sta in pensiero...

La luz de un teléfono celular ilumina las mejillas de la Madre 1

MADRE 1. ¡Oigo, mi amor, soy tu mamá!

PADRE 1. ¡Cuelga!

MADRE 1. Le he dicho “eso” a tu papá...

PADRE 1. ¡Cuelga!

MADRE 1. Sabes que él nunca se molesta...

PADRE 1. ¡Entonces mi opinión no cuenta un carajo!

MADRE 1. En fin, que has hecho bien. Todo está OK.

PADRE 1. Tu hija no podía drogarse como todos los demás, ¿eh?!

MADRE 1. (A él, susurrando) ¡Recuerda que también es tu hija!

PADRE 1. ¡Cuelga!

MADRE 1. Ven a casa cuando quieras, mi amor...

PADRE 1. ¡Ruega a Dios de que no te dé hijas hembras!

MADRE 1. Papá y yo te esperamos...

PADRE 1. ¡Tenía razón mi padre! ¡Dios mío, qué razón tenía!

MADRE 1. No llegues tarde, mi amor, que papá se preocupa...

PADRE 1. ¡Cuelga!

MADRE 1. Sí, sí, te esperamos para la cena, así hablamos del asunto todos juntos...

PADRE 1. ¡Yo la boto de la casa, qué cena ni que cena!

MADRE 1. Ahora tengo que colgar, mi cielo...

PADRE 1. ¡Mejor! ¡Primero le entro a bofetadas y después la boto de la casa!

MADRE 1. Mamá y papá te queremos... Sí... ven a casa mi cielo. Chao... Chao.

PADRE 1. (Pausa larga) ¡Yo te había dicho que NO! (Pausa) ¡Pero mi opinión no cuenta un carajo! (Larga pausa) ¡Entonces, dilo, que mi opinión no cuenta un carajo! (Pausa) Qué vergüenza. Es el fin, este es el fin. (Pausa)

¡Mi opinión no cuenta un carajo!

Oscuridad

PADRE 1. Chiudi!

MADRE 1. Sì, sì, ti aspettiamo per cena così ne parliamo tutti insieme...

PADRE 1. Io la sbatto fuori di casa, altro che cena!

MADRE 1. Adesso devo andare, tesoro...

PADRE 1. Anzi! Prima la prendo a sberle e poi la sbatto fuori di casa!

MADRE 1. Mamma e papà ti vogliono bene... Sì... Vieni a casa, tesoro. Ciao... Ciao.

PADRE 1. (Lunga pausa) Comunque avevo detto di NO! (Pausa) Ma io non conto un cazzo! (Lunga pausa) Allora dillo che non conto un cazzo! (Pausa) Che vergogna. È la fine, questa è la fine. (Pausa). Non conto un cazzo.

Buio



III. 8 SETTIMANE

Sul monitor del cellulare appaiono in sequenza i messaggi di una chat. Si sentono i suoni tipici di WhatsApp che segnalano l'invio e la ricezione di ogni nuovo messaggio.





III. 8 SEMANAS

En el monitor del celular aparecen en secuencia los mensajes de un chat. Se escuchan los sonidos típicos de WhatsApp que muestran el envío y la recepción de cada nuevo mensaje.

¡¡¡¡Muchachitas, tengo náuseas!!!
LIL'
¡¡¡¡Yo también!!!
SISTER TRICK
SE ME HAN HINCHADO
¡¡¡LAS TETAS!!!
FAT LESHA
¡¡Debemos festejar!!
¡Viva!
LOLLY JADE
He perdido la cintura
¡¡¡Oh, Dios!!!
LIL'
¿Y cómo estás?
SISTER TRICK
¿Has llorado?
LOLLY JADE
NUNCA HE ESTADO MEJOR

La luz de un televisor encendido ilumina las cabezas de unos adolescentes. De fondo, inicialmente a un volumen muy bajo, el audio de lo que están mirando.

MUCHACHO 4. Pero... en tu opinión, ¿les gusta lo que hacen?

MUCHACHO 3. ¡Ay! Jadean y gritan. Se ve que se divierten. Bueno, sí, sí, se ve que les gusta.

MUCHACHO 2. Jenna Jameson es mi preferida.

MUCHACHO 5. ¡Sííí! También la mía.

MUCHACHO 2. Jenna Jameson fue mi primera tipa, mi primera tipa toda desnuda. Recuerdo la primera vez que vi aquella cosa, muchachos, yo no

La luz de una televisión encendida ilumina le teste degli adolescenti. In sottofondo, inizialmente a volume molto basso, l'audio di quello che stanno guardando.

RAGAZZO 4. Ma... secondo te, gli piace quello che fanno?

RAGAZZO 3. Ehi! Ansimano e urlano. Si vede che si divertono. Beh, sì, si vede che gli piace.

RAGAZZO 2. Jenna Jameson è la mia preferita.

RAGAZZO 5. See! Anche la mia.

RAGAZZO 2. Jenna Jameson è stata la mia prima tipa, la mia prima tipa tutta nuda. Mi ricordo la prima volta che ho vista questa roba, ragazzi, ero proprio uno sfigato, avevo tipo forse nove, dieci anni, giù di lì, e mi ricordo tipo che eravamo entrati... (*rimane estasiato a guardare*) Sì, sì.. eravamo entrati di nascosto dentro... (*rimane estasiato a guardare*) Avete presente mio cugino? Ecco, eravamo entrati di nascosto nella camera di mio zio e abbiamo trovato, tipo il nascondiglio di questa roba e...

RAGAZZO 1. Fermo! Fermo! Tuo zio?! Vuoi dire: il prof. di ginnastica?!

RAGAZZO 2. Esattamente! Ragazzi, se il preside sapesse cosa guarda mio zio, lo caccerebbe immediatamente!

RAGAZZO 5. Che ne sai! Magari il preside ha la collezione completa con il meglio del meglio di Jenna Jameson.

RAGAZZO 2. Ma dai!!

RAGAZZO 3. Ehi, il preside è già tanto se sa che ha qualcosa nelle mutande.

RAGAZZO 5. See! Hai ragione: il preside non lo usa dal mesozoico!

RAGAZZO 4. Pensa se lo scopre tua zia: morirebbe.

RAGAZZO 2. Ah ah ah! Se lo scopre credo che morirebbe mio zio. Di morte violenta e dopo terribili sofferenze.

RAGAZZO 1. Hai ragione: mai, mai farsi scoprire dalla propria moglie a guardare questa roba!! Altrimenti sei finito.

RAGAZZO 2. Sì! (*rimane estasiato a guardare*) Comunque quella volta io e mio cugino abbiamo messo su uno di quei video e noi eravamo tipo "Oh, ma che roba è questa?!" Tipo che io ero così stordito, ragazzi, che non avevo mai visto roba del genere prima e io ero tipo: "Oh cristo! questa è la roba migliore che io abbia mai visto!" tipo "voglio farlo anche io! voglio diventare un uomo, un vero uomo il più presto possibile!"

RAGAZZO 1. Un vero uomo! Uno, hai presente, tipo John Wayne!

RAGAZZO 2. Chi?

era más que un gusarapo, tendría quizás nueve o diez años, no más que eso, y me acuerdo que entramos... (se queda extasiado mirando) Sí, sí... entramos a escondidas... (se queda extasiado mirando) ¿Recuerdan a mi primo? Bueno, entramos a escondidas en la habitación de mi tío y hallamos el escondite de aquella cosa y...

MUCHACHO 1. ¡Espérate! ¡Espérate! ¿¡Tu tío?! ¿Quieres decir el profesor de gimnasia?

MUCHACHO 2. ¡Exactamente! ¡Muchachos, si el director supiera lo que mira mi tío, lo expulsaría de inmediato!

MUCHACHO 5. ¡Qué tú sabes! Quizás el director tiene la colección completa con lo mejor de lo mejor de Jenna Jameson.

MUCHACHO 2. ¡¡No me digas!!

MUCHACHO 3. Oye, sabemos que el director hace mucho que no tiene nada dentro de los calzoncillos.

MUCHACHO 5. ¡Así mismo! Tienes razón: ¡el director no lo usa desde el mesozoico!

MUCHACHO 4. Imagínate que lo descubra tu tía. Se moriría.

MUCHACHO 2. ¡Ah, ah, ah! Si lo descubre creo que el que se moriría sería mi tío. De muerte violenta después de terribles sufrimientos.

MUCHACHO 1. Tienes razón: ¡nunca nunca debes dejar que tu esposa te descubra mirando eso!! Si no, estás acabado.

MUCHACHO 2. ¡Sí! (se queda extasiado mirando). Pero bueno, aquella vez mi primo y yo pusimos uno de esos videos y nosotros decíamos “Oh, pero, ¿qué cosa es esto?” Vaya, que yo estaba tan trastornado, muchachos, porque no había visto nunca una cosa así antes y yo decía: “¡Oh, Cristo! Esto es lo mejor que he visto nunca!”, decía “¡yo también quiero hacerlo! ¡Quiero convertirme en hombre, en un hombre de verdad lo más rápido posible!”

MUCHACHO 1. ¡Un hombre de verdad! ¡Fíjate bien, como John Wayne!

MUCHACHO 2. ¿Quién?

MUCHACHO 1. John Wayne, chico, el *cowboy*.

MUCHACHO 2. ¡Estás atrás! Los *cowboy* son maricones, ¡ya todos los saben!

MUCHACHO 1. ¡No me digas! ¡No me hagas reír!

MUCHACHO 2. Fíjate que incluso han hecho una película para decir que en realidad todos son maricones.

MUCHACHO 3. Oye, Arnold Schwarzenegger. Él es hombre de verdad.

RAGAZZO 1. John Wayne, dai, il *cowboy*.

RAGAZZO 2. Sei fuori! I *cowboy* sono froci, lo sanno tutti ormai!

RAGAZZO 1. Ma dai! Non farmi ridere!

RAGAZZO 2. Guarda che hanno fatto anche un film per dire che in realtà sono tutti froci.

RAGAZZO 3. Ehi, Arnold Schwarzenegger. Lui è un vero uomo.

RAGAZZO 2. See! Schwarzenegger: lui è un grande! Lui si prende tutte quelle pallottole o quello che è, finisce a terra, si tira su e tipo “è tutto a posto!” Sì, Schwarzenegger è un grande!

RAGAZZO 5. Comunque ormai è diventato tutto un casino: passi la vita a giocare ai *Cowboy* contro gli Indiani, perché ti hanno detto che i *cowboy* sono i più figli dell'universo. E poi scopri che ti hanno preso per il culo, che in realtà sono tutti froci e ti rendi conto che tu hai passato l'infanzia a far finta di essere dei... dei...

RAGAZZO 4. Ah, cheschifo! Non voglio neanche pensarci!

RAGAZZO 5. E non basta! Quando sei più grande, ti dicono anche che un uomo è solo... Un uomo è solo... Un genere.

RAGAZZO 2. Puahhahah. Un cosa?

RAGAZZO 5. Un genere. Femmina – maschio. Ormai va così.

RAGAZZO 2. E cosa sarebbe questo genere?

RAGAZZO 5. Un genere... Senti, non lo so, Un genere non può essere descritto.

RAGAZZO 4. E dove l'hai sentita questa?!

RAGAZZO 5. A scuola. L'altro giorno è venuta una psicologa o roba del genere...

RAGAZZO 3. Ehi! A scuola si sentono un sacco di stronzate e se tu non la pianti di ripeterle in giro, io mi metto a ballare la *break dance* sulla tua faccia!

RAGAZZO 5. See, hai ragione. Deve essere una stronzata.

RAGAZZO 3. Un maschio è un maschio. Punto

RAGAZZO 1. Per fortuna io da piccolo giocavo sempre a *TERMINATOR* e questo mi ha salvato. Mi ricordo che una volta stavo correndo in bici, sono caduto e ho cominciato a rotolare giù per la discesa tipo trenta volte prima di riuscire a fermarmi. Mi sono tirato su e ho detto tipo “oh, niente di rotto. Tutto a posto!” E invece avevo una mano insanguinata. Perdevo sangue perché avevo una ferita.

RAGAZZO 2. Wow, profonda?

RAGAZZO 1. Sì! Mi si era piantato un chiodo nella mano. Guarda: ho ancora la cicatrice.

RAGAZZO 2. Wow! Guarda che roba!

MUCHACHO 2. ¡Sí! Schwarzenegger. ¡Él es grande! El coge todas esas peloticas o lo que sea, termina en el suelo, se levanta y parece decir “¡todo está en orden!”. ¡Sí, Schwarzenegger es uno de los grandes!

MUCHACHO 5. Entonces, ya todo se ha convertido en un reloj: te pasas la vida jugando a los Indios y los *Cowboy* porque te han dicho que los *cowboy* son los más guays del universo. Y después descubres que te han cogido de comemierda, que en realidad todos son unos maricones y te das cuenta que te has pasado la infancia simulando ser un... un...

MUCHACHO 4. ¡Ay, qué asco! ¡No quiero ni siquiera pensar en eso!

MUCHACHO 5. ¡Y eso no es todo! Cuando eres más grande también te dicen que un hombre es solo... Un hombre es solo... Un género.

MUCHACHO 2. ¡Buahhh!. ¿Un qué?

MUCHACHO 5. Un género. Hembra-varón. Ahora es así.

MUCHACHO 2. ¿Y qué es eso del género?

MUCHACHO 5. Un género... Mira, no lo sé. Un género no se puede describir.

MUCHACHO 4. ¿Y dónde has oído eso?

MUCHACHO 5. En la escuela. El otro día vino una psicóloga o algo de eso...

MUCHACHO 3. ¡Ah! ¡En la escuela se oyen un montón de estupideces y si tú no dejas de repetirlas por ahí yo me pongo a bailar *break dance* en tu cara!

MUCHACHO 5. Sí, tienes razón. Debe ser una comemierdería.

MUCHACHO 3. Un varón es un varón. Punto.

MUCHACHO 1. Por suerte yo de pequeño siempre jugaba al EXTERMINADOR y eso me ha salvado. Recuerdo que una vez estaba montando bicicleta, me caí y comencé a rodar pendiente abajo y di como treinta vueltas antes de lograr detenerme. Me levanté y me dije, “¡oh, no tengo nada roto! ¡Todo está bien!”. Sin embargo, tenía una mano ensangrentada. Perdía sangre porque tenía una herida.

MUCHACHO 2. Ay, ¿profunda?

MUCHACHO 1. ¡Sí! Se me había enterrado un clavo en la mano. Mira, todavía tengo la cicatriz

MUCHACHO 2. ¡Ay! ¡Mira eso!

MUCHACHO 1. En aquel preciso momento me sentí como Arnold Schwarzenegger:

MUCHACHO 2. Modelo T 101:

MUCHACHO 3. “no hombre”

MUCHACHO 4. “no una máquina”

MUCHACHO 5. “mucho más”

RAGAZZO 1. In quel preciso momento mi sono sentito come Arnold Schwarzeegger

RAGAZZO 2. Modello T 101:

RAGAZZO 3. “non uomo”,

RAGAZZO 4. “non una macchina”,

RAGAZZO 5. “molto di più”:

RAGAZZO 1. “un TERMINATOR!”

RAGAZZO 2. Ma, non hocapito, scusa: tifacevamaleono?

RAGAZZO 1. Scherzi, mi faceva un male cane! In quel preciso momento io pensavo di morire ma non ho detto niente a nessuno.

RAGAZZO 2. Wow!

RAGAZZO 3. Ehi, Tanta stima fratello!

RAGAZZO 5. Bisogna tener duro sempre, altrimenti è la fine. Anche quando sei al limite, tu continua... Capito?

RAGAZZO 2. Però certe volte è impossibile, dai! Voglio dire, io, tengo duro ma se in classe mia una ragazza è più alta di me, cosa posso fare? Tagliarle le gambe? No! E allora a me non serve a niente tenere duro! Se una ragazza è più alta di me, resto incazzato nero per tutto l'anno.

RAGAZZO 3. Ehi! Ma tu sei alto un metro e un cazzo.

RAGAZZO 2. E allora?! Non mi va che una ragazza mi superi. A me dà fastidio che le ragazze vedano altre ragazze più alte di me. Io penso solo che non è, che va contro natura nella mia testa. Il mio ego deve avere un complesso o qualcosa, tipo un complesso di Napoleone. Non so. Forse sono io...

RAGAZZO 4. No, no, credo di averlo anche io il coso di Napoleone, Voglio dire sì, il complesso...

RAGAZZO 5. See! Figurati se non ce l'avevi! Tu sei un complesso vivente, bello!

RAGAZZO 4. Che ne sai tu!

RAGAZZO 3. Ehi! Quando ti viene voglia di parlare delle tue cose, fumati una cannetta. Che ti calma. Due tiri e passa tutto.

RAGAZZO 1. See, hai ragione.

RAGAZZO 4. Ma secondo voi, comunque, queste ragazze sono contente?

Voglio dire, è una loro scelta di fare quello fanno, no?

RAGAZZO 3. Ehi, vengono pagate per questo.

RAGAZZO 2. See! Ho sentito in tv che prendono per un pompino, un pompino normale -

RAGAZZO 1. Normale? Come “normale”, in che senso?

RAGAZZO 2. Prendono 250 per quelli. Per una scena ragazza con ragazza, normalmente è 500. Con un maschio, sono 750. Con un maschio anale, sono 800. Con due maschi, indifferente se è o non è anale o regolare.

MUCHACHO 1. “¡un EXTERMINADOR!”

MUCHACHO 2. Pero no entendí, disculpa: ¿te sentías mal o no?

MUCHACHO 1. ¿Estás bromeando?, ¡me dolía horriblemente! En aquel preciso momento yo pensaba que me moría pero no le dije nada a nadie.

MUCHACHO 2. ¡Wow!

MUCHACHO 3. ¡Ay, qué bárbaro hermano!

MUCHACHO 5. Siempre hay que mantenerse firme, porque si no, estás acabado. Incluso cuando estás al límite, tú continúa... ¿Entendido?

MUCHACHO 2. ¡Vamos, pero algunas veces es imposible! Quiero decir, que yo me mantengo firme pero si en mi aula una muchacha es más alta que yo, ¿qué puedo hacer? ¿Cortarle las piernas? ¡No! Y entonces, ¡no me sirve de nada mantenerme firme! Si una muchacha es más alta que yo me quedo enfadado el año entero.

MUCHACHO 3. ¡Oye, pero si tú mides un metro y un pico!

MUCHACHO 2. ¿Y qué? No resisto que una niña me supere. Me mortifica que las niñas vean que hay muchachas más altas que yo. Pienso solo que no puede ser, que va contra la naturaleza en mi cabeza. Mi ego debe tener un complejo o algo así, como un complejo de Napoleón. No lo sé. Quizás sea yo...

MUCHACHO 4. No, no, creo que yo también tengo eso de Napoleón, quiero decir el complejo ese...

MUCHACHO 5. ¡Sí! ¡Imagínate, claro que lo tienes! ¡Tú eres un complejo viviente, cariño!

MUCHACHO 4. ¡Qué sabes tú de eso!

MUCHACHO 3. ¡Oye! Cuando te entre el deseo de hablar de tus cosas fúmate un pito. Eso te calma. Dos chupadas y se te pasa todo.

MUCHACHO 1. ¡Así mismo! Tienes razón.

MUCHACHO 4. Pero que creen ustedes, ¿estas muchachas están satisfechas? Quiero decir, ¿es su elección hacer lo que hacen, no?

MUCHACHO 3. ¡Oye! Se les paga por eso.

MUCHACHO 2. ¡Sí! He oído por la televisión que cobran por una mamada, una mamada normal...

MUCHACHO 1. ¿Normal? ¿Cómo “normal”, qué quiere decir?

MUCHACHO 2. Cobran 250 por aquello. Por una escena muchacha con muchacha, normalmente son 500. Con un varón son 750. Con un varón con sexo anal son 800. Con dos varones, da igual si es o no anal o regular...

MUCHACHO 1. ¿Pero qué quiere decir regular?

RAGAZZO 1. Ma regolare in che senso?

RAGAZZO 2. Sono 890. Doppia penetrazione sono 970, e una gangbang che di solito può variare -

RAGAZZO 1. Fermo, fermo! Gangbang: che roba è?

RAGAZZO 2. Gangbang! Dai!

RAGAZZO 4. Gangbang, dai: sesso di gruppo.

RAGAZZO 5. Macché sesso di gruppo, sfigato! È un'altra roba. Gangbang è una ragazza con una serie di maschi.

RAGAZZO 3. Una che se li spara uno dopo l'altro.

RAGAZZO 4. Figo!

RAGAZZO 2. Insomma per quello, partono da 1.100 per tre maschi e poi aggiungono un centone per ogni maschio in più. E un doppio anale, sono 1.200. E un doppio anale vuol dire due nel culo.

Pausa

RAGAZZO 1. Ma... contemporaneamente?

RAGAZZO 2. (Pausa) Chiaro!

RAGAZZO 1. Chiaro...

RAGAZZO 5. Questo è il business, ragazzi, questo è il mondo della libera imprenditoria dove una ragazza può farsi un pacco di soldi all'anno, solo con il suo corpo.

RAGAZZO 4. Io non guadagnerò mai tutti quei soldi nemmeno lavorando duro tutta la vita.

RAGAZZO 3. E poi dicono che sono discriminati!

RAGAZZO 1. Vallo a spiegare ai miei genitori che l'unico modo per sistemarmi sarebbe chiedere la mano di Jenna Jameson.

RAGAZZO 2. See! Lei ti direbbe di continuare con la tua, bello! (Risate)

RAGAZZO 1. Ehi, lo sai che una volta mia mamma mi ha beccato che cercavo di scaricare questa roba.

RAGAZZO 2. Oh, brutta storia!

RAGAZZO 1. Sì, ha dato di matto: ha cominciato a farmi domande, mi ha domandato tipo, se avevo già fatto sesso per la prima volta. Ovvio! Mi ha domandato se avevo usato “precauzioni”.

RAGAZZO 2. Ma dai! Quando sei giovane, non pensi mica a queste cose!

RAGAZZO 3. Ehi! Quando sei giovane pensi solo a ottenere quello che vuoi, capito. È così.

RAGAZZO 2. Oh, oh alza un po' il volume che questa è la mia parte preferita! Qui la Jenna fa la figlia di un pirata che vuole vendicare l'omicidio del padre, e si fa aiutare da un altro pirata, che però sul più bello scopre che sua moglie era stata ammazzata proprio dal padre-pirata della Jenna...

RAGAZZO 1. Fermo, fermo! Mi sa che ti confondi con Beautiful: il padre, la moglie, la sorella...

MUCHACHO 2. Son 890. Doble penetraciòn son 970, y un gangbang que usualmente puede variar...

MUCHACHO 1. ¡Espérate, espérate! ¿Qué cosa es gangbang?

MUCHACHO 2. ¡Gangbang! ¡No jodas!

MUCHACHO 4. Gangbang, chico, sexo en grupo.

MUCHACHO 5. ¡Pero qué sexo en grupo, anormal! Es otra cosa. Gangbang es una muchacha con una serie de varones.

MUCHACHO 3. Que se los mete uno detrás del otro.

MUCHACHO 4. ¡Bárbaro!

MUCHACHO 2. En fin, por aquello, empiezan por 1100 por tres varones y después agregan cien por cada varón más. Y un doble anal son 1200. Y un doble anal quiere decir dos en el culo.

Pausa

MUCHACHO 1. Pero... ¿al mismo tiempo?

MUCHACHO 2. *(Pausa)* ¡Claro!

MUCHACHO 1. Claro...

MUCHACHO 5. Ese es el negocio, muchachos, este es el mundo de la libre empresa, donde una muchacha puede buscarse un bulto de dinero al año solo con su cuerpo.

MUCHACHO 4. Yo no ganaré nunca todo ese dinero ni siquiera trabajando duro toda la vida.

MUCHACHO 3. ¡Y después dicen que son discriminadas!

MUCHACHO 1. Voy a explicarle a mis padres que el único modo de obtener un lugar acomodado sería pedir la mano de Jenna Jameson.

MUCHACHO 2. ¡Sí! ¡Ella te diría que continuaras con la tuya, qué lindo! *(Risas)*

MUCHACHO 1. Oye, ¿sabes que una vez mi mamá me pescó mientras trataba de descargar eso?

MUCHACHO 2. ¡Oh, qué historia más fea!

MUCHACHO 1. Sí, me ha tomado por loco, comenzó a hacerme preguntas, que si ya había tenido sexo por primera vez. ¡Obvio! Me preguntó si había tomado "precauciones".

MUCHACHO 2. ¡Oye! ¡Cuando eres joven no piensas en esas cosas!

MUCHACHO 3. ¡Oye! Cuando eres joven piensas solo en obtener lo que quieres, ¿entiendes? Es así.

MUCHACHO 2. ¡Oh, oh, alza un poco el volumen que esa es mi parte preferida! Aquí Jenna hace de la hija de un pirata que quiere vengarse de la muerte del padre, y recibe la ayuda de otro pirata, que en el mejor momento descubre que su mujer ha sido asesinada por el propio padre-pirata de Jenna...

RAGAZZO 2. No, no! È proprio così! E sono tutti vestiti da pirati su questa nave pirata. È forte!

RAGAZZO 3. Ehi, vuoi dire che quando l'hai visto, tu sei stato attento alla storia?

RAGAZZO 2. Ovvio! Cosa c'è di meglio di una storia di pirati, di duelli, di assalti in cui c'è Jenna Jameson che dà il meglio di sé. Questa è roba di qualità mica spazzatura, bello!

RAGAZZO 3. Ehi! Prima cosa, io non mi chiamo "Bello". Seconda cosa, visto che a te piace parlare troppo, io non avrei nessun rimorso a metterti fuori uso la bocca, chiaro?

RAGAZZO 2. Calma, calma, fratello! Era solo una stronzata per distinguerlo dagli altri... Perché per il resto... si sa già come va a finire, no?! *(Ride per sdrammatizzare)*

RAGAZZO 1. Veramente, cambia la quantità di roba che riescono a infilare nello stesso buco.

RAGAZZO 2. Hai ragione! E non è poco, fratello! Oooh... *(rimane estasiato a guardare)*

Pausa

RAGAZZO 5. L'anale sta diventando il nuovo orale.

RAGAZZO 2. Cosa?

RAGAZZO 5. L'anale è diventato il nuovo orale.

RAGAZZO 4. See! Hai ragione.

RAGAZZO 2. Cosa vuoi dire?

RAGAZZO 5. Che ultimamente il genere più scaricato è diventato l'anale. L'anale è dappertutto. Non so. Penso che si sono dimenticati che esiste anche un altro buco.

RAGAZZO 3. L'anale è il nuovo trend, gente!

RAGAZZO 5. Il mio onesto parere è: ogni volta che una donna, una moglie è pesante con suo marito o cerca di comandare o roba del genere, lui segretamente pensa, nel fondo della sua mente "vorrei mettertelo nel culo!" Secondo me è così. È solo un modo per mettergliela nel culo a sua moglie per tutte le cazzate che gli rifila, è questa l'attrazione per l'anale.

RAGAZZO 3. La prima volta che ho visto questa roba con del sesso anale, ero con la mia ragazza. Era imbarazzante perché non sapevo come avrebbe reagito al sesso anale che stavamo guardando.

RAGAZZO 2. Eh eh, come ha reagito? Come ha reagito?

RAGAZZO 3. All'inizio lei è stata disgustata.

RAGAZZO 2. Ovvio.

RAGAZZO 3. E allora non mi sono mostrato interessato e ho mandato avanti veloce. Ma più volte capitava di vederlo guardando questa roba, meno lei si disgustava.

RAGAZZO 2. Non ci credo!

MUCHACHO 1. ¡Aguanta, aguanta ahí! Me parece que te confundes con Beautiful: el padre, la mujer, la hermana...

MUCHACHO 2. ¡No, no! ¡Es así mismo! Y todos están vestidos de piratas en aquella nave pirata! Es fuerte.

MUCHACHO 3. Oye, ¿quieres decir que cuando la viste estabas atento a la historia?

MUCHACHO 2. ¡Obvio! ¿Qué puede ser mejor que una historia de piratas, de duelos, de asaltos en las que está Jenna Jameson dando lo mejor de sí? ¡Eso es algo de calidad y no basura, bello!

MUCHACHO 3. ¡Oye! En primera, no me llamo “Bello”. En segunda, ya que te gusta hablar demasiado, no voy a sentir ningún remordimiento por romperte la boca, ¿está claro?

MUCHACHO 2. ¡Calma, calma, hermano! Era solo una broma para distinguirlo de los demás... Porque, en definitiva...ya se sabe cómo va a terminar ¿no? *(Ríe para minimizar el drama).*

MUCHACHO 1. ¡ Realmente, cambia la cantidad de cosas que logran entrar en un mismo hueco!

MUCHACHO 2. ¡Tienes razón! ¡Y no es poco, hermano! Oooh... *(se queda extasiado mirando)*

Pausa

MUCHACHO 5. El anal se está convirtiendo en el nuevo oral.

MUCHACHO 2. ¿Qué cosa?

MUCHACHO 5. Que el anal se está convirtiendo en el nuevo oral.

MUCHACHO 4. ¡Sí! Tienes razón.

MUCHACHO 2. ¿Qué quieres decir?

MUCHACHO 5. Que últimamente el género más descargado se ha convertido en el anal. El anal está por todas partes. No sé. Pienso que se han olvidado de que también existe otro hueco.

MUCHACHO 3. El anal es el nuevo trend, caballeros.

MUCHACHO 5. Mi honesto parecer es que cada vez que una mujer, una esposa se pone pesada con su marido o trata de mandar o cosas por el estilo, él secretamente piensa, en el fondo de su mente, “¡querría metérsela por el culo!”. En mi opinión es así. Es solo un modo para metérsela por el culo a su mujer, por todas las estupideces que le hace, esa es la atracción por lo anal.

MUCHACHO 3. La primera vez que vi esa cosa con sexo anal estaba con mi novia. Era embarazoso porque no sabía cómo reaccionaría al sexo anal que estábamos mirando.

RAGAZZO 3. Ve lo giuro! E alla fine, dopo averlo visto un tot di volte, non ha reagito più per niente e lì è stato quando ho deciso di affrontare l'argomento... *(Risate)*

RAGAZZO 2. Ohhhh, tu sei un grande, fratello! Anzi, sei un “T-101”,

RAGAZZO 3. “non un uomo”

RAGAZZO 4. “non una macchina”

RAGAZZO 5. “molto di più:”

RAGAZZO 1. “un TERMINATOR”.

RAGAZZO 3. Già...

RAGAZZO 4. Comunque, visto che siamo in confidenze, volevo dire: quando guardi questa roba, no, sei nel eccitazione del momento. Ti fai prendere, sei eccitato, capito cosa intendo? Ecco il sesso può sembrare molto, molto divertente. Può sembrare che, oh, capito, magari un giorno mi viene voglia di lubrificare una ragazza, girarla dall'altra parte e, capito cosa intendo? Scoparla da dietro. Ma, voglio dire, un secondo dopo che sono venuto e che non mi tira più e stai ancora lì guardando questa roba, cominci veramente a vedere cosa stanno facendo e, tipo, è solo... È solo... Rimani alla fine, dopo che ti sei... hai capito, no? Sì, insomma che hai avuto il tuo bell'orgasmo, non ti senti più minimamente eccitato e sullo schermo c'è una ragazza che è nuda e in ginocchio, e ha sperma addosso da tutte le parti e l'uomo è lì, in piedi e sta godendo. E tu hai un dubbio... Tipo, che questa roba non è sexy. Io non vorrei vedere la mia ragazza così.

Pausa. Gli altri ragazzi si guardano tra loro.

RAGAZZO 3. Ehi! Sei frocio.

RAGAZZO 2. Puahahahaha, sì, sei frocio!

RAGAZZO 4. Cosa?

RAGAZZO 5. Sei frocio, cazzo.

RAGAZZO 4. Ma cosa dite?

RAGAZZO 1. Sì, sei definitivamente frocio. E adesso zitti e guardiamo!

La luce del cellulare illumina Ragazzo 3. Sul monitor del cellulare appaiono in sequenza i messaggi di una chat. Si sentono i suoni tipici di WhatsApp che segnalano l'invio e la ricezione di ogni nuovo messaggio. È un dialogo muto ma tra un messaggino e l'altro, Ragazzo 3 reagisce, si sorprende, pensa, respira ecc. I messaggini che riceve sono quelli a destra, quelli che invia sono quelli a sinistra.

ok

Sono in ritardo





Ано
ка - Мад
анси



Ано
ка - Мад
анси



Ано
ка - Мад
анси

MUCHACHO 2. ¿Y cómo reaccionó? ¿Cómo reaccionó?

MUCHACHO 3. Al principio ella estaba disgustada.

MUCHACHO 2. Obvio.

MUCHACHO 3. Y entonces no me mostré interesado y pasé rápido esa parte. Pero mientras más veces sucedía que teníamos que verlo, mientras mirábamos aquello, menos ella se disgustaba.

MUCHACHO 2. ¡No lo creo!

MUCHACHO 3. ¡Se los juro! Y al final, después de haberlo visto un montón de veces, no reaccionó para nada y ahí fue cuando yo decidí enfrentar el argumento... *(Risas)*

MUCHACHO 2. ¡Ohhh, tú eres uno de los grandes, hermano! Más que eso, eres un "T-101".

MUCHACHO 3. "no un hombre"

MUCHACHO 4. "no un auto"

MUCHACHO 5. "mucho más"

MUCHACHO 1. "un EXTERMINADOR"

MUCHACHO 3. Ya...

MUCHACHO 4. Bueno, ya que estamos haciendo confesiones, quería decir: cuando miras esa cosa, no, estás en la excitación del momento. Te hace templar, estás excitado, ¿entienden lo que quiero decir? El sexo puede resultar muy, muy divertido. Puede parecer que, ¡oh!, por supuesto, quizás un día me entre deseos de lubricar a una muchacha, girarla de espaldas y, ¿comprenden lo que quiero decir? Templármela por detrás. Pero quiero decir, un segundo después que me vengo y que se me quita el deseo y estás allí, mirando esa cosa, comienzas realmente a ver lo que están haciendo y entonces, piensas que es solo... Es solo... Te quedas hasta el final, después que te has... ¿entiendes, no? Sí, en fin, que has tenido tu buen orgasmo, ya no te sientes ni mínimamente excitado y en la pantalla hay una muchacha que está desnuda de rodillas y tiene esperma encima por todas partes y el hombre está allí, de pie y está gozando. Y te asalta una duda... Vaya, que esta cosa no es sexi. Yo no quisiera ver a mi novia así.

Pausa. Los demás muchachos se miran entre sí.

MUCHACHO 3. ¡Ey! Tú eres maricón.

MUCHACHO 2. ¡Puaff, sí, eres maricón!

MUCHACHO 4. ¿Qué?

MUCHACHO 5. Eres maricón, pinga.

MUCHACHO 4. ¿Pero qué están diciendo?

MUCHACHO 1. Sí, definitivamente eres maricón. ¡Y ahora cállense y vamos a ver esto!

Dovevamo vederci?

No

Ho un ritardo

ok

Cioè?

Con le mie cose

Non mi vengono

Fai un test

Già fatto

Allora?

È positivo

Sei sicura?

Sì

Prova di nuovo

nn esiste 1 falso positivo

Cioè?

Esiste solo 1 falso negativo

Che ne sai tu?

1 falso positivo nn esiste

ok

È chimica

Quindi?

È positivo e basta

Sei proprio...

Sicura sì

No dico: sei proprio...

INCINTA

ok

RAGAZZO 2. Fratello, C'è qualche problema?

RAGAZZO 3. Ehmm *(penseroso)* La mia ragazza è...

RAGAZZO 2. Cosa?!

RAGAZZO 3. Eh... *(sospira)* Guarda qua.

RAGAZZO 2. Roba grossa!

RAGAZZO 3. Ah ah *(già)*

RAGAZZO 2. Ehi, la sua ragazza è...

RAGAZZO 1. Cosa?

RAGAZZO 2. Guarda qua.

RAGAZZO 1. Cristo!

RAGAZZO 2. Ehi ragazzi, guardate qua.

RAGAZZO 4. Bel casino.

RAGAZZO 5. Non t'invidio.

RAGAZZO 3. No, nemmeno io...

RAGAZZO 2. Meglio a te che a me, fratello! *(Fide)*

Si sente la suoneria di arrivo di un messaggino di WhatsApp. La luce di un telefono cellulare illumina Ragazzo 2.

Sono incinta

RAGAZZO 2. Merda.

RAGAZZO 3. Cosa c'è?

RAGAZZO 2. Niente.

La luz del celular ilumina al Muchacho 3. En el monitor del celular aparecen en secuencia los mensajes de un chat. Se sienten los sonidos típicos de WhatsApp que señalan el envío y la recepción de cada nuevo mensaje. Es un diálogo mudo pero entre un mensaje y el otro, el Muchacho 3 reacciona, se sorprende, piensa, respira, etc. Los mensajes que recibe están a la derecha, los que envía están a la izquierda.

ok

Estoy atrasada

¿Teníamos que vernos?

No

ok

Tengo un retraso

¿qué quieres decir?

Con mis cosas

No me baja

¿Entiendes?

Ok, entendí

Hazte un test

Ya me lo hice

¿Y en tonces?

Es positivo

¿Estás segura?

Sí

Prueba de nuevo

no existe el falso positivo

¿Qué quieres decir?

Existe solo el falso negativo

¿Qué sabes tú de eso?

e1 falso positivo no existe

ok

Es química

¿Entonces?

Es positivo y ya

Estás realmente...

Segura, sí

No, digo: estás realmente...

EMBARAZADA

ok

MUCHACHO 2. Hermano, ¿hay algún problema?

MUCHACHO 3. Ehmmm (*pensativo*). Mi novia está...

MUCHACHO 2. ¿Qué cosa?

MUCHACHO 3. Eh... (*Suspiro*) Mira para acá.

MUCHACHO 2. ¡Un asunto gordo!

MUCHACHO 3. Ah, ah (*ya*)

MUCHACHO 2. Oigan, su novia está...

MUCHACHO 1. ¿Qué?

MUCHACHO 2. Mira para acá.

Nn può essere

Ho fatto il test

Fanne 1 altro

Verrà fuori la stessa cosa

Fanne 1 altro

Nn ci credo

ok

RAGAZZO 1. Ehi, che succede, fratello?!

RAGAZZO 2. Niente, niente!

RAGAZZO 1. Allora: vita, vita! Sembra che qualcuno ti ha rubato il biberon...

RAGAZZO 3. Ehi, se nomini ancora una volta il biberon, non mangerai più cibi solidi, capito?

RAGAZZO 1. Scusa, scusa, fratello! Mi è uscito senza pensare.

RAGAZZO 4. Coraggio! La sfiga colpisce sempre i migliori!

Si sente la suoneria de arrivo de un messaggino de WhatsApp. La luce de un telefono cellulare illumina Ragazzo 4

Ke ne dici de fare il papà?

RAGAZZO 4. Oh! Wow!

AHAHAHA

Sono incinta



VERAMENTE



Ho fatto il test

È VERO

RAGAZZO 4. Oh, merda!

Si sente la suoneria de arrivo de un messaggino de WhatsApp. La luce de un telefono cellulare illumina nuovamente Ragazzo 2

Stessa cosa

RAGAZZO 2. Oh, merda!

Si sente la suoneria de arrivo de un messaggino de WhatsApp. La luce de un telefono cellulare illumina Ragazzo 1.

Devo dirti una cosa...



RAGAZZO 1. Oh, merda!

Si sente la suoneria de arrivo de un messaggino de What-

MUCHACHO 1. ¡Cristo!

MUCHACHO 2. Oigan, muchachos, miren para acá.

MUCHACHO 4. Tremendo lío.

MUCHACHO 5. No te envidio.

MUCHACHO 3. No, ni yo tampoco...

MUCHACHO 2. ¡Mejor a ti que a mí, hermano! (Ríe).

Se escucha el sonido de arriba de un mensaje de WhatsApp. La luz de un teléfono celular ilumina al Muchacho 2

Estoy embarazada

MUCHACHO 2. Mierda.

MUCHACHO 3. ¿Qué pasa?

MUCHACHO 2. Nada.

No puede ser

Me he hecho el test

Hazte otro

Saldrá lo mismo

Hazte otro

No lo creo

ok

MUCHACHO 1. Ey, ¿qué pasa, hermano?

MUCHACHO 2. ¡Nada, nada!

MUCHACHO 1. Entonces: ¡vida, vida! Parece que alguien te ha robado el biberón...

MUCHACHO 2. Oye, si nombras una vez más el biberón, no comerás más comida sólida, ¿entendiste?

MUCHACHO 1. ¡Disculpa, disculpa, hermano! Me salió sin pensar.

MUCHACHO 4. ¡Fuerza! La desgracia siempre golpea a los mejores!

Se escucha el sonido de entrada de un mensaje de WhatsApp. La luz de un teléfono celular ilumina al muchacho 4

¿Ke dices de ser papá?

MUCHACHO 4. ¡Oh! ¡Wow!

Ajajaja

Estoy embarazada



DE VERDAD

Me he hecho el test



ES CIERTO

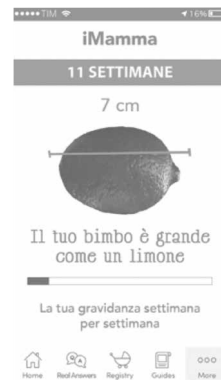
MUCHACHO 4. ¡Oh, mierda!

sApp. La luz de un teléfono celular ilumina Ragazzo 5.

Indovina un po'...

RAGAZZO 5. Oh merda, merda!!

Buio



IV. 11 SETTIMANE

La luce della sala insegnanti illumina le teste di tutti gli adulti tranne quella del Preside che è illuminato da una luce diversa che lo lascia un po' in penombra.

INFERMIERA. Che cosa sta facendo? Apra la porta e venga fuori!

MADRE 3. Escal! Vogliamo soltanto parlare.

PADRE 1. Ma cosa succede?

MADRE 1. Stavo lavando i piatti, ho sentito la TV e mi è venuto un colpo.

MADRE 2. Senta, venirlo a sapere dal telegiornale, ma scusi?! Deve darci una spiegazione!

PADRE 4. Domani sarà su tutti i giornali. Venga fuori! Nessuno vuole farle del male. (Sottovoce) Si dice sempre così... poi appena "Gatto Silvestro" mette il muso fuori dalla tana, noi lo prendiamo per la coda!

MADRE 2. (Tra sé) Ecco, il sistema è maschilista: ti sorride, ti stringe la mano e te lo mette nel culo!

PADRE 4. (Sottovoce) Oh, sta zitta!

MADRE 2. (Sottovoce) Cosa?! Sei fuori di testa?! Non dimmi di stare zitta quando parlo! Fatti! Comunque...

PADRE 4. Oooh, "bocca caliente", non siamo venuti qui per sentire le tue stronzate!

MADRE 2. Stronzate? Ma come...

PRESIDE. Non c'era mai stato nessun problema prima in questa scuola, i problemi sono saltati fuori di colpo adesso.

MADRE 2. No, no, no! In TV hanno detto che tutto questo casino era premeditato.

MADRE 3. Ma come fa a dire di non essersi accorto di niente?! Lei è il preside!

PADRE 1. Ma quale casino? Cosa era premeditato?

Se escucha el sonido de entrada de un mensaje de WhatsApp. La luz de un teléfono celular ilumina nuevamente al Muchacho 2

La misma cosa

MUCHACHO 2. ¡Oh, mierda!

Se escucha el sonido de entrada de un mensaje de WhatsApp. La luz de un teléfono celular ilumina al Muchacho 1

Debo decirte una cosa...

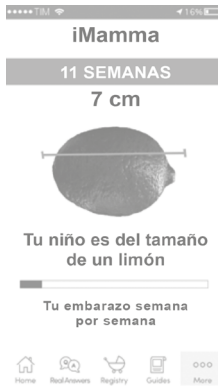


MUCHACHO 1. ¡Oh, mierda!

Se escucha el sonido de entrada de un mensaje de WhatsApp. La luz de un teléfono celular ilumina al Muchacho 5

Adivina qué...

MUCHACHO 5. ¡¡Oh, mierda, mierda!!
Oscuridad



IV.11 SEMANAS

La luz de la sala de profesores ilumina las cabezas de todos los adultos menos la del Director, que es iluminado por una luz distinta que lo deja un poco en penumbras.

ENFERMERA. ¿Qué está haciendo? ¡Abra la puerta y salga!

MADRE 3. ¡Salga! Solo queremos hablar.

PADRE 1. Pero ¿qué sucede?

MADRE 1. Estaba fregando, escuché la televisión y casi me da un infarto.

MADRE 2. Oiga, tener que enterarnos por el noticiero de la TV, ¡discúlpeme! ¡Debe darnos una explicación!

MADRE 1. Il patto! Il patto!

PADRE 4. Escifuori, "cowboy", eparliamodauomoauomo!

MADRE 2. Il preside, il preside: il numero uno del pianeta a ficcartelo nel culo! Dov'era lui fino adesso? Dov'erano tutti? Noi qui a cercare di tirarci fuori da questo casino, dov'era il preside?

PRESIDE. Non ci sono prove. Nessuno può essere in grado di confermare l'esistenza di...

MADRE 3. In questa scuola c'è qualcosa di molto, molto sbagliato. 18 ragazze minorenni incinte, il preside barricato nel gabinetto e adesso questa bomba atomica scoppiata alla televisione!

PADRE 1. Una bomba?!

MADRE 3. È il segno che Dio arriverà presto! Leggete la Bibbia, gente, leggete la Bibbia!

PADRE 1. Cristo Santo! Una bomba atomica? E il nostro preside è coinvolto?! Cristo Santo!

PADRE 4. Calma, calma, "James Bond"! (*Tra sé*) Tra te e "Madre Teresa di Calcutta" non so chi è più fuori con la testa!

INFIERMERA. Io l'avevo detto che questo casino sarebbe andato fuori controllo!

PRESIDE. Ma non c'era niente che potevo fare, niente che potevo fare, con tutti i problemi che ci sono in questa scuola, io non potevo stare dietro a tutto!

MADRE 2. Senta, se lei non poteva stare dietro a tutto allora dove sono gli assistenti sociali? Eh? Dove sono gli assistenti sociali?

PRESIDE. Signora, sono nei centri immigrazione! Si stanno occupando degli immigrati che la maggior parte della gente nemmeno vuole!

MADRE 2. Ma cosa dice? Ma come fa a essere colpa degli immigrati?

MADRE 3. No, no, scusa ma su questo ha ragione! I centri immigrazione! Stanno spendendo milioni e milioni per i poveri immigrati della Libia quando invece potrebbero essere qui. Maledetti centri immigrazione!

MADRE 2. Anche tu? Ma cosa dici?

PADRE 4. Ooh, "Pocahontas", sono sicuro che tutti vogliamo aiutare tutti i fottuti poveri immigrati di tutti i fottuti paesi che stanno soffrendo, ma non ce la facciamo. Allora non pensate che è ora di concentrarsi sul nostro paese che è già un po' tardi, no?!

PADRE 1. (*Tra sé*) Io l'avevo detto che il preside era un tipo strano, ma una bomba?! Cristo!

MADRE 1. Oh, insomma, lui ha detto che non se n'era accorto, giusto? Questo è quello che ha detto, all'inizio, lui ha detto che non se n'era accorto giusto? Ma in qualche modo adesso se ne è accorto perché è stato costretto, giusto? È stato COSTRETTO! Allora, (*urlan-*

PADRE 4. Mañana estará en todos los días. ¡Salga! Nadie quiere hacerle daño. *(Susurrando)* Siempre se dice así... ¡después apenas “Gato Silvestre” saca el hocico de la madriguera, nosotros lo cogemos por el rabo!

MADRE 2. *(Para sí)* ¡Aquí lo tienes, el sistema es machista: te sonríe, te estrecha la mano y te jode!

PADRE 4. *(Susurrando)* ¡Ay, cállate!

MADRE 2. *(Susurrando)* ¡¿Qué cosa?! ¿Perdiste la cabeza? ¡No me mandes a callar cuando hablo! ¡Son hechos! Como quiera que sea...

PADRE 4. ¡Oooh, “boca caliente”, no hemos venido aquí para escuchar tus tonterías!

MADRE 2. ¿Tonterías? Pero cómo...

DIRECTOR. Nunca antes había habido un problema en esta escuela, los problemas han salido afuera de pronto ahora.

MADRE 2. ¡No, no, no! Por la TV han dicho que todo este relajo ha sido premeditado.

MADRE 3. ¡¿Pero cómo se atreve a decir que no se ha dado cuenta de nada?! ¡Usted es el director!

PADRE 1. ¿Pero qué relajo? ¿Qué has ido premeditado?

MADRE 1. ¡El pacto! ¡El pacto!

PADRE 4. ¡Salga afuera “cowboy” y hablemos de hombre a hombre!

MADRE 2. El director, el director: ¡el número uno en el mundo que te ha venido a joder! ¿Dónde estaba él hasta ahora? ¿Dónde estaban todos? Nosotros aquí tratando de resolver este relajo, ¿dónde estaba el director?

DIRECTOR. No hay pruebas de ello. Nadie puede atreverse a confirmar la existencia de...

MADRE 3. ¡En esta escuela hay algo que anda muy pero que muy mal! 18 muchachitas menores de edad embarazadas, el director atrincherado en su baño ¡y ahora esta bomba atómica que explota en la televisión!

PADRE 1. ¡¿Una bomba?! ¡

MADRE 3. ¡Es la señal de que Dios arribará pronto! ¡Lean la Biblia, señores, lean la Biblia!

PADRE 1. ¡Santo Cristo! ¿Una bomba atómica? ¿Y nuestro director está involucrado? ¡Santo Cristo!

PADRE 4. Calma, calma, “James Bond”. *(Para sí)* ¡Entre tú y “Madre Teresa de Calcuta” no sé cuál de los dos tiene la cabeza más perdida!

ENFERMERA. ¡Yo lo había dicho, que este relajo se saldría de control!

DIRECTOR. ¡Pero no había nada que yo pudiera hacer, con todos los problemas que hay en esta es-

do) esca subito dal gabinetto o passiamo alle maniere forti!!

PRESIDE. No, no, no! Se la signora è così aggressiva, io non esco!

INFERMIERA. Ha ragione! Signora, se lei non riesce a controllare la sua rabbia... Stia zitta! Non lo spaventi ulteriormente!

MADRE 1. Cosa?! Questi due non se ne sono accorti fino adesso e adesso che siamo in questo casino mi vengono a dire di tenere la bocca chiusa perché sono una persona aggressiva?! Perché? Perché urlo? Non ho alzato le mani sua mia figlia, io! Non ho alzato le mani su quella testa di... Oh! Non ho alzato le mani su nessuno, io!

PRESIDE. Ma suo marito ha detto che voleva buttarla fuori di casa, giusto?

PADRE 1. Cosa c'entro io?!

PRESIDE. Suo marito ha detto che voleva buttarla fuori, giusto?

MADRE 1. Oh sì, sì giusto e perché? E perché?

PRESIDE. Sto solo dicendo, signora...

MADRE 1. E perché? E perché?

PRESIDE. Di mantenere il controllo!

MADRE 1. E perché? E perché?

PRESIDE. Sto solo dicendo...

MADRE 1. Risponda alla domanda, risponda alla domanda!

INFERMIERA. Sta solo dicendo...

MADRE 1. Risponda alla domanda!

INFERMIERA. Una cosa semplice!

MADRE 1. Risponda alla domanda!

PRESIDE. Non lo so!

MADRE 1. Esatto! Non lo sa. Non sa di cosa sta parlando ma parla a vanvera. Allora stia zitto e esca dal gabinetto perché domani ci saranno i giornalisti di tutte le televisioni e lei dovrà dare una spiegazione!

PRESIDE. Ma lasciatemi in pace! Ma non avete una coscienza?

PADRE 1. No, non nelle ultime settimane. Sono troppo impegnato a chiedere gli assegni dell'aiuto familiare. Presto sarò nonno!

MADRE 3. Vede? È un padre disperato, non senza cuore. Perché l'anno scorso poteva comprare un paio di pantaloni e adesso non ce la fa. Venga fuori, nessuno le farà del male!

INFERMIERA. Esca! Troveremo un modo per giustificare questa situazione.

PRESIDE. Ma questa cosa non è giustificabile! 18 ragazze di diverse estrazioni sociali, con ottimi voti, che fanno un patto e fanno tutto il necessario per realizzarlo!

MADRE 3. Sì, sì, su questo il preside ha ragione: a

cuela yo no podía estar detrás de todo!

MADRE 2. Escuche, si Usted no podía estar detrás de todo, entonces ¿dónde están los asistentes sociales? ¿Eh? ¿Dónde están los asistentes sociales?

DIRECTOR. Señora, ¡están en los centros de inmigración! ¡Se están ocupando de los inmigrantes, los que la mayor parte de la gente ni siquiera desea!

MADRE 2. ¿Pero qué dice? ¿Cómo va a ser culpa de los inmigrantes?

MADRE 3. ¡No, no, disculpa pero respecto a eso tiene razón! ¡Los centros de inmigración! ¡Están gastando millones y millones para los pobres inmigrantes de Libia cuando podrían gastarse aquí. ¡Malditos centros de inmigración!

MADRE 2. ¿Tú también? Pero ¿qué estás diciendo?

PADRE 4. Oooh, “Pocahontas”, estoy seguro de que todos queremos ayudar a todos los malditos pobres inmigrantes de todos los malditos países que están sufriendo, pero no podemos lograrlo. Entonces ¿no piensan que es hora de concentrarse en nuestro país, que ya es un poco tarde, no?

PADRE 1. (Para sí) Yo había dicho que el director era un tipo extraño, pero ¿¿una bomba?! ¡Cristo!

MADRE 1. Bien, en fin, él ha dicho que no se había dado cuenta de eso, ¿bien? Eso es lo que ha dicho, al principio él dijo que no se había dado cuenta de eso, ¿bien? Pero de alguna manera ahora se ha dado cuenta porque ha sido obligado a hacerlo ¿bien? ¡Ha sido OBLIGADO! ¡¡Entonces (gritando) salga de inmediato de la dirección o haremos valer la fuerza!!

DIRECTOR. ¡No, no, no! Si la señora está así tan agresiva yo no salgo!

ENFERMERA. ¡Tiene razón! Señora, si usted no logra controlar su ira... ¡Cállese! ¡No lo asuste más!

MADRE 1. ¿Qué cosa? ¿¿Estos dos no se han dado cuenta de eso hasta ahora y ahora que estamos en medio de este relajo me vienen a decir que mantenga la boca cerrada porque soy una persona agresiva?! ¿Por qué? ¿Porque grito? ¡Yo no le he levantado la mano a mi hija! ¡No le he levantado la mano a aquella cabeza de... ¡Oh! ¡Yo no le he levantado la mano a nadie!

DIRECTOR. Pero su marido ha dicho que quería botarla de la casa, ¿cierto?

PADRE 1. ¿¿Qué tengo que ver yo?!

queste ragazze non importa niente della famiglia, della moralità. Questo non può essere giustificato. A meno che, non diventino, proprio queste ragazze, la miglior campagna del governo per l’astinenza sessuale!

PADRE 4. Oooh, le nostre ragazze che ci hanno dato dentro come conigli, diventerebbero le paladine della castità! Questa, sì, che è una grande pensata, “Maria Goretti”!

PADRE 1. Ma quale patto? Qualcuno mi spiega? Io non capisco!

MADRE 2. Senta, se non capisce, vada a casa! Vada a casa!

PADRE 1. Uh?!

MADRE 3. Sì, vada a casa, se non capisce, vada a casa!

PADRE 1. Ma...

MADRE 1. Caro, vai a casa! Vai a casa!

PADRE 1. Non conto un cazzo!

PRESIDE. Signori, queste ragazze volevano un cambiamento e cosa hanno fatto? L’unica cosa che ci ha messi tutti con le spalle al muro. Questa cosa è nelle loro mani. Loro volevano la possibilità di realizzarsi. Noi non gli abbiamo dato questa possibilità.

MADRE 2. Giusto! Questo paese non è mai stato così maschilista! Cancella la differenza, cancella la differenza tra maschi e femmine e tutto questo casino non succede!

PADRE 4. Ma cosa c’entra il maschilismo adesso, “suffragetta”? Tutti, uomini e donne, hanno l’opportunità di fare qualcosa di buono con la propria vita. E se tu sei determinata, se sei coraggiosa per abbattere gli ostacoli e fare qualcosa di meglio per te stessa, per la tua vita -

MADRE 2. Ma cosa ne sai tu?!

PADRE 4. Senti, tutti ricevono porte chiuse in faccia. È un problema universale.

MADRE 2. Non dire a me che tutti hanno le opportunità. Che cosa ne sai tu delle mie opportunità? Mi conosci? Mi conosci? No, non mi conosci, stronzo!

PADRE 4. Oh, basta!

MADRE 2. Le porte non mi vengono chiuse, mi vengono SBATTUTE in faccia, con un sorriso e una stretta di mano me la mettono nel culo!

INFIERMERA. Calma, signori, calma! Ragioniamo sui fatti. Questo patto non si basa su grandi principi, è irrazionale, anarchico, istintivo. Ha coinvolto i più deboli della periferia: le ragazze adolescenti. Con il loro unico potenziale rivoluzionario. Ma è nato sotto il segno della superficialità. Conferma il carattere nichilista di questa generazione.

(Pausa) E comunque, signori, non fa nessuna differenza se anche ci fosse stato o non ci fosse stato un patto,

DIRECTOR. Su marido ha dicho que quería botarla de la casa, ¿cierto?

MADRE 1. ¡Oh, sí, sí, es cierto ¿y por qué? ¿Y por qué?

DIRECTOR. Solo estoy diciendo, señora...

MADRE 1. ¿Y por qué? ¿Por qué?

DIRECTOR. ¡Para mantener el control!

MADRE 1. ¿Y por qué? ¿Por qué?

DIRECTOR. Solo estoy diciendo...

MADRE 1. ¡Responda a la pregunta! ¡Responda a la pregunta!

ENFERMERA. Solo está diciendo...

MADRE 1. ¡Responda a la pregunta!

ENFERMERA. ¡Una cosa simple!

MADRE 1. ¡Responda a la pregunta!

DIRECTOR. ¡No lo sé!

MADRE 1. ¡Exacto! No lo sabe. No sabe de lo que está hablando, pero habla por hablar. ¡Entonces cállese y salga del baño porque mañana vendrán los periodistas de todas las televisoras y usted tendrá que dar una explicación!

DIRECTOR. ¡Pero déjeme en paz! ¿Acaso no tienen un poco de sensibilidad?

PADRE 1. No, no en las últimas semanas. He estado bien ocupado en pedir las asignaciones de la ayuda familiar. ¡Pronto seré abuelo!

MADRE 3. ¿Ve? Es un padre desesperado, no sin corazón. Porque el año pasado podía comprar un par de pantalones y ahora no lo puede hacer. ¡Salga, nadie le hará daño!

ENFERMERA. ¡Salga! Hallaremos un modo para justificar esta situación.

DIRECTOR. ¡Pero esto no es justificable! 18 muchachitas de distinta extracción social, con notas excelentes, que hacen un pacto y hacen todo lo necesario para llevarlo a cabo!

MADRE 3. Sí, sí, sobre esto el director tiene razón: a estas muchachitas no les importa nada de la familia, de la moral. Esto no puede ser justificado. ¡A menos que precisamente estas muchachas se conviertan en la mejor campaña del gobierno para la abstinencia sexual!

PADRE 4. ¡Oooh! ¡Nuestras niñas, que se han entregado allá adentro como conejas, se convertirían en los paladines de la castidad! Esta sí que es una gran idea, "María Goretti"!

PADRE 1. ¿Pero qué pacto? ¿Alguien puede explicarme? ¡No entiendo!

MADRE 2. ¡Oiga, si no entiende, váyase para su casa!

non cambia niente alla fine dei conti. Se anche loro avessero voluto restare incinte, o se non avessero voluto restare incinte, o avessero voluto restare incinte e fosse stata una decisione di gruppo, che differenza fa? Ah! Che vende giornali, sicuramente, che fa scandalo, che porta la gente a guardare i tuoi programmi televisivi, ma in realtà alla fine dei conti, non cambia niente. Niente. (Pausa)

PADRE 4. Ha ragione... Non cambia niente...

MADRE 3. Sì... Diremo questo ai giornalisti... Che non cambia niente...

MADRE 1. Allora, non abbiamo più bisogno di lui... Allora... Possiamo anche andarcene...

MADRE 2. Sì... Lasciamolo lì, chiuso nel suo gabinetto...

PADRE 1. Sì... Andiamocene

INFERMIERA. Sì, andiamo. In fin dei conti, non cambia niente. Niente. Si comincia a spegnere la luce su una testa alla volta.

Quando tutte le teste sono al buio, si sente il rumore di una porta che si apre.

PRESIDE. La pianificazione cambia tutto. 18 ragazzine di 16 anni che fanno un patto per restare incinte tutte insieme e allevare insieme i loro bambini in una specie di comune femminile, non sono più controllabili. Nessuno glielo ha potuto impedire. E adesso nessuno può dirgli di smettere.

Loro hanno capito che avevano il potere, il potere di mandare il tilt tutto il sistema.

Loro hanno capito che se vogliono, possono. E possono il miracolo.

Buio



V. 22 SETTIMANE

La luce a neon di una stanza ospedaliera e la luce di uno schermo per ecografie illuminano Infermiera, Madre 1 e Padre 1 che assistono all'ecografia.

PADRE 1. ¡Uy!

MADRE 3. Sí, váyase para su casa, si no entiende, váyase para su casa!

PADRE 1. Pero...

MADRE 1. ¡Cariño, ve a casa! ¡Ve a casa!

PADRE 1. ¡Mi opinión no cuenta un carajo!

DIRECTOR. Señores, estas muchachas querían un cambio ¿y qué han hecho? Lo único que han hecho es ponernos a todos contra la pared. Eso está en sus manos. Ellas querían la posibilidad de realizarse. Nosotros no le hemos dado esa posibilidad.

MADRE 2. ¡Ciertó! ¡Este país nunca ha sido tan machista! ¡Elimina la diferencia, elimina la diferencia entre hombres y mujeres y todo este relajo no habría tenido lugar!

PADRE 4. ¿Pero qué tiene que ver el machismo ahora, “sufragista”? Todos, hombres y mujeres tienen la oportunidad de hacer algo bueno con su propia vida. Y si tú eres decidida, si tienes valor para pasar por encima de los obstáculos y hacer algo mejor para ti misma, para tu vida...

MADRE 2. ¡¿Pero qué sabes tú de eso?!

PADRE 4. Escucha, a todos les cierran las puertas en la cara. Es un problema universal.

MADRE 2. No me digas que todos tienen oportunidades. ¿Qué sabes tú de mis oportunidades? ¿Me conoces? ¿Me conoces? ¡No, no me conoces, estúpido!

PADRE 4. Ay, basta!

MADRE 2. ¡Las puertas no me han sido cerradas, me las han TIRADO en la cara, con una sonrisa y un apretón de manos me han jodido!

ENFERMERA. ¡Calma, señores, calma! Razonemos sobre los hechos. Este pacto no se basa en grandes principios, es irracional, anárquico, instintivo. Ha implicado a las más débiles de la periferia: las muchachas adolescentes. Con su único potencial revolucionario. Pero ha surgido bajo el signo de la superficialidad. Confirma el carácter nihilista de esta generación.

(Pausa) Y, como quiera que sea, señores, no hace ninguna diferencia si incluso hubiera habido un pacto o no lo hubiera habido, a fin de cuentas no cambia nada. Incluso si ellas hubieran querido quedar embarazadas o si no hubieran querido quedar embarazadas, o hubiesen querido quedar embarazadas y hubiera sido una decisión de grupo, ¿qué diferencia hay? ¿Eh? Que seguramente vende diarios, que se arma

PADRE 1. Oooh, guarda lì!

MADRE 1. Oooh, si vede un occhio!

PADRE 1. Dove?

MADRE 1. Lì! Ooh, tutti e due!

PADRE 1. Ma dove?

MADRE 1. Lì, non li vedi?!

PADRE 1. No, non vedo un cazzo!

MADRE 1. Dottoressa?

INFIERMERA. Sì?

MADRE 1. Abbia pazienza con mio marito, per favore.

INFIERMERA. Va bene, mi segua: questa è la testa del bambino...okay?

PADRE 1. Okay...

INFIERMERA. La sua faccia è proprio qui, okay?

PADRE 1. Okay...

MADRE 1. Li vedi adesso?

PADRE 1. Uuuu, sì, sì, livedo! Oooh! Eguarda quanticapelli!

MADRE 1. *(Rivolgendosi alla figlia)* Anche tu, tesoro, quando sei nata, eri piena di capelli.

PADRE 1. Ma... Ha una testa enorme, è normale?

MADRE 1. Ma dai, non spaventarla! *(Rivolgendosi alla figlia)* Tesoro, non dare retta a tuo padre!

PADRE 1. Esagerata! Era solo una domanda!

INFIERMERA. Signori, è tutto nella norma. Non c'è niente di cui preoccuparsi... Ora proviamo a sentire il battito cardiaco...

PADRE 1. Oooh...

MADRE 1. Eccolo!

PADRE 1. Ooh... Okay, adesso possiamo controllare il sesso del bambino?

MADRE 1. *(Rivolgendosi alla figlia)* Tesoro, guarda: si sta succhiando il pollice!

INFIERMERA. Dunque, questo è il torace, questa è la gambina... Ah! Eccolo!

PADRE 1. Cosa?!

INFIERMERA. Eccolo lì, tra le gambette!

PADRE 1. Cosa?!!

INFIERMERA. Il pisellino!

MADRE 1. *(Rivolgendosi alla figlia)* Oooh, tesoro! Il pisellino, hai fatto un pisellino!

PADRE 1. Se era femmina mi mettevo a piangere! Invece è maschio! Grazie a Dio, è maschio!

Pausa

MADRE 1. *(Sospiro)* Ne voglio uno anche io.

PADRE 1. Eh?

MADRE 1. Con lei...

PADRE 1. Ma cosa dici?!

MADRE 1. Contemporaneamente. Io e lei, incinte.

PADRE 1. Ma tu sei fuori di testa!

un escándalo, que atrae a la gente a ver tus programas televisivos, pero en realidad, a fin de cuentas, no cambia nada. Nada. (Pausa)

PADRE 4. Tiene razón... No cambia nada...

MADRE 3. Sí... Le diremos eso a los periodistas... Que no cambia nada...

MADRE 1. Entonces, ya no lo necesitamos... Entonces... Incluso podemos marcharnos de aquí.

MADRE 2. Sí... Dejémoslo aquí, encerrado en subaño...

PADRE 1. Sí... Vámonos de aquí.

ENFERMERA. Sí, vámonos. A fin de cuentas no cambia nada. Nada.

Se comienza a apagar la luz sobre cada una de las cabezas a la vez. Cuando todas las cabezas están a oscuras, se escucha el sonido de una puerta que se abre.

DIRECTOR. La planificación lo cambia todo. 18 muchachitas de 16 años que han hecho un pacto para quedar embarazadas todas juntas y criar a sus hijos en una especie de comuna femenina, ya no se pueden controlar. Nadie se los ha podido impedir. Y ahora nadie puede decirles que lo dejen. Ellas han comprendido que tenían el poder, el poder de mandar la interrupción a todo el sistema. Ellas han comprendido que si quieren, pueden. Y pueden hacer el milagro.

Oscuridad



V. 22 SEMANAS

La luz de neón de una sala de hospital y la luz de una pantalla de ecografía iluminan a la Enfermera, a la Madre 1 y al Padre 1 que asisten a la ecografía.

PADRE 1. ¡Oooh, mira allí!

MADRE 1. ¡Oooh, se ve un ojo!

PADRE 1. ¿Dónde?

MADRE 1. ¡Allí! ¡Oooh, los dos!

PADRE 1. ¿Pero dónde?

MADRE 1. Allí, ¿no lo ves?

MADRE 1. (Rivolgendosi alla figlia) Tesoro, tu cosa ne dici?

PADRE 1. No!

MADRE 1. Secondo me piacerebbe anche a lei!

PADRE 1. Ho detto NO!

MADRE 1. Dottoressa, lei cosa ne pensa?

INFERMIERA. Crescerebbero insieme... Si farebbero compagnia...

PADRE 1. Quando dico NO è NO, punto! (Pausa)

MADRE 1. Dai...

PADRE 1. Tu sei fuori di testa. (Pausa)

MADRE 1. Ma dai...

PADRE 1. Qui siete tutte fuori di testa.

INFERMIERA. (Sottovoce) Signora, mi faccia sapere quando le serve un test di gravidanza...

MADRE 1. Grazie, dottoressa.

INFERMIERA. Allora arrivederci e... Auguri e figli maschili!

PADRE 1. Non conto un cazzo.

Buio



VI. 30 SETTIMANE

Sul monitor del cellulare appaiono in sequenza i messaggi di una chat. Si sentono i suoni tipici di WhatsApp che segnalano l'invio e la ricezione di ogni nuovo messaggio.

Ma sarà merito nostro

Sarà un casino

La luce illumina le teste dei ragazzi. Si sentono le onde del mare e i richiami dei gabbiani. I ragazzi sono assorti. Qualcuno chiude gli occhi, qualcuno ha lo sguardo basso, qualcuno sospira pensierosamente...

RAGAZZO 5. Possiamo piantarla con questi gabbiani?

RAGAZZO 4. Perché? A me piacciono. Mi aiutano a pensare.

PADRE 1. ¡No, no veo un carajo!

MADRE 1. ¿Doctora?

ENFERMERA. ¿Sí?

MADRE 1. Tenga paciencia con mi marido, por favor.

ENFERMERA. Está bien, sígame: esta es la cabeza del niño, ¿ok?

PADRE 1. Ok...

ENFERMERA. Su cara está justamente aquí, ¿ok?

PADRE 1. Ok...

MADRE 1. ¿Los ves ahora?

PADRE 1. ¡Uuuuy, sí, sí, los veo! ¡Oooh! ¡Y mira qué cantidad de pelo!

MADRE 1. (*Dirigiéndose a la hija*) Cariño, tú también cuando naciste estabas llena de pelo.

PADRE 1. Pero... tiene una cabeza enorme, ¿es normal?

MADRE 1. ¡Pero bueno, no la asustes! (*Dirigiéndose a la hija*). Cariño, no le hagas caso a tu padre!

PADRE 1. ¡Exagerada! ¡Era solo una pregunta!

ENFERMERA. Señores, todo está dentro de la norma. No hay nada de qué preocuparse... Ahora intentemos escuchar el latido cardíaco.

PADRE 1. Ooh...

MADRE 1. ¡Ahí está!

PADRE 1. Ooh... Ok, ¿ahora podemos ver el sexo del niño?

MADRE 1. (*Dirigiéndose a la hija*) Cariño, mira: ¡se está chupando el dedo gordo!

ENFERMERA. Entonces, este es el tórax, esta es la pierrecita... ¡Ah! ¡Aquí está!

PADRE 1. ¿Qué cosa?

ENFERMERA. ¡Mírelo aquí, entre las piernitas!

PADRE 1. ¡¡¿Qué cosa?!!

ENFERMERA. ¡El pitico!

MADRE 1. (*Dirigiéndose a la hija*) ¡Ay, cariño! ¡El pitico, has hecho un pitico!

PADRE 1. ¡Si hubiera sido hembra me echaba a llorar! ¡Pero es varón! ¡Gracias a Dios, es varón!

Pausa

MADRE 1. (*Suspiro*) Yo también quiero uno.

PADRE 1. ¿Qué?

MADRE 1. Con ella...

PADRE 1. ¿¿Pero qué dices?!

MADRE 1. Al mismo tiempo. Ella y yo embarazadas.

PADRE 1. ¡Haz perdido la cabeza!

MADRE 1. (*Dirigiéndose a la hija*) Cariño, ¿qué dices tú de eso?

PADRE 1. ¡No!

MADRE 1. ¡En mi opinión a ella también le gustaría!

PADRE 1. ¡He dicho que NO!

RAGAZZO 2. Okay, okay (*Non si sente più il sonoro dei gabbiani*)

RAGAZZO 1. Fratello, ancora due minuti così e mi sarei suicidato.

RAGAZZO 2. Allora metto su roba forte per darci la carica: sentite come tira questa!

Parte a tutto volume dal cellulare "We want some pussy" dei 2 Live Crew's. Ragazzo 2 tiene il ritmo con la testa. Ragazzo 3 parla con Ragazzo 2. Il volume sarà talmente forte da coprire le voci finché la musica non verrà spenta.

RAGAZZO 2. Okay, okay. (*La musica si interrompe completamente*)

RAGAZZO 1. Fratello, è meglio se lasci perdere...

RAGAZZO 2. Oh... Ma chi vi capisce a voi?

RAGAZZO 5. Avete sentito l'ultima: faranno anche un film su questo casino.

RAGAZZO 2. Un film?! Vuoi dire che ci saranno degli attori che fanno la nostra parte?

RAGAZZO 5. Boh...

RAGAZZO 4. Figo!

RAGAZZO 2. Io allora spero che la mia parte la faccia uno tipo Arnold Schwarzenegger, modello T101! (*Pausa. Aspetta che Ragazzo 3 dica la prossima battuta.*

Ragazzo 3 sospira e tace.) Non un uomo! (*Pausa.*

Aspetta che Ragazzo 3 dica la prossima battuta.

Ragazzo 3 tace) Dai! (*Ragazzo 3 minaccia fisicamente Ragazzo 2 che conclude la frase abbattuto*) Non una macchina, molto di più...

RAGAZZO 1. La nostra parte... Sinceramente non mi pare che noi abbiamo fatto molto...

RAGAZZO 2. Be', comunque io ho deciso che farò la mia parte adesso: metterò via dei soldi per prendere tutte quelle robe che servono: passeggini, culle, pannolini...

RAGAZZO 1. Sarà un casino.

RAGAZZO 5. Economicamente sarà un casino

RAGAZZO 4. Dai, forse non sarà poi così terribile, a parte per i soldi, ovviamente: diventare padri è costoso...

RAGAZZO 1. Io, in pratica, le ho detto tutto quello che dovevo, tipo, oh io ci sarò sempre per te e il bambino, non ti preoccupare o roba del genere, ma onestamente io non avrei nessuna voglia di averci a che fare. Io penso sempre che sono troppo giovane, anche se ormai non posso farci niente.

RAGAZZO 4. Ormai non possiamo farci più niente...

RAGAZZO 1. Però, voglio dire, noi non avevamo pia-

MADRE 1. Doctora, ¿qué piensa usted de eso?

ENFERMERA. Crecerían juntos... Se harían compañía...

PADRE 1. Cuando digo NO es NO, ¡punto! (Pausa)

MADRE 1. Dale...

PADRE 1. Estás loca. (Pausa)

MADRE 1. Pero dale...

PADRE 1. Aquí todos están locos.

ENFERMERA. (Susurrando) Señora, hágame saber cuando necesite un test de embarazo...

MADRE 1. Gracias, doctora.

ENFERMERA. Entonces, hasta más ver y... ¡Felicidades y que tengan hijos varones!

PADRE 1. Yo no cuento un carajo.

Oscuridad



VI. 30 SEMANAS

En el monitor del celular aparecen en secuencia los mensajes de un chat. Se escuchan los sonidos típicos de WhatsApp que señalan el envío y la recepción de cada nuevo mensaje.

Pero será nuestro mérito

Será una locura

La luz ilumina las cabezas de los muchachos. Se escuchan las olas del mar y los llamados de las gaviotas. Los muchachos están absortos. Algunos cierran los ojos, algunos tienen la mirada baja, algunos suspiran pensativos...

MUCHACHO 5. ¿Podemos acabar con esas gaviotas?

MUCHACHO 4. ¿Por qué? A mí me gustan. Me ayudan a pensar.

MUCHACHO 2. Ok, ok (No se escucha ya el sonido de las gaviotas)

MUCHACHO 1. Hermano, dos minutos más así y me habría suicidado.

nificato questa cosa, io non l'avevo pianificato, io non c'ero nel piano! E allora: fatti tuoi, giusto?

RAGAZZO 2. Secondo me sarà più facile di quello che sembra...

RAGAZZO 3. Ehi, ma non te lo vuoi proprio mettere in testa? Loro vogliono fare tutto da sole e basta.

RAGAZZO 2. Ma dai!

RAGAZZO 5. Figurati! È impossibile!

RAGAZZO 3. Perché no? Il fatto è che tu puoi mettere incinta una donna, fare un figlio e tecnicamente neanche accorgertene. Che senso ha questo, eh? Questo è il punto.

RAGAZZO 4. Fratello, ma tutta questa storia riguarda un gruppo di ragazze completamente fuori di testa...

RAGAZZO 3. Allora dovrei smettere di dire quello che penso di questa cosa e accettarla?

RAGAZZO 2. Che altro possiamo fare?

RAGAZZO 3. Allora non importa cosa hanno fatto?! Va tutto bene?! Urrà per noi che siamo stati prescelti. Va tutto bene! Non importa che vogliono fare tutto da sole e escluderci, eh? Magari dovremmo anche ringraziarle perché almeno a cose fatte siamo stati informati e accettarlo?!

Che valanga di stronzate!

Voglio dire, tu hai messo incinta una ragazza senza neanche accorgertene, adesso tecnicamente non servi più e lo accetti?! È accettabile?!

RAGAZZO 2. Fratello, lo so che è un casino ma...

RAGAZZO 3. No, sai che c'è, sai perché siamo in questo casino? Perché non serviamo più a niente. Non hanno fatto altro che usarci. Ci hanno usato, bello mio. Sei ok con questo, eh?! Voi, voi riuscite ad accettarlo?! PAUSA

RAGAZZO 4. Ma... secondo voi, perché non ci vogliono?

RAGAZZO 2. Io avevo pensato di trovare un lavoro, portarle dei soldi per lei e il bambino, aiutarla con l'affitto, cose così. E volevo dirle tutto il prima possibile, allora l'altro giorno ho comprato un pacco di pannolini, erano i più economici, okay, ma sempre pannolini, capito cosa intendo? Sono andato da lei e gliel'ho detto.

Lei ha guardato i pannolini e mi ha detto: "È questo quello che hai capito? È questo il meglio che puoi fare?"

E all'inizio io ho pensato "che cazzo, sì, bella mia, non ho ancora un lavoro, sono i più economici, okay, ma tanto ci dovrà cagare dentro mica altro!" (Pausa)

Ma non so, forse è stato il modo in cui lo ha detto... era come se non mi stava esattamente dicendo che i pannolini facevano schifo. Mi stava chiedendo sinceramente



MUCHACHO 2. Entonces, pongo a todo lo que da este número que está que corta, para levantarnos el ánimo: ¡escuchen lo vola'o que está esto!

Del celular arranca a todo volumen "We want some pussy" de los 2 Live Crew's. El Muchacho 2 marca el ritmo con la cabeza. El Muchacho 3 habla con el Muchacho 2. El volumen será tan fuerte como para superar las voces hasta que la música se apague.

MUCHACHO 2. Ok, ok. *(La música se interrumpe por completo)*

MUCHACHO 1. Hermano, es mejor si lo dejas pasar...

MUCHACHO 2. Oh... ¿Pero quién los entiende a ustedes?

MUCHACHO 5. ¿Han escuchado la última?: harán también una película sobre este relajó.

MUCHACHO 2. ¿Una película?

¿Quieres decir que habrá actores que harán nuestro papel?

MUCHACHO 5. ¡Bah!

MUCHACHO 4. ¡Bárbaro!

MUCHACHO 2. ¡Entonces yo espero que mi parte la haga uno que sea como Arnold Schwarzenegger, modelo T101! *(Pausa. Espera que el Muchacho 3 diga el próximo parlamento. El muchacho 3 suspira y calla)* ¡No un hombre! *(Pausa. Espera que el Muchacho 3 diga el próximo parlamento. El muchacho 3 calla)* ¡Dale! *(El muchacho 3 amenaza al Muchacho 2 que concluye la frase abatido)*. No una máquina, mucho más...

MUCHACHO 1. Nuestra parte. Sinceramente, no me parece que nosotros hayamos hecho mucho...

MUCHACHO 2. Bueno, en todo caso, he decidido que haré mi parte ahora: gastaré el dinero para comprar todas las cosas que se necesitan: coches, cunas, culeros...

MUCHACHO 1. Será una locura.

MUCHACHO 5. Económicamente será una locura.

MUCHACHO 4. Bueno, quizás no sea tan terrible. Además del dinero, obviamente convertirse en padres es costoso...

MUCHACHO 1. En otras palabras, yo le he dicho todo lo que debía, eso de yo siempre estaré ahí para ti y para el niño. No te preocupes por eso, pero honestamente yo no tendría ningún deseo de tener que ver con eso. Pienso que soy demasiado joven, aunque ya no puedo hacer nada con eso.

“È tutto quello che hai per me?”

E io, non so, ma per qualche motivo non sono riuscito a rispondere.

RAGAZZO 4. Ma, secondovoi, perché non ci hanno voluti?

RAGAZZO 5. Io l'altro giorno, ho litigato con lei per questa storia della comune femminile, perché non capivo che senso ha questa storia della famiglia fatta solo di mamme, ecco, io ero già fuori di mio, ma questa cosa mi ha mandato fuori di testa e allora dal niente, così, tipo BOOM, le ho dato un pugno.

RAGAZZO 4. Cosa?!

RAGAZZO 3. Le hai dato un pugno?!

RAGAZZO 2. Alla tua ragazza?!

RAGAZZO 1. Sei fuori fratello?!

RAGAZZO 5. Sì, sì e infatti io non volevo ma mentre lo facevo io ero solo tipo che, io non sapevo cosa stavo facendo o per cosa... stava semplicemente succedendo e non sono riuscito a fermarmi. Praticamente l'ho mandata all'ospedale, naso rotto, un casino.

Poi sono andato a trovarla ma non voleva scuse, non voleva sentire niente

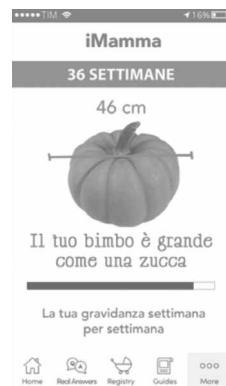
RAGAZZO 3. Che casino.

RAGAZZO 1. Un delirio.

RAGAZZO 2. Sì, è proprio un casino.

RAGAZZO 4. Perché? Perché non ci hanno voluti?

Buio



VII. 36 SETTIMANE

La luce della sala insegnanti illumina le teste di tutti gli adulti tranne quella del Preside che, essendo ancora barricato in gabinetto, rimane in penombra.

INFERMIERA. Ah! Sta diventando ridicolo: ancora con questa comune femminile?!

PADRE 4. Toglietevi dalla testa che questo esibizionismo nudo e crudo sia una specie di Rivoluzione!

MADRE 1. *(Nel panico)* Una Rivoluzione? Tesoro! Ma allora, diteci almeno a chi o a che cosa vi state rivoltando!

MUCHACHO 4. Ya no podemos hacer nada al respecto...

MUCHACHO 1. Pero, quiero decir que nosotros no habíamos planificado esto, yo no lo había planificado, ¡yo no estaba en el plan! Y entonces: Los hechos son de ellas, ¿cierto

MUCHACHO 2. En mi opinión será más fácil de lo que parece...

MUCHACHO 3. Oye, ¿pero acaso no te lo quieres meter en la cabeza? Quieren hacerlo todo ellas solas y ya.

MUCHACHO 2. ¡No me digas!

MUCHACHO 5. ¡Imagínate! ¡Eso es imposible!

MUCHACHO 4. Hermano, pero toda esta historia tiene que ver con un grupo de muchachas que han perdido la cabeza...

MUCHACHO 3. Entonces ¿debería dejar de decir lo que pienso de esto y aceptarlo?

MUCHACHO 2. ¿Qué otra cosa podemos hacer?

MUCHACHO 3. ¡¿Entonces no importa lo que han hecho?! ¡¿Todo está bien?! Hurra para nosotros que fuimos preseleccionados. ¡Todo está bien! No importa que quieran hacerlo todo solas y excluirnos, ¿eh? ¡¿Quizás deberíamos incluso agradecerles porque al menos hemos sido informados de lo hecho y debemos aceptarlo?!

¡Qué mariconada!

Quiero decir, tú has embarazado a una muchacha sin siquiera darte cuenta de ello, ¿entonces, técnicamente ya no haces falta y lo aceptas? ¡¿Es aceptable?!

MUCHACHO 2. Hermano, ya sé que es una locura pero...

MUCHACHO 3. No, ¿sabes lo que es, sabes por qué estamos en este enredo? Porque ya no nos necesitan. Solo nos han usado. Nos han usado, viejos. ¡¿Te sientes bien con eso?!

¡¿Ustedes, ustedes logran aceptarlo?!

PAUSA

MUCHACHO 4. Pero, en su opinión, ¿por qué no nos quieren?

MUCHACHO 2. Yo había pensado encontrar un trabajo, llevarle dinero pare ella y el niño, ayudarla con el alquiler, cosas así. Y quería decirle todo eso lo antes posible, entonces el otro día compré un paquete de culeros, eran los más económicos, está bien, pero culeros al fin, ¿entienden lo que quiero decir? Fui a verla y se lo dije.

Ella miró los culeros y me dijo: “¿Esto es lo que has

PRESIDE. Lasciatele stare! Hanno capito benissimo che volete separarle!

PADRE 1. Cristo Santo, ci si mette anche lui adesso! Ma io lo faccio arrestare! lo chiamo il sindaco, la polizia, i pompieri e lo faccio arrestare!

MADRE 3. No, no, un momento! Scusate, ma la comune femminile è perfetta!

INFERMIERA. Perché?

MADRE 3. Così prateranno l'astinenza!

MADRE 2. Ma cosa c'entra l'astinenza! Queste ragazze ci stanno dicendo “il vostro sistema ci opprime”.

PADRE 4. Oh, per una volta siamo d'accordo, Pochontas: come puoi pensare di insegnargli l'astinenza se sai benissimo che non hanno nessuna intenzione di praticarla?

MADRE 3. Perché non dovrebbero farlo?

PADRE 4. Perché sono adolescenti, ! E lo sappiamo tutti cosa vogliono i ragazzi a quell'età! Non serve essere Hugh Hefner!

MADRE 1. Chi?

PADRE 1. Hugh Hefner.

MADRE 1. E chi è?

PADRE 1. Il fondatore di Playboy.

MADRE 1. Ah. (*Irritata*) E tu come lo sai?!

PADRE 1. Cultura generale!

MADRE 1. Ooohhh!

PRESIDE. Signori, le ragazze usciranno solo in cambio della promessa di crescere insieme i loro bambini nella comune femminile.

MADRE 3. No, no, ma è intollerabile: alla loro età e nella loro condizione stare barricate nel gabinetto del preside a dettarci le loro regole!

MADRE 2. In 18, più il preside in quel buco di gabinetto...

Si sente il suono di un messaggio di whatsapp e la testa di Padre 1 viene illuminata dalla luce di un cellulare.

NOI SIAMO 36

PADRE 1. Cristo santo! In realtà sono in 36 più il preside chiusi lì dentro...

PADRE 4. Tanto, ormai manca poco, Primipare: dovete uscire, voglia o no! (*Al preside*) E a quel punto faremo i conti anche con lei, Robespierre!

INFERMIERA. Un momento, un momento! (*Sottovoce*) Forse basterebbe sapere chi è stata la prima...

MADRE 2. (*Sottovoce*) La prima?

INFERMIERA. (*Sottovoce*) La prima: quella che ha convinto le altre... Forse basterebbe isolare lei per calmarle tutte... Sì... come con le api:

Papà, siete ancora lì?!

entendido? ¿Esto es lo mejor que puedes hacer?"
Y al principio pensé "qué cojones, sí mi santa, toda-
vía no tengo un trabajo, son los más económicos,
es verdad, ¡pero podrá cagar dentro de estos igual
que dentro de otro!" (Pausa) Pero no sé, quizás fue
el modo en que lo dijo... era como si no me estuviera
diciendo exactamente que los culeros daban asco.
Me lo estaba preguntando sinceramente.

"¿Eso es todo lo que tienes para mí?"

Y yo, nosé, pero por algún motivo no logré responderle.

MUCHACHO 4. Pero, en tu opinión, ¿por qué no nos han querido?

MUCHACHO 5. El otro día discutí con ella por esa historia de la comuna femenina, porque yo no entendía qué sentido tenía esa historia de la familia formada solo por mamás, y ya yo estaba fuera de mí, pero eso me hizo perder la cabeza y así, sin más ni más, BUM, le soné un puñetazo.

MUCHACHO 4. ¿Qué cosa?

MUCHACHO 3. ¡¿Le sonaste un puñetazo?!

MUCHACHO 2. ¡¿A tu novia?!

MUCHACHO 1. ¿Estás en tus cabales, hermano?

MUCHACHO 5. Sí, sí y de hecho yo no quería, pero mientras lo hacía, vaya, simplemente no sabía lo que estaba haciendo, o qué se yo... simplemente estaba sucediendo y no logré detenerme. Prácticamente la mandé al hospital con la nariz rota, una locura. Después fui a verla pero no quería excusas, no quería escuchar nada.

MUCHACHO 3. Qué locura.

MUCHACHO 1. Un delirio.

MUCHACHO 2. Sí, es una locura.

MUCHACHO 4. ¿Por qué? ¿Por qué no nos han querido?



VII. 36 SEMANAS

La luz de la sala de maestros ilumina las cabezas de todos los adultos menos la del Director que, por

INFIERMERA. Un alveare orfano si ferma se manca (muore) la regina

MADRE 1. Giusto: la prima!
Tesoro, chi è stata la prima?

Papà, che storia è?!

Tesoro, se mi dici chi è stata la prima,

Papà?!

non ti faccio cambiare scuola!

Niente, tesoro: curiosità!

Promesso! Tesoro... Tesoro...

PRESIDE. (Il preside abbassa lo sguardo come se stesse leggendo dal cellulare di una delle ragazze) Macché curiosità! È inutile: non ve lo dirà mai!

MADRE 1. Non si intrometta lei!

PADRE 1. Io lo faccio arrestare!

INFIERMERA. Ah! Lo so io! So io chi è stata la prima a venire per il test di gravidanza! È stata sua figlia a cominciare!

MADRE 3. No, no, scusi, ma cosa importa?

PADRE 1. È stata lei! Cristo Santo!

PADRE 4. È stata la tua, Maria Goretti!? Oh oh! Gliel'hai insegnata proprio bene, l'astinenza!

MADRE 1. Complimenti, cara! Hai vinto il premio per la madre dell'anno!

MADRE 2. Così impari a portarla a catechismo dal prete! Il prete, il numero uno del pianeta a ficcartela nel culo!

PADRE 1. Sua figlia, ve lo dico io, si è montata la testa, voleva attirare l'attenzione, voleva notorietà.

MADRE 1. Ha capito, Signor Preside? Andava espulsa subito così non avrebbe contagiato le altre!

PRESIDE. La gravidanza non è infettiva, signora.

MADRE 1. Oh! Stia zitto! E venga fuori!

PADRE 4. Ve lo dico io di chi è la colpa: quando i bambini non si sentono, e particolarmente le femmine, non si sentono amate, coccolate, vanno a cercare queste attenzioni dove capita! Qualcuno qui, e non c'è bisogno di fare nomi, vero, Maria Goretti?! Dovrebbe spiegarci dove aveva la testa mentre sua figlia decideva di farsi ingravidare! Dove ce l'aveva mentre convinceva mezzo liceo a fare come lei!

Pausa. Improvvisamente si spegne la luce su tutte le teste. Rimane illuminata solo Madre 3.

MADRE 3. (Tra sé e il pubblico) Io mi ero accorta che

estar aún atrincherado en su baño, queda en penumbras.

ENFERMERA. ¡Ah! Está haciendo el ridículo: ¡¿todavía con esa comuna femenina?!

PADRE 4. ¡Quítese de la cabeza que ese exhibicionismo desnudo y crudo es una especie de Revolución!

MADRE 1. *(en pánico)* ¿Una Revolución? ¡Mi amor! Pero ¿entonces dínos al menos contra quién o contra qué ustedes se están revelando?

DIRECTOR. ¡Déjenlas tranquilas! ¡Han comprendido muy bien que quieren separarlas!

PADRE 1. Santo Cristo, ¡ahora él también se mete en esto! ¡Haré que lo arresten! ¡Llamaré al alcalde, a la policía, a los bomberos y haré que lo arresten!

MADRE 3. ¡No, no, un momento! ¡Disculpe, pero la comuna femenina es perfecta!

ENFERMERA. ¿Por qué?

MADRE 3. ¡Así practicarán la abstinencia!

MADRE 2. ¡Pero qué tiene que ver la abstinencia en esto! Estas muchachas nos están diciendo: “su sistema nos oprime”.

PADRE 4. Oh, por una vez estamos de acuerdo. Pochontas: ¿cómo puedes pensar en enseñarles abstinencia si sabes bien que no tienen ninguna intención de practicarla?

MADRE 3. ¿Por qué no lo harían?

PADRE 4. ¡Porque son adolescentes! ¡Y todos sabemos qué quieren los muchachos a esa edad! ¡No hay que ser Hugh Hefner!

MADRE 1. ¿Quién?

PADRE 1. Hugh Hefner.

MADRE 1. ¿Y ese quién es?

PADRE 1. El fundador de la *Playboy*.

MADRE 1. Ah. *(Irritada)* ¿Y tú cómo lo sabes?

PADRE 1. ¡Cultura general!

MADRE 1. ¡Ooohhh!

DIRECTOR. Señores, las muchachas saldrán solo a cambio de la promesa de criar juntas a sus hijos en la comuna femenina.

MADRE 3. No, no, pero es intolerable: ¡a su edad y en sus condiciones estar atrincheradas en el baño del director dictándonos sus reglas!

MADRE 2. Son 18, más el director en aquel hueco de baño...

Se escucha el sonido de un mensaje de whatsapp y la cabeza del Padre 1 se ilumina por la luz de un celular.

mia figlia stava cercando intenzionalmente di restare incinta perché avevo trovato delle pillole per la fertilità in camera sua.

La mia più grande amica era... Lei era come una seconda mamma per mia figlia, passavamo tanto tempo insieme. Insieme a lei e a suo marito, le nostre figlie erano amiche del cuore. Una sera è rimasta a dormire da loro.

Il padre ha sparato alla madre quella notte con le bambine in casa, mia figlia e la loro bambina... Le ha sparato due colpi in faccia e si è ammazzato, mia figlia è entrata, lui era sul letto e lei era per terra davanti alla porta.

Un macello.

Lui si era messo una magnum 3-57 in bocca... e si era fatto saltare il cervello...

Era come in... Lo hanno mostrato al telegiornale era qualcosa che io non avevo mai visto e mia figlia invece ha visto. Io non sapevo come aiutarla perché io non sono mai stata in guerra.

Mia figlia ha dovuto vedere questa cosa. Questo l'ha sconvolta e ha iniziato a desiderare un mondo nuovo; questo, questo ha fatto scattare la sua decisione di creare una famiglia tutta sua e di restare incinta perché lei ha cercato ostinatamente di restare incinta e voglio dire era chiaro è rimasta incinta a 15 anni.

Se questo era quello che voleva, non sarei stata io a fermarla. E lei è riuscita a restare incinta.

L'ho vista guardare agli uomini come al cuore del problema e questo mi manda in pezzi...

Improvvisamente si riaccende la luce su tutte le teste.

MADRE 1. Vanno isolate subito! Lei e sua figlia! Quindi, Signor Preside, faccia la cosa giusta e ci consegni la ragazza!

PRESIDE. Signora, la caccia alle streghe non hai mai portato a niente di buono.

MADRE 3. E comunque io non mi sento in colpa. Io a mia figlia l'avevo detto: aspetta a fare sesso!

Tu sei vergine, resta vergine! Se aspetti, potrai avere il futuro perfetto, sposare l'uomo giusto, in una piccola chiesetta bianca, con un bellissimo abito bianco e poi fare una famiglia come si deve...

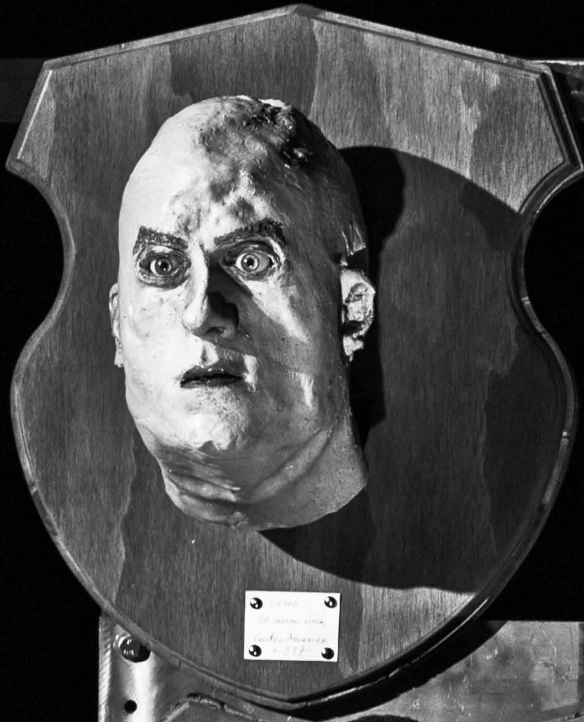
PADRE 4. Complimenti! L'hai proprio convinta!

PADRE 1. Tu con i tuoi discorsi l'hai rovinata!

La prima non è lei!

MADRE 3. Comunque, lei non pensava di aver fatto casino, lei era sorpresa, lei.. non l'aveva assolutamente pianificato...

PADRE 1. Insomma, se ammettiamo che la prima è



3
L'AVANT
L'AVANT
L'AVANT
N. 05



3
L'AVANT
L'AVANT
L'AVANT
N. 05



3
L'AVANT
L'AVANT
L'AVANT
N. 05



Знамя
Советов
Коллекционер
H. 7011

Знамя
Советов
Коллекционер
H. 7012

PADRE 1. ¡Santo cielos! En realidad son 36, más el Director encerradas allá dentro...

PADRE 4. Como quiera que sea, ya falta poco. Primerizas: ¡tendrán que salir quiéranlo o no! (*Al director*) ¡Y llegados a ese punto nos las veremos con usted también, Robespierre!

ENFERMERA. Un momento, un momento! (*Susurrando*) Quizás bastaría con saber quién fue la primera...

MADRE 2. (*Susurrando*) ¿La primera?

ENFERMERA. (*Susurrando*) La primera: la que ha convencido a las demás... Quizás bastaría con aislarla para calmar a todas las demás... Sí, como con las abejas:

Papá, ¿están ahí todavía?

un panal huérfano se detiene si falta (si muere) la reina.

MADRE 1. ¡Exacto: la primera!

Cariño, ¿quién fue la primera?

Papa, ¿qué historia es esa?

Cariño, si me dices quién fue la primera

¿Papá?!

no te cambio de escuela!

Nada, cariño: ¡curiosidad!

¡Te lo prometo! Cariño... Cariño...

DIRECTOR. (*El Director baja la mirada como si estuviera leyendo del celular de una de las muchachas*) ¡Pero qué curiosidad! Es inútil: ¡no se lo dirá nunca!

MADRE 1. ¡Usted no se entrometa!

PADRE 1. ¡Haré que lo arresten!

ENFERMERA. ¡Ah! ¡Yo lo sé! ¡Yo se quién fue la primera que vino por el test de embarazo! ¡Fue su hija la que empezó!

MADRE 3. No, no, discupe, ¿pero qué importa eso?

PADRE 1. ¡Ha sido ella! ¡Santo Cristo!

MADRE 4. ¿Fue la tuya, María Goretti? ¡Oh, oh! ¡Le han enseñado muy bien la abstinencia!

MADRE 1. ¡Felicidades, querida! ¡Has ganado el premio de la madre del año!

MADRE 2. ¡Para que aprendas a llevarla al catesismo donde el cura! ¡El cura, el número uno en el mundo que te quiere joder!

stata un errore, la testa calda potrebbe essere la seconda!

Tesoro, chi è la seconda?

MADRE 1. Giusto la seconda! Chi è stata la seconda?

PRESIDE. È inutile, state sprecando fiato!

INFIERMERA. La seconda... La seconda è stata la sua! Me lo ricordo!

MADRE 2. Ma cosa dice?! Non è vero! Mia figlia non può essere!

PADRE 4. Ah! Lo sapevo! Miss Luther King, ecco cosa hai ottenuto con i tuoi discorsetti (*facendole il verso*) "il sistema maschilista ti sorride, ti stringe la mano e te lo mette nel..."

MADRE 2. Lei non lo ha voluto! Ha usato il preservativo e ovviamente non ha funzionato.

MADRE 3. Vedi, cara: l'astinenza, l'astinenza è l'unica soluzione!

Pausa. Improvvisamente si spegne la luce su tutte le teste. Rimane illuminata solo Madre 2

MADRE 2. (*Tra sé e il pubblico*) Mia figlia... lo non direi che ha pianificato la gravidanza. Credo semplicemente che non abbia fatto niente per evitarla.. Non ha usato contraccettivi o altro. Quando ha scoperto di essere incinta era, in verità, era molto eccitata. Voleva una famiglia sua di cui essere orgogliosa. Voleva dimostrare che era possibile, che lei poteva farcela da sola... Da sola...

Qualche tempo prima io stavo... con un uomo... lui era un biologo marino, era un uomo che io amavo e rispettivo.

Un giorno abbiamo litigato di brutto e lui, davanti a mia figlia, lui... mi ha... pestato e mi ha rotto due costole mia figlia era nell'altra stanza ma è corsa a vedere e quello che stava succedendo non aveva senso ma è successo e mia figlia ha visto e io non sono riuscita ad aiutarla perché io non ho mai superato questa cosa. Lei non si è mai confidata con me ma credo che questa cosa l'abbia segnata vedere tua madre presa a calci, no?

Improvvisamente si riaccende la luce su tutte le teste.

MADRE 1. Consegnateci la seconda, subito!

MADRE 2. No, un momento! Io dico che potrebbe essere colpa dei ragazzi! Potrebbe essere colpa loro e non delle nostre figlie!

PADRE 4. Tu devi piantarla con questi discorsi da Cassandra!

MADRE 3. No, no... scusa: i ragazzi... ha ragione! Dove sono, i ragazzi?

PADRE 1. Su hija, se lo digo yo, se ha vuelto arrogante, quería llamar la atención, quería notoriedad.

MADRE 1. ¿Ha entendido, Señor Director? ¡Si la hubiera expulsado de inmediato no habría contagiado a las demás!

DIRECTOR. El embarazo no es contagioso, señora.

MADRE 1. ¡Oh! ¡Cállese! ¡Y salga!

PADRE 4. Ya le digo yo de quién es la culpa: cuando los niños no se sienten, y particularmente las niñas, no se sienten amadas, mimadas, van a buscar esa atención donde se la ofrecen! Alguien aquí, y no hay necesidad de decir nombres, ¿cierto María Goretti?; ¡Debería explicarnos dónde tenía la cabeza cuando su hija decidía dejarse embarazar! ¡Dónde la tenía mientras convencía a medio liceo de hacer lo mismo que ella!

Pausa. De improviso se apaga la luz sobre todas las cabezas. Queda iluminada solo la Madre 3.

MADRE 3. *(Para ella y el público)* Yo me di cuenta de que mi hija estaba tratando intencionalmente de quedar embarazada porque había hallado píldoras para la fertilidad en su habitación. Mi mejor amiga era... Ella era como una segunda madre para mi hija, pasábamos mucho tiempo juntas. Junto a ella y a su marido, nuestras hijas eran amigas de verdad. Una noche se quedó a dormir en la casa de ellos. El padre le disparó a la madre aquella noche con las niñas en casa, mi hija y la de ellos... Le disparó dos tiros en el rostro y se suicidó, mi hija entró, él estaba sobre el lecho y ella estaba en el suelo delante de la puerta.

Una carnicería.

Él se metió una magnum 3-57 en la boca... y se volió los sesos... Era como en... Lo han mostrado en el noticiero, era algo que yo no había visto nunca y sin embargo mi hija sí. Yo no sabía cómo ayudarla porque yo no había estado nunca en una guerra. Mi hija ha tenido que ver aquello. Eso la devastó y comenzó a desear un mundo nuevo; eso, eso hizo estallar su decisión de crear una familia toda suya y quedar embarazada, porque ella buscó obstinadamente quedar embarazada y quiero decir, estaba claro, quedó embarazada a los 15 años.

Si eso era lo que quería no sería yo quien la detuviera. Y ella está decidida a quedar embarazada. La vi mirar a los hombres como al corazón del problema y eso me hace pedazos...

De improviso se vuelve a encender la luz sobre todas las cabezas.

MADRE 1. Giusto! I ragazzi... Potrebbe essere colpa loro...

PADRE 4. Ma cosa c'entrano loro?

PADRE 1. Forse loro sanno le ragioni di questo casino...

Loro non c'entrano!

PADRE 4. Loro sono stati usati, genio!

PADRE 1. Senti, "amico", forse è colpa loro!

PADRE 4. Ah aha! Certo! Allora c'è nessuno di Greenpeace che pensa che sia colpa del riscaldamento globale?! No, perché allora vale tutto, caro il mio Signor "NonContoUnCazzo!

Improvvisamente si spegne la luce su tutte le teste.

Rimane illuminato solo Padre 4

PADRE 4. *(Tra sé e il pubblico)* Io il ragazzo di mia figlia lo conoscevo e non può avere avuto lui l'idea del patto. Litigavano sempre, gli saltavano sempre i nervi per niente ma io pensavo: sono ragazzi, a quell'età è solo un problema di ormoni... Che idiota!

Poi una volta le ha dato una spinta, ma non sembrava niente di grave, cristo, non era nemmeno caduta.

Poi un'altra, più forte, ma era un sabato sera, erano andati a ballare. E quando è tornata a casa, era a posto come quando era uscita, in lacrime ma a posto.

E poi invece le ha spaccato il naso, è tornata a casa con la faccia piena di sangue. Tremava come una foglia, terrorizzata.

Lei era la mia bambina, lei era la mia bambina e io avrei dovuto proteggerla!

L'abbiamo portata in ospedale e poi non ci ho visto più e sono andato a cercarlo. Volevo spaccargli la faccia perché lui lo aveva fatto alla mia bambina! E giuro che è stato un attimo, perché quando l'ho avuto tra le mani, un attimo, ho rivisto... *(Pausa)*

La faccia di mia moglie e il rumore della sua faccia quando io... *(Pausa)*

Appena sposato ho rischiato anche io di ammazzare di botte mia moglie... *(Pausa)*

Davanti a quel ragazzo, grazie a dio, mi è venuto da vomitare e sono corso via. Sono tornato in ospedale ma ero fuori di me: io avevo bisogno di fare qualcosa. Ma se non potevo spaccargli la faccia, cosa potevo fare? Niente! Niente!

Un infermiere ha cercato di calmarmi. Mi ha detto che non ero l'unico, che mia figlia non era l'unica e che c'erano altri uomini che si stavano organizzando da mesi per marciare nelle strade della città per dire che era ora di finirla con questi macelli, con tutta questa violenza. Perché qui da noi ormai succedeva continuamente...

MADRE 1. ¡Hay que aislarlas de inmediato! ¡A usted y a su hija! Por tanto, Señor Director, haga lo justo y entréguenos a la muchacha!

DIRECTOR. Señora, la cacería de brujas nunca ha llevado a nada bueno.

MADRE 3. De todas formas, yo no me siento culpable. Yo le dije a mi hija: ¡espera para tener sexo! ¡Tú eres virgen, pues sigue virgen! Si esperas podrás tener el futuro perfecto, casarte con el hombre justo, en una pequeña iglesita blanca, con un bellísimo vestido blanco y después hacer una familia como se debe...

PADRE 4. ¡Felicidades! ¡Bien que la has convencido!

PADRE 1. ¡Tú con tus discursos la has destruido!

¡La primera no es ella!

MADRE 3. En todo caso, ella no pensaba que había formado un lío, ella estaba sorprendida, ella... no lo había planificado en absoluto...

PADRE 1. En fin, si admitimos que lo de la primera ha sido un error, ¡la cabeza caliente podría ser la segunda!

Cariño, ¿quién es la segunda?

MADRE 1. ¡Exactamente, la segunda! ¿Quién fue la segunda?

DIRECTOR. Es inútil, ¡están hablando por gusto!

ENFERMERA. La segunda... La segunda fue la suya. ¡Lo recuerdo bien!

MADRE 2. Pero, ¡¿qué dice?! ¡No es cierto! ¡Mi hija no puede ser!

PADRE 4. Ah, ¡Lo sabía! Miss Luther King, mira lo que has obtenido con tus discursitos (*repitiendo sus palabras*) “el sistema machista te sonríe, te estrecha la mano y te jode...”

MADRE 2. Ella no lo quería. Usó el preservativo y obviamente no funcionó.

MADRE 3. ¿Ves, querida?: ¡La abstinencia, la abstinencia es la única solución!

Pausa. De repente se apaga la luz sobre todas las cabezas. Queda iluminada solo la Madre 2

MADRE 2. (*Para sí y el público*) Mi hija... Yo no diría que ha planificado el embarazo. Creo simplemente que no hizo nada por evitarlo. No usó anticonceptivos u otra cosa. Cuando descubrió que estaba embarazada, en verdad estaba muy excitada. Quería una familia propia de la que pudiera estar orgullosa. Quería demostrar que era posible, que ella podía hacerlo sola... Sola...

Una marcia di uomini... Uomini contro la violenza...

Mi ha detto che ormai mancava poco tempo e che c'era ancora bisogno di aiuto per fare i cartelli e che potevo andare anche io a dare una mano.

E io ho detto: hai ragione, amico, posso fare qualcosa! Allora ho cominciato a fare un cartello, poi un altro e poi un altro perché avevo deciso di andare anche io in marcia con loro e alla fine del mese ne avevo fatti almeno cinque. Roba da matti, voglio dire, avevo fatto lo sfondo azzurro e le scritte di diversi colori, avevo lavorato per giorni. Avevo fatto anche degli adesivi, “I veri uomini non picchiano nessuno”, li potevi attaccare ovunque, così sarebbero rimasti in giro per la città anche dopo la marcia, era... era perfetto.

E Alla fine, sai cosa? (*Pausa*) Non ci sono andato. Sono rimasto diversi minuti fermo davanti alla porta. Ho pensato che comunque dietro a tutta questa storia di botte c'erano sicuramente delle brave persone. In fondo anche io era una brava persona. Era stato solo un momento di rabbia, giusto? Giusto?

Improvvisamente si riaccende la luce su tutte le teste tranne su quella del Preside che rimane al buio.

PADRE 1. Basta! Adesso è ora di finirla, maschi, non maschi, di chi è la colpa e compagnia bella, adesso quanto è vero Iddio, se non uscite con le vostre gambe, vi faccio uscire io.

Noi avremo i nostri bambini.

PADRE 1. Se non uscite con le vostre gambe, vi faccio...

INSIEME

PADRE 1. Stai zitta!!! E se non volete farvi male, allontanatevi dalla porta, subito!

INFERMIERA. Calma, non perdiamo il controllo, la prego!

PADRE 1. Chiuda il becco, lei!

MADRE 1. Carol! Non usare questo tono con la dottoressa!

PADRE 1. Cristo Santo, non voglio più sentire una parola! Sono 18 anni che faccio sempre quello che dici tu, come vuoi tu, quando decidi tu. Sai quanta fatica ho fatto per sopportare? No, evidentemente tu non hai idea. Allora lascia che te lo dimostri. Adesso faccio come dico io e guai a te se ti azzardi a dire qualcosa. Levatevi dalla porta, ora! (*Si sente il rumore della porta che viene scardinata e aperta*)

Ma... dove sono...

INFERMIERA. Non possono essere andate lontano, andiamo...

Hace un tiempo yo estaba... con un hombre... él era biólogo marino, era un hombre que yo amaba y respetaba.

Un día tuvimos una discusión muy fea y él, delante de mi hija, él... me golpeó con fuerza y me rompió dos costillas, mi hija estaba en la otra habitación pero corrí a ver y aquello que estaba sucediendo no tenía sentido pero había sucedido y mi hija lo vio y yo no logré ayudarla porque nunca lo he superado. Ella nunca se ha abierto conmigo pero creo que eso la haya marcado, ver a tu madre recibiendo patadas, ¿no? De repente, se enciende de nuevo la luz sobre todas las cabezas.

MADRE 1. ¡Entréguenos a la segunda, de inmediato!

MADRE 2. ¡No, un momento! ¡Yo digo que podría ser culpa de los muchachos! ¡Podría ser culpa de ellos y no de nuestras hijas!

PADRE 4. ¡Tú debes dejaresos discursos de Casandra!

MADRE 3. No, no... disculpa: los muchachos... ¡tienes razón! ¿dónde están los muchachos?

MADRE 1. Exacto. Los muchachos... Podría ser culpa de ellos...

PADRE 4. ¿Pero qué tienen que ver ellos en esto?

PADRE 1. Quizás ellos saben las razones de este relato...

¡Ellos no tienen nada que ver!

PADRE 4. ¡Ellos han sido usados, genio!

PADRE 1. Escucha, "amigo" ¿quizás es culpa de ellos?

PADRE 4. ¡Ah, ah! ¡Por supuesto! Entonces ¡¿hay alguien de Greenpeace que piensa que es culpa del calentamiento global?! ¡No, porque entonces vale todo, mi querido señor "NoCuentoUnCarajo!"

De repente se apaga la luz sobre todas las cabezas. Queda iluminado solo el Padre 4

PADRE 4. (Para sí y el público) Yo conocía al novio de mi hija y él no puede haber sido el de la idea del pacto.

Siempre se peleaban, siempre se alteraban de los nervios por nada pero yo pensaba: son muchachos, a esa edad es solo un problema de hormonas... ¡Qué idiota!

Una vez hasta le dio un empujón, pero no parecía nada grave, Cristo, ni siquiera se cayó.

Después, otro más, más fuerte, pero era un sábado por la noche, habían ido a bailar. Y cuando regresó a casa estaba arreglada como cuando había sali-

ANDREA. Andiamo a riprenderle...

MADRE 1. Riprendiamole prima che sia troppo tardi...

MADRE 3. Prima che facciamo un'altra pazzia...

MADRE 2. Riprendiamole... Riprendiamole tutte...

PADRE 1. Masì, invece, correte, corretevia. Finché potete.

Buio



VIII. 40 SETTIMANE

La luce illumina il Preside.

PRESIDE. (Tra sé e il pubblico) Era buffo, il loro sorriso quando se ne sono andate... Era un sorriso genuinamente felice...

E noi siamo tentati di pensare che forse il patto è stato sempre collegato a quel macello. E che non può essere solo un caso se proprio lì, in quella stessa cittadina, spinti da altri simili macelli, 500 uomini un giorno si sono messi in marcia...

Noi siamo tentati di immaginare che loro, le 18 ragazze, hanno capito e sanno che sono spinte dalla stessa forza, anche se più irrazionale e scomposta, di quel corteo di uomini in marcia.

Perché non possiamo dire una volta per tutte che non è stata solo una coincidenza, che il patto è collegato al macello, il macello alla marcia e che questo spiega il loro sorriso...

Perché questo spiegherebbe certamente il loro sorriso...

TELA



Uomo
50 anni circa
Centro America
n. 217

do, anegada en lágrimas, pero arreglada.
Y después le golpeó la nariz, ella regresó a casa con la cara llena de sangre. Temblaba como una hoja, aterrorizada.
¡Ella era mi niña, ella era mi niña y yo tenía que haberla protegido!
La llevamos al hospital y después no lo vi más y fui a buscarlo. ¡Quería golpearle el rostro porque él se lo había hecho a mi niña! Y juro que hubo un instante, porque cuando lo tuve entre mis manos, un instante, volví a ver... *(Pausa)* El rostro de mi mujer y el sonido de su rostro cuando yo... *(Pausa)*
Apenas me había casado y yo también traté de matar a golpes a mi esposa... *(Pausa)*
Delante de aquel muchacho, gracias a Dios, me dieron ganas de vomitar y me eché a correr. Regresé al hospital pero estaba fuera de mí: necesitaba hacer algo. Pero si no podía golpearle el rostro, ¿qué podía hacer? ¡Nada! ¡Nada!
Un enfermero trató de calmarme. Me dijo que yo no era el único, que mi hija no era la única y que había otros hombres que se estaban organizando desde hacía meses para marchar por las calles de la ciudad para decir que era hora de terminar con esas carnicerías, con toda esa violencia. Porque aquí en nuestro país eso sucedía continuamente... Una marcha de hombres... Hombres contra la violencia... Me dijo que ya faltaba poco tiempo y que todavía hacía falta ayuda para hacer los carteles y que yo también podía ir a darles una mano.
Y yo le dije: tienes razón, amigo, ¡puedo hacer algo! Entonces comencé a hacer un cartel, después otro y otro, porque había decidido que yo también iría a la marcha con ellos, y al final del mes había hecho al menos cinco. Una cosa de locos, quiero decir, los hice con el fondo azul y los escritos en distintos colores, trabajé durante días. También hice carteles para pegar: "Los verdaderos hombres no golpean a nadie", los podía pegar donde quiera, así quedarían por toda la ciudad incluso después de la marcha, era... era perfecto.
Y al final ¿sabes qué? *(Pausa)* No fui. Me quedé algunos minutos parado delante de la puerta. Pensé que de todas formas, detrás de aquella historia de golpes seguramente había buenas personas.
En el fondo yo también era una buena persona. Había sido solo un momento de rabia, ¿cierto? ¿Cier-

to?

De repente se enciende de nuevo la luz sobre todas las cabezas, excepto la del Director que queda en la oscuridad.

PADRE 1. ¡Santo Cristo, no quiero escuchar una palabra más! Hace 18 años que hago siempre lo que tú dices, como lo quieres tú, cuando lo decides tú. ¿Sabes cuánto trabajo me ha costado soportarte? No, evidentemente tú no tienes idea. Entonces, deja que te lo demuestre. Ahora se hace como lo digo yo, y ay de ti si te atreves a decir algo.

¡Aléjense de la puerta, ahora! *(Se escucha el ruido de la puerta que es forzada y abierta)* Pero... ¿dónde están...?

ENFERMERA. No pueden haber ido lejos, vamos...

MADRE 2. Vamos a buscarlas...

MADRE 1. Traigámoslas antes de que sea demasiado tarde...

MADRE 3. Antes de que hagan otra locura.

MADRE 2. Traigámoslas... Traigámoslas a todas...

PADRE 1. Sí, claro, corran, corran. Mientras puedan.

Oscuridad



VIII. 40 SEMANAS

La luz ilumina al Director

DIRECTOR

(Para sí y el público) Era divertida la sonrisa de ellas cuando se fueron. Era una sonrisa genuinamente feliz...

Y nosotros estamos tentados a pensar que quizás el pacto siempre estuvo vinculado a aquella carnicería. Y que no puede ser solo una casualidad si precisamente allí, en aquella misma pequeña ciudad, impulsados por otras similares carnicerías, 500 hombres un día se pusieron en marcha...

Estamos tentados a imaginar que ellas, las 18 muchachas, comprendieron y saben que son empu-

jadas por la misma fuerza, aunque más irracional y descompuesta, que aquella procesión de hombres en marcha...

Porque no podemos decir de una vez y para siempre que no ha sido solo una coincidencia, que el pacto está vinculado a la carnicería, la carnicería a la marcha y que eso explica la sonrisa de ellas...

Porque esto ciertamente explicaría la sonrisa de ellas...

TELÓN

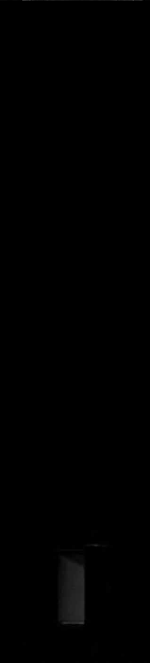




Disculpen las molestias

Gli Omini

Una de las frases más recurrentes en las estaciones ferroviarias italianas es “Disculpen las molestias”, fórmula con la cual la organización que gestiona la movilidad de los trenes pide perdón a los viajeros por el retraso o el mal funcionamiento. La palabra “molestia” también asume en italiano múltiples significados, y en este caso alude a un problema social que va desde la pobreza hasta la soledad, a la dificultad de comunicación. El texto, escrito tras un mes de investigación dentro de la Estación Ferroviaria de Pistoia, es el retrato de un no-lugar de la periferia, cuyos habitantes son vagabundos, homosexuales prostitutos, viejitos que vienen a ver pasar los trenes, jóvenes confundidos y personas ingenuas y simples.



Ci scusiamo per il disagio

Gli Omini

Una delle frasi più ricorrenti all'interno delle stazioni ferroviarie italiane è “Ci scusiamo per il disagio”, formula con la quale l'ente che gestisce la mobilità dei treni, chiede perdono ai viaggiatori per ritardi o malfunzionamenti. La parola disagio poi, assume molteplici significati e in questo caso, allude ad un problema sociale che va dalla povertà, alla solitudine, alla difficoltà di comunicazione. Il testo, scritto dopo un mese d'indagine all'interno della Stazione di Pistoia, è il ritratto di un non-luogo di periferia, i cui abitanti sono barboni, marchettari, vecchietti che guardano passare i treni, giovani confusi e piccioni.





Gli Omini, surgen en 2006 por la voluntad de tres muchachos del campo de hacer del teatro su oficio. Unidos por una naturaleza cómica y melancólica, por su curiosidad por la gente y por la exigencia de formar su propio público, los tres toscanos comienzan una gira por Italia con un proyecto social y antropológico con el nombre de *Memoria del tiempo presente*. A donde quiera que va, *Gli Omini* absorbe, escucha a las personas que encuentran por la calle, graba, escribe y pone en la escena ante los espectadores, que irremediabilmente se reconocen en las singulares miserias representadas, como frente a un espejo roto. Desde entonces *Gli Omini* lleva adelante el método, cultivando un amplio repertorio de espectáculos y un archivo de material humano en constante crecimiento.

En 2014 el grupo recibe el *Premio Enriquez* como “mejor compañía de innovación para la búsqueda y el compromiso civil” y en 2015 el *Premio Rete Critica* como “mejor compañía del año”, con los espectáculos *La familia Campione* y *Disculpen las molestias*.

Gli Omini, nascono nel 2006, per volontà di tre ragazzi di campagna di fare del teatro il proprio mestiere. Uniti da una natura comica e malinconica, dalla curiosità per la gente e dall'esigenza di formare il proprio pubblico, i tre toscani iniziano a girare l'Italia con un progetto sociale e antropologico dal nome *Memoria del tempo presente*. Ovunque vadano, *Gli Omini* assorbono, ascoltano le persone che incontrano per strada, registrano, scrivono e vanno in scena davanti agli spettatori, che irremediabilmente si riconoscono nelle bizzarre miserie ritratte, come di fronte a uno specchio roto. Da allora *Gli Omini* portano avanti il metodo, coltivando un vasto repertorio di spettacoli e un archivio di materiale umano in costante crescita.

Nel 2014 il gruppo riceve il *Premio Enriquez* come “compagnia d'innovazione per la ricerca e l'impegno civile” e nel 2015 il *Premio Rete Critica* come “miglior compagnia dell'anno”, con gli spettacoli *La famiglia Campione* e *Ci scusiamo per il disagio*.

Disculpen las molestias

Gli Omini

Personajes:

OR

OS

OZ

ROBERTO

Ci scusiamo per il disagio

Gli Omini

Personaggi:

OR

OS

OZ

ROBERTO

PRÓLOGO

El siguiente texto teatral ha sido inspirado por completo en hechos y personas realmente existentes, hallados por Gli Omini durante un mes de búsqueda en la estación de Pistoia en junio de 2013. Ha sido representado en espacios teatrales y ferroviarios debutando en el depósito de Rotabili Storici en Pistoia.

En la versión original, la multitud de personajes que pasan están representados por tres actores, que en texto llamaremos OR, OS y OZ. Además, un altoparlante.

Escena uno: Inicio

Oscuridad

Entra OZ y se sienta en el banco. Luces sobre el altoparlante que llamaremos Roberto.

ROBERTO- ANUNCIO SOBRE RETRASO. EL TREN REGIONAL 50-81 DE LAS 10 Y 23 PARTIRÁ DE LA VÍA 1 CON UN RETRASO PREVISTO DE 10 MINUTOS DEBIDO A UN OBSTÁCULO EN LA LÍNEA. *Luz sobre el escenario. Oz está en el banco, canturreando el tema el bueno, el feo y el malo.*

ROBERTO- ATENCIÓN. POR MOTIVOS DE SEGURIDAD LA ESTACIÓN SE ENCUENTRA BAJO VIGILANCIA DE TELECÁMARAS. LOS EQUIPAJES NO CUSTODIADOS ESTARÁN CONTROLADOS POR LA POLICÍA FERROVIARIA.

OZ sigue canturreando. Mira a Roberto. Cuando Roberto empieza a hablar, entra OR.

ROBERTO- ATENCIÓN. ANUNCIAMOS UN SIMULACRO DE EMERGENCIA, DURANTE EL CUAL LOS INVITAMOS A SEGUIR LAS INDICACIONES DEL PERSONAL AUTORIZADO.

OR de pie junto al banco. Mira a OZ y escupe.

OR- ¿Estás todo el tiempo aquí?

OZ- Sí, no me he movido.

OR- Resopla.

OZ- ¿Todo bien?

OR- Sí.

OZ- Nunca lo hubiera dicho.

Pausa

OR- Oye, me voy a casa.

OZ- Yo me quedo un poco más.

OR- (Resopla). La vida... me da tanta rabia.

ROBERTO- SE PROHÍBE ATRAVESAR LA VÍA. UTILICEN EL PASO SUBTERRÁNEO.

Entra OS.

PROLOGO

Il testo teatrale che segue, è completamente ispirato a fatti e persone realmente esistenti, incontrate da Gli Omini in un mese di ricerca nella stazione di Pistoia nel giugno del 2015. È stato rappresentato in spazi teatrali e ferroviari, debuttando nel Deposito dei Rotabili Storici di Pistoia.

Nella sua versione originale, la miriade di personaggi che passano, sono rappresentati da tre attori, che nel testo chiameremo OR, OS e OZ. Insieme a loro, un altoparlante.

SCENA UNO: L'INIZIO

Buio.

Entra OZ si siede sulla panchina. Luce sull'altoparlante che chiameremo Roberto.

ROBERTO- ANNUNCIO RITARDO. IL TRENO REGIONALE 50-81 DELLE ORE 10 E 23 PARTIRÀ DAL BINARIO 1 CON UN RITARDO PREVISTO DI 10 MINUTI PER UN OSTACOLO SULLA LINEA.

Luce in scena. OZ è sulla panchina, canticchia il tema de Il buono il brutto e il cattivo.

ROBERTO- ATTENZIONE PER MOTIVI DI SICUREZZA LA STAZIONE È SORVEGLIATA DA TELECAMERE. I BAGAGLI INCOSTUDITI VERRANNO CONTROLLATI DALLA POLIZIA FERROVIARIA.

OZ continua a canticchiare. Guarda Roberto. Quando Roberto comincia a parlare, entra OR.

ROBERTO- ATTENZIONE AVVISIAMO CHE È IN CORSO UNA SIMULAZIONE D'EMERGENZA. VI INVITIAMO A SEGUIRE LE INDICAZIONI DEL PERSONALE ADDETTO.

OR è in piedi accanto alla panchina, guarda OZ, sbuffa.

OR- Sei sempre qui?

OZ- Io sì. Non mi sono mosso.

OR- (Soffia)

OZ- Tutto bene?

OR- Sì.

OZ- Non l'avrei mai detto.

Pausa

OR- Senti io vo a casa.

OZ- Io rimango un altro po'.

OR- (Sbuffa). La vita... mi fa una rabbia.

ROBERTO- ATTENZIONE È VIETATO ATRAVERSARE I BINARI. SERVIRSI DEL SOTTOPASSAGGIO

Entra OS.

OS- C'avete un paio di pantaloni?

OS- ¿Tienes un par de pantalones?
OZ- *Se mira.*
OS- ¿Pero todavía no te has movido de aquí?
OZ- No, no me he movido.
OR- *Resopla.*
OS- (A OR) ¿Qué pasa?
OR- Nada, nada.
OS- (A OZ) ¿Qué hay?
OZ- Bah. Ya vino así.
OS- Necesito ir a darme una ducha. Me ha quedado esa peste a meao en la nariz, se me ha pegado.
OZ- Parece que se te ha pegado.
OS- Después cuando me abrazó... (*Está a punto de vomitar.*)
OR- Qué asco de vida...
ROBERTO- ¡ATENCIÓN! REPETIMOS QUE SE PROHIBE ABRIR LAS PUERTAS EXTERNAS DE LOS TRENES Y SUBIR O BAJAR MIENTRAS NO SE DETENGAN POR COMPLETO.
OS- Además de los pantalones, haría falta un cojín.
OZ- Según tú, esa japonesa, la del café expreso...
OS- Es una china.
OZ- En fin, esa china, la que vende café expreso, ¿es una puta?
OS- No lo sé. ¿Cómo voy a saberlo? No he hablado con ella.
OR- (Resopla). Pero, ¿habla italiano?
OS- No he hablaaaaaado con ella. ¿Tú le has hablado?
OR- Yo, no.
OS- ¿Le has hablado?
OZ- Yo, no.
OS- Ya ven.
Comienza a parpadear con fuerza como cuando se deja de sentir el lente de contacto.
OR- (Resopla).
OS- Vaya...
OZ- ¿Tienen un espejito?
OR-OS- No.
OZ- ¿Puedes mirar un momento si se me ha corrido el lente?
OS- (Comienza a examinar el ojo) Me dan ganas de vomitar.
OR- (Mira el ojo de OZ). De todos modos, si se sigue con eso, dan ganas de matarse.
OZ- ¿Por qué dices eso?
OR- La gente... Son remolinos. Te succionan.
OS- Ay, ay, ay.
OZ- Según ustedes, ¿desde cuándo esos de la policía visten de amarillo?

OZ- si guarda addosso
OS- Ma te ancora non ti sei mosso di lì?
OZ- No, non mi sono mosso.
OR- sbuffa
OS- (A OR) Cosa c'è?
OR- Niente niente.
OS- (A OZ) Cosa c'ha?
OZ- Bo. È arrivato già così.
OS- Io bisogna che vada a fammi la doccia. M'è rimasto quest'odore di piscio nel naso, addosso.
OZ- Parecchio t'è rimasto addosso.
OS- Poi quando m'ha abbracciato... (*le viene da vomitare*)
OR- Che burrone la vita...
ROBERTO- ATTENZIONE! SI RAMMENTA CHE È VIETATO APRIRE LE PORTE ESTERNE DEI TRENI E SALIRE O SCENDERE QUANDO NON SONO COMPLETAMENTE FERMI.
OS- Oltre ai pantaloni servirebbe anche un cuscino.
OZ- Secondo voi quella giapponese alle macchinette
OS- Cinese
OZ- Insomma quella cinese che gioca alle macchinette fa la puttana?
OS- Non saprei. Come fo a sapello. Non c'ho parlato.
OR- (Soffia). Ma parla italiano?
OS- Non c'ho parlatooooooooooooo. Te c'hai parlato?
OR- lo no.
OS- Te c'hai parlato?
OZ- lo no.
OS- Allora vedi.
Comincia a strizzare l'occhio come quando non si sente più la lente a contatto.
OR- Soffia
OS- Vaiai
OZ- Ce l'avete uno specchietto?
OR-OS- No.
OZ- Mi guardi un attimo se mi s'è spostata la lente?
OS- (Inizia a guardare nell'occhio): A me mi vien voglia di rigettare.
OR- (Guarda nell'occhio di OZ) Comunque se si va avanti così vieni voglia di ammazzassi.
OZ- Perchè dici così?
OR- La gente...sono dei vortici. Ti succhiano
OS- Ohiohia.
OZ- Secondo voi quanto tempo è che quelli delle pulizie sono vestiti di giallo?
OR- A uno gli vien voglia di... non è possibile. Le vite a volte ti aprono...
OS- Perchè non andate a casa. Fermi, nel letto, guardate la parete, i pavimenti. Zitti.

OR- A uno le dan ganas de... No, no es posible. A veces las vidas te abren...

OS- ¿Por qué no se van a casa? *Métanse en la cama, miren las paredes, el piso. Cállense.*

OZ- No, verdad, según ustedes, ¿desde cuándo esos de la policía visten de amarillo?

OR- Algunos años. 10 años. Tres años. No sé.

OZ- ¿Cuántos años?

OS- No lo séee.

OZ- ¿Por qué?

OS- ¿Qué cosa por qué? ¿Por qué qué?

OZ- Por qué precisamente de amarillo.

OS- No lo sé.

OZ- No sabes nada.

OR- (*Resoplando*). A lo mejor voy a decir un disparate.

Pausa en espera del disparate

ROBERTO- ATENCIÓN. LOS RELOJES DE LA ESTACIÓN ESTÁN TEMPORALMENTE FUERA DE SERVICIO.

OS- (*Sehuelelamano*) Oh, Dios... (*Lametebajolanariz de OR, OR resopla, echa una carcajada y se levanta*).

OR- Me voy para mi casa.

OZ- Espera. Pero... ¿Hoy es jueves?

OR- No.

OS- ¿Te ha sucedido algo malo?

OR- No se trata de malo. Es que... no comprendo... cosas grandes, enormes, algo continuo, que nunca tienen fin.

OZ- También hay demasiadas palomas.

OS- El problema no son las palomas.

OR- (*Resoplando*) Quizas vaya a decir un disparate.

OZ- Además, son demasiadas.

OS- ¿Quieres saber o no cuál es el problema?

OR- La gente... No hay nada que las salve.

OZ- Hoy me han escupido encima. Creo que no me vieron.

OS- No es buena señal.

OZ- O a lo mejor me vieron con el rabillo del ojo. Hoy todo el día la gente pasa y me mira con el rabillo del ojo.

OS- No es una buena señal. Te lo vuelvo a decir.

OR- En el rabillo del ojo hay más porquería que en los sacos de los hombres de amarillo.

ROBERTO- ANUNCIO DE RETRASO. EL TREN REGIONAL 50-81 DE LAS 10 Y 23 PARTIRÁ DE LA VÍA UNO CON UN RETRASO PREVISTO DE 45 MINUTOS, A DIFERENCIA DE LO ANUNCIADO, DEBIDO A UN OBSTÁCULO EN LA VÍA. DISCULPEN LAS MOLESTIAS.

OZ- No, davvero, secondo voi quanto tempo è che quelli delle pulizie sono vestiti di giallo?

OR- Qualche anno. 10 anni. 3 anni. Non lo so.

OZ- Quanti anni?

OS- Non lo sooo.

OZ- Perché?

OS- Ma perché cosa? Perché che?

OZ- Perché proprio gialli.

OS- Non lo so.

OZ- Non sai niente.

OR- (*Sbuffando*). Forse dirò un'assurdità.

Pausa ad aspettare l'assurdità

ROBERTO- ATTENZIONE GLI OROLOGI DI STAZIONE SONO TEMPORANEAMENTE FUORI SERVIZIO.

OS- (*Si annusa la mano*) Madonna. (*La mette sotto il naso di OR, OR soffia, sbotta si alza*).

OR- Io vo a casa.

OZ- Aspetta. Ma...oggi è giovedì?

OR- No.

OS- Ma t'è successo qualcosa di brutto?

OR- Non è questione di brutto, c'è...non capisco...cose grandi, enormi...un continuo, non c'è mai fine.

OZ- C'è anche troppi piccioni.

OS- Il problema non sono i piccioni.

OR- (*Sbuffando*) Forse dirò un'assurdità

OZ- Sono comunque troppi.

OS- Lo vuoi sapere o no qual è il problema?

OR- La gente...non c'è niente che li salvi.

OZ- Oggi m'hanno sputato addosso. Credo non m'avessero visto.

OS- Non è un bel segno.

OZ- O forse m'hanno visto con la coda dell'occhio. È tutto il giorno che la gente passa e mi guarda con la coda dell'occhio.

OS- Non è un bel segno. Te lo ridico.

OR- C'è più immondizia nelle code dell'occhio che nei sacchi degli uomini gialli.

ROBERTO- ANNUNCIO RITARDO: IL TRENTO REGIONALE 50 81 DELLE ORE 10 E 23 PARTIRÀ DAL BINARIO UNO CON UN RITARDO PREVISTO DI 45 MINUTI DIVERSAMENTE DA QUANTO ANNUNCIATO PER UN OSTACOLO SULLA LINEA. CI SCUSIAMO PER IL DISAGIO.

SCENA DUE: CARRELLATA: UN SORDO - UN FILIPPINO - UNA FIGLIA - IL PARA'

1. IL SORDO

ESCENA DOS: UN SORDO – UN FILIPINO – UNA HIJA – EL PARACAIDISTA

1. EL SORDO.

SORDO- ¿Qué ha dicho?

OR- No sé.

SORDO- ¿Qué? (*Da un paso al frente*).

OR-NOSÉ. ¿Adónde va? ¿ADÓNDEVA? ¿ACOMER?

SORDO- Noooooo noooo. He comido bien. Pinto.

OR- ¿PINTA PAREDES O CUADROS?

SORDO- No, hago cuadros

OR- AH.

SORDO- Siempre he pintado.

OR- ¿QUÉ COSA?

SORDO- Paisajes.

OR- ¿DESDE LA VENTANA?

SORDO- No, de mi mente. Como en la telenovela.

OR- ¿CÓMO?

SORDO- ¿Eh?

OR- PERO, ¿USTED NUNCA SE HA PUESTO UN APARATO PARA LOS OÍDOS?

SORDO- ¿Eh?

OR- ¿Un aparato para los oídos?

SORDO- Lo tengo, lo tengo, lo tengo. Si no, no oíría nada.

OR- ¿TAMBIÉN AHORA LO TIENE PUESTO?

SORDO- No, ahora lo que tengo es un pedazo de cartón.

OR- ¿UN PADAZO DE QUÉ?

SORDO- UN PEDAZO DE CARTÓN es lo que tengo ahora.

OR- ¿Dentro de la oreja?

SORDO- ¿EH?

OR- ¿DENTRO DE LA OREJA?

SORDO- Dentro de la oreja, sí. Si no, siento un fruf-rú tremendo.

OR- ¿UN QUÉ?

SORDO- Siento un murmullo, un fruf-rú. Es lo que me pasa. Un poco de papel higiénico.

OR- ¿Por qué está en la estación?

SORDO- ¿Eh?

OR- ¿QUÉ VIENE A HACER A LA ESTACIÓN?

SORDO- Pues ná.

OR- A MIRAR LOS TRENES. (*Pausa*) A eso.

SORDO- Qué quiere, soy sordo. Yo trabajaba.

Barnizaba los trenes. Ahora parece un chiste.

Antes había que rasparlos con las manos, luego los pulía con un pedazo de piedra pomes, se pulía todo, el mío era el peor trabajo del mundo.

SORDO- Cos'ha detto?

OR- Non lo so.

SORDO- Cosa? (*Passo in avanti*).

OR- NON LO SO. Dove va? DOVEVA? A

MANGIARE?

SORDO- Noooooo noooo, ho bellemangiato. Pitturo.

OR- PITTURA I MURI O FA I QUADRI?

SORDO- No, foquadeee.

OR- AH.

SORDO- Ho sempre dipintee.

OR- COSA?

SORDO- Paesaggi.

OR- DALLA FINESTRA?

SORDO- No a mente. Eh ce l'hanamossaa telinavela.

OR- COME?

SORDO- Eh?

OR- MA LEI UN APPARECCHIO PER LE ORECCHIE NON SE L'È MAI MESSO?

SORDO- Eh?

OR- UN APPARECCHIO PER LE ORECCHIE?

SORDO- Ce l'ho ce l'ho ce l'ho. Sennò un sentirei nulla.

OR- AH, CE L'HA ANCHE ORA?

SORDO- No, ora c'ho un pezzodicareone.

OR- UN PEZZO?

SORDO- Un PEZZO DI CARTONE c'ho ora.

OR- Dentro l'orecchio?

SORDO- EH?

OR- DENTRO L'ORECCHIO?

SORDO- Dentro l'orecchio sì. Sennò mi fruscia tutto.

OR- MI?

SORDO- Mi fischia me fruscia. Così mi passa. Un po' di carta da gabinetto.

OR- Perché è alla stazione?

SORDO- Mh?

OR- CHE CI VIENE A FARE ALLA STAZIONE?

SORDO- Così.

OR- A GUARDARE I TRENİ. (*Pausa*) Si vabbè.

SORDO- Che vole, son sordo, ho fatto un lavoro io. Vernisciavo i treni. Ora è una barzulletta. Prima bisognava strusciamacchene colle mani, poi si pigliaa un pezzo di pomice, si pomiciava tutto, il peggio lavoro del mondo l'avevo io. A pomiciare una macchina, levigare.

OR- CHE QUADRO FA OGGI. (*Pausa*) CHE QUADRO FA?

SORDO- Ho dipinto un quadrettino, boh. Delle case tutte sbambolate, du case bone, due o tre montagne. Poi due di quelle cose che vengon giù.

OR- LE SAETTE?

SORDO- Insomma.

Passar la piedra pomes a una máquina, pulirla.

OR- ¿QUÉ CUADRO HA HECHO HOY? (Pausa)

¿QUÉ CUADRO HA HECHO?

SORDO- He pintado un cuadrito, bah. Unas casas todas despintadas, un par de casas buenas, dos o tres montañas. Luego dos de esas cosas que caen.

OR- ¿FLECHAS?

SORDO- En fin.

OR- RAYOS.

SORDO- Un poco de verde alrededor.

ROBERTO- ATENCIÓN. EL SISTEMA DE INFORMACIÓN VISUAL ESTÁ TEMPORALMENTE FUERA DE SERVICIO, PEDIMOS A LOS VIAJEROS QUE PRESTEN ATENCIÓN A LOS ANUNCIOS.

2. El filipino

FILIPPINO - También ayer estuve aquí. ¿Qué tengo que hacer? Nada. Entonces es mejor estar aquí, para estar a salvo. A salvo en el sentido de que hay tanta gente que anda así ahora.

OS- Ah, sí.

FILIPPINO- Todo en orden. Estoy pensando en volver a Filipinas por tres meses, luego tal vez vuelva acá, luego no sé si la muerte me retenga en Filipinas, no sabría decir.

OS- Sí, ¿eh?

FILIPPINO- Así mismo. He venido porque el ministro Dini, Lamberto, me contrató como su chofer. Éramos 7 personas, pero solo yo duermo en la quinta. Allí yo no podía dormir en pijama, solo en chaqueta, porque soy el chofer de la familia.

OS- Lamberto Dini, ¿eh?

FILIPPINO- El Ministro Dini alberga además a 200 personas. Como allí hay un freezer grande, como una habitación. Cada día preparo tres menús.

OS- ¿También cocinas en esa casa?

FILIPPINO- No tengo familia. ¿Sabes por qué? Porque estuve 12 años en el seminario. Pero no he estudiado porque soy un poco pícaro, en vez de estudiar quería trabajar como lavaplatos en un restaurante chino. Yo estaba en el seminario católico porque mi mamá es muy católica. A los dos años pedí no regresar más. Es por eso que no tengo familia. He tenido relaciones con una filipina, pero se ha llevado a su hija a Filipinas y se ha casado. Ahora la vida es así, si uno pierde, pues pierde. Basta. A cada rato lo lamento. Basta.

OS- Aquí todos se lamentan, y mucho.

FILIPPINO - Mi embajada filipina me ha pedido

OR- I FULMINI.

SORDO- Un po' di verde intorno.

ROBERTO- ATTENZIONE. IL SISTEMA DI INFORMAZIONE VISIVA È TEMPORANEAMENTE FUORI SERVIZIO, INVITIAMO I VIAGGIATORI A PRESTARE ATTENZIONE AGLI ANNUNCI.

2. IL FILIPPINO

FILIPPINO- Anche ieri sono qua. Che devo fare?

Niente. Allora meglio stare qui, per essere salvo. Salvo nel senso che c'è tanta gente ora che va così.

OS- Eh sì.

FILIPPINO- Tutto a posto. Sto pensando di tornare in Filippine tre mesi, poi forse torno qua, poi non lo so se la morte mi ferma in Filippine, non possiamo dire.

OS- Sì eh?

FILIPPINO- Così. Ho venuto qui perchè ministro Dini, Lamberto ho impiegato come autista a lui. Eravamo 7 persone, ma solo io dormo nella villa. Io non potevo dormire là in pigiama, solo giacca, perchè io sono autista di famiglia.

OS- Lamberto Dini eh?

FILIPPINO- Ministro Dini ospitato anche 200 persone. Come c'è grande freezer, come una stanza. Ogni giorno preparo tre menù.

OS- Cucini anche in casa?

FILIPPINO- Io non ho famiglia. Sai perchè? Perchè io ero a seminario per 12 anni. Ma io non ho studiato perchè un po' furbino io, invece de studiare cercavo lavorare come lavapiatti in ristorante cinese. Io ero in seminario cattolico perchè mia mamma è troppo cattolica. Dopo due anni, ho chiesto per sempre che io non torno più. Ecco che io non ho famiglia. Ho avuto questa relazione di esfilippina anche, ma mi ha portato via sua figlia in Filippine e ha sposata. Allora la vita è così, se io ho perso ho perso. Basta. Ogni tanto io lamento. Basta.

OS- Ci si lamenta tutti. Ma tanto.

FILIPPINO- Mia ambasciata filippina ha chiesto di andare all'università. Ma io voglio solo lavoro di badante. La vita, tanto, ho tanta esperienza in vita. Studiato filosofia, è servito, filosofia puoi applicare in ogni cose, ogni vita. Perchè filosofia è sempre in nostra vita. Se una persona fa la cosa e poi sbaglia deve ripetere: perchè ho sbagliato? Quello è filosofia. Deve ripetere fino che essere perfetto. Così.

ROBERTO- TRENO IN PARTENZA DAL BINARIO UNO. ATTENZIONE IL BINARIO È OCCUPATO ANCHE DA UN ALTRO TRENO IN SOSTA.

que vaya a la universidad. Pero yo solo quiero trabajar de vigilante. La vida, tengo tanta experiencia en la vida. Estudié filosofía, me ha servido, la filosofía se puede aplicar a cualquier cosa, a cualquier cosa de la vida. Porque la filosofía está siempre en nuestra vida. Si una persona hace algo y luego se equivoca, debe repetir: ¿por qué me he equivocado? Esto es filosofía. Debe repetir hasta que quede perfecto. Así.

ROBERTO- SALIDA DEL TREN POR LA VÍA UNO. ATENCIÓN, LA VÍA ESTÁ OCUPADA POR OTRO TREN QUE ESTÁ DETENIDO.

3. La hija

Quizás una mujer que tiene problemas con la madre, acompañada del tío.

HIJA- Por desgracia, todavía mamá está viva.

OR- ¿Por qué por desgracia?

HIJA- Mamá ha comenzado a visitar a una amiga por el tema del budismo, a mí en cambio me ha dejado en la mierda con las facturas, es decir, con cuatro mil euros.

TÍO- Que hay que pagar.

HIJA- Mientras papá vivió, mamá era más tranquila. He intentado meterme también en el budismo para alegrarla un poco.

TÍO- Que Dios te proteja de la mala vida.

HIJA- Es una cosa angustiosa... Escuchar todas las mañanas la misma cantilena, nam myoho renge kyo, nam myoho renge kyo, lo dejé en seguida. Mi mamá me dice: "También tú tienes tu Buda". El Buda lo tiene ella, yo no. El Buda que ella tiene hace daño a la gente. Lo ha botado de la casa.

TÍO- Yo soy el hermano de su papá.

HIJA- Y yo en casa como realmente mal, porque me pongo nerviosa tan solo de ver a mamá. Me dan retortijones de estómago. No logro digerir a mamá. Llego a casa y la encuentro delante de la computadora con un cigarrillo. O repantigada sobre el sofá, con el cigarrillo, con la computadora sobre las piernas, todas las cosas encendidas, las 24 horas. Quizás hubiera sido mejor que estuviera mi papá en lugar de mi mamá. No es que le desee la muerte a mi mamá, pero solo de verla me ataca de los nervios. Yo llego a la puerta de la casa y ya siento angustia, se me quita el hambre, me voy a la cama, justamente después me siento mal...

3. LA FIGLIA

Ovvero una donna che ha problemi con la madre, accompagnata dallo ZIO.

FIGLIA- Io purtroppo c'ho ancora la mamma viva.

OR- Perché purtroppo?

FIGLIA- Mimà ha cominciato a frequentare un'amica sul fatto del buddismo, e a me invece m'ha messo nella merda con le bollette, c'ho 4 mila euro

ZIO- Da pagare.

FIGLIA- Finchè c'era mipà, era più tranquilla mimà. Ho provato a andacci anch'io a buddismo per falla un po' contenta.

ZIO- Peccalmalla via.

FIGLIA- Che è una cosa...La mattina sentissi di continuo nammiorengehechiò...io smisi subito. Come dice mimà tanto te tu hai ibbudda...ibbudda l'ha mimà, io no. Ibbudda l'ha mimà a fare del male. Ha buttato fuori lui di casa.

ZIO- Io so ifratello deissubabbo.

FIGLIA- E io a casa ci mangio davvero male, perchè mi prende solo il nervoso a vedè mimà. A me mi prende un coccolone qui. Non riesco a digirire mimà. Io arrivo a casa la trovo al computer, con la sigaretta. O sdraiata seduta sul divano con la sigaretta computer sulle gambe, tutta la roba accesa, 24 ore su 24. Forse, era meglio che ci fosse mipà invece che mimà. Io non è che auguro la morte a mia mamma, ma a me solo a vederla mi prende i nervi. Io arrivo al varco del portone, io, mi piglia l'angoscia, mi passa la fame, vo a letto, giustamente ti senti male dopo.

4. IL PARA'

PARA'- Io mio figlio cerco di crescerlo con determinati valori, poi bo.

OZ- Quali valori?

PARA'- Se dovessi esprimerli in un flash mob, direi Dio Patria Famiglia. E in Dio Patria Famiglia si racchiude tutto ciò in cui io ho sempre creduto. Non li metto su tre piani diversi Dio Patria Famiglia. Perchè per me la Patria è Dio, il Dio è la Patria, la Famiglia è Dio e la Patria. Quindi è uno e trino per me il concetto.

ROBERTO- ATENZIONE PER AGEVOLARE L'ACCESSO AI TRENI, INVITIAMO I VIAGGIATORI IN PARTENZA A DISPORSI LUNGO TUTTO IL MARCIAPIEDE E A PERMETTERE, PRIMA DI SALIRE, LA DISCESA DEI VIAGGIATORI IN ARRIVO. GRAZIE PER LA COLLABORAZIONE.

4. El paracaidista

PARACAIDISTA- Yo trato de que mi hijo crezca con determinados valores, pues qué sé yo.

OZ- ¿Qué valores?

PARACAIDISTA- Si tuviera que expresarlo a modo de consigna, diría Dios Patria Familia. En Dios Patria Familia se resume todo en lo que yo siempre he creído. No pongo Dios Patria Familia en tres planos diversos. Porque para mí Patria es Dios, Dios es Patria, la Familia es Dios y Patria. Por lo tanto, para mí, el concepto es uno y a la vez triple.

ROBERTO- ATENCIÓN, PARA FACILITAR EL ACCESO A LOS TRENES SOLICITAMOS A LOS PASAJEROS QUE VAN A PARTIR QUE SE DISPONGAN A TODO LO LARGO DEL ANDÉN A FIN DE PERMITIR, ANTES DE SUBIR, QUE DESCENDAN LOS VIAJEROS QUE ARRIVAN. GRACIAS POR SU COLABORACIÓN.

ESCENA TRES: EL VAGABUNDO.

OR silba Morricone, toma un cigarillo, va hacia el banco, enciende el cigarrillo. El vagabundo se le acerca y le pide un cigarillo.

VAGABUNDO- Perdone, ¿tiene un cigarillo?

OR- (*Aspira el humo profundamente*) No.

VAGABUNDO- No se puede pedir siempre. Mi padre me ha enseñado: no andes nunca con gente que se drogan. Sí puedes beber un vasito de vino con la comida, y haz los trabajos que puedas hacer, limpiar cristales, aceitar bisagras, echar alquitrán, manejar un tractor grande, un camión, tenlo en cuenta, porque pedir siempre a la gente, luego te dirán: ya pasaste por aquí ayer... (*Ve a la mujer, va hacia OS*) Eh, me gusta. Voy a Rimini a ver escriptís. En cueros, en cueros, en cueros. Más, más. Ya que soy hombre, me gustan las mujeres. ¿Verdad? La mujer está hecha para la diversión, para hacer el amor, para crear la familia. También el hombre tiene derecho a compartirla con una mujer, y la mujer también debe vivir, y sentir ella también algunos defectos.

OS- ¿Cómo?

VAGABUNDO- Defectos. En el gusto. En el hacer el amor.

OS- Ah.

VAGABUNDO- Me gustaría, yo... quisiera estar más cerquita de ti.

OS- Eh, ¿sabes?, las mujeres son un poco así.

SCENA TRE: IL BARBONE

OR fischia Morricone prende una sigaretta, va verso la panchina, accende la sigaretta. Il barbone lo raggiunge e gli chiede una sigaretta.

BARBONE- Scusa ce l'hai una sigaretta?

OR- (*Fa un bel tiro di sigaretta*) No.

BARBONE- Sempre chiedere non si può. Mio padre mi ha insegnato: Non camminare mai con le persone che si drogano. Bevi un bicchiere di vino sì, mangiando, e fai il lavoro che puoi fare, pulire i vetri, dare l'olio sulle serrande, fare il catrame, prendere il trattore grande, guidare il camion e tirare la granata per il ferro, tienilo di conto, perchè chiedere sempre alla gente, dopo ti dice, ma sei passato anche ieri... (*Vede la donna, va da OS*) Eh mi piace a me. Vado a Rimini io a vedere lo spogliarello. Nudi nudi nudi. Bis bis. Bis. Se son uomo mi piace la donna. Giusto? La donna è fatta per divertirsi, per fare l'amore, per fare la famiglia. Anche l'uomo ha diritto di dividerla con una donna, e la donna anche deve vivere anche lei e sentire anche lei un po' di difetti.

OS- Di?

BARBONE- Difetti. Di gusto. Del fare l'amore.

OS- Ah.

BARBONE- Mi piacerebbe io...vicinovicino.

OS- Eh, sa le donne sono un po' così.

BARBONE- Se è vero perchè è vero. Allora se lei ha piacere.

OS- Io sono sposata.

BARBONE- Non è mica a casa.

OS- Eh...

Il barbone cerca di tocchicciarla, forse la abbraccia.

BARBONE- Io sono stato sposato una volta poi basta, perchè era di Reggio Calabria. I genitori non volevano perché ero troppo giovane. Allora o sei di me o sei di papà. Allora dice con te non ci va. Avevo diciott'anni. Modena è la mia città. Modena è l'unica al mondo.

Pesaro Sinigallia **ROBERTO-** (*Sopra*) LA PRIMA CLASSE È IN TESTA AL TRENO

BARBONE- Ancona Fano Rimini Riccione Pesaro Sinigallia Cervia Cesenatico Ravenna Porto Corsini Resistenza Porto Garibaldi Trieste Gorizia Palma Nova San Drago Friuli eeh ho girato il mondo io. Suono ancora la chitarra. È la mia vita la musica, è una cosa molto importante. Se c'è la musica ti tira su di morale. C'è la gente che sta sempre zitta. Zitta te, zitto lui, ci addormentiamo tutti e due. Parlando ci si sveglia. E con la musica.

VAGABUNDO- Lo que es cierto, es cierto. Entonces, si usted siente placer.

OS- Soy casada.

VAGABUNDO- Pero no está en casa.

OS- Eh...

El vagabundo trata de toquetearla, hasta la abraza.

VAGABUNDO- Una vez estuve casado, y me bastó, porque era de Reggio Calabria. Los padres estaban en contra, porque yo era demasiado joven. Entonces, o eres mía o eres de tu papá. Entonces, dice: contigo no se va. Yo tenía 18 años. Mi ciudad es Módena. Módena es única en el mundo. Pésaro, Sinigallia.

ROBERTO- *(Bien alto)* LA PRIMERA CLASE ESTÁ A LA CABEZA DEL TREN

VAGABUNDO- Ancona Fano Rimini Riccione Pésaro Sinigallia Cervia Cesenatico Ravenna Porto Corsini Resistenza Porto Garibaldi Triste Gorizia Palma Nova San Drago Friuli eehh, he recorrido el mundo entero. Y además toco la guitarra. La música es mi vida, es una cosa muy importante. Si hay música se te levanta la moral. Hay gente que siempre está callada. Si ella se calla y él se calla, nos dormimos ambos. Cuando uno habla, se despierta. Así es también con la música.

ROBERTO- CONTRARIAMENTE A LO ANUNCIADO, LA PRIMERA CLASE ESTÁ AL FINAL DEL TREN.

OS va a sentarse.

VAGABUNDO- *(A OR)* No se puede pedir siempre. Pero a mí nadie me lo puede reprochar, si me gano un pedazo de pan, lo he sudado. Lo he sudado mucho. Y nadie me puede decir que me lo ha dado. *OR apaga el cigarrillo en el vaso del vagabundo, lo tira y se acerca a la mujer, se sienta de espaldas al público.*

VAGABUNDO- *(Al público)* Pero qué hago con el vicio de fumar, ver que alguien abre una cajetilla y preguntarle de inmediato si tiene un cigarrillo. Primero uno da un paso, ¿no? Luego le vas detrás. ¿Acaso sabe qué tren pasa, a dónde va?... ¿A Viareggio? No sé, allí hay un cartel, ¿por casualidad tendrás un cigarrillo? Así es la vida.

ROBERTO- CONTRARIAMENTE A LO CONTRARIAMENTE ANUNCIADO AQUÍ NO PASAN TRENES DE PRIMERA CLASE.

ROBERTO- DIVERSAMENTE DA QUANTO ANNUNCIATO LA PRIMA CLASSE È IN CODA AL TRENO.

OS va a sedersi.

BARBONE- *(a OR)* Sempre chiedere non si può. Ma a me nessuno può rinfacciarmi, se guadagno un pezzo di pane, è sudato. Molto sudato. E nessuno può dirmi io te l'ho dato.

OR spenge la sigaretta nel bicchiere del barbone, lo lascia e va dalla donna, si siede spalle al pubblico.

BARBONE- *(Al pubblico)* Ma come faccio io con il vizio di fumare, vedere uno che apre il pacchetto di sigarette e chiedergli subito c'hai una sigaretta. Prima fa un passo no? Poi vai dietro. Sai mica che treno passa... dove va... a Viareggio? Non lo so c'è il cartello là, c'hai mica una sigaretta? È così la vita.

ROBERTO- DIVERSAMENTE DA DIVERSAMENTE DA QUANTO ANNUNCIATO DA QUI NON PASSANO TRENI CON LA PRIMA CLASSE.

SCENA QUATTRO: DONATA E IL PRIMO AMORE

DONATA- Partiamo che io sono nata a Milano. Poi diciamo che sono stata adottata toscana e poi diciamo che ho conosciuto un abruzzese, che mi ha scombuscolato la mia vita. E me l'ha disastata. Doveva essere il primo grande amore e invece è stato il primo, ma non grande, non amore. Io ero la famosa bambina inesperta che non me ne fregava niente dell'amore, del sesso, io stavo bene bene come stavo. Quindi ingenua, bambina, stavo bene col babbo e basta. Era morta mia mamma ed ecco che il babbo cuoco mi portava con sè. Bello bello, gli anni belli col babbo. Io e il babbo. Bello. Vabbè, conosciuto questo qui...ha fatto tutto lui. Ha fatto tutto lui. Come quando si dice si plagia una persona, ma la colpa è mia, ero ingenua, bambina, mai avuto un maschio, mai un bacio, è arrivato e fatto tutto lui. Insomma s'è presentato a casa nostra, a fine stagione, era ottobre- novembre. Mio padre quando lo vede arrivare...che ci fa qui? Ma non lo so, babbo, non lo so, io non l'ho chiamato, io me n'ero già scordata, come si dice, finisce l'estate passa il filarino, l'amoretto. *(Voce da uomo)* Mi sono fidanzato con tua figlia. Chi? Quando? Dove? Perché? L'anellino. E anche lì, io, colpevole, l'ho accettato passivamente, come dire hai fatto tutto te, è tutto pronto, perfetto. E da lì è cominciato il calvario che poi vabbè, è sfociato nel matrimonio, che io non volevo, che io mi rifiutavo, che io già a quell'epoca ero capace di scandalizzare i perbenisti, i genitori, la





PH. GABRIELE ACERBONI

ESCENA CUATRO: DONATA Y EL PRIMER AMOR.

DONATA- Empecemos por decir que nací en Milán. Después digamos que me adoptaron en Toscana y que, a continuación, conocí a un nativo de Abruzzo que me perturbó la vida y la convirtió en un desastre. Debería ser mi primer gran amor, pero en vez de esto, aunque ha sido el primero, no ha sido grande, ni siquiera ha sido amor. Yo era la consabida chica inexperta a quien no le importaban para nada el amor y el sexo, estaba bien como estaba. Ingenua, una niña, estaba bien con mi papá, y basta. Mi mamá había muerto y mi papá, que era cocinero, me llevaba consigo. Bello, bello, bellos aquellos años con mi papá. Yo y mi papá. Pues bien... Conocí a aquel allí... lo hizo todo él. Lo hizo todo él. Como cuando se dice que se copia a una persona, pero la culpa es mía, era ingenua, una niña, nunca había tenido un macho, nunca un beso, él llegó y lo hizo todo. En fin, se presentó en mi casa, a final del otoño, era octubre o noviembre. Mi padre, cuando lo vio llegar... ¿qué hace este aquí? Pero no lo sé, papá, no lo sé, yo no lo he llamado, ya ni siquiera me acordaba, como se dice, se acaba el verano, se acaba el enamoramiento, el amor. *(Voz de hombre)* Me he comprometido con tu hija. ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Por qué? El anillo. Y también en eso fui la culpable. Lo acepté pasivamente, como diciendo, lo has hecho todo tú, todo está dispuesto, perfecto. Y así comenzó mi calvario que, para que vean, acabó en matrimonio, que yo no deseaba, del que yo renegaba, que ya en aquella época yo era capaz de escandalizar a las personas decentes, a los padres, a la hermana, a toda la población, uhhh, espera un hijo, no se ha casado, niña-madre, qué vergüenza. Luego se dice que Sicilia, Sicilia. Sicilia ante todo. Y entonces tuve que casarme. Y eso es duro. En el altar donde nos casamos en Roma a las 18:00, escuchen esto, es muy divertido, detrás había dos ancianas, y una dice: esto es una comunión. Éramos nosotros que nos casábamos. Éramos niños. Yo con un vestido, pero bonito, con florecitas azules, con una toca, nada de velo. Parecía una muñequita. Era una comunión, yo me avergonzaba como una loca. Y mientras ante el altar pronunciaba el fatídico sí

sorella, la popolazione, uuuuuu aspetta un figlio, non si sposa, ragazza-madre, che vergogna. Poi si dice la Sicilia, la Sicilia. La Sicilia è dappertutto. E allora mi sono dovuta sposare. E questa è dura. All'altare che ci siamo sposati a Roma alle 18.00 io stavo, questa è troppo divertente, c'erano due anziane dietro dice, c'è una comunione. Eravamo noi che ci sposavamo. Eravamo bambini. Io con un abitino, ma bellino, con i fiorellini azzurri, un cappellino, niente velo. Sembravo una bambolina. C'è una comunione, io mi vergognavo come una matta. E mentre all'altare dicevo il fatidico sì per obbligo facevo dentro di me: Troverò un modo per andare via. Il giorno del matrimonio. Io già pensavo a fuggire. Mi ci vorrà un po' di tempo ma prima o poi me ne vado. E dopo 7 anni sono andata via. Siamo usciti due volte in sette anni. E sono tornata a casa dal babbo. Il babbo, il babbo. Vivo, furbo, astuto. Lo sapeva che sarebbe finita così. M'aspettava. È come se tu vai al mare e non trovi il mare. Se tu ti sposi devi trovare l'amore, l'aiuto, la comprensione, la fiducia, la speranza. A diciannov'anni cosa vuoi trovare la disperazione? C'è tempo per la disperazione.

ROBERTO- ATTENZIONE IN SOSTITUZIONE AL TRENO DELLE 18 E 40 TRASMETTEREMO UN TELEFILME A COLORI.

DONATA- Comunque a luglio gliela farò pagare, perchè non siamo divorziati eh. No, perchè la famiglia è una sola. 300 donne, fai andare via tua moglie, però la famiglia è una sola. Poi io vo a letto co altre 300, ti costringo a andare via però la moglie è una sola, per la gente la moglie ancora c'è. Però lui dice che sono io che vengo da Marte, chissà come ci si sta a Marte, magari bene. Ora non ci sentiamo più da tre anni. Perchè negli anni ci siamo rivisti, veniva, a propormi il sesso. A propormi il sesso? Dopo vent'anni? Quando n'hai avute 300 e io ne avrò avuti 3? 30? 300? Uno-due. Parti da Roma a propormi il sesso? Ma le persone cambiano eh nella vita, o no? Si cambia fisicamente, io ora mi sento impresentabile, pazienza. Le persone cambiano o no? Io ch'è vivi a fare se tu non cambi? A che ti serve la vita? Una volta mi telefona, dovevo andare da una mia amica all'Isola d'Elba, tra l'altro una sciagurata anche lei, vabbè, mi telefona dice: vengo a trovarti Dico va bene. Io preparo la camera sua. Arriva la sera, c'è il classico discorso dove dormo, si mette nel mio letto. *(Pausa)*. Io davanti al letto avevo un armadio specchio, a specchi, più d'uno specchio, con la sigaretta. Io mi guardo e mi dico: che squallore. Ecco perchè odio la parola squallore. Io posso non avere neanche 10 centesimi in tasca,

por obligación ya por dentro me decía: encontraré un modo de escapar. El día del matrimonio yo ya pensaba en la fuga. Necesitaré un poco de tiempo, pero tarde o temprano me fugaré. Y pasaron 7 años. Salimos dos veces en siete años. Y regresé a casa de mi papá. Mi papá, mi papá. Vivo, pícaro, astuto. Él sabía que todo terminaría así. Me esperaba. Es como si una va al mar y no lo encuentra. Si te casas, debes encontrar el amor, la ayuda, la comprensión, la confianza, la esperanza. A los 19 años, ¿acaso es la edad para encontrar desesperación? Hay tiempo para la desesperación.

ROBERTO- ATENCIÓN: EN VEZ DEL TREN DE LAS 18:40 TRANSMITIREMOS TELEFILMES A COLOR.

DONATA- De todos modos, en julio, se lo haré pagar, porque no nos hemos divorciado, no. Porque la familia es una sola. 300 mujeres, bota a tu mujer, pero la familia es una sola. A lo mejor me acuesto con otras 300, te fuerzo a irte, pero la esposa es una sola, para la gente la esposa todavía sigue siéndolo. Él, sin embargo, dice que yo soy de Marte, quién sabe cómo se está en Marte, a lo mejor se está bien. No nos hablamos desde hace más de tres años. Porque en los años en que todavía nos veíamos, venía a proponerme sexo. ¡A proponerme sexo! ¿Después de veinte años? ¿Cuando tuviste 300 y yo habré tenido 3? ¿30? ¿300? Uno o dos. ¿Venir desde Roma a proponerme sexo? Pero las personas cambian en la vida, ¿o no? Cambian físicamente, yo ahora me siento impresentable, paciencia. ¿Las personas cambian o no? ¿De qué vale la vida si uno no cambia? ¿Para qué sirve la vida? Una vez me llamó por teléfono, yo debía ir a visitar a una amiga a la isla de Elba, que también tuvo una desgracia, pues bien, me llama por teléfono y me dice: voy a verte. Digo: está bien. Preparo su cuarto. Llega por la tarde, me suelta el clásico discurso de dónde voy a dormir, se mete en mi cama (*pausa*). Yo tenía delante de la cama un armario con varios espejos, estoy con el cigarrillo en la mano. Yo me miro y me digo: qué miseria. Es por eso que odio la palabra miseria. Puedo no tener más de 10 centavos en el bolsillo, pero nunca seré miserable. También la misera es parte de esto. Nos miramos en el espejo. Qué miseria. Después tuve tiempo de enamorarme de un Hombre. Demasiado, demasiado bello. Todavía no me he adaptado al luto. He hablado de eso en ocasiones, pero ahora no lo logro.

ma squallida non sarò mai. Anche lo squallore parte da qui. Guardiamoci allo specchio. Che squallore. Poi ho fatto in tempo a innamorarmi di un Uomo. Troppo, troppo bello. Non ho ancora elaborato il lutto. Ne ho parlato a volte, ma ora non ce la fo.

SCENA CINQUE: IL MARCHETTARO

OR prende il giornale diventa il Marchettaro, si alza, vede OZ, si ferma e lo guarda. Si fanno cenni timidi di saluto, poi attacca bottone.

MARCHETTARO- Stavo andando in bagno che c'ho un mio amico qui e poi vado a fa un po' di merenda a casa vicino all'ospedale. E poi di sera torno a casa a Montemurlo. Tutti i giorni vengo qui. Da 20 anni. Vengo qui, giro, poi c'è qualche amico che mi viene a trovare, una cosa e un'altra, si passa la giornata poi verso le dieci e mezzo vo a casa a Montemurlo. Da giovane venivo a Pistoia con gli amici a ballare. C'avevo quattro o cinque amici, tre o quattro son morti.

ROBERTO- ATENZIONE. SE GLI AMICI ERANO 4 E 4 SONO MORTI, GLI AMICI SONO TUTTI MORTI.

MARCHETTARO- E ora sto vicino all'ospedale, in via Tomba, lì dove c'era prima le puttane, in centro, via Tomba. S'aveva la casa in affitto peffà i nostri comodi. S'aveva un sacco d'amici, si faceva i festini.

OZ- Festini come?

MARCHETTARO- Donne omini insieme, di tutto.

Questo una trentina d'anni fa. Ma anche fino a 10 anni fa. (*Nostalgia*).

OZ- E che facevate.

MARCHETTARO- Che si faceva, s'era in due, a me mi garbava, si lavorava in due l'omo no? Eh, la vita. La vita. È stata bella ma ora...c'ho la salute ma è cambiato troppo la cosa.

OZ- Cosa?

MARCHETTARO- È cambiato che ora è differente. C'avevo l'amiche, gli amici, tutti giorni era festa. Poi è cambiato anche issistema, di tante cose. Perché se prima un ragazzo veniva esclusivamente perché aveva voglia di, di scaricare, diciamo via. Invece ora son sempre a rischi poo boni. A volte m'è capitato, son rischi poo boni. Ora quelli che vengono fanno anda e rianda.

OZ- Come?

MARCHETTARO- Lo danno e lo pigliano. Purtroppo io a quest'età qui, che gli do?

OZ- Poco eh?

MARCHETTARO- Poo. Invece prima un volevan

ESCENA CINCO: EL PROSTITUTO

OR toma el diario, se convierte en el Prostituto, se levanta, ve a OZ, se detiene y lo mira. Se hacen tímidas señas de saludo y empieza a hablar.

PROSTITUTO- Iba a la sauna que tiene un amigo mío aquí y después voy a merendar a casa, cerca del hospital. Y luego por la tarde regreso a casa en Montemurlo. Todos los días vengo acá. Desde hace 20 años. Vengo acá, doy unas vueltas, luego viene a buscarme algún amigo, una cosa tras otra, así se pasa el día, luego a eso de las 10 y media voy a casa en Montemurlo. Cuando era joven venía a Pistoia con los amigos a bailar. Tenía cuatro o cinco amigos, tres o cuatro ya se han muerto.

ROBERTO- ATENCIÓN. SI LOS AMIGOS ERAN 4 Y SE HAN MUERTO 4, TODOS LOS AMIGOS SE HAN MUERTO.

PROSTITUTO- Ahora estoy cerca del hospital, en la calle Tomba, donde antes estaban las putas, en el centro, calle Tomba. Antes alquilaba una casa para nuestra comodidad. Tenía un montón de amigos, hacía fiestas.

OZ- ¿Qué clase de fiestas?

PROSTITUTO- Hombres y mujeres juntos, de todo. Esto fue hace unos treinta años. Pero también hasta hace 10 años. *(Nostalgia)*.

OZ- Y ¿qué hacían?

PROSTITUTO- ¿Qué se hacía?, si éramos dos, a mí me encantaba, cuando venía un hombre lo trabajábamos entre dos. La vida. La vida. Fue bella, pero ahora... Tengo salud, pero la cosa ha cambiado mucho.

OZ- ¿Qué?

PROSTITUTO- Ha cambiado en el sentido de que ahora es diferente. Tenía amigos, los amigos, todos los días eran de fiesta. Pues ha cambiado hasta el sistema, entre tantas otras cosas. Porque si antes un muchacho venía exclusivamente porque tenía ganas de... de descargar, decíamos adelante. En cambio ahora siempre hay riesgos demasiado grandes. A veces me ha sucedido: son riesgos demasiado grandes. Ahora los que vienen lo mismo apuntan que banqueen.

OZ- ¿Cómo?

PROSTITUTO- Lo dan y lo toman. Desgraciadamente, yo a esta edad aquí, ¿qué les puedo dar?

OZ- Poco, ¿eh?

PROSTITUTO- Poco. Sin embargo, antes no querían saber nada, antes se zafaban la portañuela, y

sentí nulla, prima si sgangiavano due bottoni e via.

Non volevano sta a sentire...e prima c'era la fila.

Perchè le donne stavano chiuse. E gli omini uscivano, o andavano a donne, scusate la parola volgare, a puttane, o si facevan delle seghe. O sennò andavano da noi.

OZ- Per sfogarsi.

MARCHETTARO- Pesfogassi. Che poi c'era un problema. Perchè io poi tornavo coittreno i ragazzi lo sapevano quando arrivavo e m'aspettavano pella strada. Una sera m'hanno detto: Stasera tu vieni ndo si dice noi. *Pausa*.

OZ- E?

MARCHETTARO- E mi portarono là, c'era quei campi lì, e si misero in cerchio, mi fecero fa le cinque la mattina.

OZ- Ah.

MARCHETTARO- O le prendevi, o consentivi. C'avevo due nomi d'arte io. Ora non usa più. Un mio amico si chiamava Brigitte, io mi chiamavo o Soraya. O Pandora.

ROBERTO- SORAYA.

MARCHETTARO- Nomi così, perchè a quei giorni lì c'era quella di Persia, Soraya.

OZ- Una canzone?

MARCHETTARO- No, la regina Soraya. Era il nome che ti chiamavano i ragazzi, e poi andava avanti così. Ma ora se viene qualcheduno, o viene per soldi o perchè gli garba gli omini, una cosa un'altra, sa? *(Stende il giornale sulla panchina accanto a OZ e ci si siede sopra, si avvicina sempre di più)*.

OZ- Perchè ti metti il coso sotto il culo?

ROBERTO- PERCHÈ LUI C'HA IL CULO CALDO.

MARCHETTARO- Se qualche volta tu voi passare. Tu vieni a piglià un caffè. Di che segno sei te?

OZ- Io però dovevo andare. *(Fa per uscire)*.

ROBERTO- RIMANI PURE.

OZ va via. Il marchettaro guarda Roberto, sono rimasti soli.

ROBERTO- POTEVA RIMANERE.

MARCHETTARO- È andato via.

ROBERTO- PECCATO.

MARCHETTARO- Tutti i giorni vengo qui, è l'unico punto di ritrovo, poi siccome c'ho degli amici qui, ci si ritrova a parlare, una cosa e un'altra. Parecchi vengano anche nei bagni, ma c'hanno messo le telecamere, son sempre a rischi poo boni. Parecchi sono omosessuali, mi scusi tanto, vengan là per vedere se trovano, però è pericoloso. Anche andare così a fare uno sfogo, son

allá va eso. No querían escuchar nada... y antes había cola. Porque las mujeres estaban encerradas. Y los hombres salían, o iban a donde las mujeres, perdona la palabra vulgar, de putas, o se hacían pajas. O si no, nos buscaban a nosotros.

OZ- Para desfogarse.

PROSTITUTO- Para desfogarse. Y después eso era un problema. Porque yo regresaba en el tren y los muchachos sabían cuándo llegaba y me esperaban en la calle. Una noche me dijeron: hoy tú vienes a donde te digamos nosotros.

Pausa.

OZ- ¿Y?

PROSTITUTO- Y me llevaron allá, era un campo, me rodearon y me hicieron hacer de todo hasta las cinco de la mañana.

OZ- Ah.

PROSTITUTO- O los aceptabas o los consentías. Yo tenía dos nombres artísticos. Ahora ya no se usan. Un amigo mío se llamaba Brigitte, yo me llamaba Soraya. O Pandora.

ROBERTO- SORAYA.

PROSTITUTO- Eran esos nombres, porque en aquella época estaba aquella mujer, la de Persia, Soraya.

OZ- ¿Una canción?

PROSTITUTO- No, la reina Soraya. Era el nombre con que los muchachos te llamaban, y después se quedaba así. Pero ahora, si viene alguno, viene por dinero o porque le gustan los hombres, una cosa o la otra, ¿sabes? *(Extiende el periódico sobre el banco junto a OZ y se sienta, acercándose cada vez más).*

OZ- ¿Por qué te pones esa cosa debajo del culo?

ROBERTO- PORQUE ÉL TIENE EL CULO CALIENTE.

PROSTITUTO- Si alguna vez quieres venir. Ven a tomar un café. ¿De qué signo eres?

OZ- Me tengo que ir *(Hace por irse).*

ROBERTO- PERO QUÉDATE.

OZ se va. El prostituto mira a Roberto. Se han quedado solos.

ROBERTO- PODRÍA HABERSE QUEDADO.

PROSTITUTO- Se ha ido.

ROBERTO- ES UNA LÁSTIMA.

PROSTITUTO- Todos los días vengo acá, es el único punto de reunión, pues aquí tengo amigos, aquí nos reunimos a conversar, que si esto que si lo otro. Muchos van también a las saunas, pero han puesto telecámaras, los riesgos son demasiado

sempre a rischi poo boni. Se viene dentro la polizia ti fa denuncia per atti osceni eh. Se ti vede uscire che siete in due...A volte m'è capitato, son rischi poo boni. C'è da ritrovarsi a avè certe palle intorno aicculo, scusi ittermine.

ROBERTO- ATENZIONE VIETATO ATTRAVERSARE I BINARI. ATTRAVERSARE I BINARI SON SEMPRE A RISCHI POO BONI.

SCENA SEI: LA COPPIA

Lei e Lui sono vicini su una panchina.

LEI- Non mi va di cucinare oggi.

Lui alza le spalle

LEI- Ci prendiamo un kebab?

Lui annuisce

LEI- Lo portiamo a casa, lo mettiamo sotto il sole, gli diamo una scaldatina, mica è venuto male l'altra volta.

Lui fa cenno di no

LEI- E stavolta lo facciamo venire pure meglio. C'è più sole.

OR arriva dalla coppia. Gradualmente diventerà sempre più sconfortato, come l'uomo che sospirava di dolore dell'inizio.

OR- Salve, disturbo?

LEI- No no.

Lui guarda in cagnesco.

OR- Andate a casa mangiare?

LEI- Eh sì.

OR- Chi cucina?

LEI- Oggi nessuno, ma di solito cucina lui. *Cenno di Lui.*

LEI- Fa la pastasciutta fenomenale.

LUI- Ragù

LEI- Sì gli piace tanto tagliatelle al ragù.

LUI- Bone.

LEI- Vedeva sua mamma che faceva il ragù, e gli chiedeva come faceva. Ora gli viene perfetto.

OR- Come mai siete qui?

LEI- Siamo venuti a trovare mia figlia.

OR- Sua figlia abita qui?

LEI- Diciamo.

OR- Ah.

LEI- È nell'istituto di suore. Sono venuta a fargli visita come ogni settimana. Mi son rivolta al comune per avere una mano d'aiuto, la mano d'aiuto che m'hanno dato è stata portarmi via la bambina.

OR- Ah.

LEI- Eh sì. Allora ogni settimana da due anni devo

grandes. Muchos son homosexuales, disculpe, van allá para ver lo que encuentran, pero es peligroso. También andar así a desfogarse, siempre los riesgos son demasiado grandes. Si se mete la policía, te denuncian por actos obscenos, sí. Y si ven que son dos los que salen... A veces me ha sucedido, los riesgos son demasiado grandes. Puedes terminar con la mierda al cuello y perdone el término...

ROBERTO- ATENCIÓN, PROHIBIDO ATRAVESAR LAS VÍAS. ATRAVESAR LAS VÍAS ES SIEMPRE DEMASIADO PELIGROSO.

ESCENA SEIS: LA PAREJA.

Ella y Él están sentados juntos en un banco.

ELLA- No tengo ganas de cocinar hoy.

Él se encoge de hombros

ELLA- ¿Compramos un kebab?

Él asiente.

ELLA- Lo llevamos a casa, lo ponemos al sol, lo escaldamos, mira que vino malo la otra vez.

Él hace un gesto de que no.

ELLA- Y esta vez lo mejoramos más. Hay más sol.

OR se acerca a la pareja. Gradualmente, se va envalentonando, como si al principio suspirara a causa de un dolor.

OR- Salud, ¿molesto?

ELLA- No, no. Él mira con hostilidad.

OR- ¿Van a casa a comer?

ELLA- Eh, sí.

OR- ¿Quién cocina?

ELLA- Hoy nadie, pero por lo general es él quien cocina.

Él hace un gesto.

ELLA- Hace una pasta fenomenal.

Él- Ragú.

ELLA- Sí, le gusta mucho la pasta al ragú.

Él- Mucho.

ELLA- Veía a su mamá preparar el ragú y le preguntaba cómo lo hacía. Ahora lo hace perfecto.

OR- ¿Por qué están aquí?

ELLA- Vinimos a reunirnos con mi hija.

OR- ¿Su hija vive aquí?

ELLA- Puede decirse que sí.

OR- Ah.

ELLA- Está en la congregación de las monjas. Todas las semanas vengo a hacerle la visita. Me he dirigido a la alcaldía para obtener una ayuda, la ayuda que me dieron fue llevarse a la niña.

venire qui a Pistoia a trovarne una e a Firenze a trovare quell'altra.

OR- Ah.

LEI- Prima erano insieme, poi la piccolina s'è ribellata perchè non voleva stare con le suore. E l'hanno presa per matta, l'hanno mandata ad Aulla. Ad Aulla gl'hanno dato delle gocce di valium e l'hanno fatta scemunire del tutto mia figlia. Al che non c'ho visto più. La trovavo sempre in uno stato pietoso.

LUI- Dormiva sempre.

LEI- L'ho detto a tutti ma nessuno m'ha creduto. C'hanno staccato la luce, non avevo più niente da dargli da mangiare, lui faceva il camionista, ha avuto un problema con la vista non ha più potuto lavorare.

LUI- Io se passa gli aerei per aria li vedo, ma le scritte piccoline no.

LEI- Avevo chiesto una mano d'aiuto. Io una mattina mi sono svegliata con 40 di febbre, avevo una gamba così, e lui s'è agitato...

LUI- L'altra bambina si sentiva male alle tonsille.

LEI- E ha cominciato a urlare, nel senso porcoddio, mannaggiallamadonna, ma perchè dio si deve comportare così con noi. I vicini hanno chiamato un'assistente sociale dicendo che mi stava menando. Non era assolutamente vero perchè lui si stava preoccupando per me. Perchè il modo che ha di parlare lui sembra che ha bevuto. Perchè ha avuto una paralisi facciale. E da come parla uno che non lo sa, sembra che è ubriaco. Invece nonostante i problemi, è una persona veramente...

LUI- La gente non capisce.

LEI- E nonostante che le bambine dicevano no non è vero, papà non ci stava picchiando, hanno chiamato l'ambulanza e m'hanno ricoverato a Porretta Terme.

LUI- Le bambine l'ho portate a scuola io.

LEI- Ma io dico, non date retta ai vicini. Magari lui è un po' artero sclerosi che si mette a urlare, che bestemmia, quello sì, ogni tanto urla. Perde la pazienza.

LUI- No, m'è scappata proprio non la tengo più.

LEI- Però di lì a dire che alza le mani...

LUI- Se io devo tirare uno schiaffo a lei dico, aspetta vado a fare una passeggiata e guardo il treno. Io quando mi sento male, anche d'estate, apro la finestra, vedo passare il treno, m'addormento, quando passa il treno. Io soccosi.

LEI- Lui ha la voce così. *(Voce alta)*. Oramai gli assistenti sociali l'hanno targato come demonio. Non mi interessa se mi sentono Sandro, io sto dicendo le cose come stanno.

OR- Ah.

ELLA- Ahora, desde hace dos años, cada semana tengo que venir a Pistoia a reunirme con una, y a Florencia para ver a la otra.

OR- Ah.

ELLA- Antes estaban juntas, luego la pequeña se rebeló porque no quería estar con las monjas. La tomaron por loca, la enviaron a Aulla. En Aulla le dieron gotas de valium, la aturdieron por completo, a mi hija. Nunca había visto algo así. Siempre la veía en un estado lastimoso.

ÉL- Siempre estaba dormida.

ELLA- Se lo dije a todos, pero nadie me creyó. Nos quitaron la luz, no tenía nada que darle de comer, él manejaba un camión, tuvo problema con la vista y no ha podido trabajar más.

ÉL- Si pasan aviones volando, los veo, pero las letras pequeñas, no.

ELLA- Solicité ayuda. Una mañana me desperté con 40 de fiebre, tenía una pierna así, y él se alteró...

ÉI- La otra niña se enfermó de amigdalitis.

ELLA- Y comenzó a dar gritos, con palabras ofensivas hacia Dios y la Virgen, pero por qué Dios se tiene que comportar así con nosotros... Los vecinos llamaron a una asistente social y le dijeron que me estaba maltratando. No era para nada cierto, al contrario, él estaba preocupado por mí. Es que por el modo que tiene de hablar parece que ha bebido. Porque tuvo una parálisis facial. Y por su manera de hablar, uno no sabe, parece que está borracho. Sin embargo, a pesar de los problemas, es una persona, realmente...

ÉL- La gente no comprende.

ELLA- Y a pesar de que las niñas decían que no, que no era cierto, que papá no nos estaba pegando, llamaron una ambulancia y me ingresaron en Porretta Terme.

ÉL- Yo llevé a las niñas a la escuela.

ELLA- Pero yo digo, no le crean a los vecinos. Es posible que él esté un poco arteroesclerótico, que se pone a dar gritos, que blasfema, eso sí, a cada rato grita. Pierde la paciencia.

ÉL- No, no la pierdo, es que no la tengo.

ELLA- Pero de allí a decir que nos levanta la mano...

ÉI- Si tengo ganas de darle un sopapo, le digo, espera, voy a dar un paseo y me pongo a mirar los trenes. Cuando me siento mal, incluso en el verano, abro la ventana, veo pasar el tren, me adormezco cuando pasa un tren. Soy así.

LUI- Quest'inverno c'hanno fatto stare senza legna. Devo andare a rubbà? Quello loro vogliono. Ma io soppiù furbo di loro. M'hanno mandato dal vescovo a cercare lavoro. Che me dà la benedizione? Che non m'ha dato neanche la mano. Che vescovo è? A tutti quanti ha salutato.

LEI- Avevamo due macchine, una casa in Calabria, una casa qui, una vita da signora ho fatto e ora sono caduta in miseria.

LUI- M'hanno fatto levà pure la macchina di fronte casa, me l'hanno fatta levà, ce l'avevo ferma perchè non potevo pagà l'assicurazione, me l'hanno fatta levà.

LEI- Un multone di 3.000 euro. E usiamo i treni. Ora dalla Venturina fino a casa vado a piedi, e io c'ho la gamba...

OR- L'ho vista.

LEI- Sono stata all'ospedale di Pistoia 4 mesi.

LUI- Anche 5 a Pistoia.

LEI- A Porretta non riuscivano a capire cos'era.

LUI- C'era l'osso gli usciva fuori dalla gamba.

LEI- Questa gamba mi gonfiò mi gonfiò mi gonfiò, finché è esplosa.

LUI- C'hai presente quella scritta rossa là? Così era.

LEI- La pelle veniva via come quella del pollo.

LUI- Per il freddo gl'era venuta.

LEI- Il troppo freddo.

LUI- Hai visto quando le mani stanno sotto la neve, il ghiaccio, e diventa tutta viola? Ecco così.

LEI- Il troppo freddo mi ha fatto diciamo congelare la gamba. Piangevo dal freddo.

ROBERTO- ATTENZIONE, ATTENZIONE, ATTENZIONE. CI SCUSIAMO PER IL DISAGIO.

LEI- Ora son 15 anni che siamo sposati. Con il papà delle bimbe non eravamo sposati, io me le porto qui due fedeli nel setto nasale, perchè lui con una mano mi teneva con una mano mi colpiva, il mio naso m'è arrivato fino a qua. Lui m'ha proprio staccato completamente il setto nasale. Incinta della mia prima bimba lui mi fece volare giù dalle scale. Gl'ho dato l'ultima possibilità. È stata l'ultima possibilità che m'ha staccato il setto nasale.

LUI- È andato anche dal giudice.

LEI- M'ha anche denunciato perchè l'ho minacciato con il coltello quando mi voleva prendere mia figlia. Poi gli hanno dato quella cosa, come si chiama, che non poteva stare a meno di 3 km da me. Finché un giorno mi telefonò che ero già con lui, mi disse che voleva vedere le bimbe, la piccola non l'aveva mai vista. E lui disse, ha ragione lui, è giusto così, diamogli un'opportunità. Allora andiamo giù a Crotone e si

ELLA- Él tiene la voz así. (*Voz alta*). Pero esos asistentes sociales lo han tratado como si fuera un demonio. No me interesa si me escuchan, Sandro, estoy diciendo las cosas como son.

ÉI- Este invierno nos dejaron sin leña. ¿Debo ir a robar? Es lo que ellos quieren. Pero yo soy más pillo que ellos. Me mandaron a ver al obispo a buscar trabajo. ¿Qué me da, la bendición? Ni siquiera me ha dado la mano. ¿Qué obispo es ese? Ha saludado a muchos otros.

ELLA- Teníamos dos autos, una casa en Calabria, una casa aquí, he hecho un vida de señora, y ahora he caído en la miseria.

ÉL- Me han hecho llevarme el auto de frente a la casa, me lo han hecho llevar, lo tenía aparcado porque no podía pagar el seguro, me lo han hecho llevar.

ELLA- Un multón de 3000 euros. Y usamos los trenes. Ahora desde Venturina hasta la casa voy a pie, y yo tengo mi pierna...

OR- Ya la he visto.

ELLA- Estuve 4 meses en el hospital de Pistoia.

ÉL- Incluso 5 en Pistoia.

ELLA- En Poretta no logran comprenderlo que tenía.

ÉL- Era el hueso que se salía fuera de la pierna.

ELLA- Esta pierna se hinchó, se hinchó, se hinchó hasta que casi explota.

ÉL- ¿Ves aquel cartel rojo allá? Así estaba.

ELLA- La piel se me despegaba como la de un pollo. **ÉL-** Le sucedía por el frío.

ELLA- Cuando había demasiado frío.

ÉI- ¿Ha visto cómo se ponen las manos bajo la nieve, bajo el hielo, que se ponen moradas? Así estaba.

ELLA- Tanto frío, digamos, que me congeló la pierna. Lloraba de frío.

ROBERTO- ATENCIÓN, ATENCIÓN, ATENCIÓN. DISCULPEN LAS MOLESTIAS.

ELLA- Ya hace 15 años que estamos casados. Con el papá de las niñas no estaba casada, llevo aquí dos anillos en el tabique nasal porque él con una mano me aguantaba y con la otra me golpeaba, hasta que mi nariz se me quedó como la ves. Me fracturó completamente el tabique nasal. Embarazada de mi primera niña me tiró escaleras abajo. Le di una última oportunidad. Y fue la última oportunidad que tuvo de partirme el tabique nasal.

ÉL- Fue hasta a ver al juez.

ELLA- También me denunció porque lo amenacé con un cuchillo cuando quiso llevarse a mi hija. Después le dieron esa cosa, cómo se llama, que

presenta. Hai presente quei barboni che vivono giorni senza lavarsi. La puzza la sentivi da lontano, con un piede in una scarpa e l'altro scalzo, noi venivamo dal mare lui era in ciabatte.

LUI- Quando viaggiavo avevo sempre una borsa di roba pulita appresso.

LEI- Ancora adesso ha sempre la valigetta pronta.

LUI- Le scarpe.

LEI- È un po' perfettino.

LUI- Eh no, se ti capita per strada che vai a mangiare fuori e stai male, dopo ti cambi.

LEI- Lui l'ha preso da una parte, senza farlo vedere alle bambine, gl'ha detto: adesso ti dai una lavata, ti metti le mie scarpe e poi vieni fuori, ma così non ti devi far vedere. Se era uno che non gliene fregava niente delle bambine, pensava a presentargli bene il padre? E adesso vogliono fargli vedere le mie figlie e a lui no. Senti il messaggio che ha lasciato la bimba in segreteria.

ROBERTO- din don CIAO BABBO, COSA FAITU OK? COSA FAI? IO BENE, IO TU BENE. IERI HOFATTOINTERROGAZIONEDIGEOGRAFIA, HO FATTO SEI E MEZZO, MEGLIODINIENTE OH. MEGLIO DI NIENTE. VABBÈ, TU COME STAI TUTTO BENE? OK. ORA VADO. CIAO TI VOGLIO BENE. CIAO. CIAO, CIAO. CIAO.

OR quasi piange

LEI- Lui quando vado a trovare le bimbe rimane un'ora e mezzo fuori. Con qualsiasi tempo lui aspetta fuori.

LUI- Ce l'hanno tutti con noi.

ROBERTO- INTERVALLO.

SCENA SETTE: INTERVALLO

Musica di Paolo il Caldo. Dopo un po', Roberto abbassa la musica per fare pubblicità al libro sulla patata. Intanto gli Omini scendono tra il pubblico per servire il caffè.

ROBERTO- UN LIBRO MOLTO CARINO CHE VI CONSIGLIO È STORIA SOCIALE DELLA PATATA, DELLA GARZANTI, È DIFFICILE TROVARLO, MA È DIVERTENTISSIMO. STORIA SOCIALE DELLA PATATA. L'INCREDIBILE STORIA DEL VIAGGIO DELLA PATATA DALL'AMERICA ALL'EUROPA, SULLE NAVI SPAGNOLE. E DI COME VENNE ACCOLTA IN EUROPA. QUESTA È UNA STORIA DA SCHIANTARE RAGAZZI: LA CHIESA PROIBIVA LA PATATA, PERCHÈ NON ERA CITATA NELLA BIBBIA. PENSAVA FOSSE DEL DIAVOLO. CIBO PECCAMINOSO. ADDIRITTURA AFRODISIACO. LA PATATA ERA VIETATA. NEL 700

no podía estar a menos de 3 km de mí. Hasta que un día me telefoneó, ya yo estaba con este, me dijo que deseaba ver a las niñas, a la pequeña no la había visto nunca. Y este dijo, tiene razón, hay que darle una oportunidad. Entonces fuimos a Crotona y él se presenta. Allí estaban esos vagabundos que pasan días sin bañarse. La peste se sentía desde lejos, un pie con una media y el otro descalzo, nosotros veníamos desde el mar, él iba en pantuflas.

ÉL- Cuando viajaba siempre llevaba una bolsa de ropa limpia conmigo.

ELLA- Aún hoy siempre tiene una maleta lista.

ÉL- Las medias.

ELLA- Es un poco perfeccionista.

ÉL- Este, no, si se te ocurre en la calle que vas a comer fuera y estás mal vestido, te cambias.

ELLA- Él lo llevó aparte, sin que las niñas lo vieran y le dijo: ahora ve a lavarte un poco, te pones mis medias y luego sales, pero así no deben verte. Si fuera uno de esos que no le importan para nada las niñas, ¿acaso hubiera pensado en si el padre se presentaba bien o no? Y ahora quieren dejarle ver a mis hijas y a él no. Escucha el mensaje que la pequeña dejó en la secretaría.

ROBERTO- Din-don HOLA, PAPÁ, ¿CÓMO ESTÁS, OK? ¿QUE ESTÁS HACIENDO? YO ESTOY BIEN. AYER HICE UN EXAMEN DE GEOGRAFÍA OBTUVE SEIS Y MEDIO, MEJOR QUENADA OH. MEJOR QUE NADA. BUENO, ¿TÚ CÓMO ESTÁS? ¿TODO BIEN? CHAO, TE QUIERO. CHAO CHAO CHAO CHAO.

OR casi llora

ELLA- Cuando voy a buscar a las niñas él se queda una hora y media fuera. Con cualquier tiempo, él espera afuera.

ÉL- Todos están contra nosotros.

ROBERTO- INTERVALO

ESCENA SIETE: INTERVALO.

Música de Paolo il Caldo. Al cabo de un rato, Roberto baja la música para hacer publicidad a un libro sobre las patatas. Mientras tanto, los Hombres descienden al pùblico para servir café.

ROBERTO- UN LIBRO MUY BONITO QUE LES SUGIERO ES LA HISTORIA SOCIAL DE LA PATATA, DE LA EDITORIAL GARZANTI, ES DIFÍCIL DE ENCONTRAR, PERO ES DIVERTIDÍSIMO. LA INCREI-

C'ERANO DEI RICCHI ARISTOCRATICI FRANCESI CHE SI CHIAMAVANO I LIBERTINI, I QUALI ESSENDO ERETICI E TRASGRESSIVI, ORGANIZZAVANO DELLE FAMOSE ORGE NELLE LORO FESTE IN FRANCIA CHE SI CONCLUDEVANO CON UN DESSERT PECCAMINOSO FATTO DI PATATE LESSE, PER FAR DISPETTO ALLA CHIESA. IO POI NON LO SO SE LA STESSA COSA L'HANNO FATTA COI POMODORI, COI FAGIOLI, NON LO SO, PERÒ CON LA PATATA CE L'AVEVANO A MORTE. LA PATATA VERRÀ AMMESSA SOLO NELL'800 GRAZIE A NAPOLEONE. SOLO NAPOLEONE CAPÌ LA POTENZIALITÀ DELLA PATATA. INCREDIBILE STORIA. VE LA CONSIGLIO.

SCENA OTTO: CARRELLATA DI GIOVANI, VECCHI E TOSSICI

1. TRE GIOVANI PERSI

GIOVANE 1- Dove stiamo andando?

GIOVANE 2- A Firenze.

GIOVANE 1- A Firenze.

GIOVANE 3- No, Lucca.

GIOVANE 1- Non lo so.

GIOVANE 2- Firenze.

GIOVANE 1- Firenze.

GIOVANE 3- A fare un giro.

GIOVANE 1- Mh.

GIOVANE 2- Noi si sa quando si parte, ma...

GIOVANE 3- Si sa quando s'arriva.

GIOVANE 1- No.

GIOVANE 2- No davvero.

GIOVANE 1- Calcola, senza biglietto...

GIOVANE 3- Tocca scendere e risalire.

GIOVANE 2- Ci può volè anche una settimana ma s'arriva.

GIOVANE 3- Infatti si parte sempre una settimana prima

GIOVANE 1- Ma per andà dove?

GIOVANE 3- Bo, non lo so.

GIOVANE 2- Io appena ho l'occasione vado via da qui.

GIOVANE 1- Ma dove?

GIOVANE 2- Inqualsiasiposto cheriguardil'Italia, fuoridiqui.

GIOVANE 3- Sì certo facile.

GIOVANE 1- Troppo facile.

GIOVANE 3- Facile così.

GIOVANE 2- Facile che?

GIOVANE 3- È un po' il discorso del capitano che non abbandona la nave.

GIOVANE 1- Che nave?

BLE HISTORIA DEL VIAJE DE LA PATATA DESDE AMÉRICA A EUROPA, EN NAVES ESPAÑOLAS. ES SOBRE CÓMO FUE ACOGIDA EN EUROPA. ES UNA HISTORIA COMO PARA ECHARSE A LLO-RAR, MUCHACHOS: LA IGLESIA PROHIBÍA LA PATATA PORQUE NO SE CITABA EN NINGUNA PARTE DE LA BIBLIA. SE CREÍA QUE ERA ALIMENTO DEL DIABLO. UN ALIMENTO PECAMINOSO. INCLUSO AFRODISÍACO. LA PATATA FUE PROHIBIDA. EN EL SIGLO XVIII HABÍA UNOS RICOS ARISTÓCRATAS FRANCESES, LOS LLAMADOS LIBERTINOS, QUE ERAN HEREJES Y TRANSGRESIVOS, ORGANIZABAN LAS FAMOSAS ORGÍAS EN SUS FIESTAS EN FRANCIA QUE TERMINABAN CON UN POSTRE PECAMINOSO HECHO DE PATATAS, COMO EXPRESIÓN DE IRRESPECTO HACIA LA IGLESIA. YO NO SÉ SI HICIERON LO MISMO CON LOS TOMATES, CON LOS FRIJOLES, NO LO SÉ, PERO CON LAS PATATAS LUCHABAN A MUERTE. LA PATATA FUE ADMITIDA SOLO EN EL XIX GRACIAS A NAPOLEÓN. SOLO NAPOLEÓN COMPRENDIÓ LA POTENCIALIDAD DE LA PATATA. INCREÍBLE HISTORIA. SE LA RECOMIENDO.

ESCENA OCHO: PANORÁMICA DE JÓVENES, VIEJOS Y DROGADICTOS

1. TRES JÓVENES PERDIDOS.

JOVEN 1- ¿A dónde vamos?

JOVEN 2- A Florencia.

JOVEN 1- A Florencia.

JOVEN 3- No, a Lucca.

JOVEN 1- No sé.

JOVEN 2- Florencia.

JOVEN 1- Florencia.

JOVEN 3- A dar una vuelta.

JOVEN 1- Mmmm.

JOVEN 2- Se sabe cuando partimos pero...

JOVEN 3- Se sabe cuando llegamos.

JOVEN 1- No.

JOVEN 2- No, de verdad.

JOVEN 1- Calcula, sin pasaje...

JOVEN 3- Hay que bajar y subir de nuevo.

JOVEN 2- Podemos demorarnos incluso una semana, pero se llega.

JOVEN 3- De hecho siempre hay que subirse una semana antes.

JOVEN 1- Pero ¿para ir a dónde?

JOVEN 3- Bah, yo no sé.

GIOVANE 3- Io ho sempre le mie risorse, ma prima di dire che le uso per scappare...

GIOVANE 2- Affondaci te con la nave.

GIOVANE 1- Che risorse?

GIOVANE 3- Una volta che faccio uscire un pezzo che va, perchè lo so che va, allora posso andare.

GIOVANE 2- Sì vabbè.

GIOVANE 1- Ma che pezzo?

GIOVANE 3- Sto scrivendo un pezzo.

GIOVANE 2- Scrive lui.

GIOVANE 3- Scrivo sì, scriverò finchè non crepo. Probabilmente morirò con una penna in mano.

GIOVANE 2- O in culo.

GIOVANE 1- Oh

GIOVANE 3- Ma sei arrabbiato? Sei sfavato oggi?

GIOVANE 2- No, son tranquillo.

GIOVANE 3- Sì? Perchè tu alterni espressioni di rabbia e sfavamento con questi sorrisi.

GIOVANE 2- Sarà perchè ame ora o mainon mi pieganopiù.

GIOVANE 1- Te la piega l'hai già presa.

GIOVANE 2- Sì sì, anzi c'ho questa piega qui che, questa fa come gli pare.

Pausa. Iniziano a venire in avanti.

GIOVANE 3- Divertissi è difficile, ci vole fortuna.

GIOVANE 1- È un po' un miracolo divertissi.

GIOVANE 2- Vabbè c'è gente particolare però.

GIOVANE 1- Gente strana.

GIOVANE 3- C'è gente un po' di fori.

GIOVANE 2- Eh.

GIOVANE 1- Di fori.

GIOVANE 2- Anche persone che si conoscono noi... strane.

GIOVANE 3- Anche noi siamo strani.

GIOVANE 1- Strani come?

GIOVANE 3- Che?

GIOVANE 2- Eh?

Pausa.

GIOVANE 3- Tipo vestissi in modo diverso dagli altri.

GIOVANE 2- Tipo unfor...

GIOVANE 3- Non uniformar...

GIOVANE 2- Sì.

GIOVANE 1- No.

GIOVANE 3- Cioè.

GIOVANE 2- Eh.

GIOVANE 3- Non adeguassi.

GIOVANE 2- Cambiassi.

GIOVANE 3- Non uniformassi.

GIOVANE 1- Difficile.

GIOVANE 2 e 3- Difficile.

GIOVANE 2- Non è facile.



JOVEN 2- Yo, en cuanto tenga una oportunidad, me voy de aquí.

JOVEN 1- Pero, ¿a dónde?

JOVEN 2- A cualquier lugar que no sea Italia, fuera de aquí.

JOVEN 3- Sí, es ciertamente fácil.

JOVEN 1- Demasiado fácil.

JOVEN 3- Tan fácil.

JOVEN 2- Fácil, ¿qué?

JOVEN 3- Es un poco como la divisa del capitán, que no abandona la nave.

JOVEN 1- ¿Qué nave?

JOVEN 3- Yo siempre he tenido mis recursos, pero antes de decir que los uso para escapar...

JOVEN 2- Te hundes con la nave.

JOVEN 1- ¿Qué recursos?

JOVEN 3- Una vez que logro un texto que funciona, porque sé que funciona, entonces puedo irme.

JOVEN 2- Sí, está bien.

JOVEN 1- Pero ¿qué texto?

JOVEN 3- Estoy escribiendo un texto.

JOVEN 2- Él escribe.

JOVEN 3- Escribo, sí, escribiré hasta que estire la pata. Probablemente muera con una pluma en la mano.

JOVEN 2- O en el culo.

JOVEN 1- Oh.

JOVEN 3- Pero, ¿te pusiste bravo? ¿Estás enfadado hoy?

JOVEN 2- No, estoy tranquilo.

JOVEN 3- ¿Sí? Porque tú alternas expresiones de rabia y enfado con esas sonrisas.

JOVEN 2- Será porque a mí ya no me someten más.

JOVEN 1- Ya tú has atrapado la tendencia.

JOVEN 2- Sí, sí, mejor dicho, tengo esta tendencia aquí, que esta hace lo que le parece.

Pausa, empiezan a desplazarse hacia adelante.

JOVEN 3- Divertirse es difícil, hace falta buena suerte.

JOVEN 1- Divertirse es un poco como un milagro.

JOVEN 2- Están bien, pero hay gente especial para eso...

JOVEN 1- Gente rara.

JOVEN 3- Son gente como un poco de fuera.

JOVEN 2- Anjá

JOVEN 1- De fuera.

JOVEN 2- También personas que conocemos nosotros... raras.

JOVEN 3- También nosotros somos raros.

CORO- Difficile.

ROBERTO- ATTENZIONE ALLONTANARSI DALLA LINEA GIALLA. ANCORA UN PO'. DI PIU', DI PIU', DI PIU', CI SIETE QUASI. STOP.

Mentre Roberto parla gli Omini arretrano fino alla panchina e diventano vecchi.

1. TRE VECCHI

Vecchio 3 si alza dalla panchina con la schiena curva, fa per andare via

VECCHIO 1- Ma dove vai?

VECCHIO 2- Dove vai?

VECCHIO 1- Vieni qua

VECCHIO 2- È tempo perso.

VECCHIO 1- È duro... Vieni qua.

VECCHIO 3- Allora stiamo qui.

VECCHIO 2- Perché sennò dove si va? Dove si va?

VECCHIO 1- Si sta un po' qui a vedè i treni.

VECCHIO 3- Una volta tu ci puoi venire.

VECCHIO 1- Anche per vedere la gente che c'è.

VECCHIO 2- Dove monta.

VECCHIO 3- Ma tutti i giorni...

VECCHIO 2- Sennò tu ti metti lì in un giardino lì sul Viale Petrocchi e tu stai lì così.

VECCHIO 1- Tu guardi i piccioni.

VECCHIO 2- Tu gli dai da mangiare.

VECCHIO 3- Ma io devo dare da mangiare a piccioni? Che me ne frega a me dei piccioni?

VECCHIO 1 e 2- Che gliene frega a lui dei piccioni.

VECCHIO 1- Meglio qui.

VECCHIO 2- Passa, arriva i treni. pausa Che dicevi dianzi?

VECCHIO 3- Nulla, ora si sta un po' qui sulla panchina poi si va.

VECCHIO 2- A casa.

VECCHIO 3- A casa a dare un'occhiata alla coop. Io sto accanto alla coop, mi metto lì, sulla panchina. E può capitare dei colpi grossi (*Ammicca*).

VECCHIO 1- Cosa?

VECCHIO 3- Di vince qualcosa (*Ammicca*).

VECCHIO 2- Ma dove?

VECCHIO 3- Colpi grossi.

VECCHIO 1- Oh come?

VECCHIO 3- Oddaaaaaiiiiiii, aaaaahhh, viaaaaa.

VECCHIO 1- Ohiohiiiiii.

VECCHIO 2- Stasera mangia quello che gli fanno.

VECCHIO 3- Stasera mangio una bella minestrina

VECCHIO 2- Abbrodo.

JOVEN 1- Raros, ¿cómo?

Joven 3- ¿Qué?

Joven 2- ¿Eh?

Pausa.

JOVEN 3- Como vestirse de manera diferente a los demás.

JOVEN 2- Como unifor...

JOVEN 3- No uniform...

JOVEN 2- Sí.

JOVEN 1- No.

JOVEN 3- Es decir...

JOVEN 2- Eh.

JOVEN 3- No adecuarse.

JOVEN 2- Cambiar.

JOVEN 3- No uniformarse.

JOVEN 1- Difícil.

JOVENES 2 y 3- Difícil.

JOVEN 2- No es fácil.

CORO- Difícil.

ROBERTO- ATENCIÓN ALÉJENSE DE LA LÍNEA AMARILLA. UN POCO MÁS, MÁS, MÁS, MÁS, YA CASI HAN LLEGADO. STOP.

Mientras Roberto habla, los Hombres retroceden hasta llegar al banco y se vuelven viejos.

1. TRES VIEJOS

Viejo 3 se levanta del banco con la espalda encorvada y hace por marcharse.

VIEJO 1- Pero, ¿a dónde vas?

VIEJO 2- ¿A dónde vas?

VIEJO 1- Ven acá.

VIEJO 2- Es tiempo perdido.

VIEJO 1- Es duro... Ven acá.

VIEJO 3- Entonces, estamos aquí.

VIEJO 2- Porque si no, ¿a dónde ir? ¿A dónde ir?

VIEJO 1- Estamos aquí un poco para ver los trenes.

VIEJO 3- Alguna vez tú puedes venir aquí.

VIEJO 1- También para ver a la gente que hay aquí.

VIEJO 2- Donde se montan.

VIEJO 3- Pero todos los días...

VIEJO 2- Si no, uno va a un jardín allí en Viale Petrocchi y se queda allí, así mismo.

VIEJO 1- Mirando las palomas.

VIEJO 2- Dándoles de comer.

VIEJO 3- ¿Pero tengo que darles de comer a las palomas? ¿Qué me importan las palomas?

VIEJOS 1 y 2- ¿Qué le importan las palomas?

VIEJO 1- Es mejor aquí.

VECCHIO 3- Sì, coi manichi di granate.

VECCHIO 2- Eh?

VECCHIO 1- Manichi di granate?

VECCHIO 3- Una bella minestrina di mani di granate.

ROBERTO- IL TRENO PER PORRETTA FERMA IN TUTTE LE STAZIONI ECCETTO VALDIBRANA E PITECCIO. RIPETO: ECCETTO PITECCIO. ECCETTO PITECCIO. ECCETTO PITECCIO.

VECCHIO 3- La Porrettana. Sul precipizio, scorrere, eeehhhh ragazzi che cervelli.

VECCHIO 2- Che cervelli.

VECCHIO 1- Che teste.

VECCHIO 3- Ora non le fanno più così. Ipponte di Piteccio bada quant'annill'ha.

VECCHIO 1- L'hanno rifatto eh.

VECCHIO 3- Sì ma,

VECCHIO 2- L'hanno bombardato l'americani.

VECCHIO 3- Ma l'era in quel modo.

VECCHIO 2- No, quando lo rifecono era più bellino prima, quello vecchio era più bellino, tutto a archi.

VECCHIO 3- O un n'è a archi ancora?

VECCHIO 1- No ora è fatto diferente. (Si alzano i toni) Ipponte di Piteccio era più bellino.

VECCHIO 3- Noooo, c'ha gli archi.

VECCHIO 2- NOOOOO.

VECCHIO 1- È tempo perso.

VECCHIO 3- Ce l'hanno con me.

ROBERTO- MA CHE GLI AVETE FATTO?

VECCHIO 3- Io nulla.

VECCHIO 1- Si ragionava di quando si lavorava.

VECCHIO 3- Nulla.

VECCHIO 1- Praticamente lui è un pezzo grosso.

VECCHIO 3- Praticamente loro hanno fatto dei lavori di manovalanza comune, mentre io avevo un lavoro di specializzazione.

VECCHIO 1- Specializzazione.

VECCHIO 3- Ma alto.

VECCHIO 2- No alto. Altissimo.

VECCHIO 3- Altissimo sì. Loro hanno fatto dei lavori semplici. E si danno delle arie.

VECCHIO 2- Lui invece ha preso l'amianto alla Breda.

VECCHIO 3- Operaio specializzato di secondo livello. *(Si alza e va dove prima)* Non mi vergogno a dillo. *(Tira fuori un foglio).*

VECCHIO 1- Ma dove vai?

Vecchio 3 tira fuori dalla tasca una ricetta medica e la sventola verso gli altri due.

VECCHIO 1- Sarebbe?

VECCHIO 3- Qui c'è l'esvestor.

VIEJO 2- Los trenes van y vienen. *Pausa* ¿Qué fue lo que me dijiste?

VIEJO 3- Nada, ahora uno está un rato aquí en el banco, luego se va.

VIEJO 2- A casa.

VIEJO 3- A casa a echarle un vistazo a la cooperativa. Yo estoy junto a la cooperativa, me voy allí, a sentarme en un banco. Pueden ocurrir golpes grandes. (*Hace un guiño*).

VIEJO 1- ¿Qué cosa?

VIEJO 3- De vencer algo. (*Hace un guiño*).

VIEJO 2- ¿Pero dónde?

VIEJO 3- Golpes grandes.

VIEJO 1- ¿Cómo?

VIEJO 3- Oddaaaaaiii, aaaaahhhh, vaaamooos.

VIEJO 1- Oyyyyoyyyy.

VIEJO 2- Esta noche comerá lo que le preparen.

VIEJO 3- Esta noche comeré una rica sopita.

VIEJO 2- Sopa al brodo.

VIEJO 3- Sí, con ramas de escoba.

VIEJO 2- ¿Eh?

VIEJO 1- ¿Ramas de escoba?

VIEJO 3- Una rica sopita con ramas de escoba.

ROBERTO- EL TREN A PORRETA SE DETIENE EN TODAS LAS ESTACIONES CON EXCEPCIÓN DE VALDIBRANA Y PITECCIO. REPITO: EXCEPTO PITECCIO. EXCEPTO PITECCIO. EXCEPTO PITECCIO.

VIEJO 3- La Porretana. Sobre el precipicio, deslizarse, ehhhhh, muchachos, qué cerebros.

VIEJO 2- Qué cerebros.

VIEJO 1- Qué cabezas.

VIEJO 3- Ahora ya no las hacen así. El puente de Pitaccio se cayó hace un montón de años.

VIEJO 1- Lo han reconstruido, ¿no?

VIEJO 3- Sí, pero,

VIEJO 2- Lo han bombardeado los americanos.

VIEJO 3- Pero era así.

VIEJO 2- No, era más bonito antes de que lo rehicieran, el viejo era más bonito, con todos esos arcos.

VIEJO 3- ¿Pero todavía tiene arcos?

VIEJO 1- No, ahora lo han hecho diferente. (*Alzan la voz*) El puente de Piteccio era más bonito.

VIEJO 3- Nooo, tiene arcos.

VIEJO 2- NOOOOOO.

VIEJO 1- Es perder el tiempo.

VIEJO 3- Todos están en mi contra.

ROBERTO- ¿PERO QUÉ LE HAN HECHO?

VECCHIO 2- Eccolo.

VECCHIO 3- L'amianto. Un giorno il dottore venne e mi disse: Lei c'ha la svesto. E io gli dissi, dottore cos'è l'asvestor? L'amianto. Lei ce l'ha addosso.

VECCHIO 2- E ora patisce notte e giorno...

VECCHIO 1- E di notte tossire e...

VECCHIO 3- Tossire e spurgare, tossire e spurgare. E menomale ho il sangue bono.

VECCHIO 2- Sì, ma diglielo perchè tu hai issangue bono. Diglielo.

VECCHIO 3- Da bambino ero anemico, cascavo di continuo. Un giorno immi babbo, mi mandò ammacello a porta' una bestia. Ho visto una gonga de sangue più grosso de sto braccio. Presi un mescolo e me l'ho bevuto.

VECCHIO 1- E gli fece bene.

VECCHIO 3- Ero bischero, perchè mi poteva fare male.

VECCHIO 1 e 2- E invece gli fece bene.

VECCHIO 3- Rinforzò issangue mio.

VECCHIO 2- E poi ha preso l'amianto.

VECCHIO 3- Lavoravo sui tetti d'eternit, quando tirava il vento me lo portava tutto in bocca, io mi stragellavo, mi stra-ge-lla-vo. E ora sono affari miei, non voglio di cazzi miei, affari miei.

ROBERTO- UNA DONNA CE L'HA?

VECCHIO 3- Donna ce l'ho avuta.

Continuano in coro.

VECCHIO1e2- Nouna, cen'haavuteanchedueotre, ma...

VECCHIO 3- Quella che andava bene era la seconda ma disse

CORO- Nonono. Nonono.

VECCHIO 3- Allora dissi

CORO- Vai vai. Un volea, era troppo presto, qua e là, sotto e sopra no no no. Disse no no basta. Allora basta. Questa qui, l'ultima, pensavo fosse lei...ma non gl'ho mica detto vai. S'è alzata una mattina dice: lo vo. Vai vai.

VECCHIO 3- E difatti, son rimasto solo.

ROBERTO- HO SENTITO URLA DI FURORE. DI GENERAZIONI SENZA PIÙ PASSATO. DI NEO PRIMITIVI. ROZZI CIBERNETICI SIGNORI DEGLI ANELLI. ORGOGLIO DEI MANICOMI.

3. I TRE TOSSICI (VALERIA, TOSSICO 2 e TOSSICO 3)

VALERIA- Vai vai.

TOSSICO 2- Vai vai.

TOSSICO 3- Vai vai.

Tossico 1 e 2 si spintonano. 3 li divide.

TOSSICO 2- Me la fai menare quella troia. Me la fai menare.

VIEJO 3- Yo, nada.

VIEJO 1- Reflexionaba sobre la época cuando trabajaba.

VIEJO 3- Nada.

VIEJO 1- Prácticamente, éles unapersona importante.

VIEJO 3- Prácticamente, ellos hicieron los trabajos manuales comunes, mientras que yo hacía una labor especializada.

VIEJO 1- Especialización.

VIEJO 3- Pero alto.

VIEJO 2- Alto no. Altísimo.

VIEJO 3- Altísimo, sí. Ellos hicieron los trabajos sencillos. Y se dan importancia.

VIEJO 2- Él, en cambio, ha sacado amianto en Breda.

VIEJO 3- Obrero especializado de segundo nivel. *(Se levanta y va a donde estaba antes)* No me avergüenza decirlo. *(Saca un papelito).*

VIEJO 1- Pero, ¿a dónde vas?

Viejo 3 saca del bolsillo una receta médica y la agita en el aire con otras dos.

VIEJO 1- ¿Sería?

VIEJO 3- Aquí hay asbesto.

VIEJO 2- Precisamente.

VIEJO 3- El amianto. Un día el doctor me dijo: usted tiene asbesto. Y yo le dije: doctor, ¿qué es el asbesto? El amianto. Lo tiene pegado encima de su cuerpo.

VIEJO 2- Y ahora sufre día y noche.

VIEJO 1- Y de noche tose y...

VIEJO 3- Toser y escupir, toser y escupir. Y menos mal que tengo la sangre buena.

VIEJO 2- Sí, pero dile por qué tienes la sangre buena. Díselo.

VIEJO 3- De pequeño era anémico, me caía todo el tiempo. Un día mi padre me mandó al matadero a llevar un animal. Vi un cazo de sangre más grueso que este brazo. Tomé un cucharón y me lo bebí.

VIEJO 1- Y le hizo bien.

VIEJO 3- Era arriesgado, porque podía hacerme mal.

VIEJOS 1 y 2- Pero le hizo bien.

VIEJO 3- Me fortaleció la sangre.

VIEJO 2- Y después ha cogido amianto.

VIEJO 3- Trabajaba sobre techos de eternit, cuando soplabla el viento me lo llevaba todo a la boca, me ahogaba, me aho-ga-ba. Y ahora son asuntos míos, no quiero ni pinga, son asuntos míos.

VALERIA- Ti levi dal cazzo?

Tossico 1 cercando di saltare addosso a Tossico 2, dà una manata a Tossico 3.

TOSSICO 3- M'harrottoilnaso.

TOSSICO 2- *(A Valeria)* Ti uso la faccia come formaggino. No, come parmigiano, su...sull'asfalto, così, tratra.

TOSSICO 3- Ha smattato la Valeria.

TOSSICO 2- Oh.

TOSSICO 3- Oh.

VALERIA- Oooooooh.

TOSSICO 3- Oh, ha smattato la Valeria.

VALERIA- Oh io guarda che son pronta. *(Si fruga in tasca).* No, sce l'ho in qualche tasca. Perchè io c'ho una lattina spezzata a metà che fa da lama.

TOSSICO 3- Me la chiami un'ambulanza per favore.

TOSSICO 2- Valeria.

VALERIA- Ooooooooooooo.

TOSSICO 3- Si fa presto a passare dalla parte del torto.

VALERIA- Ce l'ho da qualche parte.

TOSSICO 2- Te pensi non c'abbia icculo, le palle d'avvicinammi?

TOSSICO 3- Te la Valeria un tu la conosci. Tu ne ritocchi un'altra volta più pese di prima.

VALERIA- T'affetto ivviso.

TOSSICO 3- Anche a quella volta che prese la rumena, a calci in bocca perchè gli s'era attaccata co un morso qui, un calcio in bocca, un calcio in bocca, un calcio in bocca...

Parte Shock in my town

VALERIA- Calcio in bocca, calcio in bocca... Mi son pisciata addossoooooo.

TOSSICO 3- Che schifoooooo.

TOSSICO 2- Ora? Nooooooooooooo.

TOSSICO 3- Anche solo levacci le gambe dal torto, anche solo levacci le gambe dal torto.

Urlio animalesco, la musica si alza. I tossici ballano. Dalla platea arriva un piccione. Si siede sulla panchina mentre i tossici ballano. Se ne va turbato da alcuni atteggiamenti poco rassicuranti. Da shock in my town emerge di nuovo il marchettaro.

SCENA NOVE: IL RITORNO DEL MARCHETTARO

MARCHETTARO- Tutti i giorni vengo qua. Perchè prima s'era tre amici, uno d'Aiolo uno di San Piero e io. Poi uno siccome aveva l'abitudine bevea e fumava tanto gli venne un colpo e ci rimase. E quell'altro gli venne tipo un tumore. E morì. Sicchè. Ma tutte le sere

ROBERTO- ¿TIENE UNA MUJER?

VIEJO 3- Tuve una mujer.

Siguen en coro.

VIEJO 1 y 2- No una, tuvo dos o tres, pero...

VIEJO 3- Aquella con la que me iba mejor era la segunda, pero dijo...

CORO- Nonono. Nonono.

VIEJO 3- Entonces dijo...

CORO- Ay ay. No quería, era demasiado pronto, acá y allá, debajo y encima, no no no. Dijo que no y basta. Entonces basta. Esta de aquí, la última, pensaba que sería ella... pero nunca le dije que se fuera. Una mañana se levantó y dijo: me voy. Ay, ay.

VIEJO 3- Y, de hecho, me he quedado solo.

ROBERTO- HE ESCUCHADO GRITOS DE FUROR. DE GENERACIONES SIN PASADO. DE NEOPRIMITIVOS. IGNORANTES CIBERNÉTICOS SEÑORES DE LOS ANILLOS. ORGULLO DE LOS MANICOMIOS.

3. LOS TRES DROGADICTOS (VALERIA, DROGADICTO 2 Y DROGADICTO 3)

VALERIA- Ay ay.

DROGADICTO 2- Ay ay.

DROGADICTO 3- Ay ay.

Los drogadictos 1 y 2 se pelean, el 3 los separa.

DROGADICTO 2- Me va a pinchar esa puta. Me va a pinchar.

VALERIA- Vete pa' la pinga de aquí.

El drogadicto 1 intenta saltar sobre el drogadicto 2, da un manotazo al drogadicto 3.

DROGADICTO 3- Meharotolanariz.

DROGADICTO 2- (A Valeria) Te pongo la cara como un requesón. No, como un parmesano, contra el piso, así, tratra...

DROGADICTO 3- Ha acabado con Valeria.

DROGADICTO 2- Oh.

DROGADICTO 3- Oh.

VALERIA- Ohhhh.

DROGADICTO 3- Oh, ha acabado con Valeria.

VALERIA- Oh, mira que yo estoy lista. (Busca en un bolsillo). No, la tengo en algún bolsillo. Porque tengo una latita dividida en dos que me sirve de cuchillo.

DROGADICTO 3- Llámenme una ambulancia, por favor.

DROGADICTO 2- Valeria.

VALERIA- Oooooooooo.

s'usciva. Ma ora tutti quei festini...i militari ora sono di carriera, c'hanno tutti la sua casa, invece prima erano di leva, sicchè la sera uscivan tutti non sapevano dove andare. Io c'avevo un monte d'amiche, gliele portavo, poi mi piaceva. No che le trombassi io eh.

OZ- No?

MARCHETTARO- No.

OZ- Mai?

MARCHETTARO- Mai. Collaboravo. Ma ci si divertiva. Si lavorava l'omo. Poi lei si faceva scopare, una cosa un'altra, poi c'era una coppia di Prato che uno portava la moglie a scopare. Sa', per non andare in macchina. Lei veniva tutta bardata, tutta cosata. Ma è venuta più d'un anno, poi l'ultima volta è successo un casino. Era lì che si faceva scopare.

OZ- Dal marito?

MARCHETTARO- No da altra gente che gli trovavo io.

OZ- Aaaaa.

MARCHETTARO- E lui stava a vedere in piedi e si faceva la sega.

ROBERTO- MAREMMA DIAVOLA.

OZ- Eh sì.

MARCHETTARO- E gli diceva Lorenzo ce l'ho in corpo, Lorenzo ce l'ho in corpo. Lui un giorno non si sa che gl'è preso, l'è arrivato, dice, a quei giorni c'erano parecchi militari, erano tre militari questi che la scopavano. E lui si girò, era nudo che si faceva una sega dice a immilitare: Mettimelo in culo. NO Lorenzo. In culo no Da quella volta lì un ci stette più. Si vede stando lì gl'era preso...

OZ- Ho capito.

MARCHETTARO- Eh nsomma. Ora ogni tanto viene qualche mia amica che ha bisogno dice, Guarda se mi trovi qualcuno, pe i soldi sa', ora purtroppo, c'è rimasto poo, ora c'ho un ragazzo giovane. Parliamo sinceramente, a me mi garba i ragazzi giovani.

OZ- Mh, sì sì.

MARCHETTARO- Se viene uno che non è giovane, gli chiedo i soldi, mi danno i soldi allora ci vado, ma sennò... mi danno 20, 10...non è che ne abbia bisogno però vengan lì, dico guarda se tu mi dai i soldi sì sennò... Poi c'è quel ragazzo, ogni tanto vien qualcheduno si fa in tre. Sai col telefonino?

OZ- Come?

MARCHETTARO- Sai con queste foto, questi filmini, li voglion vedere i filmini, una cosa un'altra.

ROBERTO- UNA COSA E UN'ALTRA.

OZ esce.

ROBERTO- MAREMMA DIAVOLA. VA SEMPRE VIA.



DROGADICTO 3- Es fácil meter la pata incluso cuando se tiene razón.

VALERIA- Lo tengo en alguna parte.

DROGADICTO 2- ¿Pensaste que no tenía cojones, que no tenía bolas para acercarme?

DROGADICTO 3- Tú conoces a Valeria. Por segunda vez no la tocarás, basta con la primera.

VALERIA- Te parto la cara.

DROGADICTO 3- También aquella vez que cogió a la rumana, le cayó a patadas por la boca porque le había entrado a mordidas aquí, fue una patada en la boca, una patada en la boca, una patada en la boca...

Se deja escuchar Shock in my town – canción de Franco Battiato.

VALERIA- Una patada en la boca, una patada en la boca... Me dieron golpes por todas partes...

DROGADICTO 3- Que ascoooooooooo.

DROGADICTO 2- ¿Ahora? Noooooooooo.

DROGADICTO 3- También es difícil estar siempre del lado de la razón, también es difícil estar siempre del lado de la razón.

Gritos bestiales, sube el volumen de la música. Los drogadictos bailan. Desde la platea viene una paloma. Se posa sobre el banco mientras los drogadictos bailan. Se aleja asustada por ciertos gestos amenazadores. Al son de shock in my town aparece de nuevo el prostituto.

ESCENA NUEVE: EL REGRESO DEL PROSTITUTO

PROSTITUTO- Todos los días vengo aquí. Porque antes éramos tres amigos, uno de Aiolo, uno de San Piero y yo. Entonces, uno de ellos tenía la costumbre de beber y fumar tanto que le dio un patatús y de esa no salió. Y al otro le salió no sé qué clase de tumor. Y murió. Pues sí. Pero todas las tardes salíamos. Pero ahora todas aquellas fiestas... los militares ahora son de carrera, todos tienen su casa. En cambio, antes eran de leva, por eso por las tardes todos salían sin saber a dónde ir. Yo tenía un montón de amigos, me los llevaba porque me gustaba eso. No era que me los templaba, no.

OZ- ¿No?

PROSTITUTO- No.

OZ- ¿Nunca?

PROSTITUTO- Nunca. Colaboraba. Pero nos divertíamos. El hombre hacía el trabajo. Después ella se

Il Marchettaro chiama Roberto, si avvicina, cercando di iniziare una delle sue storie del passato. Roberto cerca di fermare l'avanzata.

ROBERTO- VABBENE...IO...OCCHEI...

MAMMAMIA...MANNAGGIA...OHIOHIA

MARCHETTARO- Roberto, io francamente, mi sono scoperto avevo 12 anni. E c'avevo un amico che purtroppo poveraccio ora è morto e s'andava a scuola insieme e fu lui in un certo senso a scoprimi. E dopo diverso tempo che ci si frequentava mi ricordo una sera disse stasera si fa una cosa diversa. Iochè? Dice, scusa la parola volgare eh. Dice me lo devi prendere in bocca. Dico come? Dice Dai, un pochino.

ROBERTO- SHOCK IN MY TOWN.

MARCHETTARO- Si chiamava Egidio, i su genitori avevano un bar a Montemurlo. E arrivai a casa mi ricordo, andai a lavarmi i denti, se la mimamma se n'accorge che ho fatto questa cosa, ero impaurito, avevo 12 anni. È stata l'inizzazione.

ROBERTO- MA SENTI.

MARCHETTARO- Poi l'ho avuto tre o quattr'anni, poi questo ragazzo poveraccio da grande lui e un suo amico avevano vinto 6 milioni al gratta e vinci e gli toccò tre milioni, ma ti parlo di vent'anni fa. E volse aprire un'azienda in Romania. A venire a casa, gli successe un incidente ci rimase suicolpo. Chè questi soldi gli portonno male poraccio. Te sei mica...o gemelli o cancro, no?

ROBERTO- ATTENZIONE ATTENZIONE C'È DA RITROVASSI A AVÈ CERTE PALLE INTORNO AICCULO.

SCENA DIECI: IL BARBONE SECONDO

Il barbone si rivolge al Marchettaro.

BARBONE- Scusi, sa mica dove passa il treno per Viareggio? Quando...Scusi c'ha mica una sigaretta? Il Marchettaro se ne va senza rispondere, quindi inizia a parlare con Roberto

BARBONE- Questo me l'hanno fatto pagare 40 centesimi al bar.

ROBERTO- Il bicchiere di plastica?

BARBONE- 40 centesimi. Vuole un po'?

ROBERTO- No no.

BARBONE- Prenda.

ROBERTO- No, davvero. Grazie.

BARBONE- Un bicchiere.

ROBERTO- Gentilissimo.

BARBONE- Per favore.

dejaba templar, que se yo, que se cuando, luego había una pareja de Prato, en la que uno se llevaba a la mujer a que se la templaran. Sabes, para no ir en el auto. Ella venía toda adornada, toda superarreglada. Estuvo viniendo durante más de un año, la última vez fue una locura. Allí era donde se dejaba templar.

OZ- ¿Por el marido?

PROSTITUTO- No, por otra gente que yo le buscaba. **OZ-** Ahhh.

PROSTITUTO- Y él se quedaba parado mirando y haciéndose una paja.

ROBERTO- QUÉ COMPLICADO.

OZ- Oh, sí.

PROSTITUTO- Y le decía, Lorenzo, la tengo dentro, la tengo dentro. Y un día, no sé qué fue lo que le pasó, me he venido, dijo, aquel día fueron varios militares, fueron tres militares los que se la templaron. Y él se volvió, estaba desnudo, se hacía una paja, y le dijo al militar: métemela en el culo. No, Lorenzo, en el culo no. Desde aquella vez no volvió nunca más. Probablemente mientras estuvo con los militares empezó a tomarle el gusto...

OZ- He comprendido.

PROSTITUTO- En fin. Ahora a cada rato viene alguna amiga que tiene necesidad, dice, mira a ver si me encuentras a alguien, por dinero, sabes, ahora desgraciadamente, me he quedado en carne. Ahora tengo un muchacho joven. Conversamos sinceramente. Me encantan los muchachos jóvenes.

OZ- Mmm, sí, sí.

PROSTITUTO- Si viene alguno que no es joven, le pido dinero, si me dan dinero, voy, pero si no... Me dan 20, 10... No es que tenga necesidad, pero les digo, vengan acá, mira, si me das dinero sí, porque si no... Además, está ese muchacho, y a cada rato viene alguien para hacer un trío. ¿Sabes, con el teléfono celular?

OZ- ¿Cómo?

PROSTITUTO- Sabes, con esas fotos, esos vídeos, quieren ver los vídeos, alguna que otra cosa.

ROBERTO- ALGUNA QUE OTRA COSA.

OZ se va.

ROBERTO- DIABLOS. SIEMPRE SE VA.

El Prostituto llama a Roberto, se le acerca, tratando de iniciar una de esas historias del pasado. Roberto trata de detener su avance.

ROBERTO- ESTÁ BIEN... YO... OKKEY... MAMMA MIA... AGUAANTA...OHIOHIA...

PROSTITUTO- Roberto, yo, francamente, me des-

ROBERTO- Ho preso il caffè.

BARBONE- E faccia come vuole. Eh madonna.

La lampada inizia a lampeggiare, il barbone si rivolge a lei.

BARBONE- Cara lampadona, bisogna pensare d'estate per l'inverno. Perchè fino che hai 10 euro, devi pensare anche per domani, ma se te li spendi adesso, domani ti alzi...c'hai mica una sigaretta per piacere? Ci dovevi pensare prima, perchè sempre disturbare non si può. C'ho un po' d'influenza. Ho beuto latte e rum. E poi basta. È l'unica medicina che c'è al mondo. C'hai il raffreddore? Ponch al mandarino, caldo, con la buccia di limone. Costa 4 euro. Ma anche se costa 10 euro, 20 euro, non c'è problemi, basta che fa bene. Una grappa, l'ho pagata 5 euro, la grappa fa bene anche per i muscoli qua eh, della schiena. Se ti fa male la testa: scorze di patata, le fette, le fette di patata, fondo di caffè già fatto, le metti sopra e con un fazzoletto, lo metti qui sulla testa e ti sparisce. Giuro sull'omo. E poi l'aceto, l'aceto per il mal di denti. No quello bianco. Rosso. Fa un po' di risciacqui, per dieci minuti, brucia un po', sputi e metti un pezzo di aglio. Qui. Dove ti fa male. La gengiva. Dopo fai un altro risciacquo con l'aceto e ti passa. E ti metti su un cuscino caldo. E ti passa. E la camomilla fa bene per la vista. Bruciata, cioè... Bella calda. Ti lavi con quella lì e una saponetta viola. Viola. Viola. Questo è quanto. Invece per far crescere le tette ci vuole il formaggio. Eeeh? E poi sanbuco. *(Si addormenta a terra).*

SCENA UNDICI: DONATA PARLA DI CELESTE

DONATA- Poi ho fatto in tempo a innamorarmi di un Uomo. Non ho ancora elaborato il lutto. Ma dopo questa persona, questo amore, ho avuto, l'ho contati eh, quanti sono i calciatori in una partita di calcio? 12? 11? Io ne ho conosciuti 14. Non è uscito mezzo, un uomo, non è uscito. Questi uomini così insipidi, così vuoti, così stupidi, non lo so. Non ci rimane nulla, c'è il vuoto. Io è una vita che scappo dal vuoto. A 60 anni mi rimetto a cercare il vuoto?

Forse mi ci voleva un altro amore. Forse è la vita. Ho avuto anche una relazione con uno tutto chiesa, io ho un rapporto con la chiesa pessimo, peccato, no, peccato no. Celeste si chiamava, anche il nome... Nove mesi, come fare un figlio. Celeste. Celeste si presenta così: io vado a una gita a Lugano, organizzata, non ci volevo andare, vai non vai va non vai, io sono doppia, quell'altra mi dice non rompere i coglioni, allora vo. Tro-

La farola empieza a parpadear, el vagabundo se dirige a ella.

VAGABUBDO- Querida farola, durante el verano debes pensar en el invierno. Porque mientras tengas 10 euros, debes pensar también en el mañana, pero si los gastas ahora, mañana te levantas y... ¿tendrá un cigarrillo, por favor? Debiste pensarlo antes, porque no se puede molestar siempre. Tengo un poco de gripe, he bebido leche y ron. Y con eso me basta. Es la única medicina que hay en el mundo. ¿Tienes refrigerador? Ponche de mandarina, caliente, con una gotita de limón. Cuesta 4 euros. Pero aunque cueste 10 euros, o 20, no hay problemas. Basta con que haga bien. Aguardiente de orujo, lo he pagado a 5 euros, el aguardiente siempre viene bien, incluso para los músculos de aquí, estos, de la espalda. Si te duele la cabeza, cáscara de papas, lascas, lascas de papa, con restos de café ya hecho, lo mezclas y con un pañuelo te lo untas en la cabeza, y el dolor desaparece. Te lo juro. Y luego está el vinagre, es bueno para el dolor de muelas. No el blanco. El rosado. Da un poco de molestia, por unos diez minutos, quema un poco, escupe y ponte un diente de ajo. Allí donde te duele. En la encía. Luego te haces otro lavado con vinagre y se te pasa. Pones encima una almohadilla caliente. Y se te pasa. Y la manzanilla es buena para la vista. Hervida, claro. Bien caliente. Te lavas los ojos con manzanilla y un jabón de violetas. De violetas. Esto es todo. Pero para hacer crecer las tetas hace falta queso. ¿Eeh? Y luego la planta de sanbucó, la que da sirope. *(Se duerme en el suelo).*

ESCENA ONCE: DONATA HABLA DE CELESTE.

DONATA- También tuve tiempo de enamorarme de un Hombre. Todavía estoy llorando por él. Después de aquella persona, aquel amor, tuve, los he contado, ¿cuántos jugadores hay en un equipo de fútbol? ¿12? ¿11? Conocí a 14. No ha aparecido ni medio hombre, ni un solo hombre ha aparecido. Esos hombres son insípidos, tan vacíos, tan estúpidos, no sé. No queda nada de ellos, es el vacío. Llevo toda la vida tratando de evitar el vacío. ¿Por qué a los 60 años me pondría de nuevo a buscar las cosas vacías? Posiblemente yo deseaba otro amor. Quizás es la vida. Tuve también una relación con uno que era

SCENA DODICI: FINALE

Dove si rivedono gli Omini dell'inizio, che pian piano si trasformano, tra sbuffi e numeri nelle mille voci della stazione.

OR- Te?

OZ- Che?

OR- Ancora lì?

OZ- Sono sempre stato qui.

OR sbuffa. OZ sbuffa. OS sbuffa.

OZ- Sono sempre stato qui.

OS- 12

OR sbuffa.

OZ- Eh?

OS- Eh?

OR- Nulla.

Sbuffano.

OS- 12-25-58

OR- La vita è suegna.

OS- 36-62-12

OZ- Ci rifletta bene.

OS- 17-30-91

OZ- La verità

OS- Eh?

OR- Eh?

OZ- Sono sempre stato qui.

OR- Fischio morricone

OZ- E andremo semprpegg' semprpegg' semprpegg' semprpegg'.

OS- *(A canone)* Sempr pegg sempre pegg sempre pegg

OZ- Piccioni

OR- *(Canta)* I love you I LOVE YOU I LOVE YOU

OZ- Ichè sono zingari quelli?

OS- No no.

OR- Beduini.

OS- Hic

OZ- Poi tu metti ippelo.

OS- Hic.

OZ- E se tu metti ippelo.

OR- Fai beeeeeeeeeee.

TUTTI- Beeeeeeeeeee.

OZ- Beeeeeee beeeeeee beeeeeee.

OR- fischio Morricone

OS- È tutto torto in una persona

OZ- Hic

OS- O hanno torto tante persone insieme?

OZ- C'è un ragazzo al finestrino

OS-OR- *(Cantano)* Gli occhi verdi che sembrano di vetro

muy religioso, pero mis relaciones con la iglesia son pésimas, de pecado no, de pecado no. Se llamaba Celeste, también el nombre... Nueve meses, fue como hacer un hijo. Celeste. Conocí a Celeste así: voy a una excursión a Lugano, organizada, no quería ir, que si voy, que si no voy, soy de las que siempre se contradicen, aquella otra me dice que no la joda más, entonces voy. Y encuentro a ese señor alto, apuesto, bien hecho, serio. Yo soy sociable. Este me mira, me mira, me observa, me observa, luego ya me aburre, porque si debes lanzarte, lánzate, lánzate amor, luego se verá. Yo tranquila, libre, natural. Mucho gusto, soy Donata, y usted, ¿quién es? En suma, para abreviar, terminó la excursión, y el tipo me llamaba dos o tres veces por semana, me llevaba a cenar fuera, y qué bonitas cenas, bonitas bonitas, yo derretida, y también él, derretidísimo. Pueblo pequeño, infierno grande, allá va Donata, decían, él, adinerado, ha picado, ha picado... Me besaba las manos, me besaba las manos. Pero a cada rato le añadía algo más: la sensualidad. Decía: Son palabras y deben quedar como palabras, ¿o se podría comenzar también a hacer algo más? Una noche llega en el auto. (*Hace el gesto de besar la mano*). Le digo: ¿Puedo enseñarte cómo se da un beso? Y lo besé como se besa a una persona, con la lengua. No dijo ni fu ni fa, no, no hubo ni un impulso nervioso, no se movió, creo que lo dejé petrificado... No movía ni un músculo de la cara, no se sabía si estaba vivo o muerto. Era embarazoso.

Por la mañana, a las ocho, después de una noche insomne: (*Voz de hombre*). Voy a misa, debo llevar la cruz. Coño de su madre. La cruz. Un tipo que te besa la mano y luego te pide...una relación... que no es... no sé si me explico, te besa la mano y luego te pide... Primero me besa la mano y luego me viene a pedir... eso no lo he hecho ni siquiera... que se vaya al diablo. Y, en efecto, ¿de dónde surge la pedofilia? Una noche me dije, esta noche tengo que hacer algo, me he rejodido de estar ahí haciéndome pajas mentales. Me bebí una botella de whisky antes de que llegara, me fumé dos paquetes de cigarrillos. Me quité la chaquetica, me quité la camiseta, solo me quedé en ropa interior, y le hablaba de sexo y bebía, hasta que me puse algo alegre. Él me escuchaba inmóvil, no se movía, y mientras más tiempo estaba sin moverse, más me empingaba. A las tres de la madrugada me lo

TUTTI- Corri e ferma quel treno
OZ- Scusa m'è partita la saliva
OS-OR- (*Cantano*) Fallo tornare indietro
OZ- Hic.
OS- Guadda.
OR- Cosa?
OS- Guadda.
OR- Dove?
OS- Guaddabbabbo.
OR- Vuoi andare al mare o in montagna?
OS- No ammae.
OR- Allora andremo al mare.
OS- Kei.
OZ- Hic.
OR- In solis sis tibi turba locis.
OS- AUGURI
OR- È latino non si impaurisca. L'ho visto su una maglietta.
OS- PU (*Sputo a terra*).
OZ- Biglietti prego.
OR- Vidimare quant'è bello.
TUTTI- (*Cantano*). Spira tanto sentimento.
OR- Non tengo rimorso, non tengo niente.
OZ- Solo piccioni.
OS- 12-72-8
OR- La vita è sugna
OS- 21-13-28
OZ- Ci rifletta bene.
OS- 7-14-88
OZ- lo ero figlio della lupaaaaaaa
OR- Aveva sempre gli ogghistanghi.
OS- HIC
OZ-...poi ho avuto problemi ai piedi.
OS- HIC
OR- (*Canta*). Vai girardengo vai grande campioneeeee.
OS- (*Come un urlo lontano*). Ha detto che non mi vuole parlare. lo ho detto chiamami. Ascoltami.
OZ- (*Canta sovrapponendosi*). Ballerai Marietta.
OR- Prova a stare lucido.
OZ- Provacì te.
OS- Ma perchè lei non va via?
OZ- Ci devo stare qua.
OR- Ma perchè?
OZ- Non te lo posso dicere perchè.
Pausa.
OS- E chi paga?
OR- Eh?
OS- Chi paga?
OR- Chi paga?

OZ- ¿Aquellos son gitanos?
OS- No no.
OR- Beduinos.
OS- Hip.
OZ- Tú le metes mano a todo.
OS- Hip.
OZ- Y si tú le metes mano a todo.
OR- Haces bieeeeeeeeeen.
TODOS- Bieeeeeeeeeen.
OZ- Bieeeeeen bieeeeeen bieeeeeen.
OR- Silba Morricone.
OS- Toda la equivocación está en una persona.
OZ- Hip.
OS- ¿O se han equivocado tantas personas juntas?
OZ- Hay un muchacho en la ventanilla.
OS-OR- (*Cantan*). Los ojos verdes que parecen de cristal.
TODOS- Corre y detén ese tren.
OZ- Perdona, se me ha escapado la saliva.
OS-OR- (*Cantan*). Hazlo volver.
OZ- Hip.
OS- Mira.
OR- ¿Qué?
OS- Mira.
OR- ¿Dónde?
OS- Mirallaallaa.
OR- ¿Quieres ir al mar o a las montañas?
OS- Al marrrr.
OR- Entonces iremos al mar.
OS- Kei.
OZ- Hip.
OR- In solis sis tibi turba locis.
OS- Felicidades.
OR- Es latín, no se asuste. Lo he leído en una camiseta.
OS- PU (*Escupe en el suelo*).
OZ- Billetes, por favor.
OR- Verás qué bello es el mar.
TODOS- (*Cantan*) Inspira tanto sentimiento.
OR- No tengo remordimientos, no tengo nada.
OZ- Solo palomas.
OS- 12-72-8
OR- La vida es un sebo.
OS- 21-13-28.
OZ- Se refleja bien.
OS- 7-14-88.
OZ- Yo era hijo de la lobaaaaa.
OR- Tenía siempre los ojos cansados.
OS- HIP.

OZ-...Luego tuve problemas en los pies.
OS- HIP.
OR- (*Canta*) Va Girardengo va el gran campeooooon.**OS-** (*Como un lejano grito*) Ha dicho que no me quiere hablar. Yo le he dicho llámame. Escúchame.
OZ- (*Canta sobreponiéndose*) Bailará Marietta.
OR- Intenta estar lúcido.
OZ- Inténtalo tú mismo.
OS- Pero, ¿por qué usted no se va?
OZ- Es que debo estar aquí.
OR- Pero, ¿por qué?
OZ- No te puedo decir por qué.
Pausa.
OS- Y ¿quién paga?
OR- ¿Eh?
OS- ¿Quién paga?
OR- ¿Quién paga?
OZ- Quién paga.
El Quién paga es una obsesión colectiva. Aquí gli Omini se van convirtiendo en monstruos rabiosos, que avanzan hacia el público replegándose sobre sí mismos, comen con avidez, absorben y cagan. Se atascan, el mecanismo se ha roto, y le toca a Roberto retomar las riendas.
ROBERTO-DETÉNGANSE.
Gli Omini se detienen.
ROBERTO- DETÉNGANSE.
ORO- Nos hemos detenido
ROBERTO- MANTÉNGANSE QUIETOS.
CORO- Estamos quietos.
ROBERTO- NO SE APRENDE NUNCA.
CORO- No se aprende nunca.
ROBERTO- NO SE APRENDE NUNCA.
CORO- No se aprende nunca.
ROBERTO- PERO, ¿QUÉ PIENSAN HACER?
OR- ¿Eh?
ROBERTO- PERO, ¿QUÉ PIENSAN HACER?
OR-OZ- ¿Eh?
ROBERTO- PERO, ¿QUÉ PIENSAN HACER?
CORO- ¿EH?
ROBERTO- PERO, ¿QUÉ PIENSAN HACER?
Pausa en espera de una respuesta.
ROBERTO-ATENCIÓN LES INFORMAMOS QUE EL TREN QUE ESTÁN ESPERANDO HA PASADO POR OTRA VÍA.

Música de Morricone. Los tres se vuelven y se dirigen hacia el fondo. Se suben al banco. La luz se

*concentra en ellos. La luz roja aumenta, los supera.
Oscuridad.*

Fin.





Esta noche estoy de vena

Oscar De Summa

Es un espectáculo irónico y amargo a la vez, donde el autor cuenta parte de su adolescencia en Apulia en los años ochenta: son los años en que se formó la *Sacra Corona Unita*, organización que extendió sus sectores de inversión descubriendo la rentabilidad del negocio sobre el malestar de los seres humanos.

Se ríe de las historias del protagonista desde el inicio hasta el fin, con fracturas que interrumpen la narración nos recuerda que el mercado de la cocaína genera mucha ganancia.

Un espectáculo donde se intercalan fragmentos musicales, que ayudan a los espectadores a adentrarse en una época dramática, a nivel personal y generacional.

Stasera sono in vena

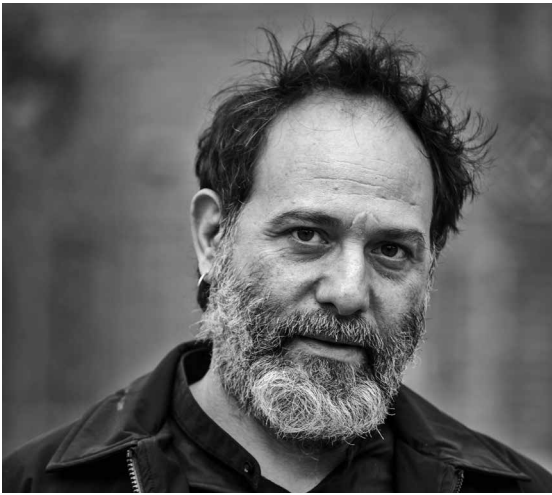
Oscar De Summa

È uno spettacolo ironico e amaro al tempo stesso, in cui l'autore racconta parte della sua adolescenza in Puglia, negli anni Ottanta: sono gli anni in cui si è formata la *Sacra Corona Unita*, organizzazione criminale che ha allargato i suoi settori di investimento scoprendo che il disagio umano è una delle cose che in assoluto rendono di più sul mercato.

Si sorride delle vicende del protagonista dall'inizio alla fine, con fratture che interrompono la narrazione ricordandoci che il mercato della cocaina genera grandi ricchezze.

Uno spettacolo, intervallato da brani musicali che aiutano gli spettatori ad addentrarsi in un'epoca drammatica, a livello personale e generazionale.





Oscar De Summa, Formado en la escuela de teatro del *Laboratorio 9* con Barbara Nativi, se especializa con 2 cursos de “Alta formación para actores” de Polverigi y de Milán. De inmediato comienza a simultanear el trabajo actoral en diversas compañías (recordemos *Mercante di Venezia*, bajo la dirección de Massimiliano Civica, premio *Ubu* 2009 por la dirección; *Premio Vittorio Mezzogiorno* a los actores) con él de autor y director. Hay que señalar la trilogía de la provincia que recibió reconocimientos nacionales del público y de la crítica: *Diario di provincia*, *Esta noche estoy de vena* (finalista del premio *Ubu* 2015, finalista del *Premio Rete Critica*, premio *Cassino off*); *La sorella di Gesucristo*. La trilogía recibió el *Premio Rete Critica* 2016, el premio *Anct Hystrio* 2016 y el premio *Mariangela Melato* 2017. Actualmente trabaja en una nueva trilogía que reconsidera los arquetipos de las tragedias griegas en lo contemporáneo. Recordemos *La Cerimonia*, producida y distribuida por la fundación *Metastasio di Prato* y *Da Prometeo*. *Indomabile è la notte*, producción de *La Corte Ospitale*, *Metastasio* e *Arca Azzurra*.

Oscar De Summa, Formatosi alla scuola di teatro del *Laboratorio 9* con Barbara Nativi, si specializza con 2 corsi di « Alta formazione per attori » di Polverigi e di Milano. Da subito affianca al lavoro di attore presso diverse compagnie (ricordiamo *Mercante di Venezia* con la regia di Massimiliano Civica, premio *Ubu* 2009 per la regia, “premio Vittorio Mezzogiorno” agli attori) con quello di autore e regista. Da segnalare la trilogia della provincia che ha ricevuto riconoscimenti nazionali di pubblico e di critica: *Diario di provincia*, *Stasera sono in vena* (finalista premio *Ubu* 2015, finalista *Premio Rete Critica*, premio *Cassino off*); *La sorella di Gesucristo*. La trilogia ha ricevuto il *Premio Rete Critica* 2016, il premio *Anct Hystrio* 2016 e il premio *Mariangela Melato* 2017. Attualmente lavora ad un ad nuova trilogia che rivisita gli archetipi delle tragedie greche nel contemporaneo. Ricordiamo *La Cerimonia* prodotta e distribuita dal *Metastasio di Prato* e *Da Prometeo*. *Indomabile è la notte* produzione *La Corte Ospitale*, *Metastasio* e *Arca Azzurra*.

Esta noche estoy de vena

Oscar De Summa

Personaje:

Oscar De Summa

Stasera sono in vena

Oscar De Summa

Personaggio:

Oscar De Summa

Capítulo I - Voz en off

Quería probar los límites de la realidad. Todo aquí.
Solo por curiosidad.

(Música The Doors – Roadhouse Blues)

(Cantando)

Keep your eyes on the road, your hands upon the wheel

Keep your eyes on the road, your hands upon the wheel

Yeah, we're goin' to the Roadhouse

Gonna have a real

Good time

Yeah, in back of the Roadhouse they got some bungalows

Yeah, in back of the Roadhouse they got some bungalows

And that's for the people

Who like to go down slow

Let it roll, baby, roll

Let it roll, baby, roll

Let it roll, baby, roll

Let it roll, all night long

Estamos en el *annus domini* en el que en Italia los Ricos y los Pobres vencen en San Remo con *Si me enamoro*. Al mismo tiempo, en Rusia Gorbachov pronuncia las dos palabras claves que cambiarían definitivamente el orden del mundo: *glásnost* y *perestroika*. Pero en ese mismo momento en Japón sale "Super Mario Bros", que cambiará mucho más que la *glásnost* y la *perestroika* ese mismo increíble orden mundial, para no hablar del hecho de que en Estados Unidos acaba de ser inaugurado el Sistema Operativo Windows.

Y mientras Serguei Bubka salta más de 6 metros en las Olimpiadas, yo me encuentro tendido en el cómodo sofá de mi madre, con un vaso de leche de almendra en la mano, escuchando al Rey Lagartija.

I'm the lizard King I can do anything

You gotta roll, roll, roll

You gotta thrill my soul, all right

Sucumbo a los 40 grados del agosto de Apulia, donde las sombras son precisas como cuchillas que se paran el bien del mal. La eterna espera de algo que será, resbalo.

Roll, roll, roll, roll

Thrill my soul

You gotta beep a gunk a chucha

Honk konk konk

Capitolo I - Voice off

Volevo provare i confini della realtà. Tutto qui. Solo curiosità.

(Musica The Doors – Roadhouse Blues)

(Cantando)

Keep your eyes on the road, your hands upon the wheel

Keep your eyes on the road, your hands upon the wheel

Yeah, we're goin' to the Roadhouse

Gonna have a real

Good time

Yeah, in back of the Roadhouse they got some bungalows

Yeah, in back of the Roadhouse they got some bungalows

And that's for the people

Who like to go down slow

Let it roll, baby, roll

Let it roll, baby, roll

Let it roll, baby, roll

Let it roll, all night long

Siamo nell'annusdomini in cui in Italia i Ricchi e Poveri vincono Sanremo con "Se m'innamoro". Nello stesso momento, in Russia, Gorbaciov pronuncia le due parole chiave che cambieranno definitivamente l'assetto del mondo: glasnost e perestrojka. Ma sempre nello stesso momento in Giappone esce "Super Mario Bros" che cambierà molto di più di glasnost e perestrojka lo stesso incredibile assetto del mondo, per non parlare del fatto che in America è stato appena inaugurato il Sistema Operativo Windows.

E mentre Sergei Bubka salta oltre i 6 metri alle Olimpiadi, io sono disteso sul divano buono della mamma, con un latte di mandorla in mano ad ascoltare il Re Lucertola:

I'm the lizard King I can do anything

You gotta roll, roll, roll

You gotta thrill my soul, all right

Sono succube dei 40 gradi dell'agosto pugliese dove le ombre sono nette come lame che dividono il bene dal male. Eterna attesa di qualcosa che sarà, scivolo.

Roll, roll, roll, roll

Thrill my soul

You gotta beep a gunk a chucha

Honk konk konk

You gotta each you puna

Each ya bop a luba

Each yall bump a kechonk

Ease sum konk

Ya, ride

You gotta each you puna

Each ya bop a luba

Each yall bump a kechonk

Ease sum konk

Ya, ride

Mi padre, como siempre, trabajando. Mi madre, como mi padre, como siempre trabajando. Mi hermano, como siempre, no lo sé ni lo quiero saber.

Pero, atención. Tocan a la puerta.

(Sonido de un timbre)

(La parte cantada escrita a la derecha se alterna con la parte recitada escrita a la izquierda)

(Cantando)

Ashen lady,

pero no es para mí

Ashen lady

sé de antemano cuando es para mí

Give up your wovs

y no estoy esperando a nadie

Give up your wovs

(Sonido de un timbre)

Pero tocan insistentemente a la puerta

Save our city

Estoy muy tentado de no abrir

Save our city

pero la música que estoy escuchando es testigo de que en esta casa hay alguien

Well, I woke up this morning, I got myself a beer

(Timbre insistente)

un momento, un momento, ya voy

Well, I woke up this morning, I got myself a beer

deme un momento, ya voy

(Timbre insistente)

¿Quién es?

(Se detiene la música y se hace una larga pausa)

buscaba a Oscar.

Increíble. Me hallo ante una muchacha de ojos y cabellos oscuros que sirven de marco a una dulzura nunca antes vista. Un ángel, pero metida a presión en unos pantalones de piel, botas militares y una camiseta oscura, que me repite:

Buscaba a Oscar.

(Pausa)

Hola, soy Sandra, la amiga de Claudio. Pienso que Claudio te haya hablado de mí

Por supuesto que me ha hablado de mí... digo, es decir... digo que a mí me ha hablado de ti.

Y después nos echamos a reír. A reír. Por aquella extraña e increíble situación en Erchie, provincia de

Mio padre come sempre a lavorare. Mia madre, come mio padre, come sempre a lavorare. Mio fratello come sempre non lo so e non lo voglio sapere.

Ma attenzione. Suonano alla porta.

(Suono di campanello)

(La parte cantata scritta a destra si alterna con la parte recitata scritta a sinistra)

(Cantando)

Ashen lady,

ma non è per me

Ashen lady

lo so prima quando è per me

Give up your wovs

e non sto aspettando nessuno

Give up your wovs

(Suono di campanello)

Ma suonano insistentemente alla porta

Save our city

Sono molto tentato di non aprire

Save our city

ma la musica che sto ascoltando è la testimonianza che questa casa è abitata.

Well, I woke up this morning, I got myself a beer

(Campanello insistente)

un attimo un attimo arrivo

Well, I woke up this morning, I got myself a beer

se mi date un momento arrivo

(Campanello insistente)

Chi è?

(Stop musica e lunga pausa)

Cercavo Oscar.

Incredibile. Mi trovo davanti una ragazza occhi-scuri-capelli-scuri che fanno da cornice a una dolcezza mai vista prima. Un angelo, ma messa a compressione dentro a pantaloni di pelle, anfibi militari e una maglietta scura che

mi ripete:

cercavo Oscar.

(Pausa)

Ciao sono Sandra, l'amica di Claudio. Penso che Claudio ti abbia parlato di me.

Ma certo che mi ha parlato di me... cioè volevo dire di te... cioè dico a me ha parlato di te.

E poi eravamo scoppiati a ridere. A ridere. Per quella strana, incredibile situazione a Erchie, provincia di Brindisi, città medioevale, comune d'Europa, come due anime che si ritrovano dopo un lungo tempo di separazione.

Vieni entra

Brindisi, ciudad medieval, típica de Europa, como dos almas que se reencuentran tras un largo tiempo de separación.

Ven, entra

Dije, y ella entró en mi vida, directamente como un tren.

Sabes, Claudio me dijo que te podría hallar aquí, y me entraron ganas de verte... pero ¿Claudio te ha dicho algo de mí?

Por supuesto que sí, sí... ¿estás bromeando? Claro que me ha hablado de ti...

Y en efecto, Claudio me había hablado de ella. Pero yo no le había creído mucho.

Para que se entienda.

Claudio es mi amigo suizo... es decir, mi amigo italiano emigrado a Suiza... mejor dicho, es mi amigo italiano cuyos padres se habían trasladado a Suiza y él cada verano regresaba a pasar las vacaciones en Erchie...

Claudio es un tipo que:

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh de cabello rizado

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh vaporosos

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh ojos extrañamente almendrados

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh cuando habla no se entiende nada

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh por lo general, hay que traducirlo

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh por lo general lo traduce Franco

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh fulminado ya antes de usar cualquier forma de sustancia estupefaciente

(Baluceos incomprensibles) Eh eh eh

Para que se entienda, el verano pasado, en un momento de delirantes manifestaciones afectivas, yo, “Franco Malacarne, hijo de Mesciu Pinu, el electricista” y Claudio llamado “zudiberlino”, decidimos hacernos una foto de recuerdo que daría eterno testimonio de nuestra grandísima amistad. Así, una tarde de julio, bañados y compuestos, con nuestra ropa más elegante, fuimos a casa de Doménico Prima, New Foto Style, bajo la aguda luz artificial que normalmente recibe a las esposas esperanzadas en hacerse esa bendita foto como recuerdo en tres copias. El resultado es una foto horrible. Solo que nadie tuvo nunca el coraje de decirlo porque la simbo-

Avevo detto e lei era entrata, dritta, come un treno, dentro la mia vita.

Sai Claudio mi aveva detto che ti potevo trovare qui, allora mi era venuta voglia di vederti... ma Claudio ti ha detto qualcosa di me?

Ma certo, sì, sì, sì... ma scherzi? Certo che mi ha parlato di te...

E in effetti Claudio mi aveva parlato di lei. Ma io non c'avevo creduto molto.

Per capirsi.

Claudio è il mio amico svizzero... cioè il mio amico italiano trapiantato in Svizzera... anzi è il mio amico italiano i cui genitori si erano trasferiti in Svizzera e lui ogni estate ritornava a farsi le ferie ad Erchie...

Claudio è uno che:

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh con i capelli ricci

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh vaporosi

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh gli occhi stranamente a mandorla

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh quando parla non si capisce niente

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh in genere bisogna tradurlo

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh in genere lo traduce Franco

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh fulminato già prima di usare qualunque forma di sostanza stupefacente

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) Eh eh eh

Per capirsi, l'estate prima, in un momento di deliranti manifestazioni affettive, io “Franco Malacarne fiju di Mesciu Pinu l'elettricista” e Claudio detto “zudiberlino”, avevamo deciso di farci una foto ricordo che avrebbe dovuto testimoniare la nostra grandissima amicizia nel tempo. Così un pomeriggio di luglio tutti lavati e lucidati, con i nostri vestiti più significativi, eravamo andati da Domenico Prima, New Foto Style, sotto la sferzante luce artificiale che normalmente ospita spose speranzose per farci questa benedetta foto ricordo in triplice copia. Risultato: una foto orribile.

Solo che nessuno ebbe mai il coraggio di dirlo perché la simbologia era troppo importante per dire che era davvero una brutta foto.

Ognuno se n'era presa una copia. La mia era finita in fondo ad un cassetto. Mentre Claudio “zudiberlino”, se l'era portata a Zurigo, l'aveva fatta incorniciare, messa in bella vista nella sua triste camera da letto svizzera,

logía era demasiado importante para decir que era verdaderaente una foto fea.

Cada uno nos hicimos una copia. La mía terminó en el fondo de un cajón. Mientras que Claudio “zudiberlino” se la llevó a Zurich, la mandó a encuadrar, la colocó en un buen ángulo en su triste habitación suiza y fue precisamente allí que un día Sandra, que era una amiga suya que había pasado para hacerse un pito, la vio y le preguntó:

Cla', ¿quién es ese?

(Balbucesos incomprensibles) eh eh eh... ¡¡jes Oscar!!!

Sí, ya lo entendí, pero ¿quién es él?

(Una jerigonza ininteligible que recuerda el acento de Apulia y donde en ocasiones se reconocen algunas palabras)

hjlhjdffg dshadhff el verano, ghjskfhgkjfghkgf salento, ghkgdfagkdgfajhdgf casi salento, ghkijfghsfgh, las risas, glkhgllkjh lkjfhgllkjh khfgllshfg los mejillones, hjlhjkghf kjfhgkllhsj jhllkshffg tarantela hjklj òlkjhfg lkhfghjs

En fin, en algún enigmático modo, en la boca de Claudio yo me convertía en una verdadera leyenda del sur, de modo que Sandra, totalmente subyugada por aquella historia de vida temeraria, dijo justamente:

Bien, si es así, este verano, en cuanto me den las vacaciones, me montaré en un avión e iré a verlo.

Naturalmente, Claudio no le creyó.

Naturalmente, yo no le creí a Claudio cuando me lo contó.

Sin embargo, ella era una muchacha de palabra.

Llegado el verano, en las primeras vacaciones, hizo las maletas, tomó un avión hasta Brindisi, después un taxi hasta Erchie, preguntó dónde estaba mi casa y se presentó ante mi puerta, y hela aquí, señores: un ángel que confunde todavía sueños y realidades.

Capítulo II

(música The Doors – love me two times)

Ven, entra.

Dije, y ella entró en mi vida, directamente como un tren. Esta historia se asemeja a una de esas de los cantantes de rock de los que me nutro, se parece al encuentro de Jim con Pamela, de John con Yoko. Ya es una leyenda. Ya es algo mítico para contar, que puede estar dentro de mi biografía de futuro cantan-

ed è proprio lì, che un giorno, Sandra, che era una sua amica, che era passata a farsi una “gna gna”, l’aveva vista e aveva chiesto:

Cla', ma chi è lui?

(Farfugliamenti vocali incomprensibili) eh eh eh ... è Oscar!!!

Sì, ho capito, ma chi è?

(Un grammelot farfugliato pugliese dove ogni tanto si riconoscono parole)

hjlhjdffg dshadhff l'estate, ghjskfhgkjfghkgf salento, ghkgdfagkdgfajhdgf quasi salento, ghkijfghsfgh, le risate, glkhgllkjh lkjfhgllkjh khfgllshfg le cozze hjlhjkghf kjfhgkllhsj jhllkshffg la pizzica... hjklj òlkjhfg lkhfghjs

Insomma in qualche arcano modo nella bocca di Claudio ero diventato una vera e propria leggenda del sud, così che Sandra, totalmente rapita da quel racconto di vita spericolata, aveva giustamente detto:

Bhè, se è così, quest'estate, appena mi danno le ferie, prendo un aereo e vado a trovarlo.

Naturalmente Claudio non le aveva creduto.

Naturalmente io non gli avevo creduto a Claudio quando Claudio me l’aveva raccontato.

Ma quella invece, una ragazza di parola. Arrivata l'estate, alle prime ferie, aveva fatto la valigia, preso un aereo fino a Brindisi, poi un taxi fino ad Erchie, aveva chiesto dov’era casa mia, e si era presentata alla mia porta, ed eccola qui signori: un angelo, che confonde ancora sogni e realtà.

Capitolo II

(Musica The Doors – love me two times)

Vieni entra

Avevo detto e lei era entrata, dritta come un treno, dritta dentro la mia vita.

Questa storia assomiglia a una di quelle storie dei cantanti rock di cui mi nutro, assomiglia all’incontro di Jim con Pamela, di John con Yoko. È già leggenda. È già una cosa mitica da raccontare, che può stare dentro la mia biografia di futuro cantante rock. Ed infatti proprio come un cantante rock le chiedo

Do you want a joint baby?

Naturalmente lei mi scoppia a ridere in faccia, ma io non mi perdo d’animo e per fare gli onori di casa mi metto a rollare rollare rollare ... per farla sentire a suo agio continuo a rollare rollare rollare... sapete l’ospitalità al sud è sacra rollare rollare rollare... Insomma, alle tre del pomeriggio, eravamo già praticamente deflagrati in tanti piccoli pezzettini colorati sul divano buono della

te de rock. Y, de hecho, precisamente como un cantante de rock, le pregunto:

Do you want a joint baby?

Naturalmente, ella se echa a reír en mi cara, pero yo no pierdo el ánimo y para hacerle los honores de casa comienzo a dar vueltas y más vueltas... para hacerla sentir a su aire continuó dando vueltas y más vueltas... saben que la hospitalidad en el sur es sagrada, doy vueltas y más vueltas... En fin, que a las tres de la tarde estábamos ya prácticamente explotados en muchos pedacitos de colores sobre el cómodo sofá de mamá, quien podía llegar a casa de un momento a otro. Igual que mi padre o mi hermano. Pero yo estaba seguro de que hoy no, precisamente hoy no, precisamente hoy que comenzaba la leyenda de mi vida, de mi vida de futuro cantante de rock famoso en todo el mundo, hoy que un ángel se había presentado a mi puerta, precisamente hoy, no podía sucederme nada malo. Pero mientras estoy formulando estos amenos pensamientos, inesperadamente tocan a la puerta: *(Sonido de un timbre)*

No es para mí, estoy seguro, lo sé ya de antemano cuando es para mí y no espero a nadie.

(sonido de timbre dos veces)

Para asegurarme voy a ver quién es... por si acaso, ponemos un poco de orden en la mesa...

Pero por fortuna... es Franco Malacarne "hijo de Mesciu Pinu, el electricista..."

Es mi mejor amigo. Un muchacho de oro.

Un pedazo de pan, siempre atento, siempre disponible. Es el amigo por definición. Una persona con la que se puede contar. Siempre. Siempre... honesto, leal, abierto, hospitalario, sin secretos. Le digo:

Franco, entra, ha venido Sandra, la amiga de Claudio, de Zurich, ¿te acuerdas?

Franco la mira... y no dice nada...

¡¡¡Franco!!! Es Sandra, la amiga de Claudio, ha venido de Zurich, ¿recuerdas que te lo había dicho?

Franco la mira... y no dice nada...

Discúlpame, Franco pero qué car...

Pero mientras estoy formulando estas amenas preguntas, de repente tocan a la puerta *(sonido de un timbre)*

No, no es para mí, lo sé de antemano cuando es para mí. Y no espero a nadie. Ya ustedes dos están fuera de programa...

(Sonido de un timbre dos veces)

mamma, che sarebbe potuta tornare a casa da un momento all'altro. Come mio padre o mio fratello. Ma io ero sicuro che oggi no, proprio oggi no, proprio oggi che cominciava la leggenda della mia vita, della mia vita di futuro cantante rock famoso in tutto il mondo, oggi che un angelo si era presentato alla mia porta, proprio oggi, niente di male poteva succedermi.

Ma mentre sto formulando questi ameni pensieri, improvvisamente suonano alla porta:

(Suono di campanello)

Non è per me, sono sicuro. Io so prima quando è per me e non aspetto nessuno.

(Suono di campanello 2 volte)

Per sicurezza vado a vedere chi è... magari se mettiamo un po' di ordine sul tavolo...

Ma fortunatamente ... è Franco Malacarne "fiju di mesciu pinu l'elettricista..."

È Il mio migliore amico. Un ragazzo d'oro. Un pezzo di pane, sempre attento, sempre disponibile. È l'amico per definizione. La persona su cui puoi contare. Sempre. Sempre... schietto, leale, aperto, accogliente, senza segreti. Dico:

Francoentra, è arrivata Sandra, l'amica di Claudio, da Zurigo, hai presente?

Franco la guarda ... e non dice niente...

Franco!!! È Sandra, l'amica di Claudio, è venuta da Zurigo, hai presente che ce l'aveva detto?

Franco la guarda ... e non dice niente...

Scusa Franco ma che cazz...

Ma mentre sto formulando queste amene domande improvvisamente suonano alla porta

(Suono di campanello)

No, non è per me. Io so prima quando è per me. E non aspetto nessuno. Già voi 2 siete un fuori programma...

(Suono di campanello 2 volte)

vabbè, per sicurezza vado a vedere chi è, se magari non vi fate notare

Ma fortunatamente è Claudio "zudiberlino" l'altro mio migliore amico. Incredibile. Questa è una storia fighissima. Qui ci sono i miei migliori amici, le persone su cui posso contare, le persone più fidate e questo angelo, venuto da Zurigo soltanto per me. Siamo noi 3, quelli della foto... più un angelo. Stiamo partendo alla grande, alla grandissima. Questa è un'estate fighissima. Sono sicuro che me la ricorderò. Sono sicuro che me la ricorderò per sempre. Dico:

Claudio, è arrivata Sandra da Zurigo

Claudio guarda Sandra, poi guarda me che dico *Eh!!!*

está bien, para asegurarme voy a ver quién es, por si acaso, ustedes no llamen la atención.

Pero, afortunadamente es Claudio el “zudiberlino”, mi otro mejor amigo. Increíble. Esta es una historia encojonadísima. Aquí están mis mejores amigos, las personas con las que puedo contar, las personas más confiables y este ángel, venido desde Zurich solo para mí. Estamos nosotros tres, los de la foto... más un ángel. Estamos comenzando en grande, en grandísimo. Este es un verano encojonadísimo. Estoy seguro que lo recordaré. Estoy seguro que lo recordaré para siempre. Digo:

Claudio, ha venido Sandra desde Zurich

Claudio mira a Sandra, después me mira a mí que digo

!!!Eh!!!

Después mira a Franco. Franco no dice nada. Después me vuelve a mirar:

!!!Eh!!!

Después vuelve a mirar a Sandra, después me mira de nuevo a mí:

!!!Oh!!!

Después vuelve a mirar a Franco que se lleva una mano al cabello y baja la cabeza. Después me mira a mí una vez más

¿¿¿Y qué???

Después mira de nuevo a Sandra y dice

Apaga esa música, por favor.

(De nuevo una jerigonza con acento y cadencia de Apulia donde por momentos se distinguen algunas palabras)

Sandra, Sandra. *Fdahfd kjhfdlfdhl* la cuestión es *jh-gf kjhsg hskdlf* hotel *kiuvnafapoi hgkjsd hajksh bad and breackfast oipah hj kjdlfjg ghj* este Erchie es *afsd jdjgsh jkfòàsl òdjkgjàk* por ejemplo, Oscar, *gfhskf òlò kjfgljsò lkjfg* pero también Franco *gfskd jsoihg ihfdgjhsgfòòk lkdjhfgkldk lòkhjdfgòh* no sé si me he hecho entender.

Y Sandra responde:

!!!Cla!!!

(Pausa)

Disculpa, Franco, pero ¿qué se han dicho?

Pues nada, Claudio le ha dicho que debió haber avisado antes de venir aquí porque, debido a que Erchie es un pequeño pueblo en el interior salentino, aquí hay un pequeño problema con el hospedaje, porque no hay ni hoteles ni bed and breakfast, y puesto que los tres vivimos con nuestros padres no es fácil organizar un espacio de ahora para luego.

Poi guarda Franco. Franco non dice niente. Poi riguarda me:

Eh!!!

Poi riguarda Sandra, poi guarda di nuovo me:

Ahò!!!

Poi riguarda Franco che si mette una mano nei capelli e abbassa la testa. Poi riguarda me

Bhè???

Poi riguarda Sandra e dice *spegni sta musica per favore.*

(Di nuovo un grammelot pugliese dove ogni tanto si distinguono alcune parole)

Sandra, Sandra. *Fdahfd kjhfdlfdhl* la questione è, *jhgf kjhsg hskdlf* albergo *kiuvnafapoi hgkjsd hajksh bad and breackfast oipah hj kjdlfjg ghj* questo Erchie è *afsd jdjgsh jkfòàsl òdjkgjàk* per esempio Oscar, *gfhskf òlò kjfgljsò lkjfg* ma anche Franco *gfskd jsoihg ihfdgjhsgfòòk lkdjhfgkldk lòkhjdfgòh* non so se mi sono capito?

E Sandra risponde:

Cla!!!

(Pausa)

Scusa Franco ma che cosa si sono detti?

Ma niente, Claudio le ha detto che avrebbe dovuto avvertire prima di venire qui perché essendo Erchie un piccolo paese dell'entroterra salentino, qui abbiamo un piccolo problema con l'ospitalità perché non ci sono né alberghi né bed and breakfast, e siccome tutti e tre viviamo con i nostri genitori non è facile organizzare un'ospitalità da un momento all'altro.

Ah si? Scusa, e Sandra che cosa ha risposto?

Ma niente, Sandra ha detto che a parte il fatto che aveva avvertito prima di partire ma che essendo lei una ragazza che si adatta molto facilmente nelle situazioni è sicura che entro sera riusciamo a trovare una soluzione senza mettere in difficoltà nessuno

Scusa ma quand'è che si sono detti tutte queste cose?

Dai Oscar. Non fare polemica!!!

Polemica??? *Ma no, no. Ma che polemica? Dai ragazzi, non mi sembra il caso di arrabbiarsi per così poco. Eravamo partiti alla grande. Era tutto così... dai facciamo una cosa, andiamocene al mare, ci beviamo una birra e poi vediamo come fare. Ok?*

E così dicendo prendo lo zaino di Sandra e attraverso la porta. Sandra mi guarda, sorride, e attraversa la porta. Claudio mi guarda, bestemmia, e attraversa la porta, ma Franco... Franco invece non mi guarda, non sorride, non bestemmia, attraversa la porta, entra in macchina, mette in moto e guarda davanti a se ... È strano oggi... oh intendiamoci: Franco è il mio mi-

¿Ah, sí? *Disculpa, ¿y Sandra qué ha respondido? Pues nada, Sandra ha dicho que además de que había avisado antes de venir es una muchacha que se adapta muy fácilmente a las situaciones y está segura de que esta noche lograremos hallar una solución sin meter en problemas a nadie.*

Disculpa, pero ¿cuándo es que se han dicho todo eso?

¡¡¡Ay, Oscar, no formes lío!!!

¿¿¿Lío??? No, no. ¿Qué lío? Vamos, muchachos, no me parece que haya que molestarse por tan poco. Habíamos comenzado a lo grande. Todo estaba tan... hagamos una cosa, vámonos al mar, nos bebemos una cerveza y después veremos cómo hacemos. ¿Ok?

Y diciéndo esto, tomo la mochila de Sandra y atravieso la puerta. Sandra me mira, sonrío y atraviesa la puerta. Claudio me mira, blasfema y atraviesa la puerta, pero Franco... por el contrario, Franco no me mira, no sonrío, no blasfema, atraviesa la puerta, entra en el auto, pone en marcha el motor y mira hacia adelante... Resulta extraño hoy... entendámonos: Franco es mi mejor amigo, Franco es un muchacho de oro, un pedazo de pan, siempre atento, siempre disponible. El amigo por definición. Una persona con la que se puede contar. Siempre. Siempre. Honesto, leal, abierto, sin secretos, hospitalario... pero hoy... hoy... está muy extraño...

Valiù, nun ci pinzamm chiù!!! Sciamn a marrrr!!! (En Apulia se dice así: muchachos, no lo pensemos más, vámonos al mar).

Capítulo III

(Música Iggy Pop – The Passenger)

(Cantando)

I am the passenger and I ride and I ride

I ride through the city's backsides

I see the stars come out of the sky

Serenamente, como los 4 fantásticos, escapamos por la estatal 67 hasta la carretera del litoral que llega al mar. ¡Y esto es lo que se hace aquí, señores! En verano y en invierno. Se va al mar, por la carretera del litoral, a no hacer nada. Autos que se persiguen en todas direcciones, a paso lento planeando, explorando como insectos: San Pedro en Bevagna, Spicchiarica, Punta Prosciutto, Porto Cesareo. Lentos...

I see the stars come out of the sky

Yeah, the bright and hollow sky

gliore amico, Franco è un ragazzo d'oro, un pezzo di pane, sempre attento, sempre disponibile. L'amico per definizione. La persona su cui puoi contare. Sempre. Sempre. Schietto, leale, aperto, senza segreti, accogliente... ma oggi ... oggi ... è strano forte ...

Valiù, nun ci pinzamm chiù!!! Sciamn a marrrr!!! (Modo di dire pugliese: non ci pensiamo più, andiamocene al mare)

Capitolo III

(Musica Iggy Pop – The Passenger)

(Cantando)

I am the passenger and I ride and I ride

I ride through the city's backsides

I see the stars come out of the sky

Serenamente, come i fantastici 4, sgusciamo sulla statale 67 fino alla litoranea sul mare. Ed è questo che si fa qui signori! Estate e inverno. Si va, al mare, sulla litoranea, a non fare niente. Macchine che si inseguono in tutte le direzioni, a passo lento, planando, perlustrando come degli insetti: San Pietro in Bevagna, Spicchiarica, Punta Prosciutto, Porto Cesareo. Lenti...

I see the stars come out of the sky

Yeah, the bright and hollow sky

You know it looks so good tonight

Ascoltiamo musica, finestrini aperti, vento nei capelli e canne. Canne. Valanghe di canne ... montagne di canne....sistemi montuosi interi di canne...

La la la la la la lalalalalala

La la la la la la lalala lalala

Tutte le magliette coi buchetti da caccola... eh sì, perché tu fumi, ti casca la caccola rovente, ti cade sulla maglietta e ti fa un buchetto, tipico, unico, distintivo... se c'è qualcuno tra di voi che ha dei buchetti sulla maglietta, dei figli, fidanzati, fratelli, ecco, adesso lo sapete...

anche sui sedili della macchina, completamente buche-rellati...

madonna la macchina nuova

e ma', mi è caduto il coso...

che cosa?

il coso

che cosa?

Madonna mia, ma'! Sempre a rompere stail

Tutti i cartoncini della zona con una striscia mancante. Ne avete visti in casa? Avete visto dei cartoncini con una striscia mancante? Allora è sicuro, si fa le canne... quelli servono per i filtrini. oh, nel tempo abbiamo sco-

You know it looks so good tonight

Escuchamos música, las ventanillas abiertas, el viento azotando el cabello, y los pitos de hierba. Pitos. Avalanchas de pitos... montañas de pitos... sistemas montañosos enteros de pitos...

La la la la la la lalalalalala

La la la la la la lalala lalala

Todas las camisetas están llenas de hoyos que son quemaduras producidas por chispas. Chispas... sí, porque tú fumas, te caen encima las chispas ardientes, te caen sobre la camiseta y te abren un hoyito, típico, único, distintivo... si hay alguno entre ustedes que tiene hoyos en la camiseta, los hijos, novios, hermanos, seguro que lo saben...

También en los asientos del auto, completamente llenos de hoyos...

Madre mía, la máquina nueva

Y mamá, me ha caído la cosa...

¿qué cosa?

la cosa

Madre mía, mamá ¡Siempre estás haciendo hoyos!

A todos los boletos locales les falta una franja. ¿Los han visto en casa? ¿Han visto los boletos a los que les falta una franja? Entonces es seguro, se hacen pitos... sirven para los filtros. Oh, con el tiempo hemos descubierto que los mejores son los boletos de tren. ¡Al menos en esto los ferrocarriles estatales van delante!

Los ojos rojos y el cerebro de vacaciones. Lejos de aquí. De todas formas, no tenemos nada que hacer. Nada que hacer. Nada que hacer...

Hay solo una cita que es fundamental para nosotros, el núcleo alrededor del cual gira todo, el centro de gravedad permanente, lo que hace la diferencia, lo que decide el sabor de la jornada, el acto indispensable, el acto indiscutible, cualquiera que sea el contexto, cualquiera que sea la condición externa, con sol o con lluvia, en verano y en invierno, con calor o con frío nosotros debemossss... nosotros nos debemossss... nosotros nos debemossss meterrr la droga... ¡punto! ¡Nosotros nos la metemos! Todos los días. Anjá. Habíamos partido ligeros, ligeros. Pero después nosotros nos la metemos, como si fuera el trabajo, como un trabajo, todos los días, todos los días, incluídos los festivos. Y se necesita también una cierta determinación. Para hacer todos los días la misma acción, incluídos los festivos. Intenten hacer la misma cosa todos todos los días. Humm. La misma determinación fuera de contexto

perto che i migliori sono i biglietti del treno. Almeno in questo, le ferrovie dello stato sono avanti!

Occhi rossi e cervello in ferie. Lontano da qui. Tanto non abbiamo niente da fare. Niente da fare. Niente da fare... C'è solo un appuntamento che per noi è fondamentale, il fulcro intorno a cui ruota tutto, il centro di gravità permanente, ciò che fa la differenza, che decide del sapore della giornata, l'atto indispensabile, l'atto indiscutibile, qualunque sia il contesto, qualunque sia la condizione esterna, col sole o con la pioggia, d'estate e d'inverno, col caldo o col freddo noi dobbiamooo... noi ci dobbiamooo... noi ci dobbiamooo fareeeee... punto! Noi ci facciamo! Tutti i giorni. Ahia. Eravamo partiti leggeri leggeri. Ma poi... noi ci facciamo, di lavoro, come un lavoro, tutti i giorni, tutti i giorni, comprese festività. E ci vuole anche una certa determinazione. Per fare tutti i giorni la stessa azione, comprese festività. Provate voi a fare la stessa cosa tutti tutti i giorni. Ahò. La stessa determinazione spostata di contesto produrrebbe tanti piccoli Einstein. Ma per fortuna noi ci serviamo da Tano detto Tanino alias O'Precamuerti, il nostro spacciatore di fiducia. Ed è proprio li che ci stiamo dirigendo. Per capirsi, Tanino Precamuerti significa letteralmente "sotterra cadaveri"! Certo dal nome avrei dovuto capire che qualcosa non sarebbe andata proprio per il verso giusto, ma sinceramente all'epoca non ci feci tanto caso....

Capitolo IV

"Meccanico specializzato" diceva una specie di insegna scritta a mano attaccata col fil di ferro al cancello di fronte a casa mia. Poi dal cancello 20 metri di vialetto, e in quei 20 metri c'era di tutto: sterei, motorini, lampade da esterno, MountainBike, quadri, strumenti musicali, colonne doriche, dischi, libri, servizi di piatti, bicchieri, bambole, assi di parquet, peluche, giacche di pelle, sedie di varia natura ed entità, porte, bigiotteria della nonna, cessi, una Renault Fuego di colore viola appoggiata su 4 mattoni, che in realtà fu l'unica macchina che vide mai l'officina di Tano detto Tanino alias O'Precamuerti; un discobolo, un catamarano, e qualunque altro oggetto che in qualche modo avesse stuzzicato la curiosità di Tanino che, per una questione di immagine, non poteva non farti pagare un debito se tu avevi un debito con lui e se eri uno che si serviva da lui, tu stai tranquillo che un debito, prima o poi, ce lo avevi.

Ecco. Tu entravi e lo vedevi: Nu Zighilimeo. Anzi Nu Zighilimeo ca non bali mancu na lira. Non vorrei dilungarmi in una spiegazione letteraria e filologica di questo appella-

produciría tantos pequeños Einstein. Pero por suerte nosotros nos servimos de Tano, llamado Tanino, alias O'Precamuerti, nuestro distribuidor de fe. Y es precisamente hacia allí que nos estamos dirigiendo. Para que se entienda, ¡Tanino Precamuerti significa literalmente "entierra cadáveres"! Realmente, por el nombre ya habrás debido comprender que algo no andaría precisamente por el buen camino, pero sinceramente, en esa época no se le hacía mucho caso...

Capítulo IV

"Mecánico especializado" decía una especie de anuncio escrito a mano, fijado con alambre a la portezuela frente a mi casa. Después de la puerta se extendían 20 metros de sendero, y en aquellos 20 metros había de todo: aparatos estéreos, motores, lámparas de exteriores, bicicleta de montaña, cuadros, instrumentos musicales, columnas dóricas, discos, libros, vajillas, vasos, muñecas, tablas de parquet, peluches, chaquetas de piel, sillas de variada naturaleza y formas diversas, puertas, alhajas de la abuela, cortafuegos, una Renault Fuego de color violeta apoyada en cuatro ladrillos, que en realidad fue el único auto que vio alguna vez el taller de Tano, llamado Tanino, alias O'Precamuerti; un discóbolo, un catamarán y cualquier otro objeto que de algún modo hubiese suscitado la curiosidad de Tanino, que, por una cuestión de imagen no podía dejar de hacerte pagar una deuda si tú tenías una con él y si te servías de él, tú tranquilo, que una deuda, tarde o temprano la contraerías con él.

Así es. Tú entrabas y lo veías: Nu Zighilimeo. Mejor dicho, Nu Zighilimeo ca non bali mancu na lira. No quisiera extenderme en una explicación literaria y filosófica de este apelativo. Les pido simplemente seguir la onomatopeya: Nu Zighilimeo ca non bali mancu na lira.

De uno cuarenta de estatura. Pantalones cortos hasta la pantorilla. Zapatos blancos con una lista roja y una azul. Un rostro que era una mezcla entre un topo y una loba: una toba, el rostro de una toba, el rostro de un lopo. Palabras conocidas en italiano, 3: mamá, arado, dinero. Cómo decir. Alguien destinado a nada.

Después, un día mientras estábamos fumando un cigarrillo en el muro frente a la escuela elemental, en el silencio más absoluto, en un determinado momento, Tanino comienza:

tivo. Vi chiedo semplicemente di seguire l'onomatopea: Nu Zighilimeo ca non bali mancu na lira.

Alto un metro e quaranta. Pantalone corto al polpaccio. Calzino bianco con una riga rossa e una riga blu. Una faccia che era un misto tra un topo e una volpe: una tolpe, la faccia da tolpe, la faccia da vopo. Parole conosciute in italiano 3: mamma, zappa, soldi. Come dire. Uno destinato a niente.

Poi un giorno mentre eravamo a fumare una sigaretta sul muretto di fronte alla scuola elementare, nel silenzio più assoluto, Tanino, ad un certo punto, parte:

(Voce molto molto acuta)

Vagnù.

E sì, perchè

Vagnù,

aveva questa voce

Vagnù,

aveva preso dalla madre,

Vagnù.

anche la madre

Vagnù

Quando lo chiamava

Vagnù

tutto il paese lo sapeva:

Taniiiiiiiiiiiiii!(Tipico urlo alla meridionale lungo e acuto).

Un allarme antiaereo

Taniiiiiiiiiiiiii.

Uno squarcio di neorealismo improvviso

Taniiiiiiiooooooooooooo!

Ecco, un pomeriggio, mentre eravamo sul muretto della scuola elementare, nel silenzio più assoluto, Tanino Precamuerti ad un certo punto, parte:

Vagnù,

che c'è Tani?

Da domani mi metto a spacciare Hashish!

Ma cosa stai dicendo, Tani?

Veramenti

Ma finiscila

No, veramenti! Veramenti!

Tano detto Tanino alias O'Precamuertinon lo aveva mai neanche visto l'hashish. Tanino non sapeva proprio come era fatto, figuriamoci se noi lo facevamo capace di spacciare. Chi gli poteva credere. Oh, quello invece il giorno dopo telefona a certi amici suoi. Si fa portare un chilo di Hashish. Lo stecca tutto in pezzi da 10.000 lire e si mette a fare telefonate. Nel giro di dieci giorni lo aveva venduto tutto e sapete perché? Perché lui non fumava, quindi le sue dosi erano molto, molto generose.

In capo a tre mesi era diventato famoso nelle 3 province

(Voz muy muy aguda)

Muchachos.

Sí, porque

Muchachos,

Tenía esta voz

Muchachos,

la había heredado de la madre

Muchachos,

también la madre

Muchachos.

Cuando lo llamaba

Muchachos

Todo el pueblo lo sabía

¡Taniiiiiiiiiiiii! (Grito típico a lo meridional extenso y agudo).

Una alarma antiaérea

Taniiiiiiiiiiiiiii.

Un fragmento de neorealismo imprevisto

Taniiiiiiiiooooooooooooo!

He aquí que una tarde, mientras estábamos en el muro de la escuela elemental, en el silencio más absoluto, Tanino Precamuerti, en un determinado momento, comienza:

Muchachos,

¿qué hay Tani?

¡Desde mañana me pongo a distribuir Hashish!

Pero, ¿qué estás diciendo, Tani?

De verdad.

Termina con eso

¡No, de veras, de veras!

Tano, llamado Tanino, alias

O'Precamuerti ni siquiera había visto alguna vez el hashish. Tanino no sabía ni cómo estaba hecho, imagínate si lo íbamos a creer capaz de distribuirlo. ¿Quién podía crearle? Sin embargo, al día siguiente llama a algunos amigos suyos. Les encarga un kilo de hashish. Lo divide en paquetes de 10.000 liras y se pone a hacer llamadas telefónicas. Al cabo de diez días lo había vendido todo ¿y saben por qué? Porque él no fumaba, por tanto, sus dosis eran muy pero que muy generosas.

Al cabo de tres meses se había hecho famoso en las tres provincias de Brindisi, Taranto y Lecce. Todos los fumadores conocían el hashish de Tanino Precamuerti y las dosis que daba. De Zighilimeo, de repente se convirtió en Rey, "una persona que era tenida en cuenta".

Muchacho, ¿nos sirves algo? Por favor, no armen alboroto allá atrás. Aquí delante (Señalando a uno

di Brindisi, Taranto e Lecce. Tutti i fumatori conoscevano l'hashish di Tanino Precamuerti e le dosi che faceva. Da Zighilimeo che era, improvvisamente, si ritrovò ad essere Re, "uno che contava".

Vagnù vi servi quarcheccosa? Per favore non fate casino la infondo. Su avanti. (Indicando uno del pubblico) Quanta ne devi prendere? Quanta ne devi prendere? Non fumi? Non fumi? Con quegli occhi rossi? E cosa ci sta? L' allergia? Sei allergico al polline? C'ho anche il polline se vuoi! Cosa vuoi nero? Marocchino? Non ti piacciono gli africani? Certo che l'amica tua ne dice di cazzate. C'ho il pakistano allora... dai dai dai... tu la in fondo cosa vuoi la cartina? La cartina? Dove devi andare? Chiedi a me che sono di qui...

Insomma Tano detto Tanino alias O' Precamuerti si era comprato un Citroen Pallas Turbo 2 a iniezione elettronica... e ora voleva comprarsi una casa al mare.

Le possibilità erano 2: o allargare il giro all'infinito o cambiare settore d'investimento.

Diciamo che non ebbe neanche il problema di prendere la decisione. In quegli anni tutti i criminali degli altri sud d'Italia che venivano arrestati, mafia, camorra, 'ndrangheta, venivano mandati in carcere a Brindisi. E una volta che arrivarono nel carcere di Brindisi chiesero di poter parlare col capo dell'organizzazione criminale...

Scusate... Posso parlare con il capo dell'organizzazione criminale? Posso parlare con il boss? Posso parlare o no? Ma lo capite l'italiano o no? Ahòoooo???

Ci insultarono. Giustamente. Ci diedero dei terroni. Giustamente. Eh sì, perché l'organizzazione criminale in Puglia, negli anni 80, non esisteva e allora, con calma ma con determinazione, come la protezione civile che arriva su una qualunque disgrazia italiana, si rimboccarono le maniche e la costituirono e nacque così la sacra corona unita. Una delle prime manovre che fece la sacra corona unita fu appunto quella di cambiare le regole dello spaccio. Il fumo in fondo è una droga occasionale, fumi quando ti pare, quando ti va, quando c'hai voglia. Se non ce n'hai è lo stesso... L'eroina invece... cliente fisso.

Così quel pomeriggio, dopo aver vagato per la litoranea per alcune ore, guardo Sandra negli occhi, e anziché dirle parole d'amore le dico:

Andiamo a prendere la robba

Arriviamo davanti al cancello di Tanino Precamuerti. Superiamo il vialetto delle vite infrante e dei sogni perduti e finalmente entriamo nell'officina. La prima cosa che balza agli occhi è questa scritta enorme, che prende tutta la parete di fondo, bianco su celeste: "la precisione mi qualifica".

del público). ¿Cuántos de estos te debes meter? ¿Cuántos de estos te debes meter? ¿No fumas? ¿Con esos ojos rojos? ¿Y qué tienes entonces? ¿Alergia? ¿Eres alérgico al polen? ¿También tengo polen, si quieres! ¿Qué quieres, negro? ¿Marroquí? ¿No te gustan los africanos? La verdad es que tu amiga dice tonterías de él. Tengo el pakistani... dale dale dale... tú, allá atrás qué quieres, ¿un mapa? ¿un mapa? ¿A dónde tienes que ir? Pregúntame a mí que soy de aquí...

En fin, Tano, llamado Tanino, alias O'Precamuerti se había comprado un *Pallas Turbo 2 de inyección electrónica...* y ahora quería comprarse una casa cerca del mar.

Las posibilidades eran 2: o extender el giro hasta el infinito o cambiar el sector de inversiones.

Digamos que ni siquiera tenía el problema de tomar la decisión. En aquellos años todos los criminales de las demás partes del sur de Italia que eran arrestados, la mafia, la camorra, la 'ndrangheta eran enviados a la cárcel de Brindisi. Y una vez que llegaban a la cárcel de Brindisi pedían poder hablar con el jefe de la organización criminal...

Disculpe... ¿Puedo hablar con el jefe de la organización criminal? ¿Puedo hablar con el jefe? ¿Puedo hablar o no? ¿Acaso entiende el italiano o no? ¿Ehhhh?

Nos insultaron. Justamente. Nos ofendieron con la palabra despectiva con la que se nombra a la gente del sur de Italia. Justamente. Sí, porque la organización criminal en Apulia en los años 80 no existía y entonces, con calma, pero con determinación, como la protección civil que llega a cualquier desgracia italiana, se arremangaron la camisa y la constituyeron, y nació así la sagrada corona unida. Una de las primeras maniobras que hizo la sagrada corona unida fue precisamente la de cambiar las reglas de la distribución. La marihuana, en definitiva, es una droga ocasional, la fumas cuando te parece, cuando tienes deseos, cuando tienes ganas. Si no hay, no importa... La heroína, por el contrario... es cliente fijo.

Así aquella tarde, después de haber vagado por la carretera del litoral durante algunas horas, miro a Sandra a los ojos, y en vez de decirle palabras de amor le digo:

Vamos a buscar el material

Llegamos a la puerta de Tanino Precamuerti. Pasamos el sendero de la vid desatendida y de los

E sotto c'è Tanino Precamuerti con una mazzola da 5 chili in mano che parla fitto fitto fitto, che sta parlando fitto fitto fitto, che sta parlando con due strani tizi con facce dure, espressione unica di un odio assoluto nello sguardo, sicuramente stranieri. Non sappiamo chi sono, non li abbiamo mai visti ma c'è tensione nell'aria. Le mascelle serrate. Accanto a loro Taglierino, l'emisario del male dell'onorata società in terra di Erchie. C'è molta tensione nell'aria. Alla nostra sinistra ci sono 3 o 4 avventori. Nell'officina di Tanino ci sono sempre 3 o 4 avventori. Mosche da roba. Reietti che aspettano che Tanino, in un momento di magnanimità, lasci cadere qualche briciola del suo oro bianco nelle loro narici. Tra di loro c'è Sburdicinu... Sburdicinu. Lasciatemi dire: Sburdicinu!!! Un tipo brutto, ma brutto, ma brutto, con un labbrone tanto, i capelli lunghi appiccicati sulla faccia. Una cosa schifosa. Non si cambiava da almeno un anno. Puzzava, puzzava di bestia, puzzava di cane, ma di cane morto però. Uno che non si vergognava più, non si nascondeva più. Aveva le croste lungo le braccia, le croste fatte dai buchi... Era sempre lì parcheggiato da Tanino. Per capirsi, la Renault Fuego viola appoggiata su quattro mattoni era la sua. Appena entriamo subito si avventa su di noi:

Ehi, vegnù, che vi serve qualche cosa.

Sburdici. Per favore eh?

No, no, tranquillo, sto lavorando per Tanino.

Sì, si va bene. Però adesso calmati eh!

No, veramente, sto lavorando per Tanino. Datemi i soldi nel frattempo.

Sì, buonanotte!

Tranquillo, sto lavorando per Tanino, veramente, dammi i soldi

Sì, sì... ma gli devo parlare.

Questa ragazza nuova è?

Eh eh, per favore. Sandra mettiti dietro.

Primaregoladellaterradeldisonore:maidareisoldiinmano a qualcuno, neanche se questo qualcuno è tua madre. Alla nostra destra un ragazzo con un motorino Piaggio rosso "Si" mi fa segno di stare zitto e si muove lentamente verso l'uscita. Da lontano Tanino se ne accorge urla: *Valiò, a do sta bai?*

Poi si fionda con la mazzola da 5 chili in mano. Arriva davanti al ragazzo e gli pianta gli occhi addosso. Poi sposta alternativamente lo sguardo dal ragazzo al motorino, dal motorino al ragazzo, dal ragazzo al motorino, dal motorino al ragazzo, e dietro questa enorme scritta, che prende tutta la parete di fondo, bianco su celeste, "la precisione mi qualifica". Poi nel silenzio più assoluto,

sueños perdidos y finalmente entramos en el taller. Lo primero que se lanza a los ojos es ese texto enorme que ocupa toda la pared del fondo, blanco sobre azul: "la precisión me califica".

Y debajo está Tanino Precamuerti con una almadena de cinco kilos en la mano, que habla rápidamente, que está hablando muy, muy rápido, que está hablando con dos tipos extraños de rostros duros, expresión única de un odio absoluto en la mirada, seguramente extranjeros. No sabemos quiénes son, nunca los hemos visto, pero hay tensión en el aire. Las mandíbulas apretadas. Junto a ellos, Taglierino, el emisario del mal de la honorable sociedad en tierras de Erchie. Hay mucha tensión en el aire. A nuestra izquierda hay 3 o 4 clientes. En el taller de Tanino siempre hay 3 o 4 clientes. Moscas sobre el dulce. Marginales que esperan que Tanino en un momento de magnanimidad deje caer algunas migajas de su oro blanco en sus narices. Entre ellos está Sburdicinu... Sburdicinu. Déjenme decirlo: ¡¡¡Sburdicinu!!! Un tipo feo, pero feo, feo, con un bemo enorme, el cabello largo pegado al rostro. Una cosa asquerosa. Al menos hacía un año que no se cambiaba de ropa. Apeataba como una bestia, como un perro, pero como un perro muerto, vaya. Era un tipo que no se avergonzaba nunca, no se escondía nunca. Tenía costras a lo largo de los brazos, costras que formaban como hoyos... Siempre estaba parqueado allí, junto a Tanino. Para que se entienda, la Renault Fuego violeta apoyada en cuatro ladrillos era de él. En cuanto entramos, de repente se nos viene encima:

Eh, muchachos, ¿necesitan alguna cosa? Sburdici. Por favor, ¿eh?

No, no, tranquilo, estoy trabajando para Tanino.

Sí, está bien. Pero ahora cálmate, ¡eh!

No, realmente estoy trabajando para Tanino. Denme el dinero mientras tanto.

¡Sí, seguro que sí!

Tranquilo, estoy trabajando para Tanino, es verdad, denme el dinero.

Sí, sí... pero tengo que hablar con él.

¿Esta es una muchacha nueva?

Eh, eh, por favor. Sandra, ponte detrás.

Primera regla de la tierra del deshonor: nunca dar el dinero en la mano a nadie, ni siquiera si ese alguien es tu madre.

A nuestra derecha un muchacho con una motori-

Tano tira su la mazzola da 5 chili e... BADABOOM!!!

Nel silenzio lo schianto è ancora più schianto. Ma insoddisfatto di questo primo colpo tira su di nuovo la mazzuola e...

BADABOOM!!!

Sandra mi guarda terrorizzata. Io le faccio segno che è tutto sotto controllo. In realtà non ho la più pallida idea di che cosa stia succedendo. Il ragazzo che, ahimè, io conoscevo bene, sta col capo basso, rassegnato. Ma Tanino tira su di nuovo la mazzola e...

BADABOOM!!!

Una risata, piccola, dal fondo, mi racconta che lì, da qualche parte c'è anche una donna.

BADABOOM!!!

Intravedo una specie di squallido ufficetto buio.

BADABOOM!!!

Ancora uno schianto.

BADABOOM!!!

E poi ancora uno:

BADABOOM!!!

E così siamo tutti immobili a guardare

BADABOOM!!!

La furia di Tanino Precamuerti

BADABOOM!!!

Che si abbatte come il giudizio universale

BADABOOM!!!

su quel povero, inerme, rosso,

BADABOOM!!!

innocente, Piaggio "Si"

BADABOOM-BOOM-BOOM- BOOM!!!

Quando quel motorino divenne una indistinta poltiglia di bulloni e guarnizioni e benzina e lamiera, finalmente, Tanino, fiero, pronuncia:

e mo' sparisci

e tu dici e mo' sparisce. Caspita. Gli hanno appena fracassato il motorino davanti a tutti. Completamente umiliato. Un po' di dignità ce l'avrà... Seconda regola della terra del disonore: non esiste la dignità! Ed in fatti il ragazzo attacca

(Suoni disarticolati)

Jhrlksdjhlskjdhfjgskdhlfbjl

che cosa?

Kjòjgòsdllfjgòsdjkhòsfò

non ho capito

Hskjllhgshfjglsjhfdghsf

ma che cosa stai dicendo? Scandisci quando parli! Non ti capisco!

Tani!!! Per favore!!! STO MALE!!!

Aaaaaaambè!



na Piaggio roja “Si” me hace una seña para que haga silencio y se mueve lentamente hacia la salida. Desde lejos Tanino se da cuenta y grita:
Mocoso, ¿a dónde crees que vas?
 Después se precipita con la almadena de cinco kilos en la mano. Se para delante del muchacho y le clava la mirada. Después cambia alternativamente la mirada del muchacho al motorino, del motorino al muchacho, del muchacho al motorino, del motorino al muchacho y detrás, ese enorme texto que cubre toda la pared del fondo, blanco sobre azul celeste “la precisión me califica”. Después, en el silencio más absoluto, Tano deja caer la almadena de cinco kilos y... **¡¡¡BADABOOM!!!**
 En el silencio el estruendo es más estruendoso. Pero insatisfecho de aquel primer golpe deja caer de nuevo la almadena y...
¡¡¡BADABOOM!!!
 Sandra me mira aterrorizada. Yo le hago una seña de que todo está bajo control. En realidad, no tengo ni la menor idea de lo que está sucediendo. El muchacho que, ay, ay, ay, lo conocía bien, está con la cabeza gacha, resignado. Pero Tanino deja caer de nuevo la almadena y...
¡¡¡BADABOOM!!!
 Una carcajada, pequeña, desde el fondo, me hace caer en cuenta de que allí en alguna parte hay también una mujer.
 Entreveo una especie de escuálida oficinista oscura.
¡¡¡BADABOOM!!!
 Un estruendo más.
¡¡¡BADABOOM!!!
 Y después uno más:
¡¡¡BADABOOM!!!
 Y así estamos todos inmóviles, mirando
¡¡¡BADABOOM!!!
 La furia de Tanino Precamuerti
¡¡¡BADABOOM!!!
¡¡¡BADABOOM-BOOM-BOOM-BOOM!!!
 Que se descarga como el juicio final
¡¡¡BADABOOM!!!
 Sobre aquel pobre, inerme, rojo
¡¡¡BADABOOM!!!
 Inocente Piaggio “Si”
 Cuando aquel motorino se convierte en una indistinguible bazofia de tornillos, juntas, gasolina y planchas de metal, finalmente, Tanino, feroz, pronuncia:
Y ahora, desaparece.

Per favore, sto male. Per favore, sto male. Per favore, sto male: quante volte l'ho sentito dire.
 Per favore, sto male. Come se stare male giustificasse ogni cosa. Sì, perché stare male merita il nostro rispetto. La nostra attenzione. La nostra attenzione particolare. L'occhio di riguardo. Quando uno sta male ha la priorità. Dappertutto è così. Passa avanti nelle file. Viene favorito. Dappertutto è così: terza regola della terra del disonore: qui prima o poi tutti stanno male. Quindi la condizione non è qualificante. E infatti la risposta di Tanino fu:
e a me che cazzo me ne frega.
(Grammelot del ragazzo in pugliese) Gne gne gne
Non ti capisco
gne gne gne
che cosa stai dicendo?
 Ma da lontano, uno dei due avventori con facce dure espressione di un odio unico nello sguardo, suggerisce, velatamente, una certa fretta a Tanino. C'è tensione nell'aria.
(In barese) "AHOOOOOO, czzana nzvsa. Ci ti auant ti a spar a mmoccc!
 tanto che Tanino si trova costretto a prendere una decisione che va contro i suoi principi morali.
Mi hai rotto la minchia! Mo' ti do un ventino, poi sparisci e ricompari solo quando hai i soldi per pagare il debito sennò ti uccido con le mie mani! (Urlando) Porta un ventino a sto' pezzo dimmeeeeeeeerda
 E dal fondo una ragazza, in carne, occhi castani, capelli lunghi e una faccia assente, si manifesta in quello squallore con una carta argentata in mano. È la moglie di Tanino. Incredibile a dirsi, ma Tanino è sposato e sua moglie partecipa allo spaccio. Sorpassa i 2 membri dell'onorata società, sorpassa il loquace Taglierino, supera i 3 o 4 avventori, schiva la bava di Sburdicinu, ci passa davanti, poi prende la carta argentata e gliela mette in mano al ragazzo che, ahimè, io conoscevo bene. Il ragazzo schizza verso l'uscita ma un attimo prima di dileguarsi all'orizzonte, si ferma, si gira, e fa la domanda fatidica:
Tani ? è buona?
Ma vedi di andartene affanculo...
 Soltanto in quel momento Tanino si accorge di noi...
E voi che cazzo volete...
Tani un cinquantino
Soldi ne avete?
Si Tani, tranquillo
(Urlando) Porta un cinquantino a questi pezzi dimmeeeeeerda

Y diciéndolo, realmente el chico desaparece. Cás-pita. Le acaban de destrozar el motorino delante de todos. Completamente humillado. Debería tener un poco de dignidad... Segunda regla de la tierra del deshonor: ¡no existe la dignidad! Y, en efecto, el muchacho ataca

(Sonidos desarticulados)

Jhlrksdjhlskjdhflgsjkdhflbj)

¿qué cosa?

Kjòjgòsdlfjgòsdjkhòsfò

no he entendido

Hskjlhgshfglsjhdghsf

Pero ¿qué estás diciendo? ¡Articula cuando hablas!

¡No te comprendo!

¡¡¡Tani!!!! ¡¡¡Por favor!!! ¡¡¡ME SIENTO MAL!!!

¡Andaaaaaaaa!

Por favor, me siento mal. Por favor, me siento mal. Por favor, me siento mal: cuántas veces lo he escuchado decir. Por favor, me siento mal. Como si sentirse mal justificara cualquier cosa. Sí, porque sentirse mal merece nuestro respeto. Nuestra atención. Nuestra atención particular. El ojo de la precaución. Cuando uno se siente mal tiene la prioridad. En todas partes es así. Pasa adelante en las filas. Es favorecido. En todas partes es así: tercera regla de la tierra del deshonor: aquí tarde o temprano todos se sienten mal. Por tanto, la condición no es distintiva. Y, de hecho, la respuesta de Tanino fue:

Y a mí que coño me importa.

(Jerigonza del muchacho en apuro) güe, guë güe

No te comprendo

güe, guë güe

¿Qué estás diciendo?

Pero desde lejos uno de los dos clientes con rostros duros —expresión de un odio único en la mirada—, sugiere, veladamente, un cierto frío a Tanino. Hay tensión en el aire.

(En barés) “AHOOOOOO, carajo. ¡Te voy a meter una bala en la boca!

Tanto que Tanino está obligado a tomar una decisión que va contra sus principios morales.

¡Me has resingado mucho! Te doy veinte, después desaparece y aparece solo cuando tengas el dinero para pagar la deuda, si no, te mato con mis propias manos (Gritando) Trae veinte, pedazo de mierdaaaaaaa.

Y desde el fondo una muchacha, envuelta en carnes, ojos pardos, cabello largo y un rostro ausente,

E di nuovo, dal fondo, come una valletta della morte, rifacendo la passerella tra sguardi e bave, di nuovo se ne cala la moglie di Tanino col nostro paradiso in carta argentata tra le mani.

C'è tensione nell'aria. Ma io prendo la mano di Sandra, la guardo negli occhi e di nuovo, anziché pronunciare parole d'amore, dico:

Andiamo a prendere l'attrezzatura.

Schizziamo fino a Manduria. In farmacia. 4 insuline, un'acqua, un limone, un cucchiaino. Imbocchiamo una stradina sterrata, arriviamo nella campagna aperta, e finalmente parcheggiamo.

Capitolo V

Ed eccolo che comincia il rito. La santa messa del tossico. Ogni movimento è perfetto, carico di tensione, pulito nel suo divenire. Gestì precisi, privi di ogni compiacimento. Una sequenza paragonabile ai riti di iniziazione. Non ci devono essere errori. Nessuno scherzo. Nessuno parla. C'è sacro silenzio!

(Musica Nick cave - From her to eternity)

Qualcuno, molti anni fa, un certo Marco mi ha chiesto, *maperché lo fai? Disperato più che mai...*

ecco Marco, io vorrei risponderti ora, con le parole di un film.

Prendi uno dei migliori giorni della tua vita. Fatto? Mettici dentro il tuo migliore orgasmo. Fatto? Ora moltiplicalo per 1000. Fatto? Ecco. Non ci sei nemmeno andato vicino.

Dopo questo atto, come 4 maestri zen illuminati, non abbiamo più bisogno di nient'altro. Ogni posto, ogni situazione, ogni cosa è giusta. È lì dove dev'essere, esattamente dove dovrebbe essere. Finita. Finalmente finita quella stramaledetta sensazione che si mangia ogni attimo della tua vita facendoti sentire che tutto avviene altrove. Che c'è sempre, da qualche parte, qualcosa di imperdibile che sta succedendo e tu non ci sei, e tu nemmeno lo sai.

Madre solitudine, la tua amica più cara, finalmente si quietava, si addormenta.

Nel mondo conosciuto non c'è niente di paragonabile a questa sensazione che sale dal sangue alla testa. Spingi il pistone della spada e ... BOOM.

From her to eternity

From her to eternity

La luce si spegne dentro la macchina. Inserita la prima, come un grande insetto in perlustrazione, la ruota comincia a girare lenta. Siamo i guardiani alla porta del divino. Arrivati alla provinciale il piede si appesantisce

se manifiesta en aquel aspecto miserable con un papel plateado en la mano. Es la esposa de Tanino. Por increíble que pudiera parecer, Tanino está casado y su esposa participa en la distribución. Se adelanta a los dos miembros de la honorable sociedad, se adelanta al locuaz Taglierino, supera a los 3 o 4 clientes, esquiva la baba de Sburdicinu, le pasa por delante, después muestra el papel plateado y se lo pone en la mano al muchacho que, ay, ay, ay, yo lo conocía bien. El muchacho sale disparado hacia la salida, pero un instante antes de diluirse en el horizonte, se detiene, se vuelve y hace la pregunta fatídica:

Tani, ¿es buena?

Acaba de irte pal' carajo

Solo en ese momento Tanino advierte nuestra presencia...

Y ustedes que coño quieren...

Tani, cincuenta

¿Tienen el dinero?

Sí, Tani, tranquilo

(Gritando) Tráele cincuenta a estos pedazos de mierdaaaa

Y de nuevo, desde el fondo, como un valle de la muerte, imitando una pasarela entre miradas y baba, de nuevo se acerca la esposa de Tanino con nuestro paraíso en papel de plata entre las manos. Hay tensión en el aire. Pero yo tomo la mano de Sandra, la miro a los ojos y de nuevo, en lugar de pronunciar palabras de amor, digo:

Vamos a buscar los instrumentos.

Aterrizamos en Manduria. En una farmacia. 4 insulinas, un agua, una limonada, una cuchara. Penetramos por una callejuela sin asfaltar, llegamos al campo abierto y finalmente, aparcamos.

Capítulo V

Y entonces comienza el rito. La santa misa del toxicodependiente. Cada movimiento es perfecto, cargado de tensión, limpio en su devenir. Gestos precisos, probados de cualquier complacencia. Una secuencia comparable a los ritos de iniciación. No se debe cometer errores. Nadie bromea. Nadie habla. ¡Hay un silencio sagrado!

(Música de Nick cave - From her to eternity)

Hacemuchosaños, alguien, un tal Marco, me preguntó, pero ¿por qué lo haces? Me siento mucho más que desesperado...

bueno, Marco, yo quería responderte ahora con las palabras de un filme.

sull'acceleratore. La notte è una compagna, la notte è un canto antico.

Mi abbandono tra le braccia dell'angelo Sandra: from her to eternity.

Capitolo VI

La mattina dopo è una domenica mattina. Non sapendo dove andare a dormire abbiamo dormito in spiaggia, e man mano che il sole saliva verso lo zenit, noi, sentendo caldo, ci siamo spogliati, e abbiamo buttato i nostri vestiti a caso intorno a noi. Risultato: per un raggio di 10 metri il nulla, il vuoto, il deserto... e oltre questa circonferenza vuota una distesa di carne umana, un brulichio di vite, di voci, ombrelloni, sdraie, secchielli, bambini, palette, lasagne, cannelloni ripieni, orecchiette con le cime di rape, pucce, focacce e frise, panini generici con dentro melanzane, sottaceti, sottolio, animali preistorici, bestie rare e specie protette, salsicce, bistecche, bistecche di suino, bistecche di bovino, bistecche di cavallo, spaghetti coi fagiolini, polpette, crocchette, patate, cicorie, angurie, muloni, muloni bianchi, muloni a pani, pesche, uva, e per finire un toccasano della dieta mediterranea che aiuta il corpo a digerire e liberarsi delle scorie in eccesso: le cozze. Cozze nere, vongole, cozze patelle, ostriche. Crude oppure in forma di zuppa, da sole o accompagnate con vino novello e/o birra Raffo... e tutto il ben di dio che una qualunque casalinga posseduta del sud possa materializzare alchemicamente nella sua piccola cucina durante un'intera settimana di gestazione progettazione e realizzazione dei suoi deliri culinari:

Caso mai, poi, quando siamo lì, ci viene un poco di fame

Siamo strani animali di cui non si conosce l'origine. Siamo in mutande. Ci guardiamo. Loro ci guardano. Noi guardiamo loro. Qualche bambino è stupito come allo zoo. Anzi, come direbbe Claudio, come allo "zu". Abbiamo facce che fanno schifo chissà cos'è stato, forse quello che ho bevuto, fegato fegato fegato fegato spappolato... perché VADO AL MASSIMO... VADO AL MASSIMO...

E naturalmente ce la ridiamo. Eh sì. Ce la ridiamo di brutto. Noi siamo fuori da questo girone dell'inferno delle famiglie al mare di domenica con la roba da mangiare dall'alba al tramonto. Non siamo questa cosa. Non vogliamo essere questa cosa. Non lo saremo mai. Di questo ridiamo. E ridendo e scherzando, andiamo fino al bar "ai 4 gatti" a fare colazione e io spero con tutto il mio cuore, che Sandra, lei, dico, spero, con tutto il mio

Toma uno de los mejores días de tu vida. ¿Ya? Métele dentro tu mejor orgasmo. ¿Ya?

Ahora multiplícalo por 1000. ¿Ya? Pues bien. Ni siquiera te has acercado.

From her to eternity

From her to eternity

Hecho esto, como 4 maestros zen iluminados, no necesitamos nada más. Cualquier lugar, cualquier situación, cualquier cosa es justa. Es allí donde debe estar, exactamente donde debería estar. Ha terminado. Finalmente ha terminado aquella supermaldita sensación que se come cada instante de tu vida haciéndote sentir que todo sucede en otro sitio. Que hay siempre, en alguna parte, algo imperdible que está sucediendo y tú no estás, y tú ni siquiera lo sabes.

Madre soledad, tu más querida amiga, finalmente se aquieta, se adormece.

En el mundo conocido no hay nada comparable a esta sensación que sube por la sangre a la cabeza. Empuja el émbolo de la jeringuilla y... BOOM.

From her to eternity

From her to eternity

La luz se apaga dentro del auto. Cuando pongo la primera, como un gran insecto en exploración, la rueda comienza a girar lenta. Somos los guardianes a las puertas del divino. Al llegar a la provincial el pie se vuelve más pesado sobre el acelerador. La noche es una compañera, la noche es un canto antiguo. Me abandono entre los brazos del ángel Sandra: from her to eternity.

Capítulo VI

La mañana siguiente es una mañana de domingo. Sin saber a dónde irnos a dormir, dormimos en la playa, y a medida que el sol iba subiendo hacia el zenit, nosotros, al sentir el calor, nos desvestíamos y lanzábamos la ropa a nuestro alrededor. El resultado: en un radio de 10 metros, la nada, el vacío, el desierto... y más allá de esa circunferencia vacía, un montón de carne humana, una muchedumbre de vida, de voces, sombrillas, sillas de playa, cubitos, niños, pelotas, lasañas, canelones rellenos, pasta en forma de oreja rellenas de brócoli, setas, hogazas y dulces, panecillos varios rellenos con berenjena, verduras en conserva de vinagre, en conserva de aceite, animales prehistóricos, bestias raras y especies protegidas, salchichas, bistec, bistec de cerdo, bistec de res, bistec de caballo, spaguetti con ha-

cuore, che Sandra, lei, spero, che lei, proprio lei, dico, spero, con tutto il mio cuore, lo spero, che lei... abbia dei soldi.

Eh sì, perché i soldi sono sempre stati un problema. Sempre. Non è mai cambiata sta cosa. Dice che c'è la crisi? Ma chi si è accorto della differenza. I soldi sono una specie di filo rosso. Oddio. Non è che mi è mai venuto in mente di lavorare però. Questo no. No davvero. Non volevo crearmi dei traumi. Io so che ci sono persone che vanno in terapia perché lavorano troppo. Per carità. Io alla salute ci tengo. No no no... però, visto che stiamo tra di noi, una confidenza ve la posso fare: una volta ci ho provato. A la vorare. Lo so sembra incredibile. Ma una volta ci ho provato. Vedevo tanti dei ragazzi che conoscevo che facevano i manovali. Sembrava una cosa semplice, fattibile. Così un giorno andai da mio padre. Lui era lì davanti alla televisione. Mio padre faceva due cose: o lavorava o guardava la televisione. Dico: *Ba'? ... Ba'? ... Babbo? ... vorrei lavorare!*

(Si volta di scatto)

Non lavorare proprio, fare il manovale.

(Pausa)

Magari metto da parte un po' di soldi.

(Pausa)

magari per fare un viaggio oppure ...

Shhhh..

Io credo sia andata male, no? Sembra sia andata male no? Invece, il giorno dopo, pomeriggio inoltrato, mio padre si affaccia in camera mia e mi fa cenno:

sciamu

E così, come in un romanzo di Dickens, lui avanti e io dietro, attraversiamo tutto il paese e arriviamo fino al bar "da 'Nzetto". Lì si svolgono tutti gli affari. Lì nel bar di 'Nzetto ci sta 'Nzetto, 3 o 4 persone, e il maestro, Mimino lu piastrellista, seduto davanti ad un bicchiere di vino, raccolto nel suo cappotto di solitudine.

'Nzetto fa segno a mio padre che è il momento buono, si può parlare. Allora mio padre organizza i pensieri e fa la domanda fatidica:

Mimi?

E basta! Il maestro si volta e mi guarda. Mio padre mi guarda. 'Nzetto scuotendo la testa mi guarda. Io sto per parlare ma mio padre fa segno di stare zitto. Il maestro torna sul suo bicchiere, butta giù un sorso di vino e si esprime:

Do Micilora, crammatina, alli 6

Cioè aveva accettato. Ma Non solo. In quella contrazione linguistica mi aveva già dato tutti gli elementi costitutivi dell'accordo. Mi aveva già dato l'indirizzo l'orario e il

bichuelas, hamburguesas, croquetas, papas, achicoria, melón de agua, melones, melones de castilla, melones como pan, pescado, uvas y para terminar, un curatodo de la dieta mediterránea que ayuda al cuerpo a digerir y a liberarse de los residuos en exceso: mejillones. Mejillones negros, berberechos, lapas, ostras. Crudos o en forma de sopa, solos o acompañados con vino joven y/o cerveza Raffo... y todos los bienes de Dios que cualquier ama de casa del sur pueda materializar alquímicamente en su pequeña cocina durante toda una semana de gestación, proyecto y realización de sus delirios culinarios:

Si por casualidad, después, cuando estemos allí, nos entra un poco de hambre...

Somos animales extraños de origen desconocido. Estamos mutando. Los miramos. Ellos nos miran. Nosotros los miramos a ellos. Algún niño se queda asombrado como en el zoológico. Al contrario, como diría Claudio, como en el "zu". Tenemos los rostros que dan asco, quien sabe cómo ha sido, quizás aquello que he bebido, el hígado el hígado el hígado destrozado... porque VOY AL MÁXIMO... VOY AL MÁXIMO...

Y naturalmente nos reímos de eso. Sí, señor. Nos reímos intensamente. Nosotros estamos fuera de este círculo del infierno de las familias en la playa los domingos con el almuerzo, desde el alba hasta el ocaso. No somos eso. No queremos ser eso. No lo seremos nunca. De eso nos reímos. Y riendo y bromeando nos dirigimos al bar "los 4 gatos" a desayunar y yo espero con todo mi corazón que Sandra, ella, digo, espero con todo mi corazón que Sandra, ella, digo, precisamente ella, digo, espero, con todo mi corazón, lo espero, que ella... tenga dinero.

Sí, porque el dinero siempre ha sido un problema. Nunca ha cambiado eso. ¿Dice que es la crisis? ¿Pero quién se ha dado cuenta de la diferencia? El dinero es una especie de hilo rojo. Dios mío. No es que alguna vez se me haya ocurrido trabajar. Eso no. Realmente no. No quería crearme traumas. Sé que hay personas que van a terapia porque trabajan mucho. Dios me libre. Yo me cuido la salud. No no... pero ya que estamos en confianza, les puedo hacer una confesión: una vez probé. A trabajar. Parece increíble. Pero probé una vez. Veía a tantos muchachos que conozco que trabajaban de obreros. Parecía algo simple, factible. Entonces un día me

salario. Così io, il giorno dopo alle sei in punto del mattino, secondo indicazione, con la mia vecchia bici da cross, i miei peggiori vestiti, mi presentai in via del Crocefisso, a casa del tecnico Adriano detto Micilora per la modica cifra di 20 mila lire al giorno, e un generico orario di lavoro che andava dalle 6 del mattino fino aaaaaa... Quando arrivai Mimino prese una pala, indicò 2 montagne sull'ingresso della casa e disse:

Missca,

Cioè mescola. Ed io:

Che Cosa?

E lui, dopo avermi mostrato tutte le sue otturazioni con una risata, disse:

Il brecciolino e il cemento,

e mi mise la pala in mano che con mio grandissimo stupore, signori, pesava.

Io credevo che il tutto si sarebbe risolto in breve, un'oretta al massimo, ma alle 4 di pomeriggio, quando Mimino disse

Valiò!!! Apposto!!!

Ero ancora lì davanti con l'amara scoperta di molti, moltissimi muscoletti del mio corpo di cui ignoravo completamente l'esistenza.

Non voglio tirarla in lungo. Arrivai a casa, mi buttai sul letto e mi addormentai. Mi risvegliai il giorno dopo, verso le 11 del mattino. Mi alzai. Andai in cucina e lì mi trattarono come un figlio che tornava dalla guerra. E nessuno, mai, commentò l'evento. Mio padre non disse neanche quel fatidico "te l'avevo detto io"... che tanto ci aiuta a dirigere la nostra rabbia, e ci salva dalla disistima. Niente. Il tentativo di voler lavorare, come vedete, l'ho subito tutto... sono addirittura andato in terapia per questo. Strano che non abbia cominciato a spacciare. Era questa un'attività al sud praticamente priva di rischi. Oddio. In verità anche lì, una volta, con Franco... Avevamo preso 100 grammi di erba dal Professore a Latiano. Il Professore ero uno spacciatore all'ingrosso che veniva chiamato così perché sembrava un professore universitario dei film americani. Alto, magro, con la riga da un lato e gli occhialini piccoli. Sempre col vestito, estate e inverno. E parlava della droga non come assenza di virtù, non come di un vizio, ma come di una scelta di vita filosofica:

Tutti abbiamo sentito la signorotta di turno che dice:

"Oh, è terribile quel che fanno questi giovani a se stessi; è terribile quello che fanno con la droga! La droga è una cosa tremenda." Dice lei. Poi tu la guardi e quella donna è senza occhi, senza calore umano, né spirito, niente. Un bastone. E ti chiedi come avranno fatto a ridurla in quello

acerqué a mi padre. Él estaba sentado frente al televisor. Mi padre hacía dos cosas: o trabajaba o veía la televisión. Le digo:

¿Pa'?... ¿Pa'?... ¿Papá?... ¡quisiera trabajar!
(Se vuelve de repente)

No trabajar precisamente, solo ser obrero.

(Pausa)

quizás logre ganar algún dinero.

(Pausa)

Quizás para hacer un viaje o algo así.

Shhhh.

Me pareció que la cosa había salido mal. Parece que había salido mal, ¿eh? Sin embargo, al día siguiente, avanzada la tarde, mi padre se asoma a mi habitación y me hace una señal:

vamos

Y así, como en una novela de Dickens, él delante y yo detrás, atravesamos todo el pueblo y llegamos hasta el bar de 'Nzetto. Allí se resuelven todos los asuntos. Allí, en el bar de 'Nzetto está el propio 'Nzetto, 3 o 4 personas y el maestro, Mimino lu pistrellista, sentado delante de un vaso de vino, envuelto en su abrigo de soledad.

'Nzetto le hace señas a mi padre de que es un buen momento, se puede hablar. Entonces mi padre organiza sus ideas y hace la pregunta fatídica: ¿Mimi?

Y con eso basta. El maestro se vuelve y me mira. Mi padre me mira. 'Nzetto, sacudiendo la cabeza, me mira. Yo intento comenzar a hablar, pero mi padre me hace una señal de que me quede callado. El maestro regresa a su vaso, bebe un sorbo de vino y se explica:

A donde Micilora, mañana por la mañana, a las 6.

Es decir, me había aceptado. Pero No solo eso. En aquella contracción lingüística ya me había dado todos los elementos constitutivos del acuerdo.

Ya me había dado la dirección, el horario y el salario. Así yo, al día siguiente, a las seis en punto de la mañana, según las indicaciones, en mi vieja bicicleta de montaña, vestido con mis peores ropas, me presentaría en la calle del Crucifijo, en casa del técnico Adriano, llamado Micilora, por la módica cifra de 20 mil liras al día, y un horario genérico de trabajo que andaba desde las 6 de la mañana hastaaaaaa...

Cuando llegué Mimino tomó una pala, señaló dos montañas a la entrada de la casa y dijo:

Mizcla (Con acento sureño)

stato tutte quelle chiacchiere con le amiche e tutte quelle preghiere alla chiesa, quei pasticcini con il the.

Per quello io vi dico che sulla marijuana mentono. Tutti. Vi dicono che sotto effetto di marijuana non puoi fare niente. Ma non è mica vero! Quando sei sotto effetto di marijuana puoi fare tutto quello che fai normalmente, solo che ti accorgi, che è, inutile!

Quanta ne dovete prendere? Dico, voi fumate? No? E perché c'hai gli occhi rossi? Un' allergia? Io faccio solo pezzi di 100 grammi minimo. Vagnù. Sono 500 canne... con un grammo ti fai 5-6 canne... belli belli va.

Aspettate qua che vi porto una busta di erba. Non vi fate notare. Certo che c'avete certe facce losche
Lui aveva fatto una cosa che a noi in quel periodo sembrava geniale. Aveva ereditado dal padre un lotto di terreno piantato a tabacco. Cosa che a lui non poteva fregare di meno. Poi gli era venuta l'idea. Aveva sradicado tutte le piante di tabacco tranne quelle del perimetro esterno. Andava tutti i giorni in campagna a lavorare. Era diventato un modello per i vecchi del paese:

Ma che bravo quel ragazzo, va tutti i giorni in campagna
Di giorno in campagna e la sera a vendere buste di marijuana e a filosofeggiare citando i classici della letteratura :

in fondo Baudelaire si faceva certi cannoni d'oppio.

Invece Rimbaud si beveva dei bottiglioni di assenzio...

Solo che nonostante la sua apertura di vedute non aveva tenuto conto della visione dall'alto delle cose. Eh sì, perché un giorno, una pattuglia aerea dei carabinieri... Noi lo avevamo perso di vista... Insomma quel pomeriggio prendemmo sti 100 grammi di marijuana, e tornammo a Erchie. Facemmo una sola telefonata, a Capatorre:

Capatò, sono Franco.

Eh.

C'abbiamo un po' di verdura.

Ah.

Dico, la vendiamo.

Ah.

Se ti interessa stiamo a casa.

Eh.

E così Capatorre aveva preso la sua motoretta ed era venuto a casa di Franco. Gli avevamo spiegato che volevamo vendere l'erba ma solo agli amici e che poteva spargere la voce ma solo agli amici. E così Capatorre fece la domanda fatídica, la domanda che qualunque compratore del mondo fa al suo diretto interessato all'atto della compra-vendita:

è buona?

Es decir, mezcla. Y yo:

¿Qué cosa?

Y él, tras haberme mostrado todas sus obturaciones con una amplia sonrisa, dijo:

La gravilla y el cemento,

Y me puso la pala en la mano que, para mi gran sorpresa, señor mío, sí que pesaba.

Yo creía que todo se resolvería en breve, una horita lo máximo, pero a las 4 de la tarde, fue cuando Miminodijo *Muchacho, ¡¡¡ Ya está bien!!!*

Estaba aún allí parado delante, con el amargo descubrimiento de muchos, muchísimos musculitos de mi cuerpo, de los cuales ignoraba completamente su existencia.

No voy a hacer el cuento muy largo. Llegué a casa, me tiré en la cama y me quedé dormido. Me desperté al día siguiente hacia las 11 de la mañana. Me levanté. Fui a la cocina y allí me trataron como a un hijo que regresaba de la guerra. Y nadie nunca comentó el suceso. Mi padre no dijo ni siquiera ese fatídico “¡te lo dije...!” que tanto nos ayuda a dirigir nuestra rabia y nos salva de la desestimación. Nada. El intento de querer trabajar, como ven, lo sufrí completo... incluso fui a terapia por eso. Es extraño que no haya comenzado a distribuir droga. Esa era una actividad en el sur prácticamente exenta de riesgos. Oh, Dios mío. En realidad, incluso allí una vez, con Franco...

Habíamos cogido 100 gramos de hierba del Profesor en Latiano. El Profesor era un distribuidor al por mayor que era llamado así porque parecía un profesor universitario de los filmes norteamericanos. Alto, delgado, con la raya al lado y gafas pequeñas. Siempre de traje, en verano y en invierno. Y hablaba de la droga no como ausencia de virtud, no como de un vicio, sino como de una opción de vida filosófica: *Todos hemos escuchado la perorata que dice: “Oh, es terrible lo que se hacen esos jóvenes a sí mismos; ¡es terrible lo que hacen con la droga! La droga es una cosa tremenda”. Dice ella. Después tú la miras y esa mujer está sin ojos, sin calor humano, ni espíritu, nada. Un bastón. Y te preguntas cómo han hecho para reducirla a ese estado todas aquellas chácharas con las amigas y todas aquellas plegarias en la iglesia, aquellos dulces con el té. Por eso les digo que sobre la marihuana mienten. Todos. Les dicen que bajo el efecto de la marihuana no se puede hacer nada. ¡Pero no es cierto en absoluto! Cuando estás bajo el efecto de la marihuana*

Ma Che cosa vuoi che ti dica uno spacciatore? Ma Che cosa vuoi che ti risponda alla domanda “È buona?” Ma più in generale, un qualsiasi commerciante, dove vai a comprare qualcosa, se tu gli chiedi: è buona? Cosa vuoi che ti dica. No, fa cagare ma te la vendo lo stesso. Non può che dirti che “è buona”. Lo sapevamo. Lo sapevano gli altri. Lo sapevano tutti che se poi uno ti doveva fregare ti fregava lo stesso. Ma questa domanda si faceva sempre: “È buona? No! È origano, ma te lo vendo come fosse marijuana della Giamaica”.

Capatò, ma che domanda è? Certo che è buona!

Ma Capatorre con un guizzo improvviso di intelligenza, ci spiazzò, ci chiese:

La posso provare??

Ah ... e Mi sembra giusto. Entra che ci facciamo una canna.

E qui, esattamente qui commettemmo il grandissimo errore. La nostra carriera si interruppe esattamente in questo momento. Ci sedemmo sul divano buono di Franco e per dimostrare la nostra buona fede facemmo la prima canna.

Poi discutendo amabilmente facemmo la seconda canna.

Poi parlando del più e del meno facemmo la terza canna, poi tra un mondo parallelo e un altro facemmo la quarta canna,

poi mentre in casa apparivano degli gnomi ci facemmo la quinta canna,

tra fatine e folletti facemmo la sesta canna,

poi la settima canna, poi l'ottava canna,

oi a oa anna,

oaaa aaa anna,

ooo aaa aaa aaa.

(Poi versi di animali, un'improvvisazione sonora che finisce con paperino.)

La mattina dopo, a busta finita, Capatorre si alzò dal divano, e puntò dritto verso la porta d'uscita e poi disse: *Vagnù mi ni sta bau...*

Poi si frugò nelle tasche e tirò fuori una banconota intonsa da 10.000 lire e disse:

in effetti, era buona! Ne prenderei un decino, se non vi dispiace

Capatò! Mavaffaaaaaaa...

(Musica Heroes – Bowie)

I, I wish you could swim

Like the dolphins, like dolphins can swim

Though nothing,

nothing will keep us together

We can beat them, forever and ever

puedes hacer todo lo que haces normalmente, ¡solo que te das cuenta que es inútil!

¿Cuánto te debes meter? Digo, ¿usted fuma? ¿No? ¿Y por qué tiene los ojos rojos? ¿Una alergia? Yo cojo solo trozos de 100 gramos como mínimo. Mu-chachos. Son 500 pitos... con un gramo te haces 5-6 pitos... así mismo.

Espéreme aquí, que le traigo un sobre de hierba. No llame la atención. La verdad es que tiene cierto rostro hosco.

Él había hecho algo que a nosotros entonces nos parecía genial. Había heredado del padre un lote de terreno plantado de tabaco. Algo que a él no le podía interesar ni un comino. Después se le ocurrió una idea. Arrancó todas las plantas de tabaco excepto las del perímetro exterior. Iba todos los días a trabajar. Se había convertido en un modelo para los viejos del pueblo:

Mira qué bravo ese joven, va todos los días al campo Por el día en el campo, y por la noche a vender paquetes de marihuana y a filosofar citando a los clásicos de la literatura:

Se sabe que Baudelaire se hacía algunas brevas de opio. En cuanto a Rimbaud, se bebía botellas de ajeno y otras hierbas.

Solo que a pesar de su amplitud de vista no había considerado la visión desde lo alto. Sí, porque un día, una patrulla aérea de carabineros... Nosotros lo habíamos perdido de vista... En definitiva, aquella tarde tomamos 100 gramos de marihuana y regresamos a Erchie. Hicimos una sola llamada, a Capatorre:

Capatò, soy Franco.

Eh.

Tenemos un poco de verdura.

Ah.

Digo, la vendemos.

Ah.

Si te interesa estamos en casa.

Eh.

Y así Capatorre tomó su motorino y vino a casa de Franco. Le explicamos que queríamos vender la hierba, pero solo a los amigos y que podía esparcir la voz, pero solo a los amigos. Y así Capatorre hizo la pregunta fatídica, la pregunta que cualquier comprador del mundo hace directamente al interesado en el acto de compra-venta:

¿es buena?

¿Pero qué quieres que te diga un distribuidor?

*Oh we can be Heroes,
just for one day*

Capítulo VII

E così, seduti al bar dei 4 gatti io e Sandra conversiamo amabilmente. Le racconto questi aneddoti su Erchie provincia di brindisi città medievale comune d'Europa e intanto stiamo aspettando che un momento all'altro arrivano gli altri 2 a prenderci. Ci scambiamo carinerie, vuoi più zucchero, ti prendo un caffè, dolcezze da primi incontri, e intanto aspettiamo. E intanto quei due non vengono. Dovevano andare da Tanino Precamuerti e venire qui. E allora il nostro dovere per oggi l'abbiamo fatto, per oggi siamo apposto. Ma i 2 per il momento non arrivano. Aspettiamo. Aspettiamo e parliamo. Ancora non stiamo male. Possiamo aspettare. E infatti aspettiamo. Pensiamo ancora al nostro incontro, per ora, come a qualcosa che è più importante di quel ... Aspettiamo. Non voglio dare giudizi affrettati... Solo che le ore passano... Vanno e non tornano più... L'operazione doveva essere semplice. Andare da Tanino. Prendere la roba. Venire da noi. È facile no? Vabbè Vabbè Vabbè. Aspettiamo... Cioè, dico, le possibilità sono 2: o loro hanno fatto i pezzi dimmerda e si sono fatti senza di noi, invidiosi di quello che stiamo vivendo io e Sandra; oppure c'è un problema alla base. Un problema che bisogna risolvere. Mentre sto parlando eccoli comparire all'orizzonte. Le loro facce stridono con quest'ambientazione caraibica. Questo sole, questo mare, così azzurro, improvvisamente acquistano una tonalità acida che non presuppone niente di buono.

Da lontano Claudio comincia a gridare.

(Grammelot pugliese di Caludio).

Oscar nui ammusciuti addo, inzomma, nu casinu, nu burdellu. Prima a casa, poi. Ma na tragedia

Claudio abbassa la voce che c'è gente

Inzomma la cosa eti ca... siamo vinimu, sciamu vinimu e nienzi. Nu casinu. Ama vitè. Ancira non...

Claudio abbassa la voce che c'è gente

La questioni, a mari, a casa, do la vagnona. Nu macellu, nu macellu. Poi porcellino quannu è passatu

CLAUDIO STAI ZITTO!!! Scusate è straniero...Franco?

Che cosa sta dicendo Claudio?

Che Tanino Precamuerti è scomparso.

Come scomparso?

Scomparso

Significa che non c'è, che non si trova, che si è dileguato, sfumato, scomparso. Nell'officina non c'è, dalla suocera in via Calvario non c'è. Ad Avetrana non c'è.

¿Qué quieres que te responda a la pregunta “¿Es buena?”. No solo en este negocio, cualquier comerciante, donde quiera que vas a comprar algo, si tú le preguntas ¿es buena? ¿Qué quieres que te diga? No, da diarrea, pero igual te la vendo. No puede decirte otra cosa, sino que “es buena”. Lo sabíamos. Lo sabían los demás. Lo sabían todos, que si en definitiva alguien te quería joder te jodía de todas formas. Pero esa pregunta se hacía siempre “¿Es buena?” ¡No! Es orégano, pero te lo vendo como si fuera marihuana de Jamaica”.

Capatò, ¿qué pregunta es esa? ¡Claro que es buena!
Pero Capatorre, con un movimiento rápido de inteligencia, nos sorprendió, nos preguntó:

¿La puedo probar?

Ah, Me parece justo. Entra que nos hacemos un pito.
Y aquí, exactamente aquí, cometimos un grandísimo error. Nuestra carrera se interrumpe exactamente en este momento. Nos sentamos en el cómodo sofá de Franco y para demostrar nuestra buena fe hacemos el primer pito.

Después discutiendo amablemente hacemos el segundo pito.

Después hablando de esto y de lo otro hacemos el tercer pito,

después entre un mundo paralelo y otro hacemos el cuarto pito,

después mientras en casa aparecían los gnomos nos hacemos el quinto pito,

después entre brujitas y diablitos hacemos el sexto pito,

después el séptimo pito, después el octavo pito, oy a o a anna,

oaaa aaa anna.

Ooo aaa aaa aaa

(Después versos de animales, una improvisación sonora que termina con el ansarino)

A la mañana siguiente, con el sobre vacío, Capatorre se levantó del sofá y se dirigió derecho a la puerta de salida y después dijo:

Muchachos ... sí que está buena

Después se registró los bolsillos y sacó un billete de banco nuevo por 10.000 liras y dijo:

En efecto, ¡era buena! Me llevaría una decena si no les molesta

¡Capatò! Vetepalcaraaaaaaa...

(Música Héroes – Bowie)

I, I wish you could swim

Like the dolphins, like dolphins can swim

Though nothing,

Dalla moglie non c'è. Abbiamo incontrato Taglierino e ha detto di lasciarlo perdere per oggi Tanino Precamuerti. Perché?

Non l'ha detto. Ma non mi sembra una bella storia.

Tano detto Tanino alias O'Precamuerti si era comprato un Citroen Pallas Turbo 2 a iniezione elettronica. E mo voleva prendersi una casa al mare. Solo che questo non era mica un libero mercato. Lui doveva comprare da una parte e vendere dall'altra. Fine della storia. Ma Tanino era diventato avido. Gli era sembrato facile fare i soldi co sti tossici. E all'inizio le cose andavano bene. Ma poi come in tutti i mercati, un arresto di qua, un' intercettazione di là, e la robba si alza di prezzo e si abbassa di qualità. Ma a Tanino si erano fatti gli occhi a forma di euro e si era messo a traccheggiare con altri boss. Ma ripeto questo non era un libero mercato.

Ed è a questo punto della storia, all'ombra dei 40 gradi di un tardo pomeriggio d'estate, che Tanino Precamuerti scomparve improvvisamente dalle nostre vite lasciando nello sgomento diverse centinaia di squilibrati che da anni si erano abituati alla facilità nel reperimento della sostanza stupefacente.

Tranquilla Sandra. È tutto sotto controllo. Siamo abituati. Alla Torre non c'è Mimino Relax?

Agli arresti domiciliari

E non c'ha niente?

Se andiamo ha detto che ci spara

Cazzo! A san Marzano ci stava il Turco, no?

È morto

Di overdose?

No gli hanno sparato

Minchia. Ad Avetrana?

Sempre Territorio di Tanino è!

Eh si. A Manduria?

Ieri 40 arresti

40 arresti?

Sì, praticamente gli sbirri sono entrati in casa di Ghia-ghia, lo spacciatore, e a ogni tossico che suonava dicevano: sali. Sali. Sali. Poi quando in casa non ci stava più nessuno se li sono portati tutti in caserma.

Cazzo! A Oria allora? Eh si A Oria?

A Oria?

Infatti, andiamo a Oria, c'è Fernando Plasmon!

A Oria però non posso venire io dice Franco.

Come non puoi venire tu? Perché? Che hai combinato? Franco? Che hai fatto? Franco ti spezzo le gambe, parla. Perché non puoi venire?

Intendiamoci signori. Questo è Franco Malacarne.

*nothing will keep us together
We can beat them, forever and ever
Oh we can be Heroes,
just for one day*

Capítulo VII

Y así, sentados en el bar de los 4 gatos Sandra y yo conversamos amablemente. Le cuento estas anécdotas sobre Erchie, provincia de Brindisi, ciudad medieval común y típica de Europa y mientras tanto estamos esperando que de un momento a otro lleguen los otros dos a unírseos. Nos intercambiamos frases gentiles, quieres más azúcar, te pido un café, palabras dulces de los primeros encuentros, y mientras tanto, esperamos. Y mientras tanto aquellos dos no llegan. Debían haber ido donde Tanino Precamuerti y venir aquí. Y entonces nuestra tarea por hoy la habríamos hecho, por hoy habríamos cumplido. Pero esos 2 por ahora no llegan. Esperamos. Esperamos y hablamos. Todavía no nos sentimos mal. Podemos esperar. Y de hecho esperamos. Por ahora pensamos aún en nuestro encuentro como algo que es más importante que eso... Esperamos. No quiero hacer juicios apresurados. Solo que las horas pasan. Se van y ya no regresan. La operación debía ser simple. Ir a casa de Tanino. Coger el material. Venir a encontrarse con nosotros. ¿Es fácil, no? Está bien, está bien, está bien. Esperamos. Es decir, digo que las posibilidades son dos: o ellos han hecho una gran mierda y lo han hecho sin nosotros, envidiosos de lo que estamos viviendo Sandra y yo o bien hay un problema de base. Un problema que hay que resolver. Mientras estoy hablando aparecen en el horizonte. Sus rostros desentonan con este ambiente caribeño. Este sol, este mar, tan azul, de repente adquieren una tonalidad ácida que no augura nada bueno. Desde lejos Claudio comienza a gritar. *(Jerigonza en dialecto apulo-barese de Claudio).* *Oscar nui ammusciuti addo, inzomma, nu casinu, nu burdellu. Prima a casa, poi. Ma na tragedia Claudio, baja la voz que hay gente Inzomma la cosa eti ca... siamo vinimu, sciamu vinimu e nienzi. Nu casinu. Ama vitè. Ancira non... Claudio, baja la voz que hay gente La questionì, a mari, a casa, do la vagnona. Nu macellu, nu macellu. Poi porcellino quannu è passatu*

Il mio migliore amico. Un bravo ragazzo. Un ragazzo d'oro. Un pezzo di pane. Sempre attento, sempre disponibile. È l'amico per definizione. Parla poco, come abbiamo visto ma è affidabile. La persona su cui puoi contare... per tutti, sempre, sempre, schietto, sincero, aperto, senza segreti, davvero: SBAGLIATO!!! Franco è primaditutto un tossico! Franco è la persona che sa mentire come nessun altro. Il giorno che sua madre lo trovò con una siringa nel braccio lui ebbe la faccia tosta di dire:

Non è come credi tu

e partì con una filippica che, in qualche arcano modo, convinse la madre che non si stava facendo davvero. Questo era Franco, faccia da angelo, aria rassicurante, ma sempre col diavolo appoggiato sulla schiena. Mai sottovalutare il potere della negazione, signori!!! Mai sottovalutare il potere della negazione!!!

Franco parla. Che cosa è successo a Oria? Che cosa hai combinato? Su avanti, parla. Franco, parla. Che cosa hai combinato?

Che cosa ho combinato? Che cosa vuoi che abbia combinato? Ho combinato che tutte le volte che stavo male sono andato a Oria a casa di Fernando Plasmon, e ho comprato dei cinquantini di eroina che mi sono disciolto nelle vene per avere un paio d'ore di tranquillità. Ecco cosa ho combinato. E adesso io li ho un milione di debito. E proprio ieri Fernando Plasmon mi ha mandato a dire che mi sta cercando per spararmi in faccia. Ecco che cosa ho combinato.

Non mi guardare così. Hai capito bene. Ho un milione di debito.

"volevo provare i confini della realtà, tutto qui, solo curiosità". Ma di che cazzo stiamo parlando? Di Jim Morrison? Di Mick Jagger? Siete ridicoli.

Abitiamo nel buco del culo del mondo e noi siamo quelli messi da parte di un posto che è il buco del culo del mondo. Ma di che cosa stiamo parlando? A chi vuoi che importi se ho un debito di 1 milione di lire con Fernando Plasmon oppure sono morto di overdose in riva al mare? Forse questa è la migliore annata della nostra vita. Se usciamo vivi da qui, questa è l'estate migliore della nostra vita, che ricorderemo come la famosa estate della giovinezza e ci diremo: ti ricordi? Ti ricordi quell'estate che venne Sandra? Ti ricordi che ci volevano sparare in faccia? Ti ricordi che bello? Forse il meglio della nostra vita è proprio questo. Cazzo. Ma andate tutti a farvi fottere! Svegliatevi coglioni!!!

(Pausa)

Scusate. Scusate. Mi sono lasciato prendere la mano.

¡¡¡CLAUDIO CÁLLATE!!! Disculpen, es extranjero...

¿Franco? ¿Qué está diciendo Claudio?

Que Tanino Precamuerti ha desaparecido.

¿Cómo que ha desaparecido?

Desaparecido

Significa que no está, que no lo encontramos, que se ha diluido, esfumado, desaparecido. En el taller no está, en casa de la suegra en la calle Calvario no está. En Avestrana no está. En casa de su mujer no está. Encontramos a Taglierino y dijo que nos olvidáramos hoy de Tanino Precamuerti.

¿Por qué?

No lo ha dicho, pero no me parece un asunto bueno.

Tano, llamado Tanino, alias O'Precamuerti se había comprado un Citroen Pallas Turbo 2 de inyección electrónica. Y quería hacerse de una casa junto al mar. Solo que este no era para nada un mercado libre. Él debía comprar por una parte y vender por la otra. Fin de la historia. Pero Tanino se había vuelto insaciable. Le había resultado fácil hacer dinero con aquellos toxicómanos. Y al principio las cosas iban bien. Pero después, como en todos los mercados, un arresto aquí, una interceptación allá, y la mercancía subía de precio y bajaba la calidad. Pero a Tanino los ojos se le habían puesto con forma de euro y quiso competir con otros boss. Pero repito, esto no era un mercado libre.

Y es a esta altura de la historia, a la sombra de 40 grados de una tarde avanzada de verano, en que Tanino Precamuerti había desaparecido de improvviso de nuestras vidas, dejando en la consternación a varios centenares de desequilibrados que desde hacía años se habían habituado a la facilidad de hallar la sustancia estupefaciente.

Tranquila, Sandra. Todo está bajo control. Estamos habituados. ¿En la Torre no está Mimino Relax?

En arresto domiciliario

¿Y no tiene nada?

Ha dicho que nos dispara si vamos

¡Coño! ¿Y en san Marzano no estaba el Turco?

Está muerto

¿De sobredosis?

No, le dispararon

Carajo. ¿Y Avestrana?

¡También es territorio de Tanino!

Oh, sí. ¿En Manduria?

Ayer 40 arrestos

¿40 arrestos?

Scusate. Ma è che ho paura. Facciamo così allora: si va a Oria. Ci fermiamo all'entrata del paese. Tu e Sandra, senza dare nell'occhio, andate a piedi a casa di Fernando Plasmon. Se vi chiede qualcosa gli dite che non mi vedete da un sacco di tempo. Eh? Facciamo così? Se ve la da bene. Se non ve la da... bene! Ci inventeremo qualcosa, come sempre!

Capitolo VIII

E così, non potendo fare altro, prendiamo la macchina, andiamo a Oria. Ci fermiamo all'entrata. Io e Sandra scendiamo e cominciamo il cammino verso casa di Fernando Plasmon con la stessa devozione con cui si fa il cammino di Santiago.

Ma ad un certo punto Sandra si ferma. Mi fermo anch'io e mi volto pronto a dire: dai Sandra, non ti ci mettere anche tu, per favore, andiamo. Ma dalla sua faccia capisco che sta succedendo qualcosa. È strana. È come ipnotizzata. Alla sua destra un piccolo giardino con un pozzo al centro. Un aranceto. I raggi di sole ancora vivi fanno piccole lame di luce tra le foglie. Lei si volta verso il giardino e dice:

entriamo un attimo.

(Musica Nick Cave - Into my arms)

Nel mio cervello una deflagrazione di pensieri. Non capisco quello strano comportamento. Per qualche secondo sono senza pilota. Una vecchia pietra levigata fa in qualche modo da panchina. Ci sediamo. Tira fuori le sigarette e me ne offre una. Accendiamo. Tira con gusto la prima boccata. Un sorriso sotto le labbra. Io attacco:

Sandra...

Ma lei subito:

Shhhh! Aspetta Oscar. È bello qui! Guardati intorno! Guarda questo aranceto! (Ride) Non devi guardare me Oscar. Guardati intorno.

Non potendo fare altrimenti mi volto verso quel giardino e guardo. Tiro una boccata dalla sigaretta e lascio uscire il fumo, e con quello se ne esce come una nuvola nera che c'avevo nel cervello. E Mentre quella nuvola si dirada, vedo. Improvvisamente vedo!

Vedo come la luce traveste ogni cosa. Come traveste quest'albero di arance. Accarezza lieve le foglie lasciando, qui e là, macchie di verde più intenso. Incendia le arance, scolpisce questo tronco. Una foglia si stacca da sopra, volteggia, e poi mi si posa su un piede.

Partiamo! Dai! Oscar! Partiamo. Andiamo in stazione. Prendiamo il primo treno e andiamo a

Sí, de hecho, los esbirros han entrado en casa de Ghiaghia, el distribuidor y a cada toxicómano que tocaba le decían: sube. Sube. Después, cuando en la casa no había nadie más se los llevaron a todos a la cárcel.

¡Coño! ¿Entonces a Oria? ¿Sí, a Oria?

¿A Oria?

En efecto, vamos a Oria, ¡allí está Fernando Plasmon!

Pero a Oria yo no puedo ir dice Franco.

¿Cómo que no puedes ir? ¿Por qué? ¿Qué has hecho? ¿Franco? ¿Qué has hecho? Franco, te rompo las piernas, habla. ¿Por qué no puedes ir?

Entendámonos, señores: Este es Franco Malacarne. Mi mejor amigo. Un magnífico muchacho. Un muchacho de oro. Un pedazo de pan. Siempre atento, siempre disponible. Es el amigo por definición. Como hemos visto, habla poco, pero es confiable. Una persona con la que se puede contar... para todos, siempre, siempre, leal, sincero, abierto, sin secretos, realmente: ¡¡¡EQUIVOCADO!!! ¡Franco es, ante todo un toxicómano! Franco es una persona que sabe mentir como ninguna otra. El día que su madre lo encontró con una jeringuilla en el brazo él tuvo la cara dura de decir:

No es lo que tú crees

y comenzó con una tremenda historia inventada que, en cierto modo secreto, convenció a la madre de que en realidad no se estaba drogando. Este era Franco, cara de ángel, aire tranquilizador, pero siempre con el diablo apoyado en la espalda. ¡¡¡Nunca subvaloren el poder de la negación, señores!!! ¡¡¡Nunca subvaloren el poder de la negación!!!

Franco, habla. ¿Qué ha ocurrido en Oria? ¿Qué has armado? Dale, habla. Franco, habla. ¿Qué has armado?

¿Qué he armado? ¿Qué quieren que haya armado?

Lo que he armado es que todas las veces que me sentía mal he ido a Oria a casa de Fernando Plasmon, y he comprado cincuenta de heroína que me he disuelto en las venas para tener un par de horas de tranquilidad. Eso es lo que he armado. Y ahora tengo allí un millón de deudas. Y precisamente ayer Fernando Plasmon me ha mandado a decir que me está buscando para dispararme en mi cara. Eso es lo que he armado.

No me miren así. Han entendido bien. Tengo un millón de deuda.

Berlino. A prendere un caffè a Parigi. Chi ce lo impedisce? Lasciamoci alle spalle sto schifo. Chi ce lo impedisce? Chi ci impedisce di andare a New York? Ballare alla festa dei colori in India? Dai. Lasciamoci alle spalle sto schifo e partiamo. Abbandoniamo finalmente al suo destino madre solitudine.

Madre solitudine. La vedo. Si è sentita minacciata e ora si è alzata dal suo giaciglio e mi guarda. È lì, sotto l'albero, e mi guarda. È come se Sandra avesse costruito un cerchio dove lei, la signora dei nostri mali, non può entrare. Scalpita. Si arruffa. Da qui mi sembra lontana. Da qui mi sembra addirittura ridicola. Da qui mi sembra che non sia tanto forte come dice di essere, come io credo che sia.

Non sappiamo da dove viene, non sappiamo perché alcuni ne soffrono più di altri e forse non è neanche la domanda giusta chiedersi perché. Il dato di fatto è che c'è. Il dato di fatto è che è inesorabile. Il dato di fatto è che se tu non ti metti a lottare contro di lei, lei ti toglie l'appartenenza a questo infinito e meraviglioso mondo. La domanda giusta non è perché. La domanda giusta è: come? Come mi corrode, come fa, come posso fare io a spuntare questa lama che taglia i fili che tengono legati al mondo, come posso fare io a lasciare al suo destino questa madre amorevole che mi vuole tutto per se.

(Cantando)

in to my arms, o Lord

in to my arms, o Lord

in to my arms, o Lord

(Forte) OSCAR!!!

Un ragazzone con gli occhi celesti e un bel sorriso disarmante: è Giuseppe Sanguegiustu, e dietro di lui madre solitudine che un attimo fa era sotto l'albero, che mi chiama da lontano. Poi anche Sandra mi chiama, ma sottovoce, appena udibile, sussurrando:

Oscar!

E io sto così qualche secondo, in bilico tra due mondi che mi chiamano entrambi.

Poi una sferzata di dolore ai reni mi ricorda che cosa ci sto a fare lì. Madre solitudine ha di nuovo allargato le braccia e sorride.

Oscar!!! Stai andando a prendere la roba? Conosci qualcuno a Oria?

Sì Giusè. Fernando Plasmon! Quanta ne devi prendere? Un ventino

Dammi a me, ci penso io

Lui è un ragazzo d'oro. È della famiglia dei Sanguegiustu. Un bravo ragazzo, un ragazzo d'oro. Oddio, in questo momento dovrebbe essere agli arresti domiciliari.

“quería probar los límites de la realidad, todo aquí, solo curiosidad”. ¿Pero de que coño estamos hablando? ¿De Jim Morrison? ¿De Mick Jagger? Son ustedes ridículos.

Vivimos en el ojo del culo del mundo y estamos metidos en un lugar más allá del ojo del culo del mundo. ¿Pero de qué estamos hablando? ¿A quién quieres que le importe si tengo una deuda de 1 millón de liras con Fernando Plasmon o bien que estoy muerto de una sobredosis a la orilla del mar? Quizás este sea el mejor año de nuestra vida. Si salimos vivos de aquí este es el mejor verano de nuestra vida, que recordaremos como el famoso verano de la juventud y nos diremos: ¿te acuerdas? ¿Te acuerdas de aquel verano cuando vino Sandra? ¿Te acuerdas que nos querían disparar en la cara? ¿Te acuerdas qué bonito? Quizás lo mejor de nuestra vida sea precisamente esto. Coño. ¡Váyanse todos a hacerse una paja! ¡¡¡Despiértense los cojones!!!

(Pausa)

Discúlpenme. Discúlpenme. Se me ha ido la mano. Discúlpenme. Pero es que tengo miedo. Haremos lo siguiente: Vamos a Oria. Nos detenemos a la entrada del pueblo. Tú y Sandra, sin llamar la atención, van a pie a casa de Fernando Plasmon. Si les pregunta algo le dicen que no me ven desde hace un montón de tiempo. ¿Está bien? ¿Lo hacemos así? Si se las da, bien. Si no,... ¡también! ¡Nos inventaremos algo, como siempre!

Capítulo VIII

Y de este modo, sin poder hacer otra cosa, tomamos el auto y nos fuimos a Oria. Nos detuvimos a la entrada. Sandra y yo descendimos y emprendimos el camino hacia la casa de Fernando Plasmon con la misma devoción con que se hace el camino de Santiago.

Pero llegados a un punto, Sandra se detiene. Yo también me detengo y me vuelvo a decirle de inmediato: dale, Sandra, no empieces tú también, por favor, vamos. Pero por su cara comprendo que está sucediendo algo. Está extraña. Como hipnotizada. A su derecha, un pequeño jardín con un pozo en el centro. Un naranjal. Los rayos de sol todavía vivos dibujan pequeñas láminas de luz entre las hojas. Ella se vuelve hacia el jardín y dice: *entremos un instante*

(Música de Nick Cave – *Into my arms*)

Ma siccome a Erchie non c'è più robbia è venuto fino a qui. Lo zio ha minacciato di morte chiunque gli vende la robbia. Ha deciso che il nipote si deve disintossicare. Ma questo ragazzo mi ha salvato il culo dall'astinenza molte volte e non posso lasciarlo a piedi proprio io.

All'entrata di Oria ci stanno Franco Malacame e Claudio "zudiberlino", aspettami là.

Oscar, non fare scherzi!

Giusè, tranquillo! Fidati!

Capítulo IX

E così tutto è ritornato al suo posto e finalmente ci incamminiamo verso casa di Fernando Plasmon. Arriviamo davanti ad una porta. È una come tante. Una porta come tante altre. Impossibile da distinguere. La mano si stacca da quella di Sandra. E punta verso il campanello con la scritta "famiglia La Porta".

(Suono di campanello)

Dalle fessure volano voci intrecciate in un rosario. Le voci sgusciano, serpeggiano, volando basse ma inesorabili appena sul pelo del suolo. Inondano il sud queste voci devote. Ce ne sono sempre, di rosari, dappertutto. Si apre la porta e io vengo investito dalla forza della preghiera. Dio mio: il rosario lo stanno dicendo proprio in questa casa qui.

Ave Maria piena di grazia il signore è con te.

Una vecchia, secca e incartapecorita, con un rosario in mano.

Tu sei benedetta tra le donne e benedetto il frutto del tuo seno Gesù.

Io e Sandra guardiamo quella donna. Ci aspettiamo che ci chieda qualcosa. Ma lei niente.

Santa Maria madre di dio prega per noi peccatori adesso e nell'ora della nostra morte amen.

Signora?

Ave Maria piena di grazia il signore è con te.

Signora c'è Fernando?

Tu sei benedetta fra le donne e benedetto il frutto del tuo seno Gesù.

La mia è una supplica fatta con la stessa devozione della vecchia ma ad un'altra madonna.

Santa Maria madre di dio prega per noi peccatori.

Signora c'è Fernando?

Adesso e nell'ora della nostra morte amen.

SIGNORA?

Ave Maria piena di grazia il signore è con te. Non c'ha niente. Tu sei benedetta fra le donne. Ha finito tutto e fa per chiudere la porta.

E benedetto il frutto del tuo seno Gesù.

En mi cerebro hay una explosión de pensamientos. No comprendo ese extraño comportamiento. Durante algunos segundos me quedo sin timonel. Una vieja piedra lisa nos sirve en cierto modo de banco. Nos sentamos. Saca los cigarrillos y me ofrece uno. Lo encendemos. Exhala con gusto la primera bocanada. Una sonrisa en los labios. Yo ataco:

Sandra

Pero ella de inmediato:

¡Shhhh! Espera, Oscar. ¡Está muy bonito aquí! ¡Mira en derredor! ¡Mira este naranjal! (Ríe) No debes mirarme a mí, Oscar. Mira alrededor.

Sin poder hacer otra cosa me vuelvo hacia aquel jardín y miro. Aspiro una bocanada del cigarrillo y dejo salir el humo, y con él sale de allí como una nube negra que tenía en el cerebro. Y mientras aquella nube se deshacía, veo. ¡De repente veo!

Veo cómo la luz enmascara todas las cosas. Cómo enmascara este árbol de naranja. Acaricia ligero las hojas dejando aquí y allá manchas de verde más intenso. Enciende las naranjas, esculpe este tronco. Una hoja cae desde arriba, se voltea y después se me posa en un pie.

¡Vámonos! ¡Dale! ¡Oscar! Vámonos. Vamos a la estación. Tomemos el primer tren y vámonos a Berlín. A tomarnos un café en París. ¿Quién nos lo impide? Dejemos atrás este asco de vida. ¿Quién nos lo impide? ¿Quién nos impide irnos a Nueva York? ¿Bailar en la fiesta de los colores en la India? Dale. Dejemos atrás este asco de vida y vámonos. Abandonemos finalmente a su destino a la madre soledad.

La madre soledad. La veo. Se ha sentido amenazada y ahora se ha levantado de su yacija y me mira. Está allí, bajo el árbol y me mira. Es como si Sandra hubiese construido un círculo donde ella, la señora de nuestros males, no puede entrar. Se inquieta. Se enreda. Desde aquí me parece lejana. Desde aquí me parece incluso ridícula. Desde aquí me parece que no es tan fuerte como dice ser, como yo creo que es.

No sabemos de dónde viene, no sabemos por qué algunos sufren por eso más que otros y quizás no es ni siquiera la pregunta justa preguntarse por qué. Lo cierto es que existe. Lo cierto es que es inexorable. Lo cierto es que si tú no te pones a luchar contra ella, ella te corta la pertenencia a este infinito y maravilloso mundo. La pregunta justa no es por qué. La pregunta justa es: ¿cómo? Cómo me

Subito io, mettendo un piede davanti:

Aspetti signora. Lo può chiamare?

Santa Maria, madre di dio prega per noi peccatori. Fernando non c'ha niente. Ha finito la robba. Ha finito tutto. Andatevene. Tu sei benedetta fra le donne e benedetto il frutto del tuo seno Gesù.ù

Lo può chiamare lo stesso?

Santa Maria madre di dio prega per noi peccatori...

Lei sgrana il rosario e noi siamo esterrefatti. Tutto ci aspettavamo tranne che una vecchia ci dicesse che suo nipote ha finito la robba, in una pausa di testo durante la recitazione del rosario.

Tu sei benedetta tra le donne, benedetto il frutto del tuo seno Gesù.

Ma io non mi perdo d'animo e le chiedo:

Lo può chiamare lo stesso? Signò, gli devo dire una cosa importante.

Santa Maria, madre di dio, prega per noi peccatori. Aspettate qui. Adesso e nell'ora della nostra morte... amen. E non vi fate notare. Avemaria piena di grazia...

E scompare dietro una tenda nella penombra della casa. Sandra non riesce a trattenersi e si mette a ridere. *Smettila Sandra sennò quella si offende.*

Ma da voi spacciano le vecchie?

Che ti devo dire questa non me l'aspettavo nemmeno io...

Da dietro quella tenda subito si affaccia Fernando Plasmón. Torso nudo, un crocefisso tatuato sulla parte sinistra del petto. Fisico asciutto. Da sportivo quasi. *Che cazzo vuoi?*

Io sto per parlare ma lui con una mano mi tira dentro. Io mi tiro dietro Sandra. E siamo così, in quell'intercapedine di purgatorio, tra l'inferno della strada, dove non c'è più robba e il paradiso di quel rosario in divenire.

(Cantando) Santo santo santo è il signore, dio dell'universo.

Oltre la tenda intravedo una ventina di vecchie sedute in cerchio.

(Cantando) I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.

Osanna, Osanna, Osanna nell'alto dei cieli

Fammi un favore. Di a tutti sti tossici dimmerda che girano intorno a casa mia che non c'ho niente. Digli di andarsene a fanculo.

(Cantando) osanna osanna osanna nell'alto dei cieli.

(Musica Pink Floyd - Hey you)

(Sottovoce)

Va bene Fernà, mo glielo dico

Digli che ho finito tutto. Che non c'è più niente. È finita la pacchia.

corroe, cómo hace, cómo puedo hacer yo menos aguda esta hoja afilada que corta los hilos que nos sostienen atados al mundo, cómo puedo hacer yo para abandonar a su suerte a esta madre amorosa que me quiere todo para ella.

(Cantando)

in to my arms, o Lord

in to my arms, o Lord

in to my arms, o Lord

(Fuerte) ¡¡¡OSCAR!!!

Es un muchachito de ojos celestes y una bella sonrisa desarmante: es Giuseppe Sanguegiustu — y detrás de él la madre soledad, que un instante atrás estaba bajo el árbol —, quien me llama desde lejos. Después también Sandra me llama, pero en voz baja, apenas audible, susurrando:

¡Oscar!

Y yo me quedo así algunos segundos, en un precario equilibrio entre dos mundos que me llaman ambos.

Después, un latigazo de dolor en la espalda me recuerda qué estoy haciendo allí. La madre soledad de nuevo ha extendido los brazos y sonríe.

¡¡¡Oscar!!! ¿Vas en busca de material? ¿Conoces a alguien en Oria?

Si, Giusé. ¡A Fernando Plasmon! ¿Qué cantidad debes cogerle?

Veinte

Dámelo a mí, pensaré en algo.

Él es un muchacho de oro. Es de la familia de los Sanguegiustu. Un buen muchacho, un muchacho de oro. Dios mío, en este momento debería estar en arresto domiciliario. Pero como en Erchie ya no hay más material ha venido hasta aquí. El tío ha amenazado de muerte a cualquiera que le venda material. Ha decidido que el sobrino debe desintoxicarse. Pero este muchacho me ha salvado el culo de la abstinencia muchas veces y no puedo dejarlo a pie precisamente yo.

A la entrada de Oria están Franco Malacarne y Claudio “zudiberlino”, espérame allá.

¡Oscar, no bromees!

Giusè, tranquilo, ¡Confía en mí!

Capítulo IX

Y de este modo todo volvió a su lugar y finalmente nos encaminamos hacia la casa de Fernando Plasmon. Llegamos ante la puerta. Es una puerta cualquiera. Como otra cualquiera. Imposible de distin-

Va bene Fernà, mo glielo dico.

Tutti sti scoppiati ma che cazzo vogliono? Sta fannu lo rosario qua...

Si Fernà

Dove sta quel pezzo di merda dell'amico tuo?

Chi?

Non fare il coglione.

Ah Franco dici?

Digli di passare di qua.

Sai da quanto tempo non lo vedo io? Secondo me quello è partito. È da una settimana che non lo vedo. È andato in Germania! Ma appena torna gli faccio un culo così che mi deve 30 mila lire.

30 mila lire? A me un milione mi deve dare. Hai capito?

Un milione! Passava sempre a prendersi dei 50ini di coca e poi improvvisamente è sparito. Ma quando lo vedi digli di passare di qua.

Te lo porto di persona Fernà. Te lo porto di persona. Ma mo dimmi chi ce l'ha?

Alle Vele a Lecce devi andare. Qua non c'è niente.

A Lecce?

Sì, qua non c'è niente. È un po' che è finita. Non ne sta arrivando più, e mo sparisci.

Si Fernà.

Sparisci.

Si Fernà.

E portami l'amico tuo.

Te lo porto di persona Fernà, tranquillo!

E mo andatevene a fanculo. Digli a sti tossici di togliersi dai coglioni.

Si Fernà

E portami l'amico tuo.

Si Fernà. Te lo porto di persona.

Capítulo X

“Te lo porto di persona” gli avevo detto. “Te lo porto di persona”. E forse, se questo avesse comportato un qualche evidente vantaggio, forse davvero lo avrei fatto. In giorni come questo si è capaci di vendersi qualunque cosa per un po' di robba. Si è capaci di vendersi un figlio o un fratello per uscire fuori da questo stato di tragedia. E non è un modo di dire. Non lo è per niente. E così, infatti, è andata con Sandra. Voglio dire ... io l'ho amata, anche dopo ... lei era un angelo ...

(Cantando)

Hey you, out there on your own

Sitting naked by the phone

Would you touch me?

Hey you, with your ear against the wall

guir. La mano se separa de la de Sandra. Y se mueve hacia el timbre que tiene escrito "familia La Porta".

(Sonido de timbre)

Por las fisuras llegan voces que se concatenan en un rosario. Las voces se escapan, serpentean, volando bajas pero inexorables, apenas a un pelo del suelo. Estas voces devotas inundan el sur. Siempre están estos rosarios, por todas partes. Se abre la puerta y me siento agredido por la fuerza de la ple-garia. Dios mío: el rosario lo están diciendo precisamente en esta casa.

Ave María llena eres de gracia el Señor está contigo.
Una vieja, enjuta y apergaminada, con un rosario en la mano.

Bendita eres entre las mujeres y bendito es el fruto de tu seno Jesús

Sandra y yo miramos a aquella mujer. Esperamos que nos pregunte algo. Pero ella, nada.

Santa María madre de Dios ruega por nosotros pecadores ahora y a la hora de nuestra muerte, amén ¿Señora?

Ave María llena eres de gracia el Señor está contigo.
Señora, ¿está Fernando?

Tú eres bendita entre las mujeres y bendito es el fruto de tu seno Jesús.

La mía es una súplica hecha con la misma devoción de la vieja, pero a otra virgen.

Santa María madre de Dios ruega por nosotros pecadores.

Señora, ¿está Fernando?

Ahora y en la hora de nuestra muerte, amén ¿SEÑORA?

Ave María llena eres de gracia el Señor está contigo. No tiene nada. Tú eres bendita entre las mujeres. Se le ha acabado todo

Y hace por cerrar la puerta.

Y bendito sea el fruto de tu seno Jesús.

De pronto yo, metiendo un pie delante, digo:
Espere, señora. ¿Lo puede llamar?

Santa María, madre de Dios ruega por nosotros pecadores. Fernando no tiene nada. Se le ha acabado el material. Se le ha acabado todo. Váyanse.

Tú eres bendita entre las mujeres y bendito es el fruto de tu seno Jesús.

¿Lo puede llamar de todas formas?

Santa María, madre de Dios ruega por nosotros pecadores...

Ella desgrana el rosario y nosotros estamos atóni-

Waiting for someone to call out

Would you touch me?

Hey you, would you help me to carry the stone?

Open your heart, I'm coming

Qualche anno dopo questa situazione, Sandra, questo angelo venuto da Zurigo, venuta ad intercedere tra me e Dio, a chiedere la grazia per la mia vita che andava verso l'inesorabile morte per overdose, a furia di stare con noi, gente sporca, disperata, infima, alla fine, ha perso la sua... di grazia. Voglio dire lei si faceva anche lei, ma sembrava che non c'entrasse niente con quel mondo. Era pulita. Rimaneva pulita. Una bellezza di ragazza. Una grazia. Lei era la grazia.

Com'era bella Sandra. Com'era bella Sandra.

(Cantando)

But it was only a fantasy

The wall was too high as you can see

No matter how he tried he could not break free

And the worms ate into his brain.

Da 2 giorni non ci facevamo. Avevamo tanto di quel freddo addosso, e contemporaneamente sudavamo. Le ossa rotte, spezzate dall'astinenza. Per non sentire quel tipo di dolore, ci davamo dei pugni sulle gambe, sulle braccia. Per non sentire quel tipo di dolore le sbattevamo con forza davanti al muro provocandoci contusioni. I nervi erano come scoperti, come dei fili d'acciaio che a furia di tirarli lacerano la carne. I reni come 2 contusioni. Come se qualcuno continuasse a darci dei calci. Attacchi epilettici. Ci cacavamo e ci pisciavamo addosso. E non avevamo ancora raggiunto l'apice del dolore... ed è in quel frangente che passa Sburdicinu con la robba. Sburdicinu faceva schifo. Puzzava di bestia. Puzza di cane. Di cane morto. Aveva le croste lungo le braccia. Non si nascondeva nemmeno più. Aveva massacrato di botte i suoi genitori per la robba, non si vergognava nemmeno più. E io in ginocchio ho chiesto a Sandra di andare a letto con lui, per un po' di robba, in ginocchio gliel'ho chiesto:

per favore Sandra ... per favore, sto male, per favore, sto male, per favore... ti prego per favore vai con lui...

per favore, sto male sto male sto male... per favore ti prego sto male... per favore... ti prego per favore.

(Cantando)

Hey you! Out there on the road

Always doing what you're told, can you help me

Hey you! Out there beyond the wall

Breaking bottles in the hall, can you help me

Hey you! Don't tell me there's no hope at all

Together we stand, divided we fall.



tos. Esperábamos cualquier cosa menos que una vieja nos dijera en una pausa del texto durante el rezo del rosario, que a su nieto ya se le había acabado el material.

Tú eres bendita entre las mujeres, bendito es el fruto de tu seno Jesús.

Pero yo no me desanimo y le pregunto:

¿Lo puede llamar de todas formas? Señora, debo decirle algo importante.

Santa María, madre de Dios ruega por nosotros pecadores. Esperen aquí. Ahora y en la hora de nuestra muerte... amén. Y no llamen la atención. Ave María llena eres de gracia...

Y desaparece detras de una cortina en la penumbra de la casa. Sandra no logra contenerse y comienza a reírse.

Deja eso, Sandra, capaz que ella se ofenda.

¿Y aquí distribuyen las viejas?

Qué te puedo decir, esto no me lo esperaba ni yo...

De detrás de aquella cortina de repente se asoma Fernando Plasmon. El torso desnudo, un crucifijo tatuado en la parte izquierda del pecho. Un físico esbelto, casi deportivo

¿Qué coño quieres?

Yo me dispongo a hablar, pero él me hala por una mano hacia dentro. Yo halo tras de mí a Sandra. Y así estamos, en aquel espacio vacío del purgatorio, entre el infierno de la calle, donde ya no hay material, y el paraíso de aquel rosario en desarrollo.

(Cantando) Santo santo santo es el Señor, Dios del universo.

Detrás de la cortina logro ver una ventena de viejas sentadas en círculo.

(Cantando) Los cielos y la tierra están llenos de tu gloria. Osanna, Osanna, Osanna en lo alto de los cielos

Hazme un favor. Dile a todos los drogadictos de mierda que andan rondando mi casa que no tengo nada. Diles que se vayan pal'carajo

(Cantando) osanna osanna osanna en el alto del cielo.

(Música de Pink Floyd – Hey you)

(Murmullo)

Está bien, Fernà, se lo diré

Diles que se me ha acabado todo. Que no hay más nada. Se acabó la fiesta.

Está bien, Fernà, se lo diré

Todos están explotados, pero ¿qué carajo quieren?

Estamos orando un rosario aquí...

Capitolo XI

Giuseppe?

Giuseppe?

Giuseppe?

Cazzo

Cosa?

Cosa?

Giuseppe?

Che succede?

Giuseppe?

Cazzo

Ma che cazzo sta succedendo la dietro?

Questo non si faceva da 15 giorni

Porca troia

Giuseppe?

Porca troia

Giuseppe?

Passa l'acqua

Giuseppe?

Passa l'acqua

Tieni l'acqua

Giusè?

Appena se l'è sparata è andato giù

Cazzo

Ma che succede, ahò?

Giusè?

Dammi l'acqua

Dagli l'acqua

Tieni l'acqua

Giuseppe?

Buttagliela addosso

Cazzo

Dagli degli schiaffi

Butta L'acqua, butta l'acqua

Giuseppe?

Dagli degli schiaffi

Non si riprende

Cosa?

Giralo

Giralo come?

Non lo so, giralo

Fallo respirare

Ma come?

Buttagli l'acqua addosso

Buttagli l'acqua addosso

Tiriamolo fuori

Dove lo vuoi mettere?

Non lo so, tiriamolo fuori

Facciamolo respirare

Sí, Fernà

¿Dónde está ese pedazo de mierda de amigo tuyo?

¿Quién?

No te hagas el cabrón.

Ah, ¿tú dices Franco?

Dile que pase por aquí.

¿Sabes el tiempo que hace que no lo veo? Me parece que se ha ido. Hace como una semana que no lo veo. ¡Se ha ido a Alemania! Pero en cuanto regrese le armaré un jaleo, porque me debe 30 mil liras.

¿30 mil liras? A mí me debe un millón. ¿Entendiste? ¡Un millón! Pasaba siempre a coger 50 gramos de coca y después de repente desapareció. Pero cuando lo veas dile que pase por aquí.

Te lo traigo personalmente, Fernà. Te lo traigo personalmente. Pero dime quién tiene.

Debes ir a Vele a Lecce. Aquí no hay nada.

¿A Lecce?

Sí, aquí no hay nada. Había un poco y se acabó. Ya no están trayendo mucha, y tú, desaparece.

Sí, Fernà.

Desaparece.

Sí, Fernà.

Y tráeme a tu amigo.

Sí, Fernà. Te lo traigo personalmente, Fernà, ¡tranquilo!

Y ustedes, acaben de irse a la mierda. Dile a esos drogadictos que no me toquen más los cojones.

Sí, Fernà

Y tráeme a tu amigo.

Sí, Fernà. Te lo traigo personalmente.

Capítulo X

“Te lo traigo personalmente”, le había dicho. “Te lo traigo personalmente”. Y quizás si eso hubiera representado cualquier ventaja evidente, tal vez realmente lo habría hecho. En días como este uno es capaz de vender cualquier cosa por un poco de material. Se es capaz de vender a un hijo o a un hermano para salir de ese estado de tragedia. Y no es una manera de decir. No lo es para nada. Y, de hecho, así sucedió con Sandra. Quiero decir... yo la amaba, incluso después... ella era un ángel...

(Cantando)

Hey you, out there on your own

Sitting naked by the phone

Would you touch me?

Attento alla testa

Che fate, oh?

Aiutatemi

Non è che lo volete lasciare qua?

Ma che cazzo stai dicendo

Tu stai Attento alla testa

Buttagli l'acqua addosso

Tiriamolo fuori da questa cazzo di macchina

Non risponde

Giuseppe?

Buttagli l'acqua addosso

Questo è il nipote di Sanguegiusto

Lo so

Qui sono cazzi, ragà

Lo so

Parla ti prego Giuseppe

Giuseppe apri quegli occhi

Prendilo di qua

Questo è il nipote di Sanguegiusto

Stai zitto cazzo

Senti se respira

Buttagli l'acqua addosso

Apri cazzo

Apri qui

Lui non si doveva fare

Stai zitto

Lui non si doveva fare

Stai zitto

Aspetta apri qui prima

Porca troia

Giuseppe apri quegli occhi

Santo dio Sanguegiustu aveva detto che a chi gli vendeva la robba lo uccideva

Stai zitto, cazzo

Lo uccideva con le sue mani

Stai zitto, cazzo

Dammi una mano di qua

Buttagli l'acqua addosso

Passa l'acqua

Non ce n'è più di acqua

Dagli un altro schiaffo allora

Porca troia

Andiamo via

Ma che cazzo dici

Collassa

Collassa?

Sta collassando

Sta collassando?

Sta collassando, ragà

Hey you, with your ear against the wall

Waiting for someone to call out

Would you touch me?

Hey you, would you help me to carry the stone?

Open your heart, I'm coming

Algunos años después de esta situación, Sandra, ese ángel venido de Zurich, venida para interceder entre Dios y yo, a pedir la gracia por mi vida que iba hacia la inexorable muerte por sobredosis, a fuerza de estar con nosotros, gente sucia, desesperada, baja en definitiva, ha perdido su... de gracia. Quiero decir, ella también se drogaba, pero parecía que no tenía nada que ver con aquel mundo. Estaba limpia. Permanecía limpia. Una belleza de muchacha. Una gracia. Ella era una gracia.

Qué bella era Sandra. Qué bella era.

(Cantando)

But it was only a fantasy

The wall was too high as you can see

No matter how he tried he could not break free

And the worms ate into his brain.

Hacia 2 días que no nos metíamos nada. Teníamos aquel frío encima, y al mismo tiempo sudábamos. Los huesos rotos, despedazados por la abstinencia. Para no sentir aquel tipo de dolor, nos golpéabamos las piernas y los brazos con los puños. Para no sentir aquel tipo de dolor nos lanzábamos contra la pared, lo que nos provocaba contusiones. Los nervios parecían estar al descubierto, como hilos de acero que, a fuerza de halarlos, laceran la carne. La zona de los riñones como dos contusiones. Como si alguien continuara pateándonos. Ataques epilépticos. Nos cagábamos y nos meábamos encima. Y aún no habíamos alcanzado un ápice del dolor... y es entonces que llega Sburdicinu con el material. Sburdicinu daba asco. Apeataba como una bestia. Como un perro. Un perro muerto. Tenía costra en los brazos. No se ocultaba ni siquiera un poco. Había matado a sus padres a golpes por el material, no se avergonzaba ni siquiera un poco. Y yo de rodillas le pedí a Sandra que se fuera a la cama con él, por un poco de material, de rodillas se lo pedí:

por favor, Sandra... por favor, estoy mal, por favor, estoy mal, por favor... te suplico por favor ve con él... por favor, estoy mal, estoy mal, estoy mal... por favor te lo suplico, estoy mal... por favor... te lo suplico por favor.

(Cantando)

Hey you! Out there on the road

Giuseppe?

Porca troia.

Ci ammazzano tutti qui

Stai zitto.

Questo collassa...

Dio santo...

Chiama l'ambulanza

E con cosa?

Allora Andiamo in ospedale

Se andiamo in ospedale ci schedano

Andiamo in ospedale ho detto

Porca troia

Andiamo subito

Ci arrestano, ragà

Porca troia

Andiamo

Parti

Porca troia

Avanti

Parti

Porca troia

Ci arrestano ragà

Stai zitto

Corri dio santo

Dagli un altro schiaffo

Vai che lo stiamo perdendo

Non respira più

Che cazzo dici?

Non respira più

Porca troia

Dio santo

Non respira più

Che cazzo stai dicendo

Ci arrestano, ragà

Siamo nella merda

Ragà

Ragà

Non respira più

Capitolo XII

(Suona il campanello)

Sento suonare alla porta. Mi aspetto che prima o poi qualcuno si faccia vivo. Questa è la terra dove chi fa la domanda fa la differenza. Se uno qualsiasi fa una domanda la risposta è sicuramente un "non lo so". Ma in questa montagna di "non lo so" si nascondono tutte le risposte. E ci sono sacerdoti dell'ignoto, che conoscono i fili che tengono insieme le cose. Se sono loro a chiedere le risposte arrivano, solerti, chiare, precise.

*Always doing what you're told, can you help me
Hey you! Out there beyond the wall
Breaking bottles in the hall, can you help me
Hey you! Don't tell me there's no hope at all
Together we stand, divided we fall.*

Capítulo XI

¿Giuseppe?

¿Giuseppe?

¿Giuseppe?

Mierda

¿Qué cosa?

¿Qué cosa?

¿Giuseppe?

¿Qué pasa?

¿Giuseppe?

Mierda

¿Pero qué pinga está pasando allá atrás?

Este no se metía nada desde hace 15 días

Mierda

¿Giuseppe?

Mierda

¿Giuseppe?

Pásame el agua

¿Giuseppe?

Pásame el agua

Coge el agua

¿Giusè?

En cuanto se la disparó se cayó

Pinga

¿Pero qué pasa, coño?

¿Giusè?

Dame el agua

Dale el agua

Coge el agua

¿Giuseppe?

Échase encima

Pinga

Dale unos galletazos

Échale agua, échale agua

¿Giuseppe?

Dale unos galletazos

No vuelve en sí

¿Qué?

Víralo

¿Virarlo cómo?

No lo sé, víralo

Haz que respire

¿Pero cómo?

Alla porta è Taglierino. Mia madre mi chiede chi è.

No niente ma', uno che vuole registrati dei dischi che c'ho io. Non lo conosco nemmeno.

Prendo la raccolta dei Cure ed esco. Taglierino non dice niente. Guarda davanti a se. In silenzio salgo in macchina. Mette in moto e poi partiamo.

(Musica Jeff Buckley - Hallelujah)

Sono stranamente calmo. Forse sto per andare a morire in qualche brulla campagna ma sono stranamente calmo. Guardo gli alberi. Ulivi secolari. Sono sempre stati lì. Solo che non ci faccio più caso. Ma oggi mi sembrano umani. Sofferenti. Fermati nell'atto di morire. E Neanche dopo la morte il corpo ha ritrovato la compostezza. Come a ricordarci che bisogna stare attenti a come si vive, che la nostra morte è figlia di questa vita che viviamo. Sono spaventosi. Mi dico che io invece morirò sereno. Se devo morire lo voglio fare pensando a Sandra, a quell'angelo. Mi piacerebbe farglielo sapere. Lei ha cambiato l'andamento alla mia vita. Come un angelo inaspettato mi ha ridato la speranza che posso vincere questa mano, e forse anche l'intera partita se la soddisfazione alla fine fosse anche solo paragonabile alla botta che ti arriva quando ti fai in vena ... e io stasera sono in vena.

Ci fermiamo. Il rumore delle cicale è assordante. Sembra il grido degli ulivi. Così la cornice è perfetta. Taglierino scende dalla macchina con fare calmo. Scendo anch'io. Ho i dischi in mano. Li tengo stretti. Lui Tira fuori la pistola e la appoggia su un ulivo. Si accende una sigaretta. Non dice niente. Lascia uscire il fumo dalla bocca rivoli leggeri, un disegno mistico. Solo in quel momento mi guarda e io capisco che devo parlare ora. Lancio un ultimo pensiero al mio angelo, a Sandra.

Non potevamo fare altro. Non potevamo fare altro.

Lui tira un'altra boccata dalla sigaretta. Guarda l'orizzonte. Un tempo infinito... poi calmo. Calmissimo.

Dovevate avvisare Sanguegiustu

E questa è l'unica colpa. Avremmo dovuto avvisarlo subito.

Vi siete fatti con la stessa robbia?

Sì. Era la stessa. Non era la robbia. Giuseppe non si faceva da 15 giorni. È collassato. È andato in overdose. Poi di nuovo silenzio. Valuto di nuovo tutto quello che avremmo potuto fare. Per la millesima volta. Eravamo risaliti in macchina. Di corsa fino all'ospedale. Io ero sceso col corpo tra le braccia. Quando l'infermiere l'aveva messo sulla barella noi eravamo scappati via. Potevamo avvisare la famiglia. Potevamo avvisare lo zio. Potevamo fare molte altre cose. Ma i fatti erano chiari.

Échale el agua encima
Échale el agua encima
Vamos a sacarlo
¿Dónde lo quieres meter?
No lo sé, vamos a sacarlo
Hagámoslo respirar
Cuidado con la cabeza
¿Qué están haciendo, eh?
Ayúdenme
¿No quieren dejarlo aquí?
Pero qué pinga estás diciendo
Tú ten cuidado con la cabeza
Échale el agua por encima
Vamos a sacarlo de esta mierda de máquina
No responde
¿Giuseppe?
Échale el agua por encima
Este es el sobrino de Sanguegiustu
Lo sé
Aquí son de pinga, muchachos
Lo sé
Habla, te lo suplico Giuseppe
Giuseppe abre los ojos
Cógelo por aquí
Este es el sobrino de Sanguegiustu
Cállate, pinga
Oye si respira
Échale el agua por encima
Abre, pinga
Abre aquí
Él no debió haberse metido nada
Cállate
Él no debió haberse metido nada
Cállate
Espera, abre aquí antes
Mierda
Giuseppe abre los ojos
Dios mío, Sanguegiustu dijo que mataría a quien le
vendiera el material
Cállate, pinga
Lo mataba con sus propias manos
Cállate, pinga
Dame una mano aquí
Échale el agua por encima
Pasa el agua
Ya no queda más agua
Entonces dale otro galletazo
Mierda
Vámonos

Lui era andato in overdose e noi non avevamo potuto farci niente. Fine della storia.
Taglierino guarda l'orizzonte. Una corda tesa dai miei occhi alle sue labbra: sta elaborando la sentenza. È chiaro che ha mandato di sapere e di uccidere. È lui che sta decidendo, ora, in questo momento, che cosa fare di me. Forse sarei stato un altro ulivo. Prende la pistola in mano. Un tremore nelle gambe, involontario, mi manda una vampata al cervello. Se fino ad ora sono riuscito a sillabare la mia verità con una certa calma, ora invece l'intero corpo mi urla da dentro, tanto che non sento più le cicale. Ma Taglierino mette la pistola nei pantaloni. Sale in macchina. Mette in moto. Guarda davanti a se. Aspetta. Io sono come inchiodato al suolo. I miei piedi hanno già iniziato a fare le radici. Faccio una fatica disumana per sradicarmi da questa terra e salire in macchina. Poi di nuovo in silenzio fino a casa. Ho dimenticato i dischi da qualche parte. Non so dove. Mentre sto per scendere Taglierino dice
Tu studi, no?
Sì Taglierì
E allora studia, no? Vattene da qua.
Sì Taglierì. Sì Taglierì!
(Cantando)
Maybe there's a God above
But all I've ever learned from love
Was how to shoot somebody who outdrew ya
Well it's not a cry that you hear at night
It's not somebody who's seen the light
It's a cold and it's a broken Hallelujah
Hallelujah Hallelujah Hallelujah Hallelujah

Pero qué pinga estás diciendo
Está teniendo un colapso
¿Un colapso?
Está sufriendo un colapso
¿Está sufriendo un colapso?
Está sufriendo un colapso, muchachos
¿Giuseppe?
Mierda
Nos van a matar a todos aquí
Cállate
Está sufriendo un colapso...
Dios santo...
Llama una ambulancia
¿Y con qué?
Entonces vamos a un hospital
Si vamos a un hospital nos registrarán
He dicho que vayamos a un hospital
Mierda
Vamos rápido
Nos arrestarán, muchachos
Mierda
Vamos
Arranca
Mierda
Andando
Arranca
Mierda
Nos arrestarán, muchachos
Cállate
Corre, Dios santo
Dale otro galletazo
Dale que lo estamos perdiendo
Ya no respira
¿Qué pinga dices?
Ya no respira
Mierda
Dios santo
Ya no respira
¿Qué pinga estás diciendo?
Nos arrestarán, muchachos
Estamos hundidos en la mierda
Muchachos
Muchachos
Ya no respira

Capítulo XII

(Suena el timbre)

Oigo que tocan a la puerta. Espero que tarde o temprano alguien aparezca. Esta es la tierra donde aquel

que hace la pregunta hace la diferencia. Si cualquiera hace una pregunta, la respuesta es seguramente un “no lo sé”. Pero en esta montaña de “no lo sé” se ocultan todas las respuestas. Y hay sacerdotes de lo ignoto, que conocen los hilos que sostienen juntas las cosas. Si son ellos los que preguntan las respuestas llegan, solícitas, claras, precisas.

En la puerta está Taglierino. Mi madre me pregunta quién es.

No es nada, madre, un tipo que quiere ver los discos que tengo. Ni siquiera lo conozco.

Tomo la colección de discos de vinilo del grupo The Cure y salgo. Taglierino no dice nada. Mira hacia adelante. Me subo en silencio al auto. Lo pone en marcha y partimos.

(Música de Jeff Buckley- Hallelujah)

Estoy extrañamente calmado. Quizás estoy yendo a morir en algún campo desolado, pero estoy extrañamente calmado. Miro los árboles. Olivos seculares. Siempre han estado allí. Solo que no les había prestado atención. Pero hoy me parecen humanos. Sufrientes. Detenidos en el acto de morir. Y ni siquiera después de la muerte el cuerpo ha recobrado la compostura. Cómo recordarnos que es necesario estar atentos a cómo se vive, que nuestra muerte es hija de esta vida que vivimos. Son espantosos. Me digo que yo, al contrario, moriré sereno. Si debo morir lo quiero hacer pensando en Sandra, en aquel ángel. Me gustaría hacérselo saber. Ella ha cambiado el curso de mi vida. Como un ángel inesperado me ha devuelto la esperanza de que puedo vencer esta mano, y quizás también toda la partida, si la satisfacción, al final, fuera incluso solo comparable al golpe que te llega cuando te la metes en la vena... y yo esta noche estoy de vena.

Nos detenemos. El ruido de las cigarras es ensordecedor. Parece el grito de los olivos. Así la atmósfera es perfecta. Taglierino desciende del auto con aire calmado. Yo también bajo. Tengo los discos en la mano. Los sostengo apretados. Él saca la pistola y la apoya en un olivo. Enciende un cigarrillo. No dice nada. Deja escapar el humo por la boca en ligeras bocanadas, un diseño místico. Solo en ese momento me mira y yo comprendo que debo hablar ahora. Dejo escapar un último pensamiento a mi ángel, a Sandra.

No podíamos hacer otra cosa. No podíamos hacer otra cosa.

Él aspira otra bocanada del cigarrillo. Mira al horizonte. Un tiempo infinito... después calmado. Muy calmado.

Debieron avisar a Sanguegiustu.

Y esa es la única culpa. Debimos haberle avisado de inmediato.

¿Ustedes se metieron el mismo material?

Sí. Era el mismo. No fue el material. Giuseppe no se metía nada desde hacía 15 días. Tuvo un colapso. Tuvo una sobredosis.

Después, nuevamente el silencio. Valoro una vez más todo aquello que hubiéramos podido haber hecho. Por milésima vez. Nos subimos de nuevo al auto. A la carrera hasta el hospital. Yo bajé con el cuerpo en mis brazos. Cuando los enfermeros lo pusieron en la camilla huimos de allí. Podíamos haber avisado a la familia. Podíamos haberle avisado al tío. Podíamos haber hecho muchas otras cosas. Pero los hechos estaban claros. Él se había metido una sobredosis y nosotros no pudimos hacer nada con eso. Fin de la historia.

Taglierino mira al horizonte. Hay una cuerda extendida desde mis ojos hasta sus labios: está elaborando la sentencia. Está claro que ha mandado a averiguar y a matar. Es él quien está decidiendo ahora, en este momento, qué hacer conmigo. Tal vez se habría convertido en otro olivo. Toma la pistola en la mano. Un temblor en las piernas, involuntario, me envía una oleada al cerebro. Si hasta ahora había logrado pronunciar mi verdad con una cierta calma, ahora, por el contrario, todo mi cuerpo me grita desde dentro, tanto que ya no siento las cigarras. Pero Taglierino se mete la pistola en el pantalón. Sube al auto. Lo pone en marcha. Mira hacia adelante. Espera. Yo estoy como clavado en el suelo. Mis pies ya han comenzado a echar raíces. Hago un esfuerzo sobrehumano por desarraigarme de esa tierra y subirme al auto. Después, de nuevo en silencio hasta la casa. He olvidado los discos en alguna parte. No sé dónde. Cuando estoy por bajarme Taglierino dice

Tú estudias, ¿no?

Sí, Taglieri

Entonces ve a estudiar, ¿eh? Vete de aquí.

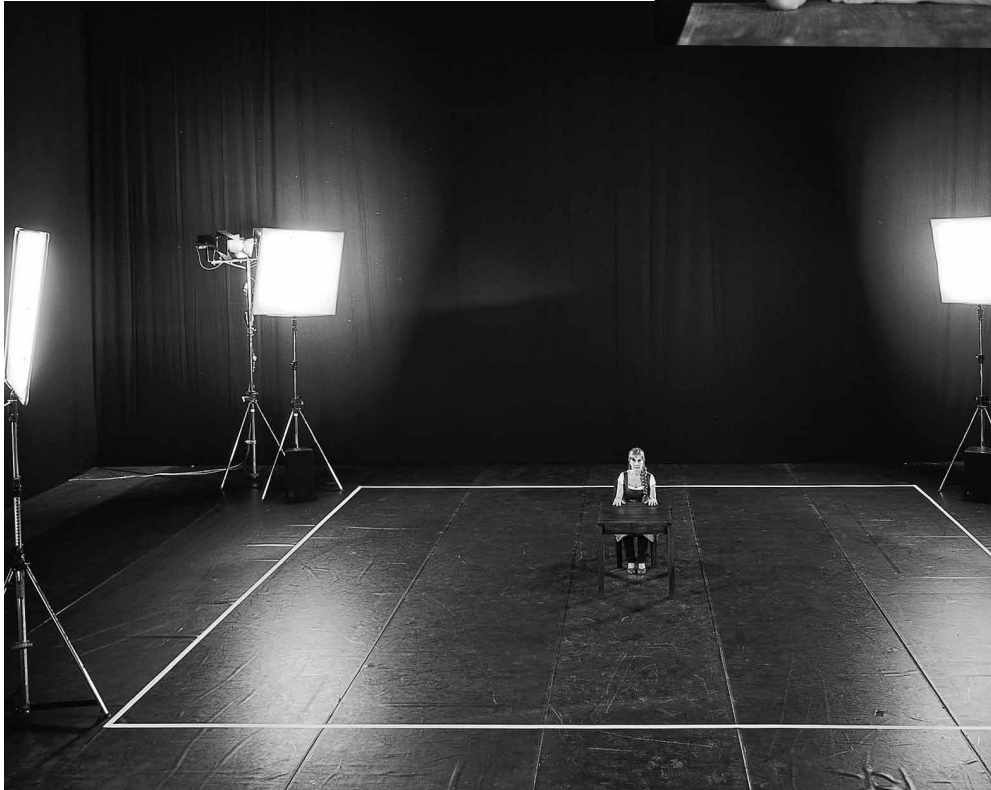
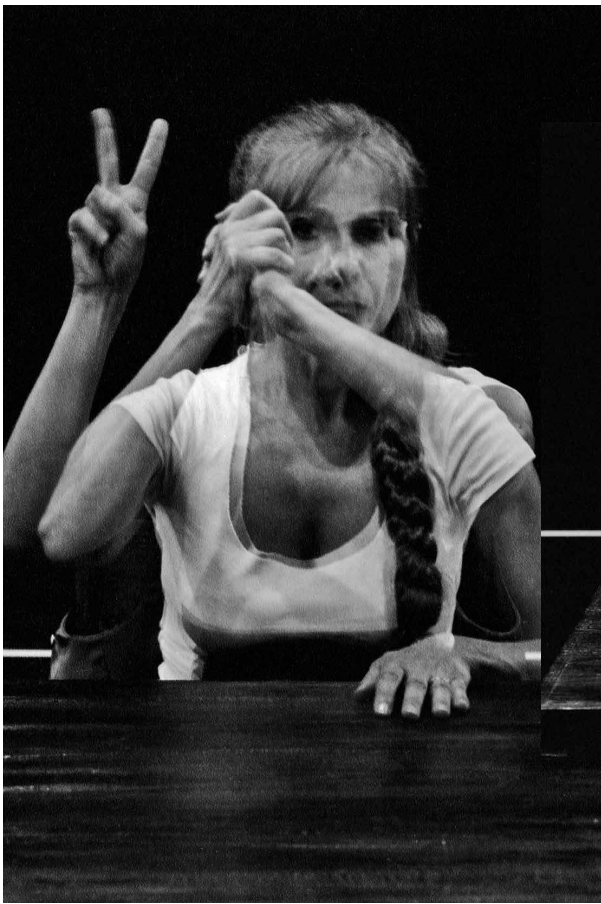
Sí, Taglieri. ¡Sí, Taglieri!

(Cantando)

Maybe there's a God above

But all I've ever learned from love

*Was how to shoot somebody who outdrew ya
Well it's not a cry that you hear at night
It's not somebody who's seen the light
It's a cold and it's a broken Hallelujah
Hallelujah Hallelujah Hallelujah Hallelujah*



West

Chiara Lagani

West es el extremo de los puntos cardinales de la historia del *Mago de Oz*. El espectador quedará “apresado” junto a Dorothy por una extraña forma de encantamiento, una trampa del lenguaje capaz de interrumpir por momentos la facultad de expresar un juicio, la posibilidad de elegir opciones, decir sí o no a las cosas que serán propuestas. *West* es una especie de parábola contradictoria, una metáfora del imaginario contemporáneo y de sus desviaciones, del poder que las imágenes tienen sobre nosotros. Como fondo, el Occidente y sus símbolos, y el cuerpo torturado pero increíblemente “normal” de nuestra sociedad.

West

Chiara Lagani

“West” è l'estremo dei punti cardinali della storia del *Mago di Oz*. Lo spettatore sarà “imprigionato” assieme a Dorothy da una strana forma di incantesimo, una trappola del linguaggio capace di sospendere a tratti la facoltà di esprimere un giudizio, la possibilità di compiere delle scelte, dire sì o no alle cose che saranno proposte. *West* è una sorta di parabola contraddittoria, una metafora dell'immaginario contemporaneo e delle sue derive, del potere che le immagini hanno su di noi. Sullo sfondo l'Occidente e i suoi simboli, e il corpo martoriato eppure incredibilmente “normale” della nostra società.





Chiara Lagani, actriz y dramaturga, escribe los textos originales de los espectáculos del grupo *Fanny & Alexander*, con base en Rávena, fundado con Luigi De Angelis en 1992. En 2017 se adjudica el *Premio Riccione Speciale* por la “Innovación dramaturgica” y escribe a cuatro manos con Elio Germano el espectáculo *La mia battaglia*, publicado en 2021 en la colección *Super ET Opera viva*, de Einaudi. Ha sido curadora y traductora del volumen que contiene *I libri di Oz*, de Frank L. Baum (2017), ilustrado por Mara Cerri, para la colección *I Millenni*, de Einaudi.; también para Einaudi apenas acaba de salir su traducción de la tercera novela de Lewis Carroll, *Sylvie e Bruno*, que más tarde tuvo su estreno en junio de este año en forma de espectáculo. Desde hace casi veinte años lleva adelante un proyecto para la infancia que se articula en trabajos con y para los niños. Con los niños lleva a la escena *Giallo*, radiodrama en vivo, después transmitido por *Rai Radio3* (2013). También para los niños es *OZ* (2020), espectáculo multi-opción, extraído de la saga de *Baum*.

Chiara Lagani, attrice e drammaturga, scrive i testi originali degli spettacoli del gruppo *Fanny & Alexander*, con base a Ravenna, fondato con Luigi De Angelis nel 1992. Nel 2017 si aggiudica il Premio Riccione Speciale per “l’Innovazione drammaturgica” e scrive a quattro mani con Elio Germano lo spettacolo *La mia battaglia*, pubblicato nel 2021 nella collana *Super ET Opera viva* di Einaudi. Ha curato e tradotto per la collana *I Millenni* di Einaudi il volume con *I libri di Oz* di Frank L. Baum (2017) illustrato da Mara Cerri; sempre per Einaudi è appena uscita la sua traduzione del terzo romanzo di Lewis Carroll, *Sylvie e Bruno*, che ha poi debuttato a giugno di quest’anno in forma di spettacolo. Da quasi vent’anni porta avanti un progetto per l’infanzia che si articola in lavori con e per i bambini. Con i bambini mette in scena *Giallo*, radiodramma live, poi trasmesso da *Rai Radio3* (2013). Per i bambini invece è *OZ* (2020), spettacolo multi-scelta tratto dalla saga di *Baum*.

West

Chiara Lagani

Personajes:

DOROTHY

DOS PERSUADIDORES OCULTOS

DJ

West

Chiara Lagani

Personaggi:

DOROTHY

DUE PERSUASORI OCCULTI

Dj

Entra el público. Dorothy está sola en el escenario, sentada tras una mesita observa al público. Es una mujer de 52 años vestida con jeans, peinada con una larga trenza de cabello rojo. Encima de los jeans lleva una chaqueta corta azul, sin camisa, que deja entrever una camiseta blanca con el rostro impreso de Judy Garland, en el papel de Dorothy.

Tras algunos instantes de silencio el dj, que junto a los dos persuasores ocultos se halla en las consolas, a espaldas del público pero bien visible, pone su tema musical, muy rítmico e hipnótico.

Este acompañamiento musical no cesará mientras dure el espectáculo y está hecho según una playlist de fragmentos cada noche diferentes que se ponen y se mezclan en vivo.

Dorothy comienza a hablar: el suyo parece un monólogo delirante; pero tiene algo de magnético y atrayente. Al principio parecería el delirio de una mujer ansiosa, insistente con sus muchos pensamientos que se entrecruzan y se confunden en un flujo de conciencia incesante. A medida que crece el ritmo de la música, crecen desmesuradamente también las repeticiones, los cambios de tono, el avance frenético de su texto. Los gestos de la actriz evocan algunos movimientos de lo cotidiano (por ejemplo, tamborilear con los dedos en la mesa o en el pecho, marcar el ritmo con el pie debajo de la mesa). Estos gestos al principio parecen independientes del flujo del discurso, y crean divergencias de sentido continuas entre lo que dice Dorothy y lo que hace (por ejemplo, cuando afirma con las palabras y dice que no con la cabeza). El crescendo de todos los elementos descritos llega a un paroxismo desbordante hasta que la situación parece colapsar y la actriz en escena parece invadida por una fuerza misteriosa y vehemente. Es en ese momento que se revela claramente el dispositivo del espectáculo. La actriz, que en todo su monólogo nos habla de la dificultad, incluso de la imposibilidad de escoger en su vida, no tiene un texto memorizado, ni una partitura de gestos conocidos para repetir. A través de unos auriculares recibe instrucciones de los dos Persuasores que están junto a la consola: por un oído los impulsos se refieren al texto; por el otro, a los gestos, y la actriz sigue al mismo tiempo estas órdenes, como si su cerebro estuviera dividido en dos, siempre capaz de responder

Entra il pubblico. Dorothy è sola sulla scena, seduta dietro un tavolino osserva il pubblico. È una donna di 52 anni vestita in jeans, pettinata con una lunga treccia di capelli rossi. Sopra ai jeans indossa un miniabito azzurro, scamiciato, che lascia intravedere una t-shirt bianca col volto di Judy Garland, nel ruolo di Dorothy, stampato sopra.

Dopo pochi istanti di silenzio il dj, che assieme ai due Persuasori occulti si trova in consolle, dietro le spalle del pubblico ma ben visibile, inizia a suonare la sua colonna sonora, molto ritmata e ipnotica. Questo accompagnamento musicale non cesserà per tutta la durata dello spettacolo ed è fatto da una playlist di brani ogni sera differenti che vengono suonati e mixati live.

Dorothy inizia a parlare: il suo sembra un monologo sconclusionato, ma ha qualcosa di magnetico e attraente. Potrebbe sembrare all'inizio delirio di una donna ansiosa alle prese con i suoi tanti pensieri che si accavallano e si confondono in un flusso di coscienza incesante. Col crescere del ritmo della musica, crescono a dismisura anche le ripetizioni, i cambi di tono, l'incedere frenetico del suo testo. I gesti dell'attrice richiamano alcuni movimenti del quotidiano (ad esempio un tamborillare delle dita sul tavolo, o sul petto, il ballare del piedino sotto il tavolo). Questi gesti in principio sembrano indipendenti dal fluire del discorso, e creano delle divaricazioni di senso continue tra quello che Dorothy dice e quello che fa (ad esempio quando afferma con le parole e dice di no con la testa). Il crescendo di tutti gli elementi descritti arriva a un parossismo debordante fino a che la situazione sembra collassare e l'attrice in scena pare invasa da una forza misteriosa e travolgente. È a questo punto che si svela chiaramente il dispositivo dello spettacolo. L'attrice, che in tutto il suo monologo ci parla della difficoltà, anzi dell'impossibilità di scegliere nella sua vita, non ha un testo memorizzato, né una partitura di gesti noti da ripetere. Riceve tramite degli auricolari istruzioni dai due Persuasori in consolle: da un orecchio gli impulsi riguardano il testo, dall'altro i gesti e l'attrice esegue contemporaneamente questi ordini, come se il suo cervello fosse diviso a metà, sempre in grado di rispondere a stimoli differenti nello stesso istante. Un meccanismo di feroce "eterodirezione" le viene imposto sulla scena: si trova a ripetere testi che non a caso riguardano il potere occulto dei media e della pubblicità. Ma che si riferiscono anche alle persuasioni più comuni, quelle di ognuno è vittima nella vita quotidiana e nei rapporti amorosi, alla grande difficoltà di dire di "no", a un sistema complesso e infido, che si presenta però

a estímulos diferentes en un mismo instante. Un mecanismo de feroz “heterodirección” le es impuesto en el escenario: se halla repitiendo textos que no por casualidad tienen que ver con el poder oculto de los medios de difusión masivos y de la publicidad. Se refieren también a las persuaciones más comunes, aquellas de las que cada uno es víctima en la vida cotidiana y en las relaciones amorosas, a la gran dificultad de decir “no”, a un sistema complejo y no fiable, pero que se presenta fascinante y meticulosamente difundido en los deseos humanos.

Para reproducir fielmente el dispositivo escénico habrá que subdividir el texto en pequeñas frases (que serán grabadas y preordenadas en forma de playlist y después “suministradas” en vivo por uno de los Persuadidores en la consola a través de una computadora (con un programa común, del tipo Itunes). Por su parte los gestos, determinados y ensayados previamente, nombrados y organizados en forma de glosario compartido, serán establecidos, siempre en vivo, por el segundo Persuadidor y seguidos en directo por la actriz en escena. Los dos Persuadidores tienen la tarea de llegar a componer un esquema de sentido prefijado, pero el orden narrativo (y la escalada emotiva) puede variar incluso mucho de una noche a otra, ya que en este espectáculo sobre el tema de la libertad cada uno está estrechamente vinculado a los demás elementos (que terminan por condicionarlo), incluso si aparentemente es dueño por completo de su parte. La actriz obedece a las órdenes pero imprime sentido y calidad emotiva a la partitura de textos y gestos, influenciando el curso narrativo y musical del conjunto: ninguno podrá al final sentirse verdaderamente libre, ni siquiera el espectador, que descubrirá el dispositivo solo poco a poco.

Al final del texto se ha agregado un pequeño catálogo de los gestos, pero cada director podrá hallar e inventar los suyos trabajando con su actriz. Los gestos indicados en las instrucciones entre paréntesis, como muestra, son solo a título de ejemplo. Toda la partitura está impregnada de ellos y son imprevisibles y variables, así como lo son los textos, de los cuales el siguiente guión representa una de las muchas posibilidades.

accattivante e capillarmente diffuso nei desideri umani. Per riprodurre il dispositivo scenico fedelmente occorrerà suddividere il testo in piccole frasi (che saranno registrate e preordinate in forma di playlist e poi “somministrate” live da uno dei Persuasori in consolle attraverso un computer (con un programma comune, tipo Itunes). I gesti invece, concordati e provati in precedenza, battezzati e organizzati in forma di glossario condiviso saranno stabiliti, sempre live, dal secondo Persuasore ed eseguiti in diretta dall’attrice in scena. I due Persuasori hanno il compito di arrivare a comporre un canovaccio di senso prefissato, ma l’ordine narrativo (e l’escalation emotiva) può variare anche molto di sera in sera, poiché in questo spettacolo sul tema della libertà ognuno è strettamente vincolato ad altri elementi (che finiscono per condizionarlo), anche se apparentemente è completamente padrone della sua parte. L’attrice obbedisce agli ordini ma imprime senso e qualità emotiva alla partitura, influenzando l’andamento narrativo e musicale dell’insieme: nessuno alla fine potrà davvero sentirsi libero, nemmeno lo spettatore che scoprirà il dispositivo solo a poco a poco.

In coda al testo è stato annotato un piccolo catalogo dei gesti, ma ogni regista potrà trovarne e inventarne di suoi lavorando con la sua attrice. I gesti indicati in didascalia tra parentesi, a campione, sono solo a titolo d’esempio. Tutta la partitura ne è pervasa e sono imprevedibili e variabili, proprio come lo sono i testi, di cui il seguente copione rappresenta solo una delle molte possibilità.

Prologo: Il coraggio

Gesti possibili: l’attrice ticchetta le dita sul tavolo, poi si tocca i capelli, sbadiglia, dice di no, dice di sì, sospira, scalcia ecc. Per tutta questa parte di testo i gesti sono piccoli, spesso prossemici, ma frenetici. Spezzano il ritmo delle frasi. Il testo viene spezzato, balbettato, ripetuto a partire dalla traccia che segue.

DOROTHY:

Mi chiamo Dorothy. Ho 52 anni.

Io... sono o non sono una persona coraggiosa?

In date circostanze lo sono: non ho paura del dolore fisico, non ho paura di parlare di me, ho il coraggio di affrontare certi nodi della mia esistenza e forse... Forse ho anche altri tipi di coraggio, adesso non mi vengono in mente, ma non sono una persona paurosa. Sono sicura di questo. Perché? Perché... (Sospira, dice di no, dice di sì, alza la mano, scrolla la testa...)

Che cosa è il coraggio?

Prólogo: El coraje

Gestos posibles: la actriz tamborilea con los dedos en la mesa, después se toca el cabello, bosteza, dice que no, dice que sí, suspira, golpea el piso con los pies, etc. En toda esta parte del texto los gestos son breves, a menudo proxémicos, pero frenéticos. Interrumpen el ritmo de las frases. El texto es interrumpido, se balucea, se repite a partir de la línea que sigue.

DOROTHY:

Me llamo Dorothy. Tengo 52 años.

¿Yo... soy o no soy una persona valiente?

En las circunstancias dadas lo soy: no tengo miedo del dolor físico, no tengo miedo de hablar de mí, tengo el valor de enfrentar ciertas dificultades de mi existencia y quizás... Quizás tengo también otros tipos de valor, ahora no me vienen a la mente, pero no soy una persona miedosa. Estoy segura de eso. ¿Por qué? Porque... (*Suspira, dice que no, dice que sí, levanta la mano, mueve enérgicamente la cabeza...*)

¿Qué es el valor?

¿Qué hace de un miserabe un rey? ¿Qué hace que una bandera ondee al viento? ¿Quién vuelve valiente a la humilde mosca en la bruma de la noche y hace que una guasasa no conozca el miedo?

¿Qué impulsa al explorador? ¿Por qué en el peligro nunca siente miedo? (*Mira hacia arriba, tristeza, miedo, baja la cabeza...*)

Pero en este caso es muy distinto. Porque... yo estoy aquí: no puedo hacer otra cosa. (*Mira hacia adelante, duda, dice que no...*) ¿Qué quiere decir? (*Suspira, sacude los hombros, golpea el suelo con los pies...*)

Cuado se recibe una invitación a una exposición, ya sea de pintura o de escultura, en el sobre, en la tarjeta de invitación que te llega a casa, a menudo está escrito: "estará presente el artista". Es normal. Significa que ese día, en la inauguración, el artista estará presente. Sin embargo, esta noche es muy distinto, o al menos... el artista siempre está presente, estará presente, siempre, todo el tiempo. (*Dice que no, resopla...*) Está allí. Estará allí hasta que sea necesario. (*Sonríe, se rasca la cabeza, saca la lengua*) Pero yo... ¡tengo miedo! (*Dice que sí*) No. (*Dice que sí*). Esto no es lo que yo debía decir. (*Dice que sí*)

Lo que debía decir es que... (*Levanta de improviso*

Cosa fa di un misero un re? Cosa fa sventolare una bandiera? Chi rende ardita l'umile mosca nella foschia della notte e fa sì che un moscerino la paura non conosca? Cosa spinge l'esploratore? Perché nel pericolo non prova mai paura? (*Guarda in alto, tristezza, paura, scrolla la testa...*)

In questo caso, però, è molto diverso. Perché... io sto qui: non posso fare altro. (*Guarda avanti, dubbio, dire di no...*) Cosa vuol dire? (*Sospira, scrolla le spalle, scalcia...*)

Quando si riceve l'invito a una mostra, che sia di pittura o di scultura, nella cartolina, nel cartoncino di invito che ti arriva a casa di solito c'è scritto: «sarà presente l'artista». È normale. Significa che quel giorno, all'inaugurazione, l'artista sarà presente. Questa sera, invece, è molto diverso o almeno... l'artista è sempre presente, sarà presente, sempre, per tutto il tempo. (*Dire di no, sbuffa...*) Sta lì. Starà lì finché sarà necessario. (*Sorridi, gratta testa, linguaccia*) Ma io... ho paura! Voglio andare a casa! Ho paura! (*Dire di sì*) No (*Dire di sì*). Questo non è quello che dovevo dire. (*Dire di sì*)

Quello che dovevo dire è che... (*Mento scatta in su, tamburella petto*) Che...

Le persone vi prestano molta meno attenzione di quello che crediate. Sì. È proprio così.

(*Incrocia gambe, dire di no, scossa, scrolla testa...*)

Spesso le persone si dedicano con tanto impegno a seguire le convenzioni sociali, le mode, perché sono convinte che gli altri prestino molta attenzione a loro, ai loro comportamenti. In questo caso, però, è molto diverso. Perché io... lo... lo no. No. Questo non è quello che dovevo dire. (*Trema, impazienza*)

lo... (*Dire di no, dire di sì, dubbio*) Mi chiamo Dorothy. Ho 52 anni. E non ho ucciso nessuno. (*Scossa, gratta testa, scetticismo*)

Ma ugualmente ho bisogno... della vostra collaborazione. Sì. (*Dire di no*) Questo esperimento nasce dalla mia volontà. Cosa vuol dire? (*Scrolla testa*) Che... lo... Vorrei cercare di capire se è possibile servirsi di semplici regole in relazione alla quantità di comportamenti gesti parole sentimenti gesti parole parole comportamenti (*qui il testo si inceppa per la prima volta*) comport.. gest.. paro.. pa... parole co... senti... senti... sentiment! (*Sospiro, stupore, lancia testa*) Per liberarmi. Sì. Per liberarmi da un grave peso. (*Dire di sì*)

No, no, no. Non è quello che dovevo dire. Non è quello che dovevo dire.

(*Gesti: accavalla gambe, seduzione, sbadiglia*) Se...

Se indossi un vestito elegante per andare a un evento



el mentón, tamborilea el pecho con los dedos)

Que...

Las personas nos prestan mucha menos atención de lo que creen ustedes. Sí. Es precisamente así.

(Cruza las piernas, dice que no, se estremece, mueve la cabeza con energía...)

A menudo las personas se dedican con tanto empeño a seguir las convenciones sociales, las modas, porque están convencidas de que los demás les prestan mucha atención a ellos, a sus comportamientos. Pero en este caso es muy distinto. Porque yo... Yo... Yo no. No. Esto no es lo que debía decir. *(Se estremece, muestra impaciencia)*

Yo... *(Dice que no, dice que sí, duda)* Me llamo Dorothy. Tengo 52 años. Y no he matado a nadie. *(Se estremece, se rasca la cabeza, escepticismo)*

Pero igualmente necesito... de su colaboración.

Sí. *(Dice que no)* Este experimento surge de mi voluntad. ¿Qué quiere decir? *(Sacude la cabeza)*

Que... Yo... Quisiera tratar de entender si es posible servirse de simples reglas con relación

a la cantidad de comportamientos gestos palabras sentimientos gestos palabras palabras comportamientos *(aquí el texto se bloquea por primera vez)* comport... gest... pala... pa... pa...

palabras co... senti... senti... ¡sentimientos!

(Suspiro, estupor, deja caer la cabeza) Para liberarme. Sí. Para librarme de un gran peso. *(Dice que sí)*

No, no, no. No es lo que debía decir. No es lo que debía decir.

(Gestos: cruza las piernas, seducción, bostezo) Si...

Si te pones un vestido elegante para ir a un evento mundano en el que todos están vestidos de manera casual, por ejemplo, quizás tengas la impresión de que los invitados te miran de una manera extraña.

(Dice que no). Las personas les prestan mucha menos atención de la que ustedes creen.

¿Ey? ¿Ey? *(Señal con la cabeza. Sacude la cabeza)*.

Ponte esta camiseta, por favor *(Gestos: I want you. Una bofetada)* ¿Según tu opinión, cuál es el personaje del espectáculo más fuera de moda?

(Duda, dice que no, se encoge de hombros)

En un famoso experimento realizado con algunos espectadores, un grupo de estudiosos ha hecho algunas investigaciones para determinar cuál sería el personaje del espectáculo más fuera de moda, para imprimirlo en el frente de una camiseta *(Señales*

mondano in cui tutti sono vestiti in modo casual ad esempio, forse avrai l'impressione che gli invitati ti guardino in un modo strano. *(Dire di no)* Le persone vi prestano molta meno attenzione di quello che crediate. Ehi? Ehi? *(Cenno con la testa. Scrollata testa.)* Indossa questa maglietta per favore *(Gesti: I want you. Schiaffo.)*

Qual è il personaggio dello spettacolo più fuori moda secondo te? *(Dubbio, dire di no, alza le spalle)* In un famoso esperimento condotto su alcuni spettatori, una squadra di studiosi ha fatto alcune ricerche per stabilire quale fosse il personaggio dello spettacolo più fuori moda da stampare sul davanti di una maglietta.

(Cenno con la testa. Scrollata testa.) Qual è il personaggio dello spettacolo più fuori moda secondo te? *(Gesti: I want you. Schiaffo.)*

Quando lo spettatore si presentava all'esperimento gli si faceva indossare una maglietta con quell'immagine, stampata in bella vista sul davanti. Gli si diceva: «Qual è il personaggio dello spettacolo più fuori moda secondo te?» *(Dire di no, spallucce.)* Indossa questa maglietta per favore. *(Schiaffo.)*

Dopo un minuto, o giù di lì, il responsabile dell'esperimento tornava nella stanza e diceva allo spettatore con la maglietta di seguirlo per un altro tipo di esperimento. «Si accomodi pure in questa stanza». Là c'era un altro gruppo di spettatori impegnati a compilare dei questionari di gradimento. Lo faceva sedere su una sedia, ad un tavolo *(«Stia pure seduto qui.» «Grazie.»)* e gli si chiedeva: «quante persone di là, secondo te, hanno visto e riconosciuto il personaggio che è stampato sulla tua maglietta?»

Lui rispondeva: Circa la metà, poco meno. In realtà, interrogati uno a uno, soltanto il 21 per cento del gruppo degli spettatori ricordava quel volto. Le persone ci prestano molta meno attenzione di quel che crediamo. Qual è il personaggio dello spettacolo più fuori moda secondo te? Ho paura, ho paura! lo... *(«Stia pure seduto qui.» «Grazie.»)* lo sto qui, non posso nient'altro. Sono chiusa in questa stanza! Voglio tornare a casa!

No, questo non è quello che dovevo dire... lo... Mi chiamo Dorothy e ho 52 anni. Sì. Questo dovevo dire. Incominciamo.

lo... *(«Stia pure seduto qui.» «Grazie.»)*

lo sto qui, non posso nient'altro. Sono chiusa in questa stanza! Voglio tornare a casa!

No, questo non è quello che dovevo dire... lo...

Mi chiamo Dorothy e ho 52 anni. Sì. Questo dovevo dire. Incominciamo.

CAPITOLO I – AMERICA

(I gesti in questa parte sono languidi, spossati, ma anche nervosi, comunicano il desiderio e l'ansia, poi il panico e la disperazione. Sono sempre conflittuali: alternano il campo semantico della dolcezza a quello dello strazio.)

con la cabeza. *Sacude la cabeza*). ¿Según tu opinión cual es el personaje más fuera de moda del espectáculo? (*Gestos: I want you. Bofetada*) Cuando el espectador se presentaba al experimento se ponía una camiseta con aquella imagen, impresa en una bella vista en el frente. Le decían: “En tu opinión, ¿cuál es el personaje más fuera de moda del espectáculo? (*Dice que no, se encoge de hombros*). Ponte esta camiseta, por favor (*Bofetada*). Tras un instante, o poco después, el responsable del experimento regresaba a la habitación y le decía al espectador con la camiseta que lo siguiera para otro tipo de experimento. “Acomódese en esta habitación”. Allí había otro grupo de espectadores ocupados en llenar unos cuestionarios de agradecimiento. Lo hacía sentarse en una silla, junto a una mesa (“*Quédese sentado aquí*”. “*Gracias*”) y le preguntaba: “¿cuántas personas, de las que están allá, en tu opinión, han visto y reconocido el personaje que está impreso en tu camiseta?” Él respondía: Cerca de la mitad o un poco menos. En realidad, interrogados uno a uno, solo el 21 por ciento del grupo de los espectadores recordaba aquel rostro. Las personas nos prestan mucha menos atención de lo que creemos. En tu opinión, ¿cuál es el personaje del espectáculo más fuera de moda? ¡Tengo miedo, tengo miedo! Yo... (“*Quédese sentado aquí*”. “*Gracias*.”) Yo estoy aquí, no puedo hacer otra cosa. ¡Estoy encerrada en esta habitación! ¡Quiero regresar a casa! No, esto no es lo que debía decir... Yo... Me llamo Dorothy y tengo 52 años. Sí. Esto es lo que debía decir. Comenzamos.

ESCENA I – ESTADOS UNIDOS

(Los gestos en esta parte son lánguidos, fatigados, pero también nerviosos, transmiten deseo y ansia, después pánico y desesperación. Son siempre conflictuales: alternan el campo semántico de la dulzura con el de la angustia. El texto repite obsesivamente palabras claves: Desgraciadamente, Estados Unidos, Sanguinario. Identifica en mí a la responsable. Sangre. Agradable. Insoportable, etc. Insertaremos en el esquema que sigue solo pocos signos gestuales dejando al director la libertad de concordar aquí la partitura con los Persuadidores y la actriz).

Il testo ripete ossessivamente parole chiave: Purtroppo, America, Sanguinare, Individua in me la responsabile. Sangue. Piacevole. Insoportabile ecc. Inseriremo nella traccia che segue solo poche punteggiature gestuali lasciando alla regia libertà di concordarne la partitura con i Persuasori e l'attrice.)

Il 16 agosto 2005 ho preso un aereo che mi ha portato in America.

Sono tornata in Italia il 9 di settembre. I primi giorni, al rientro, ero disturbata dal jet leg e... passavo gran parte della notte insonne. Mi alzavo e mi sintonizzavo sulla Cnn. Il mio primo viaggio in America è stato come un innamoramento.

Spesso, vedendo delle immagini che vengono dall'America, mi vengono le lacrime agli occhi.

Sentirsi al centro del mondo, in un luogo molto vivo, accogliente...

Non è un luogo che puoi raggiungere con il treno, con la nave... è un luogo... lontano... lontano... Come dice la canzone famosa: (*canta*) «Somewhere over the rainbow...» (*Scatto testa*)

Potresti essere una persona diversa, fare una vita diversa... (*Scossa. Dire di sì.*)

Perché, ti senti insoddisfatta? No! È che così... si raddoppiano le possibilità: il tempo è più lungo, hai più vita, anche questo è un altrove, un'altra possibilità, una prolunga della propria vita, un moltiplicatore del tempo. Probabilmente l'America è stato anche questo per me. Sì. (*Dire di no. Dubbio. Scrolla testa.*)

Un anno dopo il mio primo viaggio in America, decisi di ritornarci.

Avevo smaniato per mesi al solo pensiero: non vedevo l'ora che arrivasse quel momento.

Decido di partire in giugno. (*Gesto dell'indecisione, di qui in poi nominato: Buridano, vedi glossario finale.*)

Prenoto il viaggio, il volo.

Purtroppo... Il 26 di maggio, vengo ricoverata d'urgenza in ospedale. (*Soffrivo di emorragie da cinque anni e... la situazione era andata sempre peggiorando. Qualche giorno prima del viaggio avevo ricominciato ad avere queste emorragie.*)

Stranamente, invece di aumentare la soglia di tensione, di protezione, non ho avuto nessun tipo di reazione: mi sono abbandonata a quel che stava accadendo.

Ho atteso il ritorno di mio marito. (*Mio marito era via per lavoro.*)

Dopo un paio d'ore dal suo ritorno ho avuto il coraggio di dirgli quel che stava succedendo.

El 16 de agosto de 2005 tomé un avión que me llevó a Estados Unidos.

Regresé a Italia el 9 de septiembre. Los primeros días, al regreso, sentía molestias por la diferencia de horario... y pasaba gran parte de la noche insomne. Me levantaba y sintonizaba la CNN.

Mi primer viaje a Estados Unidos ha sido como un enamoramiento.

A menudo, al ver las imágenes que vienen de Estados Unidos, me saltan lágrimas a los ojos. Sentirse en el centro del mundo, en un lugar muy vivo, acogedor...

No es un lugar al que puedas llegar en tren, en barco, es un lugar... lejano... lejano... lejano.

Como dice la famosa canción: *(canta)* «Somewhere over the rainbow...» *(Movimiento brusco de la cabeza)*

Podrías ser una persona distinta, llevar una vida distinta... *(Se estremece. Dice que sí)*

¿Por qué, te sientes insatisfecha? ¡No! Es que así... se duplican las posibilidades: el tiempo es más largo, tienes más vida, esto también es otro lugar, otra posibilidad, una prolongación de la propia vida, un multiplicador del tiempo. Probablemente Estados Unidos ha sido eso también para mí. Sí. *(Dice que no. Duda. Sacude la cabeza)*

Un año después de mi primer viaje a Estados Unidos decidí regresar a casa.

Sentía una gran agitación durante meses solo de pensarlo: no veía la hora de que llegara aquel momento.

Decido partir en junio. *(Gesto de indecisión, de aquí en adelante nombrado: Buridano, véase el glosario al final).*

Reservo el viaje, el vuelo.

Desgraciadamente... El 26 de mayo me ingresan de urgencia en el hospital *(Sufría de hemorragia desde hacía cinco años... y la situación iba de mal en peor. Unos días antes del viaje comencé a tener de nuevo esas hemorragias).*

Extrañamente, en lugar de aumentar el límite de la tensión, de la protección, no he tenido ningún tipo de reacción: me abandoné a lo que estaba sucediendo.

Esperé el regreso de mi marido. *(Mi marido estaba fuera trabajando)*

Un par de horas tras su regreso, he tenido el valor de decirle lo que estaba sucediendo.

Era de noche: pensábamos que podíamos esperar

Era sera: pensavamo di poter rimandare alla mattina dopo. Ma la notte ho continuato a sanguinare.

Sono stata portata in ospedale, non stavo più sulle mie gambe. Nella sala d'attesa del pronto soccorso sono svenuta.

Al risveglio c'era un medico, nordafricano. Mi diceva: «signora perché tu ti riduci così? Guarda le tue mani! Avevi le unghie completamente bianche!»

Individualmente in me la responsabile di questo stato: non sarei tornata in America.

Non sarei più andata in America.

Riecheggiano ora, mescolate disordinatamente nel flusso di coscienza, le parole del medico nordafricano.

DOROTHY:

(«Signora perché tu ti riduci così?») Dovevo arrendermi. («Guarda le tue mani!») La mia impossibilità di avere figli...

(«Signora perché tu ti riduci così?») ... con la quale avevo convissuto tanti anni, («Guarda le tue mani!») ... diventava ora una certezza assoluta.

Qui il testo inizia a deragliare completamente: i piani temporali cominciano a scomporsi, la consequenzialità delle frasi a perdersi in un sovvertimento sintattico che testimonia del grande disordine interiore della protagonista. I gesti spezzano le frasi, quasi ne ostacolano il senso e il corso Tutto diventa frammentario.

DOROTHY:

Mi hanno visitata due volte. *(«Dottorressa sto perdendo sangue!»)*

La seconda volta ricordo che la dottorressa mi disse: «si prepari sul lettino per favore.»

Io mi sono alzata dalla sedia a rotelle.

(«Mio dio!»)

Ho cominciato ad allagare l'ambulatorio.

(«Sì, sì non si preoccupi, ci pensiamo noi.»)

Ho detto:

«Dottorressa sto perdendo sangue!»

«Sì, sì non si preoccupi, ci pensiamo noi.»

«Mio dio!»

«Ma quanto sangue ha perduto signora?»

«Mio dio!»

«Dottorressa sto perdendo sangue!»

«Dottorressa sto perdendo sangue!»

Il pavimento era quasi tutto pieno di sangue.

(«Mio dio!»)

Ricordo la sensazione di questo sangue come una sen-

hastra la mañana siguiente. Pero durante la noche continué sangrando. Me llevaron al hospital, no me podía tener en pie. En la sala de espera de urgencias me desmayé. Cuando desperté había un médico, un nordafricano. Me decía: “señora, ¿por qué ha dejado que esto se haya puesto tan mal? ¡Mira tus manos! Tenías las uñas completamente blancas!” Puedes responsabilizarme de este estado: no regresaré a Estados Unidos. Nunca más iré a Estados Unidos. *Las palabras del médico nordafricano se repiten ahora, mezcladas desordenadamente en el flujo de la conciencia*

DOROTHY:

“Señora ¿por qué has dejado que esto se haya puesto tan mal?” Debía rendirme. (“¡Mira tus manos!”) Mi imposibilidad de tener hijos... (“Señora ¿por qué has dejado que esto se haya puesto tan mal?”)... con la que he convivido tantos años, (“¡Mira tus manos!”)... se convertía ahora en una certeza absoluta. *Aquí el texto comienza a desviarse completamente: los planos temporales comienzan a descomponerse, la consecuencialidad de las frases se pierde en una desorganización sintáctica que es testigo del gran desorden interior de la protagonista. Los gestos interrumpen las frases, casi obstaculizan su sentido y su curso. Todo se vuelve fragmentario.*

DOROTHY:

Me visitaron dos veces (“Doctora, ¿estoy perdiendo sangre!”) La segunda vez recuerdo que la doctora me dijo: “Acuéstese en la camilla de observación, por favor” Me levanté de la silla de ruedas. (“¡Dios mío!”) Comencé a inundar el ambulatorio. (“Sí, sí, no se preocupe, nos estamos ocupando”.) Yo dije: “¡Doctora, estoy perdiendo sangre!” “Sí, sí, no se preocupe, nos estamos ocupando”. “¡Dios mío!” “Pero ¿cuánta sangre ha perdido, señora?” “¡Dios mío!” “¡Doctora, estoy perdiendo sangre!”

sazione piacevole... struggente...

Qualcosa di amato che se ne va:

struggente.

Ero molto infastidita da queste perdite di sangue

(*struggente*).

Negli ultimi tempi mi succedeva

al ristorante

nella macchina

per strada.

Mi infastidiva

(*nella macchina*).

Era insopportabile

(*per strada*).

Mi alleggeriva

(*al ristorante*).

Era piacevole,

mi alleggeriva,

struggente...

Qualcosa che ti rende trasparente

(non mi reggevo nemmeno in piedi).

Non mi dispiaceva vedere il palmo delle mie mani così

bianco. («Signora perché tu ti riduci così?»)

Orrendamente bianco. («Guarda le tue mani!»)

Non mi sono mai rammaricata di avere aspettato quei

cinque anni, di aver scelto di arrivare a un confine. Una

piccola privata battaglia.

No, non mi sento una persona molto combattiva (*Dire di sì*)

E... sono contenta di aver esercitato questa forma di

resistenza. (*Scuoti la testa. Guarda in alto. Scrolla spalle.*)

Qui l'ambiente sonoro di trasforma: inizia una musica

martellante ossessiva.

CAPITOLO II – ALTERNATIVE.

In questa scena, il testo si articola in forma binaria:

sostantivi, oggetti, entità opposte vengono proposti

come alternative. Ci si perde nel labirinto ipnotico di

questa valanga di alternative, tra cui pare impossibile

scegliere. I gesti (che non verranno qui indicati

nel dettaglio) apparterranno al campo semantico

dell'indecisione (Buridano, bussola tra due, bussola

tra tre: vedi glossario) e dell'insofferenza (Scalcia,

impazienza, scrolla testa...), con alcuni piccoli inserti

più gioiosi o buffi (Sorrìdi, scetticismo, stupore...)

È meglio essere molto intelligenti o essere molto coraggiosi?

Pensare o fare?

Il centro o la periferia?

“¡Doctora, estoy perdiendo sangre!”

El piso estaba casi todo lleno de sangre.

(“¡Dios mío!”)

Recuerdo la sensación de esta sangre como una sensación agradable... atormentadora...

Algo amado que se va de mí:

atormentador.

Me molestaban mucho aquellas pérdidas de sangre

(*atormentador*).

En los últimos tiempos me sucedía

en el restaurante

en el auto

por la calle

Me molestaba

(*en el auto*).

Era insoportable

(*por la calle*)

Me aligeraba

(*en el restaurante*).

Era agradable,

me aligeraba,

atormentador...

Algo que te hace transparente

(ni siquiera me podía tener en pie).

No me disgustaba ver la palma de mis manos tan blancas (“Señora, ¿por qué has dejado que esto se haya puesto tan mal?”)

Horrendamente blanco. (“¡Mira tus manos!”)

Nunca me he afligido por haber esperado aquellos cinco años, por haber escogido llegar a un final.

Una pequeña batalla privada.

No, no me siento una persona muy combativa (*Dice que sí*)

Y... estoy contenta de haber ejercido esta forma de resistencia (*Sacude la cabeza. Mira hacia arriba.*

Sacude los hombros).

Aquí el ambiente sonoro se transforma: comienza una música martilleante, obsesiva.

ESCENA II – ALTERNATIVAS

*En esta escena, el texto se articula en forma binaria: sustantivos, complementos directos, entidades opuestas se proponen como alternativas. Se pierden en el laberinto hipnótico de esta avalancha de alternativas, entre las que parece imposible escoger. Los gestos (que aquí no serán indicados al detalle) pertenecerán al campo semántico de la indecisión (*Buridano, brújula entre dos, brújula entre tres: ver el glosario*) y de la intolerancia*

Il bene o il male?

È meglio:

l'autonomia o la dipendenza?

Bianco o nero?

Sì, no?

Gli angeli, le bestie?

Destra o sinistra?

Incontrollato, controllato

Rapido lento

Poco molto

Antico moderno

Cioccolato vaniglia

Dentro/fuori

Sogno/realtà

Verde/rosso

TV / poesia

Caldo/ freddo

Ruvido/liscio

Maschio/femmina

Vivi / morti

Tanti/Pochi

Cane/gatto

Natura/cultura

Carne/pesce

Asino/cavallo

Qui le parole iniziano a mescolarsi in una stringa di senso travolgente che crea involontari sensi interni ma che sconvolge il significato generale di questo sistema di opposizioni. Alla fine della scena si percepiscono in lontananza le due voci dei Persuasori, ma solo per pochi istanti, ancora troppo pochi per svelare la reale natura del dispositivo.

DOROTHY:

Cioccolato maschio natura gatto pesce fuori vaniglia dentro poco antico molto moderno sinistra sinistra le bestie le bestie Si pensare realtà verde poesia TV TTTT-TV TV... (*etcetera*).

La musica dissolve in un motivo dal ritmo narrativo.

SCENA III – IL CANE.

Questa scena è la più drammatica dello spettacolo. Corrisponde nel nostro caso a un fatto vero. Lo spettatore si potrà rendere conto nel corso del racconto che all'attrice manca davvero una falange. Si alternano senza essere introdotte le battute della protagonista, quelle del compagno e quelle dell'altro conducente, lasciando allo spettatore il compito di ricostruire la dinamica compiuta dell'incidente.

(Golpea el suelo con el pie, impaciencia, sacude la cabeza...) con algunas pequeñas inserciones más simpáticas o divertidas (Sonríe, escepticismo, estupor...)

¿Es mejor ser muy inteligente o ser muy valiente?

¿Pensar o hacer?

¿El centro o la periferia?

¿El bien o el mal?

Es mejor:

¿la autonomía o la dependencia?

¿Blanco o negro?

¿Sí, no?

¿Los ángeles, las bestias?

¿Derecha o izquierda?

Descontrolado, controlado

Rápido lento

Poco mucho

Antiguo moderno

Chocolate vainilla

Dentro/fuera

Sueño/realidad

Verde/rojo

TV/poesía

Calor/frío

Áspero/liso

Varón/hembra

Vivos/muertos

Muchos/Pocos

Perro/gato

Naturaleza/cultura

Carne/pescado

Asno/caballo

Aquí las palabras comienzan a mezclarse en una sucesión lineal de sentido impetuoso que crea sentidos involuntarios internos, pero que desordena el significado general de este sistema de oposiciones. Al final de la escena se perciben en la lejanía las dos voces de los Persuadidores, pero solo durante unos pocos instantes, demasiado pocos aún para revelar la naturaleza real del dispositivo.

DOROTHY:

Chocolate varón naturaleza gato pescado fuera vainilla dentro poco antiguo mucho moderno izquierda izquierda las bestias las bestias. Sí pensar realidad verde poesía TV TTTTV TV... (etcétera). La música se disuelve en un motivo por el ritmo narrativo.

DOROTHY:

Una volta ero in macchina col mio compagno di allora. Stavo guidando io. Guidavo quasi sempre io, e... stavo posteggiando e posteggiando ho leggermente urtato un'altra macchina. Il nostro cane si era molto innervosito nel frattempo, si faceva fatica a tenerlo. Io volevo vedere se avevo danneggiato l'altra macchina. Volevo scendere a guardare. Il mio compagno dentro cercava di trattenerlo il cane e mi chiamava.

«Mi dai una mano?»

«Aspetta un attimo per favore».

«Aspetta cosa? Mi dai una mano?»

«Ehi buono! Giù, buono! Un attimo!»

«Porca troia mi ha tamponato, almeno scenda a dare un'occhiata, no?»

«Un attimo, scendo, un attimo...»

«Mi dai una mano?»

«Un attimo... devo solo guardare se ho fatto un danno.»

«Cristo mi aiuti?»

«Aspetta un momento! Per favore guardo solo un momento la macchina fuori.»

«Almeno scenda a dare un'occhiata, no? Ma vaffanculo!»

Il mio compagno mi chiama ancora, io rientro un attimo.

Lo vedo in difficoltà. Cosa devo fare? Provo a calmarlo.

«Sono scesa solo per un attimo per vedere se avevo segnato quell'altra auto, quella che ho appena urtato».

Provo a calmare anche il cane. Ma in quel momento lui apre la portiera e fa uscire il cane che purtroppo era indomabile, molto pericoloso. Lui dice che mi aveva chiamato perché io lo aiutassi a trattenerlo. A calmarlo.

«Ti avevo chiamato, ti avevo chiesto aiuto, ma dove cazzo eri? Quando ti chiamo non ci sei mai!»

Lui dice di avermi chiamato perché lo aiutassi, ma si è trattato credo... di pochissimi secondi.

Il cane esce e individua un cagnetto piccolo, al guinzaglio di una donna anziana e corre, addosso a lui, lo aggredisce e questa scena a me sembra infinita...

«Aiuto! Qualcuno mi aiuti! Aiuto!»

Cosa devo fare?

C'è il nostro cane con quest'altro cane in bocca che viene sbattuto da tutte le parti e la donna che urla e... («Aiuto! Qualcuno mi aiuti! Aiuto!»)

Il mio compagno corre e va a cercare di separarli e... è finito anche per terra per liberare l'altro cane che intanto veniva fatto a brandelli... io assito a questa scena e penso: «Vado! Devo andare a fare qualcosa se no chissà cosa mi dice.»

Cosa devo fare?

ESCENA III – EL PERRO

Esta escena es la más dramática del espectáculo.

Corresponde en nuestro caso a un hecho real. El espectador se podrá dar cuenta en el curso del relato que a la actriz realmente le falta una falange. Se alternan sin ser introducidas las partes del diálogo de la protagonista, las del compañero y las del otro conductor, dejando al espectador la tarea de reconstruir la dinámica completa del incidente.

DOROTHY:

Una vez estaba en un auto con mi compañero de entonces. Iba manejando yo. Casi siempre manejaba yo, y... estaba aparcando, y mientras aparcaba golpeé ligeramente otro auto. Mientras tanto, nuestro perro se había puesto muy nervioso, costaba trabajo contenerlo. Yo quería ver si le había hecho daño al otro auto. Quería bajarme a mirar. Mi compañero dentro trataba de retener al perro y me llamaba.

“¿Me das una mano?”

“Espera un momento, por favor”

“¿Que espere qué? ¿Me das una mano?”

“¡Oye, está bueno ya! ¡Está bueno! ¡Un momento!”

“Mierda, me ha golpeado por detrás, al menos bájese a echar una mirada, ¿no?”

“Un momento, ya bajo, un momento...”

“¿Me das una mano?”

“Un momento... solo debo mirar si le he causado algún daño”.

“Cristo, ¿me ayudas?”

“¡Espera un momento! Por favor, voy a mirar solo un momento el auto allá afuera”.

“Al menos bájese a echar una mirada, ¿no?”

¡Váyase al carajo!”

Mi compañero me llama una vez más, yo entro de nuevo un momento. Lo veo en dificultad. ¿Qué debo hacer? Trato de calmarlo. “He salido solo un instante para ver si había golpeado aquel otro auto, ese que apenas he golpeado”.

Intento calmar también al perro.

Pero en aquel momento él abre la puerta y deja salir al perro que desafortunadamente estaba indomable, muy peligroso. Él dice que me había llamado para que yo lo ayudara a sujetarlo. A calmarlo.

“Te he llamado, te he pedido ayuda, pero ¿dónde carajo estabas? ¡Cuando te llamo nunca estás!”

Él dice que me había llamado para que lo ayudara,

«Vado! Se non vado a fare qualcosa chissà cosa mi dice.»

«Vado! Vado! Vado!»

Allora sono andata e ho cercato di aprire le fauci al cane il quale, senza voler mordere me, siccome stava masticando quell'altro cane, ha masticato anche la mia falange e allora io ho... ho tolto la mano.

Ho tolto la mano.

Ho tolto la mano.

E... così... dopo qualche secondo è passato un ragazzo che aveva degli stivali robusti e ha sferrato un calcio in testa al nostro cane e questo ha consentito al cane piccolo di mettersi in salvo.

Io... non ho guardato subito la mia mano ho solo detto:

«mi sono fatta male.»

Non ho guardato subito la mia mano

«Mi sono fatta male.»

«Vaffanculo.»

«Vaffanculo» è stata la risposta.

«Mi sono fatta male.»

«Vaffanculo.»

«Vaffanculo.»

«Vaffanculo.» (*Gesto dell'ombrello. Lancia testa. Scrolla spalle.*)

Il testo prosegue un po' finché la musica muta, siamo passati ad un altro capitolo.

SCENA IV – SEDUZIONE.

In questa scena l'attrice è sensualissima. I gesti sono sinuosi e seduttivi (Accarezzati, bacio, accarezza capelli...). Spesso questa classe di gesti viene interrotta da altri gesti di censura, di rifiuto o autopunitivi (schiaccio, linguaccia, scotta). L'attrice si alza, prende la sedia, e la posiziona sul davanti quasi a proscenio, per raccontarci la sua ennesima difficoltà a porre limiti e a scegliere cosa deve fare, questa volta in relazione a una profferta sessuale.

DOROTHY:

Mia madre mi diceva sempre: «Chi non ti vuole non ti merita».

Allora chi mi vuole... mi merita?

Devo essere meritata, per essere accettata, per essere amata.

Una volta dovevo andare a fare un provino, in una città. Avevo un amico, in quella città.

Beh, non proprio un amico. Diciamo uno che conosco.

«Devo venire a fare un provino la prossima settimana...»

«Ah! Se vuoi puoi dormire da me!»

pero se trató de poquísimos segundos... creo yo.
El perro sale y divisa a un perrito pequeño,
conducido con una correa por una anciana y corre
hacia él, lo agrade y esa escena me parece infinita...
“¡Auxilio! ¡Alguien que me ayude! Auxilio!”

¿Qué debo hacer?

Nuestro perro está con ese otro perrito en la boca,
lo lanza a todas partes y la mujer que grita y...
(“¡Auxilio! ¡Alguien que me ayude! Auxilio!”)

Mi compañero corre y va a tratar de separarlos
y... termina también en el suelo por liberar al otro
perro, al que mientras tanto lo estaban haciendo
pedazos... yo asisto a esa escena y pienso: “¡Voy!
Debo ir a hacer algo, si no, vete a saber qué me
dirá”.

¿Qué debo hacer?

“¡Voy! Si no voy a hacer algo, vete a saber qué me
dirá”.

“¡Voy! ¡Voy! ¡Voy!”

Entonces fui y traté de abrir las fauces del perro
que, sin querer morderme, pero como estaba mor-
diendo al otro perro, masticó también mi falange y
entonces yo... quité la mano.

Quité la mano.

Quité la mano.

Y... así... unos segundos después pasó un mucha-
cho que llevaba puestas unas botas robustas y le
metió una patada por la cabeza a nuestro perro y
este dejó que el otro perrito se pusiera a salvo.

Yo... no miré enseguida mi mano, solo dije: “me he
hecho daño”.

No miré enseguida mi mano

“Me he hecho daño”.

“Vete a la mierda”.

“Vete a la mierda”, fue la respuesta

“Me he hecho daño”.

“Vete a la mierda”.

“Vete a la mierda”.

“Vete a la mierda” (*Gesto vulgar correspondiente.*
Sacude la cabeza. Sacude los hombros).

*El texto continúa un poco más hasta que la música
cesa, hemos pasado a otro capítulo.*

ESCENA IV – SEDUCCIÓN.

*En esta escena la actriz es muy sensual. Los gestos
son sinuosos y seductores (Caricias, un beso, se
acaricia el cabello...). A menudo esta clase de
gestos son interrumpidos por otros gestos de
censura, de rechazo o autopunitivos (bofetadas,*

«Volentieri. Grazie!»

È normale. Si è ragazzi, giovani... post-universitari...

C'è un continuo scambio di case.

«Dai, sì.»

*«Ti vengo a prendere quando hai finito, magari mangia-
mo insieme, parliamo un po' di teatro...»*

Parliamo di teatro? Io non so parlare di teatro. E poi...

«Mangiamo insieme?» «Dai, sì.»

E poi... io non so parlare di teatro.

«Ti vengo a prendere quando hai finito». «Volentieri.

Grazie!»

(L'invito si ripete ossessivamente)

«Magari mangiamo insieme... mangiamo insieme...

Magari mangiamo insieme?»

*«Va bene! Mangiamo pure insieme!» Ma quanto man-
giamo? (sembra cambiare completamente registro e
argomento, capiremo poi che invec quel ch dice è stret-
tamente collegato)...*

*Una persona parca nell'alimentazione mangia molto di
più se si trova in un gruppo di buone forchette. («Ti ven-
go a prendere quando hai finito».)*

*Una persona dall'appetito robusto mostra maggiore
moderazione in un gruppo di persone che mangiano
poco. («Così poi parliamo un po' di teatro!»)*

Durante un appuntamento galante... («Dai, sì.»)

*... le donne spesso mangiano meno. Gli uomini invece
tendono a mangiare molto di più... («Volentieri. Grazie!»)*

... perché sono convinti... («Dormiamo insieme?»)

*... A quanto pare... («Voglio dire... mangiamo insie-
me?»)*

*... che le donne siano favorevolmente impressionate da
un robusto appetito maschio. Nota per gli uomini: non
lo sono affatto. («Eeeee... va bene!»)*

*Perciò se volte perdere peso... («Ci vediamo quando
finisco, allora.»)*

*... cercate di andare a pranzo con una collega snella.
(«Dai, sì.»)*

E non mangiate i suoi avanzi.

*Quella sera c'era un festival di cinema, in quella città.
Andiamo al cinema.*

*Dopo il film ch mi aveva proposto ce n'era un secondo
(pornografico direi). Mi vergognavo: andare al cinema
con uno che conoscevo appena a vedere un film così.
Mi sentivo quasi come se fossi stata io quella sullo
schermo. Nuda.*

Dopo questa lunga giornata torniamo a casa.

Sì.

E a casa... c'è un solo letto.

Matrimoniale. («Dormiamo insieme?»)

saca la lengua, se irrita). La actriz se levanta, toma la silla y la coloca casi delante del proscenio, para contarnos su enésima dificultad para poner límites y escoger qué debe hacer, esta vez con relación a una propuesta sexual.

DOROTHY:

Mi madre siempre me decía: “Quien no te quiere no te merece”.

Entonces ¿quien me quiere... me merece?

Debo ser merecida para ser aceptada, para ser amada.

Una vez debía ir a una ciudad a hacer una audición. Tenía un amigo en aquella ciudad.

Vamos, no precisamente un amigo. Digamos, un conocido.

“Debo ir a hacer una audición la próxima semana...”
“¡Ah! Si quieres puedes quedarte a dormir en mi casa!”

“Con mucho gusto. Gracias!”

Es normal. Son muchachos, jóvenes... egresados de la universidad...

Hay un continuo intercambio de casas.

“Está bien, sí”.

“Te vengo a buscar cuando hayas terminado, quizás cenemos juntos, hablamos un poco de teatro...”

¿Hablamos de teatro? Yo no sé hablar de teatro. Y además...

“¿Cenamos juntos?” “Está bien, sí”.

Y además... yo no sé hablar de teatro.

“Te vengo a buscar cuando hayas terminado”. “Con mucho gusto. ¡Gracias!”

(La invitación se repite obsesivamente)

“Quizás podamos cenar juntos... cenemos juntos...”

¿Quizás podamos cenar juntos?”

“¡Está bien! ¡Cenamos juntos!” ¿Pero cuánto comemos? *(parece cambiar completamente el registro y el argumento, después entenderemos que, por el contrario, lo que dice está estrechamente vinculado)*...

Una persona parca en la alimentación come mucho más si se halla en un grupo de buenos comensales. *(“Te vengo a buscar cuando hayas terminado”)*

Una persona de buen apetito muestra mayor moderación en un grupo de personas que comen poco. *(“¡Así después hablamos un poco de teatro!”)*
Durante una cita galante... *(“Sí, vamos”)*

Las mujeres a menudo comen menos. Los

Capisco che dormirò in camera con lui. Nello stesso letto. *(«Dai, sì.»)*

Ti ho invitato, dormi da me! Sì. No. Dai! È dato per scontato.

«Vuoi dormire... qui con me?»

«No. Sì sì sì. Torno subito.»

Lui dice: «vabbè dormi con me, no?» «No! Sì.»

Perché, cosa dico, no? Ma no! Sembro quella che se la tira... o quella che si è fatta delle strane idee...

Dài su! Devi solo chiudere gli occhi. Mi dispiace. Sì! No! No no no no!

Vedo... il letto matrimoniale. *(«Dai, sì.»)*

È normale: siamo giovani, democratici, post-universitari...

Ma io non so se ne ho voglia. Non lo conosco nemmeno! Non ho voglia di dormire con uno così.

Faccio la disinvolta. «Ti piacciono le mie... scarpe?»

No, no. Non ho voglia di dormire con lui. Ma cosa mi metto a fare la scema? Che sarà mai dormire nello stesso letto con uno che non conosco quasi!?

Spegniamo la luce.

«Buonanotte». «Buonanotte».

Sento... una mano sulla schiena.

«Ti spiace se ti faccio una carezza?» *(Sì. Mi spiace. Sì.)*

«Ma no! Figurati!»

Perché come fai a dire: «mi dispiace» se uno ti chiede: «Posso farti una carezza?»

E qui... Qui. Qui... È stata una china rovinosa perché... lo non avevo per niente in mente di avere un rapporto con questa persona!

Lui dice: «vabbè dormi con me, no?»

E io? Che sarà mai dormire nello stesso letto con uno che non conosco quasi?

«Ti spiace se ti faccio una carezza?» Cosa mi metto a fare la scema? Non mi ha mica dato un pugno!

Mi dispiace. Sì che mi dispiace. «Figurati! No.» Sì. No.

«Ti piacciono le mie scarpette?» No. Quel che devi fare è solo battere i tacchi e tutto scomparirà.

Sì. «Dormi da me?» No.

Punto. No! Sì! No no no...

La musica sfuma e in dissolvenza incrociata inizia un'altra melodia sempre ritmata ma meno ossessiva.

SCENA V – NORMALITÀ.

Ancora ansimante per la concitazione della scena precedente l'attrice riporta la sedia al tavolo poi, sempre in piedi, inizia a camminare sul perimetro quadrato della scena (segnato da un giro di nastro bianco). Si agguingono così molti movimenti delle

hombres, por el contrario, tienden a comer mucho más... (“Con mucho gusto. Gracias!”)

...porque están convencidos... (“¿Dormimos juntos?”)

...Por lo que parece... (“Quiero decir... ¿comemos juntos?”)

...que las mujeres quedan favorablemente impresionadas por un robusto apetito masculino. Nota para los hombres: yo no me impresiono para nada. (“Eeeee... ¡está bien!”).

Por eso si quiere perder peso (“Nos veremos cuando termine, entonces”).

...trate de ir a almorzar con una colega esbelta. (“Sí, vamos”).

Y no se coma las sobras de ella.

Esa noche en aquella ciudad había un festival de cine.

Fuimos al cine.

Después del filme que me había propuesto había otro (*diría que pornográfico*). Me avergonzaba: ir al cine con un tipo que apenas conocía a ver un filme de esos. Me sentía casi como si yo fuera la que estuviera en la pantalla. Desnuda.

Después de ese largo día regresamos a casa.

Sí.

Y en la casa... hay una sola cama.

Matrimonial. (“¿Dormimos juntos?”)

Comprendo que dormiré en la habitación con él. En la misma cama. (“Sí, vamos”).

Te he invitado ¡duerme en mi casa! Sí. No. ¡Bueno! Está dado por descontado.

“¿Quieres dormir... aquí conmigo?”.

“No. Sí sí sí. Regreso enseñada”.

Él dice: “está bien, duerme conmigo, ¿no? “¡No! Sí”.

¿Por qué, qué estoy diciendo, no? ¡Pero no! Parece una que se da aires de grandeza... o una que se ha hecho ideas extrañas...

¡Arriba! Solo debes cerrar los ojos. Lo siento. ¡Sí!

¡No! ¡No no no no!

Veo... el lecho matrimonial. (“Dale, sí”).

Es normal: somos jóvenes, democráticos, post-universitarios...

Pero yo no sé si tengo deseos de eso. ¡Ni siquiera lo conozco! No tengo deseos de dormir con un tipo así.

Me hago la desenvuelta. “¿Te gustan mis... zapatos?”

No, no. No tengo ganas de dormir con él. ¿Pero, por qué hago estas cosas de tonta? ¿Qué es eso de

gambe: passi, marce, salti, tremori che creano una partitura mossa, che spezza il corpo in due. L'attrice è sempre di più una marionetta senza fili. In più iniziano a percepirsi in lontananza gli ordini testuali e gestuali con le voci di due Persuasori. Il pubblico inizia a nutrire qualche dubbio. Vede l'attrice ripetere frasi di testo che poco prima si percepivano nell'aria, eseguire gesti che vengono suggeriti dalla voce di uno dei due Persuasori. La gente si gira ripetutamente verso la consolle, inizia a comprendere, è stupefatta. Per tutta questa scena si assiste a qualcosa di molto movimentato in platea: bisbigli, gente che indica. L'attrice continua implacabile a eseguire il suo dettato, sempre più estenuata (la performance fisica è ora davvero impegnativa). A tratti, chiusa in quel perimetro che disegna coi suoi movimenti, sembra una bestia in gabbia nel recinto dei significati dello spettacolo. Questa scena canta gli stereotipi della normalità e con il meccanismo ormai noto li sovverte nel caos del ritmo delle ripetizioni e delle spezzature che si producono a valanga.

DOROTHY:

Tutte le famiglie infelici sono più o meno diverse tra loro.

Le famiglie felici sono tutte più o meno uguali.

La mia famiglia è una famiglia normale.

Un padre che lavora, esce di casa per alcune ore al giorno, una madre che sta a casa e si occupa dei figli: ci sono più figli non uno solo, i figli vanno a scuola. Al ritorno si mangia assieme.

Poi si fanno i compiti, si gioca. La sera si sta assieme. Si dorme, sotto lo stesso tetto.

Ci sono le feste, si festeggiano i compleanni, si fanno dei viaggi insieme.

Natale, Pasqua.

Le vacanze si fanno insieme. Si fa il mese di mare sempre nello stesso posto: si spedisce il baule con le cose di casa, che la mamma si porta nella casa del mare.

La spesa la fa la mamma. Il papà guida.

Il papà lo fa la mamma. La spesa guida.

Normale è: stare a casa.

Eccezionale è: far tardi la notte.

Un certo orario di lavoro, non avere nessun orario, l'ordine... tutto questo è normale.

Il disordine è eccezionale.

Le persone della tua famiglia, gli amici di sempre, i vicini: tutto questo è normale.

È eccezionale conoscere persone diverse che abitano in parti diverse del mondo.

Una famiglia normale è: un marito e una moglie con un

dormir en la misma cama con un tipo que casi no conozco?

Apagamos la luz.

“Buenas noches”. “Buenas noches”.

Siento... una mano en la espalda.

“¿Te molesta si te acaricio?” (Sí. Me molesta. Sí)

“¡Claro que no! ¡Imagínate!”

Porque cómo haces para decir: “me molesta” si alguien te pregunta: “¿Puedo acariciarte?”.

Y aquí... Aquí. Aquí... Fue una caída desastrosa por un despeñadero porque... ¡Yo no tenía para nada en mente tener una relación con esta persona!

Él dice: “bueno, duerme conmigo, ¿sí?”

¿Y yo? ¿Qué es eso de dormir en la misma cama con un tipo que casi no conozco?

“¿Te molesta si te acaricio?” ¿Por qué me hago la tonta? ¡No me ha dado un puñetazo!

Me molesta. Sí que me molesta. “¡Claro que no”. Sí. No.

“¿Te gustan mis zapatos?” No. Lo que debes hacer es taconear y todo desaparecerá.

Sí. “¿Duermes en mi casa?”. No.

Punto. ¡No! ¡Sí! No no no...

La música se esfuma y en una disolución cruzada comienza otra melodía siempre rítmica pero menos obsesiva.

ESCENA V – NORMALIDAD

Todavía agitada por la excitación de la escena precedente, la actriz después acerca de nuevo la silla a la mesa, pero permanece de pie, comienza a caminar por el perímetro cuadrado del escenario (delimitado por una cinta blanca). Se agregan así muchos movimientos de las piernas: pasos, marchas, saltos, estremecimientos que crean una partitura en movimiento, que divide el cuerpo en dos. La actriz parece cada vez más una marioneta sin hilos. Además, comienzan a percibirse en la distancia las órdenes textuales y gestuales en las voces de los dos Persuadidores. El público comienza a experimentar ciertas dudas. Ve a la actriz repetir frases de texto que poco antes se percibían en el aire, continuar gestos que son sugeridos por la voz de uno de los dos Persuadidores. La gente se vuelve repetidamente hacia la consola, comienza a comprender, queda estupefacta. Por toda esa escena se asiste a algo de mucho movimiento en la platea: susurros, gente que sugiere cosas. La actriz continúa implacable

lavoro normale, fisso, retribuito tutti i mesi. Andare in pensione, avere dei figli che vanno a scuola e si sposa-no. Continuare la vita dei genitori.

Eccezionale è: non avere un lavoro fisso, cambiare sempre compagni di lavoro.

Normale? Eccezionale?

Normale è: un piatto di pastasciutta.

Eccezionale è l'etnico, il cous cous, il sushi. Lo straniero. Eccezionale! Normale.

Un lavoro normale: libero professionista, impiegato, insegnante.

Un lavoro eccezionale è: l'attrice. Il marinaio.

È normale avere una storia d'amore che inizia da giovani e restare tutta la vita insieme.

Eccezionale è avere tante storie d'amore diverse, avere esperienze sessuali diverse.

Un sentimento normale: accontentarsi. Eccezionale: l'amore.

È normale: un tailleur. Eccezionale è l'abito da sposa, perché lo metti una volta sola.

Un uomo normale è: il padre di famiglia, affidabile, responsabile, quadrato. Sa intrattenere una certa vita di relazione, sa stare al suo posto.

Un uomo eccezionale è l'opposto. Uno con cui giochi.

Uno con cui è bellissimo fare scoperte, viaggiare.

Eccezionale è anche, forse, un uomo che ti esclude dalla sua vita.

È normale una sorta di mutua assistenza.

È eccezionale fare da soli.

Potere o volere fare da soli.

Normale.

Eccezionale.

Libero.

Libero? Eccezionale.

Normale? Libero.

Eccezionale!

Scelta eccezionale! Scelta? Scelta normale.

Normale.

L'attrice ora, persa in questo labirinto di normalità ed eccezionalità presunte, si rivolge al pubblico direttamente, sembra all'improvviso una venditrice, un pubblicitario che faccia indagini di mercato, un'imbonitrice.

DOROTHY:

Hai intenzione di comprare una nuova auto nei prossimi sei mesi? No?

Quanto sei felice? (incalzante)

È da quanto tempo non esci con un ragazzo, o con una ragazza?

siguiendo su dictado, cada vez más extenuada (la presentación física es ahora realmente difícil). Por momentos, encerrada en aquel perímetro que diseña con sus movimientos parece un animal en una jaula, que representa la serie de sentidos y significados textuales y gestuales del espectáculo. Esta escena declama los estereotipos de la normalidad y con el mecanismo ya conocido lo convierte en el caos del ritmo de las repeticiones y de las interrupciones que se producen en avalancha.

DOROTHY:

Todas las familias infelices son más o menos distintas entre sí.

Las familias felices son todas más o menos iguales. Mi familia es una familia normal.

Un padre que trabaja, sale de la casa por algunas horas al día, una madre que está en casa y se ocupa de los hijos: son varios hijos, no uno solo, los hijos van a la escuela. Al regreso comen todos juntos. Después hacen las tareas, juegan. Por la noche permanecen juntos. Duermen bajo el mismo techo. Hacen fiestas, se festejan los cumpleaños, hacen viajes juntos.

En Navidad, en las Pascuas.

Las vacaciones las pasan juntos. Van un mes a la playa, siempre al mismo lugar: se envía el baúl con las cosas de casa, que la madre lleva a la casa de la playa.

Las compras las hace la madre. El padre conduce. La madre hace el papel del padre. Quien compra manda. Normal es: estar en la casa

Excepcional es: estar despiertos hasta tarde en la noche.

Un cierto horario de trabajo, no tener ningún horario, el orden... todo eso es normal.

El desorden es excepcional.

Las personas de tu familia, los amigos de siempre, los vecinos: todo esto es normal.

Es excepcional conocer personas diferentes que viven en diferentes partes del mundo.

Una familia normal es: un marido y una mujer con un trabajo normal, hijo, retribuido todos los meses.

Jubilarse, tener hijos que van a la escuela y se casan. Continuar la vida de los padres.

Excepcional es: no tener un trabajo fijo, cambiar todo el tiempo de compañeros de trabajo.

¿Normal? ¿Excepcional?

(Poi va al centro scena, più calma, quasi malinconica, estenuata. Ha i vestiti in disordine, i capelli scarmigliati come se avesse sostenuto una vera lotta. Si accinge a una confessione intima.)

Io... spesso mi identifico con le persone che si reputano normali. Desidero spesso essere una persona normale, non so... qualcosa come... la moglie di un meccanico.

Una volta subito dopo un litigio amoroso dovevo portare l'auto dal meccanico. Là c'era quest'uomo, il meccanico. Gentile il meccanico, pensavo. E pensavo anche: questa sera lui va a casa, e c'è sua moglie.

Mangiano. Ci sono anche dei figli. Mangiano assieme. Dopo mangiato guardano la TV.

Una serata normale. Vorrei essere io quella donna. La moglie. La linda moglie del meccanico.

Sì. La chiameremo Linda. Linda, la moglie del meccanico.

(Più allegra ora, scoppiettante, torna la verve dell'imbonitrice di un attimo fa)

Linda è una donna di 31 anni. Single, schietta, fresca, chiara, molto brillante.

Ha una laurea in filosofia. Quando era studentessa era profondamente interessata ai problemi di discriminazione e di giustizia sociale.

Ha partecipato a una manifestazione contro il nucleare. Adesso vi chiedo: Linda sarà poi diventata casalinga? Attrice? Odontotecnico? Cassiera di banca? Cassiera di banca attiva nel movimento femminista?

Allora? Cosa è diventata poi Linda? Vi è chiaro, no?

Linda. Linda, chiara. Chiaro? Fresca. Fresco. Chiaro? Chiara linda, fresco, fresca linda, bianco, fresco...

(Torna a emergere in lei l'animo del pubblicitario: sono quasi messaggi subliminali di marketing quelli che Dorothy ci invia, per semplici associazioni.)

Quante volte hai intenzione di usare il filo interdentale la prossima settimana? Allora?

(Più malinconica, torna verso il centro, verso la sedia.)

Io... Ho sempre cercato di tornare in questo luogo. Perché? Ho nostalgia. Ho nostalgia di quel che è normale.

E così cerco di tornare indietro. Non è un sogno. È un luogo reale. Bellissimo, ma non mi piace. E così continuo a dire voglio tornare a casa, voglio tornare alla mia vita normale. Ecco la mia stanza, non me ne andrò mai più. Nessun luogo al mondo è come questo.

CAPITOLO V: LA FINE

L'attrice ora è al centro della scena, si siede lentamente al tavolo, nella posizione iniziale. Si toglie il vestitino: ora

Normal es: un plato de pasta.

Excepcional es lo étnico, el cuscús, el sushi. Lo extranjero.

¡Excepcional! Normal.

Un trabajo normal: profesional libre, empleado, maestro.

Un trabajo excepcional es: actriz. Marinero.

Es normal tener una historia de amor que comienza desde joven y permanecer toda la vida juntos.

Excepcional es tener muchas historias de amor diversas, tener experiencias sexuales diversas.

Un sentimiento normal: conformarse. Excepcional: el amor.

Es normal: un traje de sastre. Excepcional es el vestido de novia, porque te lo pones una sola vez.

Un hombre normal es: el padre de familia, confiable, responsable, estricto. Sabe mantener una cierta vida de relación, sabe estar en su lugar.

Un hombre excepcional es lo opuesto. Alguien con el que juegas. Alguien con el que es bellissimo hacer descubrimientos, viajar.

Excepcional es también quizás un hombre que te excluye de su vida.

Es normal una suerte de asistencia mutua.

Es excepcional quedarse solo.

Poder o querer quedarse solo.

Normal.

Excepcional.

Libre.

¿Libre? Excepcional.

¿Normal? Libre.

¡Excepcional!

¡Opción excepcional! ¿Opción? Opción normal.

Normal.

Ahora la actriz, perdida en este laberinto de presuntas normalidades y excepcionalidades, se dirige al público directamente, de repente parece una vendedora, un agente publicitario que hace investigaciones de mercado, una vendedora ambulante.

DOROTHY:

¿Tiene intenciones de comprar un auto nuevo en los próximos seis meses? ¿No?

¿Cuánto eres feliz? (*insistente*)

¿Y desde cuándo no sales con un muchacho o con una muchacha?

(Después va al centro del escenario, más calmada, casi melancólica, extenuada. Tiene la ropa desordenada, el cabello revuelto como si hubiera soste-

è ben visibile la maglietta su cui campeggia il volto sorridente di Judy Garland.

DOROTHY:

Vorrei concludere raccontando una breve storia. La storia di una ragazza che, alla fine dei suoi studi liceali, fu portata via da un ciclone per ridare libertà e dignità ad un popolo oppresso. La conoscete questa storia? La ragazza voleva tornare a casa. Ma non sapeva come fare. Allora andò da un Mago. Il Mago le disse: «non tornerai a casa, finché non avrai eseguito il tuo compito.» «Quale compito?»

«Uccidere la Strega del West!» «Ma io... io non ho mai ucciso nessuno. Io non l'ho uccisa la Strega del West!» «Ah no?» Disse lui. «No! Io... l'ho solo liquidata. E... non volevo, sai? Volevo solo spegnere il fuoco...»

Ecco. Fine. Finito. E adesso? Adesso cosa posso fare? Mago!

Mago! Ascoltami! Oz!

Sua Magia!

Signor Presidente!

Signor Presidente, ora devo formulare la mia richiesta. *Qui cominciano a susseguirsi una valanga di domande che sono anche una sorta di manifesto polemico paternalistico sull'impossibilità di scegliere e la necessità di manipolare gli individui nel mondo contemporaneo.*

La strega da sconfiggere, da liquidare è un in il fondo demone polemico interno all'attrice ora: liquidando lei anche Dorothy sparirà. Così lo spettacolo cessa, ogni immagine si dilegua all'improvviso. Tutto il monologo è un crescendo ritmico di gesti, ritmo, tono e musica, fino all'improvviso silenzio finale, che arriva all'apice musicale di tutto. Le voci dei Persuasori, fino al silenzio, si sentono ora rimbombare forti nella stanza, intrecciate alla voce di Dorothy.

DOROTHY:

Signor Presidente!

Quando guardo la vostra bandiera, la vostra grande bandiera americana, io vedo soprattutto... un simbolo. I governi democratici devono adempiere a un compito enorme.

Io invece, vorrei soltanto saper dire di no: ecco la mia richiesta.

Signor Presidente: chi mi vuole, mi merita?

Io... mi chiamo Dorothy e ho 52 anni.

Dire di sì! E adesso?

Mira la mosca! Che cosa? Mira la mosca! Che vuol dire?

nido una verdadera batalla. Se aferra a una confesión íntima)

Yo... a menudo me identifico con las personas que se consideran normales. A menudo deseo ser una persona normal, no lo sé... alguien como... la mujer de un mecánico.

En cierta ocasión, tras un conflicto amoroso, debí llevar el auto al mecánico. Allá estaba aquel hombre, el mecánico. Qué gentil el mecánico, pensaba. Y también pensaba: esta noche él va a su casa y allí está su mujer. Cenar. También están los hijos. Cenar juntos. Después de cenar miran la TV.

Una noche normal. Yo querría ser esa mujer. La esposa. La linda esposa del mecánico.

Sí. La llamaremos Linda. Linda, la esposa del mecánico

(Más alegre ahora, rápida sucesión de frases, risas, exclamaciones, regresa el brio de la vendedora ambulante de hace un instante)

Linda es una mujer de 31 años. Soltera, franca, fresca, clara, muy brillante.

Es graduada en filosofía. Cuando era estudiante estaba profundamente interesada en los problemas de la discriminación y la justicia social.

Participó en una manifestación contra las armas nucleares.

Ahora les pregunto: ¿Linda se convertirá después en una ama de casa? ¿En actriz? ¿Técnica en odontología? ¿Cajera de banco? ¿Cajera de banco activa en el movimiento feminista?

¿Entonces? ¿En que se convierte Linda después? Está claro, ¿no?

Linda. Linda, clara. ¿Claro? Fresca. Fresco. ¿Claro? Clara linda, fresco, fresca linda, blanco, fresco...

(Comienza a resurgir en ella el ánimo del agente publicitario: son casi mensajes subliminales de marketing los que nos envía Dorothy, por simples asociaciones)

¿Cuántas veces tienes la intención de usar el hilo dental la próxima semana? ¿Entonces?

(Más melancólica, regresa al centro, hacia la silla)

Yo... Siempre he tratado de regresar a este lugar, ¿Por qué? Siento nostalgia. Siento nostalgia de lo que es normal. Y así trato de regresar atrás. No es un sueño. Es un lugar real. Bellísimo, pero no me gusta. Y así continúo diciendo que quiero regresar a casa, quiero regresar a mi vida normal. Esta es mi habitación, no me iré de ella nunca más. Ningún lugar en el mundo es como este.

Mettendo una finta mosca negli orinatori, si riducono le fuoriuscite di urina dell'ottanta per cento! Un risultato straordinario, Signor Presidente. Mira la mosca!

A quanto pare gli utenti dei WC pubblici, soprattutto maschili, non dispongono di una mira perfetta.

Dire di sì. Obiettivo della nostra campagna è: salviamo il mondo! Un orinatoio alla volta!

Mi chiamo Dorothy. Dire di sì.

Sono fermamente convinta che questo semplice prodotto possa rendere le toilette più pulite e sicure.

Mira la mosca! Minori pulizie vuol dire minor uso di detersivi.

Signor Presidente! Ecco la mia richiesta.

Occorre uscire da questo schema!

Se si vogliono proteggere le persone perché non spingersi oltre?

In alcuni casi non si avrebbe forse una vita migliore se si venisse privati della libertà di scelta?

Se gli umani commettono errori, perché non proteggerli, evitando loro di sbagliare?

Non c'è forse uno spazio legittimo per obblighi e divieti?

I pungoli sono ovunque, anche se non li vediamo!

«Andate dagli stranieri e pungeteli a morte!» disse la Strega. «Oh, tu sei proprio malvagia, sai?...» «Zitta, non hai nessun diritto di... ah! Guarda che hai fatto! Fra un minuto non ci sarò più.»

L'ho liquidata. Non volevo. L'ho liquidata.

Fine. Finito.

Io... non l'ho fatto apposta. Volevo solo spegnere il fuoco!

Fine, fine. Finito. Tra un minuto non ci sarò più.

Indossa questa maglietta per favore! Che cosa?

Guarda cosa hai fatto! Fra un minuto non ci sarò più! Perché dare sempre di sé un'immagine perfetta? Occorre uscire da questo schema.

Parliamo di teatro? Va bene: ti piacciono le mie scarpette?

Dire di sì! Voglio tornare a casa!

Occorre uscire da questo schema!

West. West.

Uccidere!

West.

Strega! Sei proprio una strega!

No! Non volevo! Volevo solo spegnere il fuoco!

Fine.

Fine.

Io... l'ho soltanto... liquidata.

Tra un minuto non ci sarò più.

Fine.





ESCENA VI: EL FINAL

Ahora la actriz está en el centro de la escena, se sienta lentamente a la mesa, en la posición inicial. Se quita la chaqueta: ahora resulta bien visible la camiseta donde se exhibe el rostro sonriente de Judy Garland.

DOROTHY:

Quisiera concluir contándoles una breve historia. La historia de una muchacha que, al final de sus estudios en el liceo, fue arrastrada por un ciclón para devolverle la libertad y la dignidad a un pueblo oprimido. ¿Conocen esta historia? La muchacha quería regresar a casa. Pero no sabía cómo hacerlo. Entonces fue a ver a un Mago. El Mago le dijo: “no regresarás a casa hasta que no hayas cumplido con tu tarea”. “¿Qué tarea?” “¡Matar a la Bruja del West!”. “Pero yo... yo nunca he matado a nadie. ¡Yo no he matado a la Bruja del West!”. “¿Ah, no?” Dijo él. “¡No! Yo... solo la he liquidado. Y... no quería ¿sabes? Quería solo apagar el fuego...” Eso. Fin. Es el fin. ¿Y ahora? ¿Ahora qué puedo hacer? ¡Mago! ¡Mago! ¡Escúchame! ¡Oz! ¡Su Magia! ¡Señor Presidente! ¡Señor Presidente, ahora debo formular mi petición. Aquí comienzan a sucederse una avalancha de preguntas que son también una suerte de manifiesto polémico paternalista sobre la imposibilidad de escoger y la necesidad de manipular a los individuos en el mundo contemporáneo. La bruja que hay que derrotar, que hay que liquidar, es en el fondo un demonio polémico interno a la actriz ahora: si la liquidas a ella, también desaparecerá Dorothy. Así el espectáculo termina, cada imagen se disuelve de repente. Todo el monólogo es un crescendo rítmico de gestos, ritmo, tono y música, hasta el imprevisto silencio final, que arriba al apogeo musical de todo. Las voces de los Persuadidores, hasta llegar al silencio, se sienten ahora resonar fuerte en la habitación, entrecruzados con la voz de Dorothy.

DOROTHY:

¡Señor Presidente!
Cuando miro su bandera, su gran bandera americana, yo veo sobre todo... un símbolo. Los gobiernos democráticos deben dar cumplimiento a una tarea enorme.

Finito.

Fine.

Fine.

Buio. Silenzio improvviso, come se un meccanismo si fosse interrotto.

Yo, por el contrario, quería solo saber decir que no: esta es mi petición.

Señor Presidente: ¿quien me quiere me merece?

Yo me llamo Dorothy y tengo 52 años.

¡Dí que sí! ¿Y ahora?

¡Mira la mosca! ¿Qué cosa? ¡Mira la mosca! ¿Qué quiere decir?

¡Si se coloca una mosca falsa en los urinarios se reduce en un ochenta por ciento la orina que sale fuera! Un resultado extraordinario, Señor Presidente.

¡Mira la mosca!

Por lo que parece, los usuarios de los WC públicos, sobre todo masculinos, no disponen de una mira perfecta.

Dí que sí. El objetivo de nuestra campaña es: ¡salvemos el mundo! ¡Un urinario a la vez!

Me llamo Dorothy. Dí que sí.

Estoy firmemente convencida de que este simple producto puede hacer de los baños un lugar más limpio y seguro.

¡Mira la mosca! Menos limpieza quiere decir menos uso de detergentes.

¡Señor Presidente! Esta es mi demanda.

¡Hay que salir de este esquema!

Si se quiere proteger a las personas ¿por qué no superar los límites?

En algunos casos ¿no tendríamos quizás una vida mejor si fuésemos privados de la libertad de opción?

Si los humanos cometen errores, ¿por qué no protegerlos, evitando que se equivoquen?

¿No hay quizás un espacio legítimo para obligaciones y prohibiciones?

¡Las garrochas están por todas partes, aunque no las veamos!

“Vayan a ver a un extranjero y entiérrenles las garrochas hasta matarlos!” dijo la Bruja. “Oh, tú eres una maravilla, ¿sabes...?” “¡Cállate, no tienes ningún derecho de... ah! ¡Mira lo que has hecho! Dentro de un instante habré dejado de existir”.

La he liquidado. No quería. La he liquidado.

Fin. Ha terminado.

Yo... no lo he hecho a propósito. ¡Solo quería apagar el fuego!

Fin, fin. Se ha terminado. Dentro de un instante ya no existiré.

¡Ponte esta camiseta, por favor! ¿Qué cosa?

¡Mira lo que has hecho! ¡Dentro de un instante ya no existiré!

Gesti Glossario

Abbraccio Ecumenico (abbraccia idealmente, le braccia a semicerchio, l'assemblea)

Allarga Braccia (gesto di apertura braccia, palmi in alto)

Alza mano (come a scuola)

Alzati (ci si alza in piedi)

Ansima

Applausi

Bacio (si lancia un bacio in aria)

Braccia Conserte

Braccia fianchi (braccia lungo i fianchi)

Buridano (ci si aggira perduti per la stanza, come l'asinello della favola, Buridano, che non seppe scegliere)

Bussola Tra Due (con le dita si pone un'alternativa a destra e a sinistra tra due ipotesi su cui si è in dubbio)

Bussola Tra Tre (idem tra tre)

Caldo (gesto di farsi aria)

Capriccio (battere un piede a terra in modo ostinato)

Cenno del capo (il mento punta rapidamente verso qualcuno o qualcosa)

Coltellata nella schiena (come se un coltello ci ferisse tra le costole)

Come On (si invita con un dito qualcuno a venire verso di noi)

Corrugia Fronte

Denaro (si sfregano le prime dita della mano tra di loro)

Dest (volto a destra)

Dire di no

Ditino (ingiunzione con l'indice)

Dubbio Fronte

Estasi

Finto Sorriso (sorriso in autentico)

Freddo (tremori, ci si scalda abbracciandosi o sfregandosi le mani sul corpo)

Gioia

Gratta Testa

I want You (con un dito si punta qualcuno)

Impazienza (tremore delle gambe e del corpo)

Inchino

Lancia testa (come se la testa si spostasse improvvisamente da un lato, gesto che si fa ad es. per spostare i capelli dal viso)

Linguaccia

Mani giunte

Mano cuore

Molleggiato punte (si alternan i piedi in un passo morbido senza appoggiare i talloni)

Mordi Rabbia (per la rabbia ci si morde le labbra)

Mordi unghie (mangiarsi le unghie)

¿Por qué dar de sí siempre una imagen perfecta?

Es necesario salir de este esquema.

¿Hablamos de teatro? Está bien: ¿te gustan mis zapaticos?

¡Dí que sí! ¡Quiero regresar a casa!

¡Hay que salir de este esquema!

West. West.

¡Asesinar!

West.

¡Bruja! ¡No eres más que una bruja!

¡No! ¡No quería! ¡Solo quería apagar el fuego!

Fin.

Fin.

Yo... solo la he... liquidado.

Dentro de un instante ya no existiré.

Fin.

Es el fin.

Fin.

Fin.

Oscuridad. Silencio repentino, como si un mecanismo se hubiera interrumpido.

Nossignore (dire di no con la testa)

Occhi a dx

Occhi a sx

Occhi alti (al cielo)

Occhi tristi

Ombrello (gesto dell'...)

Orizzonte (col dito si segna la linea dell'orizzonte)

Passi laterali (ci si muove di lato)

Paura

Prurito (ci si gratta)

Pugno Attacco (si reagisce dispiegando i pugni, come un boxeur)

Rabbia

Sbadiglia

Sbatti palpebre

Scalcia

Scalda pugni (si aprono e si chiudono le dita delle mani, come per scaldarsi)

Scettico Bocca (espressione di scetticismo, si distendono gli angoli della bocca lateralmente)

Schiaffo (darsi uno schiaffo)

Scrolla spalle (come per liberarsi da qualcosa)

Scrolla testa (come se qualcosa ci infastidisse)

Sfrega le mani

Sguardo lontano

Silenzio (gesto del silenzio, dito sulle labbra)

Sinist (testa a sinistra)

Sorpresa

Sorridi

Stop (con le mani si dà l'alt)

Tacco flamenco (passo di flamenco, punta/tacco)

Tacco punta (contrario)

Tamburella petto

Tamburella tavolo

Toccati i capelli

Toccati la bocca

Tristezza

Vaffa (si manda a quel paese sollevando rapidamente la mano, palmo in alto, verso di sé)

Glosario de gestos

Abrazo Ecuménico (abrazo idealmente, los brazos en semicírculo, la asamblea)

Estira los Brazos (gesto de apertura de los brazos, palmas en alto)

Levanta la mano (como en la escuela)

Levántate (se pone de pie)

Jadeo

Aplausos

Beso (se lanza un beso al aire)

Brazos cruzados

Brazos a lo largo del cuerpo

Buridano (da vueltas perdido por toda la habitación como el asno de la fábula, Buridano, que no supo escoger)

Brújula Entre Dos (con los dedos se coloca una alternativa a la derecha y a la izquierda entre dos hipótesis en las que se está en duda)

Brújula Entre Tres (idem entre tres)

Calor (gesto de echarse fresco)

Capricho (golpear con un pie el suelo de manera obstinada)

Señal del jefe (el mentón apunta rápidamente hacia alguien o algo)

Puñalada en la espalda (como si un cuchillo te hiriera entre las costillas)

Come On (se invita con un dedo a alguien a que se acerque a nosotros)

Arruga la Frente

Dinero (se frotran los primeros dedos de la mano entre ellos)

Dere (vuelto a la derecha)

Dí que no

Dedito (orden dada con el índice)

Duda en la Frente

Éxtasis

Falsa sonrisa (sonrisa artificiosa)

Frío (temblores, se calienta abrazándose o restregándose las manos por el cuerpo)

Alegría

Se rasca la Cabeza

I want You (con un dedo se señala a alguien)

Impaciencia (estremecimiento de las piernas y del cuerpo)

Reverencia

Sacude la cabeza (como si la cabeza se moviera de repente desde un lado, gesto que se hace por ejemplo, para apartar el cabello del rostro)

Sacar la lengua

Manos unidas

Mano en el corazón

Paso elástico en punta (se alternan los pies en un paso suave sin apoyar los talones)

Se Muerde de Rabia (por la rabia se muerde los labios)

Se muerde las uñas (comerse las uñas)

Noseñor (decir que no con la cabeza)

Ojos hacia la derecha

Ojos hacia la izquierda

Ojos arriba (al cielo)

Ojos tristes

Gesto vulgar correspondiente

Horizonte (con el dedo se señala la línea del horizonte)

Pasos laterales (se mueve de lado)

Miedo

Comezón (se rasca)

Ataque de puños (se reacciona desplegando los puños como un boxeador)

Rabia

Bosteza

Pestañea

Golpea el suelo con el pie

Calienta los puños (se abren y se cierran los dedos de las manos como para calentarse)

Escéptico con la boca (expresión de escepticismo, se distienden los ángulos de la boca lateralmente)

Bofetada (darse una bofetada)

Sacude los hombros (como para liberarse de algo)

Sacude la cabeza (como si algo le molestara)

Se frota las manos

Mirada lejana

Silencio (gesto de silencio, dedo sobre los labios)

Izquierd (cabeza hacia la izquierda)

Sorpresa

Sonrisas

Stop (con las manos se da el alto)

Tacón flamenco (paso de flamenco, punta/tacón)

Tacón punta (contrario)

Se tamborilea el pecho

Tamborilea en la mesa

Tócate el cabello

Tócate la boca

Tristeza

Vetealca (se manda a aquel país elevando rápidamente la mano, la palma en alto, hacia sí)



El cielo en una estancia

Armando Pirozzi y Emanuele Valenti

Una comunidad de extraños personajes vive en las ruinas de un edificio, en una Nápoles paradójica entre una pesadilla arquitectónica de Escher y un delirio de Aristófanes. Los encontramos en el momento en que quieren saldar cuentas con su pasado y hallar un modo, cueste lo que cueste, para archivarlo y recomenzar a soñar un futuro; si admitimos que este sueño sea aún posible. Pero las posiciones paradójicas, absurdas, extremas que se hallan, según las circunstancias, apoyando o repudiando, reflejan la confusión en la que giran en un remolino el ideal político, ético y también espiritual de cada uno de ellos y que recuerda muy de cerca nuestro desorientado presente.

Il cielo in una stanza

Armando Pirozzi e Emanuele Valenti

Una comunità di strani personaggi vive nelle macerie di un palazzo in una Napoli paradossale a metà tra un incubo architettonico di Escher e un delirio di Aristofane.

Li incontriamo nel momento in cui vogliono fare i conti con il proprio passato e trovare un modo, costi quel che costi, per archivarlo e ricominciare a sognare un futuro. Ammesso che questo sogno sia ancora possibile. Ma le posizioni paradossali, assurde, estreme che si trovano di volta in volta a sostenere o ripudiare, riflettono la confusione in cui turbinata ogni loro ideale politico, etico, anche spirituale, e che ricorda molto da vicino il nostro disorientato presente.





Emanuele Valenti (Nápoles, 1974), director, actor and dramaturgo. Ha sido el fundador y director artístico de la *Compagnia Punta Corsara*, con la cual ha realizado numerosas direcciones entre las cuales están *PetitoBlok*, *Hamlet Travestie*, *El cielo en una estancia*, *Una commedia di errori*. Ha realizado talleres para adolescentes y de formación. Ha trabajado para el teatro y el cine como actor, entre otros, con Enzo Moscato, Antonietta De Lillo, Annalisa D'Amato, Sergio Longobardi, Carlo Luglio, Igor Tuveri. Interpreta el papel de Donato Sarratore en la serie televisiva *L'amica geniale*, dirigido por Saverio Costanzo.

Emanuele Valenti (Napoli, 1974) regista, attore e drammaturgo. È stato fondatore e direttore artistico della Compagnia Punta Corsara con la quale ha firmato numerose regie tra cui *PetitoBlok*, *Hamlet Travestie*, *Il cielo in una stanza*, *Una commedia di errori*. Si occupa di laboratori per adolescenti e di formazione. Per il teatro e il cinema ha lavorato, come attore, tra gli altri, con Enzo Moscato, Antonietta De Lillo, Annalisa D'Amato, Sergio Longobardi, Carlo Luglio, Igor Tuveri. Interpreta il ruolo di Donato Sarratore nella serie tv *L'amica geniale*, diretta da Saverio Costanzo.

Armando Pirozzi (Nápoles, 1973), ha escrito y dirigido *Cronache da un Tempo Isterico* (2008) y *La Prima della Sera* (2009).

Para el director Massimiliano Civica ha escrito: *Attraverso il Furore*, sobre Meister Eckhart (2011); *Soprattutto l'Anguria*, finalista del premio *Riccione* (2012); *Hard Times*, finalista del premio *Riccione* (2013); *Altamente Volatile*, comisionado por la Academia Silvio D'Amico (2015); *Un quaderno per l'inverno* (Premio Ubu 2017 como "Mejor Texto Italiano" y como "Mejor dirección ex aequo con M. Civica); *Fieras* (2018).

Armando Pirozzi (Napoli, 1973) ha scritto e diretto *Cronache da un Tempo Isterico* (2008) e *La Prima della Sera* (2009).

Per le regie di Massimiliano Civica, ha scritto: *Attraverso il Furore* su Meister Eckhart (2011); *Soprattutto l'Anguria*, finalista al premio *Riccione* (2012); *Hard Times*, finalista al premio *Riccione* (2013); *Altamente Volatile*, commissionato dall'Accademia Silvio D'Amico (2015); *Un quaderno per l'inverno* (Premio Ubu 2017 come Miglior Nuovo Testo Italiano e come Miglior Regia ex aequo per M. Civica); *Belve* (2018).

El cielo en una estancia

Armando Pirozzi y Emanuele Valenti

Personajes:

Agente inmobiliario
Ceraseno Amedeo
Carmela Amedeo
Abogado
Enzuccio Spadaro (hijo de Lucia)
Alfredo Cafiero
Lucia Spadaro
Sepultado
Alce Negro
Responsable de la oficina de emigración
Secchia
Romolo Castellani llamado el Conde
Mariella
Golia
Ingeniero napolitano
Espiritu

Il cielo in una stanza

Armando Pirozzi e Emanuele Valenti

Personaggi:

Agente Immobiliare
Ceraseno Amedeo
Carmela Amedeo
Avvocato
Enzuccio Spadaro (figlio di Lucia)
Alfredo Cafiero
Lucia Spadaro
Sotterrato
Alce Nero
Responsabile ufficio emigrazione
Secchia
Romolo Castellani detto il Conte
Mariella
Golia
Ingegnere napoletano
Spirito

PRÓLOGO

Un agente inmobiliario acompaña a una pareja de recién casados a visitar un apartamento en venta, es 1959, en Nápoles.

Él, Ceraseno Amedeo, acaba de regresar de Suiza, donde ha hecho un poco de dinero, pero ha perdido una mano en un accidente de trabajo; ella, Carmela, es una muchachita del sur, que ha esperado que su novio regresara de Suiza para comprar una casa y establecerse.

Agente inmobiliario: Aquí está. ¿Qué les parece? La zona aumentará su valor, entrará en el nuevo plan regulador, todos los nombres de las calles citan nombres de filmes y obras de arte: *Roma, ciudad abierta, El barbero de Sevilla, Jerusalem liberada* y esta es *Calle del Milagro en Milán*, en homenaje al famoso filme de De Sica.

Carmela: Y a mí me parece precisamente un milagro que logremos comprar esta casa, Cerasé...

Agente inmobiliario: Y además, aquí llegarán los tranvías, los de corriente eléctrica, están terminando de instalar las vías férreas.

Ceraseno: Está bonita, ¿verdad, Carmé?

Carmela: Es bellísima, pero en definitiva, un apartamento, una casa como se debe, tiene también calefacción.

Agente inmobiliario: Y ascensor.

Carmela: Pero este no nos hace falta, estamos en el primer piso.

Agente inmobiliario: Pero verán que lo usarán de todas formas; cuando se traen las compras siempre resulta cómodo. Y también hay sitio para el auto, en la parte de atrás.

Ceraseno: Bueno, quién sabe si logremos comprarnos también un auto. No podemos permitirnos comprar tantas cosas juntas, Carmela.

Agente inmobiliario: Lo comprarán, son dos jóvenes entusiastas, llenos de vida.

Ceraseno: Está bien, entonces, le haremos saber mañana...

Agente inmobiliario: Perfecto, y les aconsejo que no se demoren mucho, eh, porque también tengo otras ofertas. Ahora que tienen esta pequeña suma para invertir; hoy en Italia, en 1959, lo mejor es hacerlo en una casa.

Ceraseno: Ah, y debí perder una mano para poder comprarme una casa...

Carmela: (*Mirándolo con dulzura*) Bueno.

PROLOGO

Un agente immobiliare accompagna una coppia di sposini a visitare un appartamento in vendita, è il 1959 a Napoli.

Lui, Ceraseno Amedeo, è appena rientrato dalla Svizzera dove ha fatto un po' di soldi ma ha perso una mano per un infortunio sul lavoro; lei, Carmela, è una ragazzina del sud che ha aspettato che il suo fidanzato tornasse dalla Svizzera per comprare casa e sistemarsi.

Agente immobiliare: Eccoci. Che ve ne pare? La zona verrà valorizzata, entrerà nel nuovo piano regolatore, i nomi delle strade citano tutti nomi di film e opere d'arte: *Roma città aperta, il Barbiere di Siviglia, Gerusalemme Liberata* e questa è *Via Miracolo a Milano* in omaggio al famoso film di De Sica.

Carmela: e a me mi pare proprio un miracolo che ci riusciamo a comprare 'sta casa Cerasé...

Agente immobiliare: E inoltre qui arriveranno i tram, quelli a corrente elettrica, stanno finendo di sistemare le rotaie.

Ceraseno: È bella no Carmé?

Carmela: È bellissima, ma poi finalmente 'n appartamento, 'na casa come si deve, tiene anche i riscaldamenti.

Agente immobiliare: E l'ascensore.

Carmela: E ma quello non ci serve noi siamo al primo piano..

Agente immobiliare: E vedrete che lo userete lo stesso, per la spesa è sempre comodo. E poi ha anche il posto macchina, sul retro.

Ceraseno: Eh, quello s'adda verè primme se ce 'a facimme a ce accattà 'na machina... 'Na spesa 'a vota Carme'...

Agente immobiliare: Ce la farete, siete due giovani così entusiasti, così pieni di vita.

Ceraseno: E va bene, allora le faremo sapere domani..

Agente immobiliare: Certo e mi raccomando non più tardi eh, perché ho anche altre offerte. Ora che avete questa piccola somma da investire, oggi, in Italia, nel 1959, la cosa migliore è farlo con una casa.

Ceraseno: Eh, e quello dovevo perdere la mano per potermi comprare una casa...

Carmela: (*Guardandolo con dolcezza*) Eh.

Agente immobiliare: Sì ma un bel giovane come voi non deve farsi buttare giù da una mano...fortunatamente ne abbiamo due no? (*l due la guardano straniti e lei si rende conto di aver fatto una piccola gaffe*) Ma poi avete una mogliettina così carina...

Agente inmobiliario: Sí, pero un joven apuesto como usted no debe sufrir por una mano... afortunadamente tenemos dos, ¿no? (*Ambos la miran extrañados y ella se da cuenta de que ha cometido una pequeña imprudencia*). Y además, tiene una mujercita tan simpática...

Carmela: Gracias...

Ceraseno: Imagínese que yo pensaba que la había perdido cuando estaba allá en Suiza... Pensaba que ya no me querría...

Agente inmobiliario: Sin embargo, está aquí, y ustedes están adquiriendo un bellissimo apartamento que les traerá mucha suerte. Entonces, hasta mañana, ¿bien? Espero su llamada...

Ceraseno: Hasta mañana, mañana le dejaremos saber.

ESCENA 1 – TAFAGNO

Nápoles, años 90. Un lugar espectral, decadente, es el Tafagno, construido en los años 50 y derrumbado en 1986: lo que queda es una lúgubre arquitectura, que recuerda los cuadros de Escher, un conjunto de escaleras, puertas, habitaciones en las que falta el piso, que permanecen unidas milagrosamente y que se alzan hacia lo alto como una espiral. En la entrada encontramos a un hombrecillo en saco y corbata, con una cartera de piel. Es el abogado Castellani.

Abogado: Vía Milagro en Milán... 43... ay, madre mía. ¿Hay alguien? ¿Señor Cafiero? ¿Alfredo Cafiero? Inesperadamente, aparece un muchacho como salido de la nada. Es Enzuccio, uno de los inquilinos.

Enzuccio: Y entonces, ¿usted quiere resolver las cosas de manera civilizada o incivilizada?

Abogado: ¿Qué?

Enzuccio: Le repito, ¿usted quiere resolver las cosas civilizadamente o incivilizadamente?

Abogado: Pero, disculpe, ¿qué cosas?

Enzuccio: ¿Qué cosas, eh? ¿Qué cosas? Yo las cosas las resuelvo de manera civilizada pero si es necesario, solo si es necesario, ¡las cosas las resuelvo también con la muerte!

Abogado: ¿Con la muerte?

Enzuccio: Con la muerte, sí (*se le acerca con aire amenazador*) yo recibo también las bofetadas si es necesario, las recibo... ¡y después las devuelvo!

Abogado: Discúlpeme, pero ¿quién es usted, qué le he hecho?

Carmela: Grazie...

Ceraseno: Figuratevi che io pensavo che l'avrei persa quando stavo lassù in Svizzera... Pensavo che non mi avrebbe più voluto.

Agente immobiliare: E invece è qui, e vi state prendendo un bellissimo appartamento che vi porterà tanta fortuna. Allora a domani eh? Aspetto una vostra telefonata...

Ceraseno: a domani, domani le faremo sapere.

SCENA 1 – TAFAGNO

Napoli, anni '90. Un luogo spettrale, decadente, è il Tafagno, costruito negli anni '50 e crollato nel 1986; ciò che rimane è una tetra architettura, che ricorda i quadri di Escher, un insieme di scale, porte, stanze in cui manca il pavimento, che si tengono insieme miracolosamente e che salgono verso l'alto come una spirale. All'ingresso incontriamo un ometto in giacca e cravatta con una borsa di pelle. È l'avvocato Castellani.

Avv: Via Miracolo a Milano... 43... uh mamma mia. C'è qualcuno? Signor Cafiero? Alfredo Cafiero?

Appare un ragazzo sulla sinistra, improvvisamente.

Enzuccio: E allora voi le cose le volete risolvere civilmente o incivilmente?

Avv: Che?

Enzuccio: No dico, voi le cose le volete risolvere civilmente o incivilmente?

Avv: Ma quali cose scusate?

Enzuccio: E quali cose, eh? Quali cose? Io le cose le risolvo civilmente ma se è necessario, solo se è necessario, io le cose le risolvo anche con la morte!

Avv: Con la morte?

Enzuccio: Eh con la morte (*gli si avvicina minaccioso*) io prendo anche gli schiaffi se necessario, li prendo... e poi li do!

Avv: Scusate ma chi siete' ma che vi ho fatto?

Enzuccio: Che vi ho fatto? Io vi voglio aiutare ma, nel caso che voi non vogliate essere aiutato, io le cose le risolvo anche con la morte!

Avv: Aiuto, signor Cafierooo... aiutooo

Alfredo Cafiero: (*Affacciandosi dalla parte alta del tafagno*) Avvocato Castellani! Buongiorno, aspettate che scendo a prendervi!

Avvocato: Bene, sto qua..

Enzuccio: (*Cambiando atteggiamento improvvisamente*) Allora io salgo, vado a chiamare mia madre.

Avvocato: Ah, ora collego, voi siete Spadaro Vincenzo e vostra madre dovrebbe essere Lucia Spadaro è vero?





Enzuccio: ¿Qué le he hecho? Yo lo quiero ayudar, pero, en el caso de que usted no desee ser ayudado, ¡yo las cosas las resuelvo también con la muerte!

Abogado: Auxilio, señor Cafierooo... auxiliooo

Alfredo Cafiero: (*Asomándose desde la parte alta del tafagno*) ¡Abogado Castellani! Buenos días, ¡esperere, que bajo a por usted!

Abogado: Bien, estoy aquí...

Enzuccio: (*Cambiando de repente el comportamiento*) Entonces subo, voy a llamar a mi madre.

Abogado: Ah, ahora caigo, usted es Spadaro Vincenzo y su madre debe ser Lucía Spadaro, ¿cierto?

Enzuccio: Absolutamente cierto, subo y lo alcanzamos. Para ir donde Alfredo se sube por allí mientras que para llegar a nosotros hay que dar la vuelta por la otra parte; sabe, desde que ocurrió el derrumbe ha cambiado toda la arquitectura, y el edificio se ha convertido en una especie de círculo dantesco. *Sale mientras entra Alfredo.*

Alfredo: Abogado, bienvenido a Tafagno, el hueco, para ser más preciso. Como ya le he dicho, ahora a nosotros los de aquí nos llaman así, los del Tafagno. ¿Ha encontrado el lugar con facilidad?

Abogado: Bueno, más o menos, he preguntado.

Alfredo: Sí, aquí se conocen todos. Bien, los demás lo están esperando, venga conmigo, debemos subir.

Abogado: Lo sigo.

Alfredo: Venga, venga, deje toda esperanza ya que ha entrado... (*Los dos comienzan a subir a través de las estrechas galerías desbaratadas del tafagno*) ¿Ya ha conocido a Enzuccio?

Abogado: Ah, sí, aunque me ha dado un poco de miedo.

Alfredo: Ahhh, apuesto a que le ha montado el número de la muerte, ¿eh?

Abogado: Sí, lo de la muerte, pero no he comprendido lo que significa.

Alfredo: Era un modo de decirle que comete estas.

Abogado: ¿Estafas?

Alfredo: Sí, él inventa incidentes fingidos y después le mete miedo a las personas para que le den dinero de inmediato, en lugar de llamar a las compañías aseguradoras...

Abogado: Ah.

Alfredo: Por favor, venga por aquí. Entonces, ¿ha traído todas las cartas?

Enzuccio: Verissimo, salgo sopra e vi raggiungiamo.

Per andare da Alfredo si sale da lì mentre per andare da noi, bisogna fare il giro dall'altra parte, sapete quello da quando c'è stato il crollo è cambiata tutta l'architettura e il palazzo è diventato una specie di girone dantesco. *Esce mentre entra Alfredo.*

Alfredo: Avvocato, benvenuto nel Tafagno, il buco per la precisione. Come già le ho detto ormai a noi di qua, ci chiamano così, quelli del Tafagno. Ha trovato facilmente il posto?

Avv: Eh, più o meno, ho chiesto.

Alfredo: Eh, qua ci conoscono tutti. Bene gli altri la stanno aspettando, venite con me, dobbiamo salire.

Avv: Vi seguo.

Alfredo: Venite, venite, lasciate ogni speranza o voi che entrate... (*I due cominciano a salire attraverso gli sgangherati cunicoli del tafagno*) Avete conosciuto Enzuccio?

Avv. Eh sì, anche se mi ha messo un poco di paura.

Alf: Ahhh, scommetto che vi ha fatto il numero della morte eh?

Avv: Eh la morte sì, ma non ho capito cosa significava.

Alf: Era un modo per dirvi che fa le truffe.

Avv: Le truffe?

Alf: Eh sì quello fa gli incidenti finti e poi fa mettere paura alle persone per farsi dare dei soldi subito, invece di chiamare in causa le assicurazioni..

Avv: Ah.

Alf: Prego, venite di qua. Allora le carte le avete portate tutte?

Avv: Sì, sì,pronte per essere firmate. Le ho scritte proprio ieri, con la data di domani 9 febbraio 1996. Bastano le firme. Sono sei allora no?

Alfr: E sì, quelli sei siamo.

Avv: Ma si deve salire ancora molto?

Alf: Ancora un poco, state attento lì, lì è scivoloso, è uscito il muschio è uscito, con tutta l'umidità dei giorni scorsi. Ma allora voi vivete qui in città?

Avv: Eh sì, come le dicevo io sono nato a Napoli ma ho vissuto a Roma fino a quando mi sono iscritto all'università che ho fatto qua e così, dopo, sono rimasto. Per lo studio mi aiuta mia madre a mantenerlo, nonostante tutto, nonostante che mio padre voleva che rimanessi nel suo ramo, che prendessi in mano l'attività lavorativa della famiglia, io sono l'unico maschio, capisce?

Alfr: Capisco.

Avv: E infatti non mi ha mai appoggiato, in niente, mi ha succhiato il sangue, è peggio di un vampiro; anche la mia scelta di essere vegetariano è stata un problema

Abogado: Sí, sí, listas para ser firmadas. Las he escrito ayer mismo, con fecha de mañana, 9 de febrero de 1996. Solo faltan las firmas. ¿Entonces son seis, no?

Alfredo: Sí, nosotros somos seis.

Abogado: Pero ¿hay que subir mucho todavía?

Alfredo: Un poco más, esté atento allí, está resbaloso, ha salido musgo con toda la humedad de los días pasados. Entonces ¿usted vive aquí en la ciudad?

Abogado: Sí, como le decía, nací en Nápoles, pero viví en Roma hasta que me inscribí en la universidad, que la hice aquí y entonces, después me quedé. Mi madre me ayuda a mantener el estudio, a pesar de todo, a pesar de que mi padre quería que me quedara en su ramo, que tomara en mis manos la actividad laboral de la familia, soy el único varón, ¿comprende?

Alfredo: Comprendo

Abogado: Y de hecho, nunca me ha apoyado, en nada, me ha chupado la sangre, es peor que un vampiro; también mi elección de ser vegetariano ha sido un problema, sabe, me quería obligar a comer carne y vísceras a la fuerza, como en la mejor tradición lacia. Pero ahora las cosas se han arreglado, estamos en paz, digamos, con los años ha triunfado la razón, incluso bajarán juntos a reunirse conmigo mañana.

Alfredo: Ah, qué bueno.

Abogado: Ay... espéreme... (*Retomando el discurso interrumpido*), en efecto, sabe usted, me siento como si hubiese fallado, siempre detrás de matrimonios y divorcios, pero al menos ahora me reivindicó, dedicándome a causas que tienen un valor ético, que pueden servir realmente a alguien como la de ustedes.

Atravesando la escena del Tafagno, subiendo, bajando, apartando muebles, entrando y saliendo por portezuelas y puertas, Alfredo desaparece, el abogado cae, después Alfredo reaparece por una ventana y el Abogado desde dentro de un mueble.

Alfredo: ¡Abogado! ¿Todo está bien? ¿Dónde está?

Abogado: Me parece que en un mueble...

Alfredo: Vuelva atrás.

Abogado: Ay, parece fácil.

Alfredo: Vuelva atrás, a la primera portezuela a la derecha, donde está escrito "Dios existe".

Abogado: (*emergiendo por algún sitio*) Alfredo, disculpe, sufro de vértigo, ¿es que debemos hacer la reunión precisamente aquí arriba?

sa, a forza mi voleva far mangiare carne e interiora, come nella migliore tradizione laziale. Ma ora le cose si sono sistemate, siamo in pace diciamo, con gli anni se n'è fatta una ragione, addirittura scenderanno a trovarmi assieme domani.

Alfr: Ah bene.

Avv: Uh...aspettatevi... (*riprendendo il discorso interrotto*) in effetti, sa, mi sento come se avessi fallito, sempre dietro a matrimoni e divorzi ma almeno mi rifaccio dedicandomi a cause che hanno un valore etico, che possano servire veramente a qualcuno, come la vostra. *Nell'attraversare la scena del Tafagno, salendo, scendendo, spostando mobili, entrando e uscendo da ante e porte, Alfredo scompare, l'avvocato cade, poi Alfredo ricompare da una finestra e l'Avvocato da dentro un mobile.*

Alfredo: Avvocato! Tutto bene? Dove siete?

Avv: In un mobile mi sembra...

Alfredo: Tornate indietro.

Avvocato: Eh, pare facile.

Alfredo: Tornate indietro, alla prima anta a destra, dove sta scritto "Dio c'è".

Avv: (*Riemergendo a un certo punto*) Alfredo, scusate, io soffro di vertigini, ma proprio qua sopra dobbiamo fare la riunione?

Alfredo: E ma sotto è umido Avvocato, e poi gli appartamenti di sotto sono tutti piccoli, io sono l'unico che tiene il salone e lo spazio grande per entrarci...

Avv: E vabeh, meno male che non piove almeno, se no qua era un casino... (*rischia di scivolare*)...uh mamma mia, sentite io non ci riesco, io mi fermo qua, facciamo una cosa affacciatevi tutti e facciamola così la riunione, io più avanti non vado!!

Alfredo: Eh, e vabeh sedetevi qua, ecco, su questo pezzo di cornicione...va bene...la facciamo qui...ora chiamiamo gli altri.

Avv: Ma che sono queste cose verdi?

Alfredo: So' colombi avvocato, le cagate dei colombi.

Avv: Verdi?

Alfredo: Eh! Chi 'o sape che magnano 'sti aucielli. E quello Alce Nero non ce li vuole fare ammazzare, è convinto che porta male, che loro ci aiutano.

Avv: Alce Nero?

Alfredo: Salvatore Scognamiglio, uno degli abitanti, lo avete tra le carte.

Avv: Ahhh...e perché lo chiamate Alce nero?

Alfredo: Quello è juto sotto all'acido negli anni '70 e si è fissato cu tutte 'sti cose della religione indiana e così è convinto che 'sti colombi non vadano ammazzati.

Alfredo: Es que abajo hay humedad, abogado, y además, los apartamentos de abajo son todos pequeños, yo soy el único que tiene una sala y un espacio grande para que quepamos todos...

Abogado: Bueno, menos mal que al menos no está lloviendo, si no sería una locura total... (*Casi se resbala*)... ay, madre mía, oiga, yo no voy a lograrlo, yo me detengo aquí, hagamos una cosa, asómense todos aquí y hagamos así la reunión, ¡yo no sigo adelante!

Alfredo: Bueno, está bien, siéntese aquí, en ese pedazo de cornisa... está bien... la hacemos aquí... ahora voy a llamar a los demás.

Abogado: Pero, ¿qué son estas cosas verdes?

Alfredo: Son las palomas, abogado, las cagadas de las palomas.

Abogado: ¿Verdes?

Alfredo: ¡Ah! Quién sabe lo que comen esos pájaros.

Alce Negro no deja que las maten, está convencido de que trae mala suerte, que ellas nos ayudan.

Abogado: ¿Alce Negro?

Alfredo: Salvatore Scognamiglio, uno de los habitantes, lo tiene entre las cartas.

Abogado: Ahhh... ¿y por qué lo llaman Alce Negro?

Alfredo: En los años setenta abusó del ácido trip lisérgico y ahora está obsesionado con la religión de los indios de Norteamérica, y así está convencido de que estas palomas no deben matarse.

Abogado: Pero esas palomas no son aves, son peor que los ratones...

Alfredo: Lo sé...

Lucía: (*Asomándose*) Alfredoooo... ¿pero dónde están? Dice Enzuccio que vino el abogado...

Alfredo: Sí, ya vino, pero no quiere subir, se sentó, ¡pide que hagamos la reunión aquí!

Lucía: Está bien... Enzo, la reunión la vamos a hacer allá, el abogado no quiere subir...

Enzuccio: Entonces nos asomamos desde aquí.

Lucía: Mientras tanto yo voy a barrer aquí, que esta mañana las palomas han cagado por todas partes... mira aquí, mira...

Lucía y Enzuccio se sientan un poco más arriba de Alfredo y el Abogado.

Alfredo: ¿Y Alce Negro?

Enzuccio: Estaba terminando de hacer sus meditaciones y venía para acá.

Alfredo: ¿Y el sepultado?

Lucía: Ay, se me olvidó llamarlo esta mañana. Ahora viene Carmela y le digo que lo llame.

Avv: Ma quelli i colombi non sono uccelli, sono peggio dei topi...

Alf: Eh, lo so..

Lucia: (*Affacciandosi*) Alfredoooo... ma addò staje? Dice Enzuccio che è arrivato l'avvocato...

Alfredo: Sì, è arrivato, ma non vuole salire, si è seduto, chiede se la riunione la facciamo qua!

Lucia: Va bene... Enzo, la riunione la facciamo lì, l'avvocato non vuole salire..

Enzo: Allora ci affacciamo da qua..

Lucia: Io intanto faccio 'na spazzata che stamattina 'e palommi hanno cagato dappertutto... guarda qua, guarda...

Lucia ed Enzuccio si seggono un poco più in alto di Alfredo e l'Avvocato.

Alfredo: Alce Nero?

Enzuccio: Stava finendo di fare le sue meditazioni e veniva.

Alfredo: E il sotterrato?

Lucia: Uh mi sono dimenticata di chiamarlo stamattina. Mò viene Carmela e lo faccio chiamare.

Alfredo: Chiamate, chiamate, quello se no si fa troppo tardi e l'avvocato poi si spazientisce.

Avv: Ma chi sarebbe il sotterrato?

Alfredo: Arturo Speziani.

Avv: Ahh, giusto, ma perché lo chiamate il sotterrato?

Enzuccio: E quello è sotterrato.

Lucia: Sta la sotto da quando è crollato il palazzo, dieci anni fa.

Avv: E perché?

Enzuccio: Eh, quello potrebbe anche uscire, ma si dovrebbe cambiare tutta la posizione delle travi e delle assi che casualmente fanno sì che tutto questo ammasso di macerie si mantenga ancora in piedi e così non può uscire, perché se uscisse se ne cadrebbe tutte cose.

Avv: ah!

Alfredo: e quindi lo chiamiamo il sotterrato.

Si sente il suono di uno sparo.

Carmela: (*Uscendo dalla parte bassa della casa con un fucile in mano*) Ah l'aggio acciso, l'aggio acciso a chillu colombo infame, ajere m'a nsozzato tutte 'e panni, li ho dovuti rilavare 'n'ata vota oggi, niente di meno erano fosforescenti le chiazze, ma che s'è magnano 'sti palumme dico io? Pareno sostanze radioattive, acide, oggi pe' 'a leva', una e chelli macchie, so' stata 'n'ora, grattavo c'a retina pe' 'e piatti, chella 'e fiero, grattavo e manco se ne veniva via, niente di meno stevo bucan-do 'a cammicetta...

Alfredo: (*Verso l'avvocato*) Carmela Amedeo.

Alfredo: Llámenlo, llámenlo, que si no, se hará demasiado tarde y el abogado después se impacienta.

Abogado: Pero, ¿quién es el sepultado?

Alfredo: Arturo Speziani.

Abogado: Ah, sí, pero ¿por qué lo llaman el Sepultado?

Enzuccio: Porque está sepultado.

Lucía: Está allá abajo desde que se derrumbó el edificio, hace diez años.

Abogado: ¿Y por qué?

Enzuccio: Bueno, también podría salir, pero habría que cambiar toda la posición de las traviesas y de los ejes que casualmente hacen que todo este amasijo de escombros se mantenga aún en pie, y es por eso que no puede salir, porque si saliera se caería todo.

Abogado: ¡Ah!

Alfredo: Y por eso lo llamamos el sepultado.

Se escucha el sonido de un disparo

Carmela: *(saliendo de la parte baja de la casa con un fusil en la mano).* Ay, la he matado, finalmente he matado a esa maldita paloma. Ayer me cagó toda la ropa, la he tenido que lavar hoy de nuevo, las manchas eran incluso fosforescentes; pero ¿qué comen estas palomas para que caguen así? Parece una sustancia radioactiva, ácida. Hoy para quitar una sola de esas manchas estuve una hora entera dale que te dale, restregando con el cepillo metálico, restregué, restregué, pero no se quitaba. Nada. Estuve a punto de hacerle un hueco a la camisa

Alfredo: *(Dirigiéndose al abogado)* Carmela Amedeo.

Carmela: Buenas tardes.

Abogado: Buenas tardes, señora.

Alfredo: Carmè, coja un puesto para que el abogado nos explique la situación. Ah, y llame al sepultado.

Carmela: *(Asomándose a un baño hacia la izquierda, toma un megáfono colocado allí cerca)* Sepultado, ¿está usted ahí?

Sepultado: *(Su voz sale del baño, no se le verá nunca)* ¿Quién es?

Carmela: Soy Carmelaaa... ¿cómo está?

Sepultado: Bueno, bien... ¿hace un buen día?

Carmela: Más o menos... nublado...

Sepultado: Carmè, ¿pero es que acaso siempre está nublado allá afuera?

Carmela: Usted lo sabe, es el polvo...

Carmela: Buonasera.

Avv: Buonasera signora.

Alf: Carmè prendete posto perché l'avvocato ci spiega la situazione. Ah e chiammate 'o sotterrato.

Carmela: *(Affacciandosi a un water sulla sinistra prendendo un megafono poggiato lì vicino)* Sutterrà... ci siete?!

Sotterrato: Chi è??

Carmela: So Carmelaaa... come state?

Sotterrato: Eh bene... è na bella jurnata fore?

Carmela: Mezzo e mezzo... nuvoloso...

Sotterrato: Carmè ma è sempre nuvoloso lì fuori?

Carmela: E lo sapete quelle sono le polveri...

Sotterrato: Eh si...

Carmela: *(Verso l'avvocato)* Le polveri, qua è tutta una polvere, che esce continuamente dal sottosuolo... nun fernesce maje... si alza polvere di continuo..

Avv: Ah...

Carmela: *(Parlando al sotterrato)* Siamo qui con l'avvocato

Sotterrato: ah! Bene!

Carmela: Cominciamo la riunione.

Sotterrato: D'accordo, vi ascolto...

Avv: Ma non dobbiamo aspettare Scognamiglio?

Alfr: Cominciate avvocà, quello poi arriva.

Carmela fa cenno di iniziare agli altri.

Avvocato: Allora, come sapete fino ad ora ho conosciuto solo Alfredo e abbiamo già fatto numerosi incontri. Sono ormai sei mesi che mi sto dedicando al proseguimento della vostra causa, così come mi è stata lasciata dallo studio legale patronato dal comune.

Carmela: Eh quelli ci hanno solo preso in giro, non basta che ci hanno messo la sabbia nel cemento.

Avv: si, posso confermare, non si capisce perché la cosa sia andata così tanto per le lunghe, in realtà le cose sono messe meglio di quello che si possa pensare. Mi servono solo le vostre firme su questi fogli e nel giro di qualche mese dovremmo arrivare a risolvere definitivamente la faccenda.

Carmela: Avvoca', ma non è che c'è il rischio che abbattano quello che rimane del palazzo e noi ci ritroviamo senza un tetto sulla testa?

Enzuccio: Carmè, ma noi già nunn'o tenimm o tett 'ncopp a cap...

Avv: E' proprio questo che vogliamo evitare, e sono sicuro che ci riusciremo.

Sotterrato: Ma le case che ci dovrebbero essere assegnate sono state terminate?

Avv: Sì, e per questo dobbiamo fare in fretta.

Sepultado: Así es...

Carmela: (*Dirigiéndose al abogado*). El polvo, aquí todo está lleno de polvo, sale continuamente del subsuelo... no se acaba nunca... se levanta polvo todo el tiempo...

Abogado: Ah...

Carmela: (*Hablándole al sepultado*) Estamos aquí con el abogado.

Sepultado: ¡Ah! ¡Está bien!

Carmela: Comenzamos la reunión.

Sepultado: De acuerdo, los escucho...

Abogado: Pero, ¿acaso no debemos esperar a Scognamiglio?

Alfredo: Comience, abogado, él viene después.

Carmela le hace seña a los demás de que comiencen.

Abogado: Y bien, como saben, hasta ahora he conocido solo a Alfredo y ya hemos tenido numerosos encuentros. Ya hace seis meses que me estoy dedicando a la continuación de su causa, de la forma en que me fue entregada por el estudio legal patronal del municipio.

Carmela: Y aquellos solo nos han tomado el pelo, no basta que nos hayan metido la arena en el cemento.

Abogado: Sí, puedo confirmarlo, no se comprende por qué el asunto se ha extendido tanto, en realidad las cosas ya van mejor de lo que se pueda pensar. Necesito solo las firmas de ustedes en estos papeles, y en el transcurso de un mes más o menos deberemos llegar a resolver definitivamente el asunto.

Carmela: Abogado, pero ¿acaso no existe el riesgo de que derrumben lo que queda del edificio y nosotros nos hallemos sin un techo sobre nuestras cabezas?

Enzuccio: Carmè, pero si nosotros ya no tenemos un techo encima...

Todos: (*Suspirando*) Es verdad.

Abogado: Es precisamente eso lo que queremos evitar, y estoy seguro de que lo lograremos.

Sepultado: ¿Pero las casas que deberían habernos asignado ya están terminadas?

Abogado: Sí, es por eso que debemos apresurarnos.

Lucía: ¿Y el trabajo para Enzuccio por el que el alcalde se ha expuesto tanto? Aquellos lo querían poner a trabajar por la izquierda con 400.000 liras al mes de salario, digo yo ¿qué tipo de trabajo es este?

Lucia: E il lavoro per Enzuccio su cui il Sindaco si è tanto esposto? Quelli lo volevano fare lavorare a nero con 400.000 lire al mese di stipendio, dico io che lavoro è un lavoro del genere?

Avv: Su questo dobbiamo agire parallelamente e chiedere un nuovo incontro al sindaco.

Alf: E verranno anche riprese le ricerche del corpo di mia figlia avvocato? Io non la voglio lasciare laggiù a costo che ne trovo solo cenere, deve ricevere una sepoltura degna.

Avv: Anche su questo sì, la strada non verrà riaperta fino a che tutto non sarà rimesso a posto. In sostanza sembra decaduta l'accusa della ditta...

Tutti: Uhm...

Avv: Loro, come sapete, sostenevano che la causa del crollo fossero gli abusi.

Tutti: Che?

Avv: Loro sostenevano che la causa del crollo fossero gli abusi (*tutti commentano*), la piscina sul terrazzo (*tutti commentano*).

Lucia: 'A piscina po', chell'era na cosa piccirella piccirella..

Avv: La serra sul ballatoio (*tutti commentano*), gli scavi per i posti auto sotterranei (*tutti commentano*)...

Alce Nero: (*Entra con un colombo morto in mano, sfoggiando un clamoroso coprocapo sioux*) stronzate! *Silenzio di tutti, poi dopo un attimo l'avvocato riprende a parlare.*

Avv: Esatto sì, diciamo pure così, eppure sono tutte queste cose che hanno fatto perdere tempo. Noi li metteremo davanti alle loro responsabilità.

Alce Nero: Stronzate.

Avv: Sì, ma a questo punto ci sarà il processo in tempi brevissimi, e possiamo dire di avere già la vittoria in pugno.

Alce Nero: Stronzate. Signora Amedeo come glielo devo dire che i palombi non li dobbiamo ammazzare?

Carmela: Eh, non li dobbiamo ammazzare...

Lucia: Quelli stanno cchiù palombi che cristiani ormai dinto a 'stu miezzu palazzo che ci ritroviamo.

Carmela: Ma dico io, va bene che bisogna avere rispetto per gli animali, ma ci sono animali e animali... chesti palombi nun so' aucielli, chesti so peggio d' 'e zoccole

Lucia: Che poje pe' voje manco 'e zoccole avessemo accadere...

Carmela: Eh magari 'e zoccole...chello vuò salvà finanche 'e scarrafune!

Alce Nero: Lasciamo stare che è meglio, per me sono come fratelli, io gli ho dato anche dei nomi, tutti nomi

Abogado: Sobre esto debemos actuar paralelamente y pedir un nuevo encuentro al alcalde.

Alfredo: ¿Y también será retomada la búsqueda del cuerpo de mi hija, abogado? Yo no la quiero dejar allá abajo para luego solo encontrar sus restos, debe recibir una sepultura digna.

Abogado: También acerca de esto, sí, la calle no será reabierta hasta que todo no sea puesto en su sitio. En esencia parece declinada la acusación de la empresa...

Todos los inquilinos: Uhm...

Abogado: Como ustedes saben, ellos esgrimían que la causa del derrumbe fueron los abusos.

Todos los inquilinos: ¿Qué?

Abogado: Ellos esgrimían que la causa del derrumbe fueron los abusos (*todos comentan*); la piscina en la terraza (*todos comentan*).

Lucía: Aquella piscina, pero si era una cosa pequeña, pequeña...

Abogado: El invernadero en el balcón (*todos comentan*), las excavaciones para los parqueos subterráneos de autos (*todos comentan*)...

Alce Negro: (*Entra con una paloma muerta en la mano, ostentando un sensacional pedazo de excremento*) ¡cagadas!

Todos hacen silencio, después, tras un instante, el abogado retoma la palabra.

Abogado: Exactamente, sí, lo diremos así, sin embargo son todas estas cosas las que nos han hecho perder el tiempo. Nosotros los pondremos frente a su responsabilidad.

Alce Negro: Son cagadas.

Abogado: Sí, pero llegados a este punto el proceso se realizará en plazos brevísimos, y podemos decir que ya tenemos la victoria en la mano.

Alce Negro: Cagadas. Señora Amedeo, ¿cómo le debo decir que no debemos matar las palomas?

Carmela: Ah, no las debemos matar...

Lucía: Ya hay más palomas que cristianos dentro de este edificio donde nos encontramos.

Carmela: Pero yo digo, está bien que haya que tener respeto por los animales, pero hay animales y animales... estas palomas no son aves, son peores que las ratas de alcantarilla.

Lucía: Y entonces, según su punto de vista, tampoco debemos matar las ratas de alcantarilla.

Carmela: ¡No solo a las ratas, sino también a los escarabajos habría que dejarlos vivos!

Alce Negro: No importa lo que sea mejor, para mí

indiani, boschetto di pioppo, serpente giovane, goccia di rugiada, coyote che insegue i cervi, salmone veloce che nuota nella corrente.

Alfredo: Dobbiamo fare l'albero genealogico?

Alce Nero: Questo ad esempio si chiamava Rosa.

Carmela: Rosa?

Alce Nero: sì, Rosa Luxemburg.

Carmela: Ma non è un nome indiano.

Alce Nero: Ma essa se chiamava accusi e voi Carmela l'avete ammazzata. Guardate, guardate che occhi.

Avv: (*Verso Alfredo*) lo veramente vedo solo un Colombo e a me fanno anche un po' schifo.

Alfredo: (*Verso l'avvocato*) Lasciate stare, (*verso gli altri*) vogliamo prenderci un attimo dieci minuti? Così l'avvocato se ne va?

Alce Nero: io non firmo.

Alfredo: come non firmi?

Alce Nero: non firmo.

Avv: Ma come, Alfredo lei mi aveva assicurato che sarebbero stati tutti d'accordo nella firma.

Alfr: e che vi devo dire, Alce Nero non vuole firmare.

Avv. Ma datemi un motivo.

Alce Nero: A noi ci hanno fottuto quando ci hanno messo nelle case quadrate, nei loculi, negli appartamenti, è lì che ci hanno ammazzato, prima vivevamo nel cerchio "ogni cosa fatta dai Poteri del mondo è a forma di cerchio. Il cielo è rotondo, la terra è rotonda e così tutte le stelle. Il vento, al massimo della sua forza, turbinava in cerchio, gli uccelli fanno i loro nidi circolari poiché la loro religione è uguale alla nostra"... a noi ci hanno ammazzato quando ci hanno messo qui dentro, ed è come se fossimo già morti, non siamo nient'altro che un sogno, siamo il sogno di noi stessi.

Avv: Io non sono sicuro di aver capito bene.

Alfr: Avvocato qua si farà un po' per le lunghe, Alce Nero possiamo almeno agire democraticamente? Possiamo fare una votazione? In modo che tutti possano esprimere il loro punto di vista? Facciamo un voto veloce.

Alce Nero: (*Ci pensa un poco, guardando Rosa Luxemburg*) È giusto.

Avv: Va bene, allora io torno domani per quest'ora in modo che mi date il foglio firmato da tutti.

Alce Nero: No, l'avvocato resta qui!

Avv: Ma io che c'entro? E poi ho da fare. Devo prepararmi per domani. (*Fugge via*).

Alfr: Non si preoccupi tanto sarà una questione di dieci minuti. (*Lo segue*).

son como hermanos, yo incluso les he puesto nombres, todos nombres indios, bosquecito de pino, serpiente joven, gota de rocío, coyote que persigue a los ciervos, salmón veloz que nada en la corriente.

Alfredo: ¿Debemos hacer el árbol genealógico?

Alce Negro: Esta, por ejemplo, se llamaba Rosa.

Carmela: ¿Rosa?

Alce Negro: Sí, Rosa Luxemburgo.

Carmela: Pero ese no es un nombre indio.

Alce Negro: Pero esta se llamaba así y usted, Carmela, la ha matado. Mire, mire qué ojos.

Abogado: (*Dirigiéndose a Alfredo*) Yo verdaderamente veo solo una paloma y a mí me dan incluso un poco de asco.

Alfredo: (*Dirigiéndose al abogado*). Deje eso (*dirigiéndose a los demás*) ¿podemos tomarnos un instante, diez minutos? ¿Así el abogado se puede ir de aquí?

Alce Negro: Yo no firmo.

Alfredo: ¿Cómo que no firmas?

Alce Negro: No firmo.

Abogado: Pero ¿cómo? Alfredo, usted me había asegurado que todos estarían de acuerdo en firmar.

Alfredo: Y qué debo decirle, Alce Negro no quiere firmar.

Abogado: Pero, deme un motivo.

Alce Negro: A nosotros nos jodieron cuando nos metieron en las casas cuadradas, en los nichos, en los apartamentos, es allí donde nos han matado, primero vivíamos en un círculo "todas las cosas hechas por los Poderes del mundo son en forma de círculo. El cielo es redondo, la tierra es redonda y también todas las estrellas. El viento, al máximo de su fuerza, es una turbina en círculo, las aves hacen sus nidos circulares ya que su religión es igual a la nuestra"... a nosotros nos han matado cuando nos han metido aquí dentro, y es como si ya estuviésemos muertos, no somos más que un sueño, somos el sueño de nosotros mismos.

Abogado: No estoy seguro de haber comprendido bien.

Alfredo: Abogado, esto se extenderá un poco, Alce Negro, ¿podemos al menos actuar democráticamente? ¿Podemos hacer una votación? ¿De manera que todos puedan expresar su punto de vista? Hagamos una votación rápida.

Alce Negro: (*Se queda un instante pensativo mirando a Rosa Luxemburgo*) Es justo.

Enzuccio: (*Andadogli dietro seguito da Alce Nero*) Sì sì, solo dieci minuti...

Lucia: Una cosa veloce veloce...

Carmela: Finiamo subito... Luci', ma non trovo più 'a cascettella 'e lettere...

Lucia: E vedete int 'o stipone.

Carmela: O stipone? E mo s'adda fa' o sfratt'.

SCENA 2 – BERNA/ELFENSTRASSE

1955. Siamo in Svizzera, a Berna. Sportello Emigrazione.

Ceraseno Amedeo: me l'hanno dovuta tagliare, mannacc' a morte! Me lo dice come faccio a tornare al paese in queste condizioni? A farmi vedere dalla fidanzata senza una mano? je ne faccio fore tre o quatt' 'e svizzeri primme 'e tornà 'o paese.

Responsabile: Ohé! Ohé! Guarda che se qui c'è uno che non vuole capire sei proprio tu, Ceraseno Amedeo! L'assicurazione

Respo. e Secchia: ad oggi, in Svizzera, nel 1955...

Responsabile: prevede per la perdita della mano destra 7000 franchi

Secchia: un milione di lire!

Responsabile: bravo Secchia e quando mai la vedresti una somma così tutta insieme tu?

Ceraseno Amedeo: lo ho ventitré anni, lo sa lei quanti ne avrei guadagnati di milioni in dieci anni di lavoro? No, mi devono dare quattro volte di più questi signori delle assicurazioni, se no qua ne succede un'altra di disgrazia! Mannacc' a quando so venuto ccà, in Svizzera, ma chi m'a cecato, chi ma cecato e lassà Carmela bella, chella mò cu sta mano me lascia, je già 'o saccio, me lascia

Responsabile: Cerasè, non ti buttare giù, ora vediamo quello che si può fare, vado a portare le carte di sopra, tu rimani qua con Secchia.

Ceraseno: e va bene, diteglielo però che la cosa è andata così perché la macchina per tagliare le barba-bietole era vecchia e si inceppava e allora io ho dovuto tirare fuori la cinghia che era nel motore e la mano mi si è incastrata dentro, dottò (*comincia a piangere*) se non avevo la forza di tirarla fuori quello per devo anche il braccio per devo, e per quattro soldi, dottò, non è giusto.

Responsabile: Ceraseno, noi faremo di tutto, ma non ti posso promettere niente. Ma dimmi una cosa: ma Ceraseno che nome è?

Ceraseno: è 'o nomme mio. Tutti gli Amedeo si chiamano Ceraseno di nome, da sempre.



Abogado: Está bien, entonces yo regreso mañana sobre esta hora para que me entreguen la hoja firmada por todos.

Alce Negro: ¡No, el abogado se queda aquí!

Abogado: Pero ¿qué pinto yo aquí? Y además, tengo cosas que hacer. Debo prepararme para mañana (*huye rápidamente*).

Alfredo: No se preocupe tanto, será cuestión de diez minutos (*lo sigue*).

Enzuccio: (*Yendo tras él, seguido por Alce Negro*), sí, sí, solo diez minutos...

Lucía: Una cosa rápida, rápida...

Carmela: Terminamos enseguida... Lucí, pero no logro encontrar la carpeta con las cartas viejas...

Lucía: Mire en el armario.

Carmela: ¿En el armario? Aquí hay que hacer una mudada general para encontrarla.

ESCENA 2 –BERNA/ELFENSTRASSE

1955. Estamos en Suiza, en Berna. Ventanilla de Emigración.

Ceraseno Amedeo: Me la han tenido que cortar, ¡era una amenaza de muerte! ¿Me dice cómo hago para regresar al país en estas condiciones? ¿A dejarme ver por mi novia sin una mano? Yo mato a tres o cuatro suizos de estos antes de regresar a mi país.

Responsable: ¡Ey! ¡Ey! ¡Mira, que si aquí hay alguien que no quiere entender, ese eres precisamente tú, Ceraseno Amedeo! ¡El seguro!

Responsable y Secchia: Hasta hoy, en Suiza, en 1955...

Responsable: prevé por la pérdida de la mano derecha 7000 francos.

Secchia: ¡Un millón de liras!

Responsable: Bravo, Secchia, ¿y cuando tú verías una suma de ese tamaño toda junta?

Ceraseno Amedeo: Tengo ventitrés años. ¿sabe usted cuántos millones de liras habría ganado yo en diez años de trabajo? No, me deben dar cuatro veces más estos señores del seguro, ¡si no, aquí sucederá otra desgracia! Pero qué maldición fue venir a Suiza, qué locura fue venir aquí y dejar sola a mi amada Carmela. Ahora ella, cuando vea que he perdido una mano no querrá estar más conmigo. Lo sé, me dejará

Responsable: Cerasè, no pierdas el ánimo, ahora veremos lo que se puede hacer, voy a llevar las

Responsabile e Secchia: Mah...

Resp: non ti preoccupare Ceraseno, è tutto scritto qua, nelle carte, mi devi dare il tempo di farle firmare di sopra e poi te le riporto che le firmi pure tu.

Ceraseno: le firmo? E come le firmo dottò? Io a stento sapevo scrivere con la destra.

Resp: e ora ti aiutiamo noi, ti aiuta Secchia

Secchia: io?

Resp: e tu, tu..

Ceraseno: grazie, grazie, io poi dovrei anche scrivere a casa se posso approfittarne e mi date una mano anche a scrivere qualcosa alla mia famiglia, e pure alla mia fidanzata...

Resp: ecco, allora, mentre vado di sopra voi scrivete una bella lettera alla fidanzatina. Qua stanno i fogli Secchia, dagli una mano tu.

Secchia: (*Infastidito*) e va bene, dottò però fate presto che oggi poi c'è anche la visita delle autorità, da Napoli, si ricorda chi deve venire oggi?

Resp: e ti pare che mi scordo 'na cosa così importante Secchia? Mi scordo chi deve venire oggi? Il sindaco, l'imprenditore, il comandante...

Secchia:...il presidente! E no, io dicevo così, perché se non ci muoviamo...

Resp. e Secchia: ci perdiamo il buffet.

SCENA 3 – CONTE / MARIELLA

Il Conte Romolo Castellani ha un mantello nero, cilindro e guanti bianchi, come il Conte Dracula. Da' un morso alla gola di Mariella.

Conte: Mariella?

Mariella: sì Conte Castellani?

Conte: tu sei Napoletana vero?

Mariella: (*Maliziosa*) E sì, perché, non ve se siete accorto?

Conte: e che ci fai in Svizzera? Voi avete tutto quel sole a Napoli.

Mariella: non mi piace il sole, Conte. Mi piaciono le lenzuola pulite. E poi voi non siete Romano? Che ne sapete voi di Napoli?

Conte: so molte cose io di Napoli. Sai chi ho incontrato oggi? Un Napoletano molto importante.

Mariella: Totò?

Conte: no. Il sindaco di Napoli.

Mariella: Achille Lauro...

Conte: Non facciamo nomi.

Mariella: e dove? In Svizzera?

Conte: si doveva cambiare il sangue.

cartas allá arriba, tú quédate aquí con Secchia.

Ceraseno: Está bien, díselos, que la cosa sucedió así, porque la máquina para cortar las acelgas era vieja y se trababa y entonces yo tuve que sacar la cinta que estaba en el motor y la mano se me trabó dentro, doctor (*comienza a llorar*), si no hubiera tenido la fuerza para sacarla hubiera perdido el brazo y por cuatro centavos, doctor, no es justo.

Responsable: Ceraseno, haremos todo lo posible, pero no te puedo prometer nada. Pero dime una cosa: Ceraseno ¿qué clase de nombre es ese?

Ceraseno: Es mi nombre. Todos los que se apellidan Amedeo llevan por nombre Ceraseno, desde siempre.

Responsable y Secchia: Pero...

Responsable: No te preocupes Ceraseno, todo está escrito aquí, en las cartas, me debes dar tiempo para lograr que las firmen y después te las traigo para que las firmes tú también.

Ceraseno: ¿Las firmo? ¿Y cómo las firmo, doctor? Yo apenas sabía escribir con la mano derecha.

Responsable: Ahora te ayudamos nosotros, te ayuda Secchia.

Secchia: ¿Yo?

Responsable: Sí, tú, tú...

Ceraseno: Gracias, gracias, después yo debería también escribir a casa si puedo aprovecharme de esta posibilidad, y me dan una mano también para escribirle algo a mi familia, y también a mi novia...

Responsable: Está bien, entonces, mientras voy allá arriba, ustedes escriban una bella carta a la noviecita. Aquí están las hojas, Secchia, dale una mano tú.

Secchia: (*Molesto*) Bueno, está bien, doctor, pero hágalo rápido porque hoy más tarde está también la visita de las autoridades, de Nápoles, ¿recuerda quién debe venir hoy?

Responsable: ¿Te parece que se me olvidaría una cosa tan importante, Secchia? ¿Que se me iba a olvidar quién debe venir hoy? El alcalde, el empresario, el comandante...

Secchia: ¡El presidente! No, yo lo decía porque si no nos movemos...

Responsable y Secchia: nos perdemos el bufet.

ESCENA 3 – CONDE/ MARIELLA

El Conde Romolo Castellani lleva una capa negra, sombrero de copa y guantes blancos, como el

Mariella: e sta veramente sempre nudo? E... come è?

Conte: Preferisco guardare altre cose.

Mariella: e che non lo so? E che voleva da voi, il Comandante? Se posso chiedere.

Conte: Vuole fare una piazza gigantesca davanti al Comune, vuole fare di Napoli la New York italiana. E io vedrò di dargli una mano.

Mariella: Conte, se vi ci mettete voi, Napoli diventa anche meglio di New York.

Conte: e per forza, ci devo andare a vivere per un bel po' adesso. Magari mio figlio nasce lì.

Mariella: ma perché aspettate un figlio? e speriamo che viene il maschio.

Conte: ma che ne sai tu, piccola pipistrella? Oggi sei uguale a Sophia Loren.

Mariella: E magari, conte, magari. E voi costruite tutta la piazza?

Conte: piazza, palazzi intorno, tutto un quartiere intero. Butto tutto giù, e rifaccio tutto, una carneficina sarà.

Mariella: una carneficina di palazzi.

Conte: magari solo di palazzi. Perché, non sai che per ogni palazzo che si tira su bisogna sacrificare un uomo? È la legge non scritta dell'edilizia dall'origine dei tempi: "se non ci immolate un uomo, il muro viene giù".

Mariella: ma che dite Conte, uccidete un uomo per fare il palazzo?

Conte: serve il sangue di un innocente per propiziare gli dei.

Mariella: che crudeltà. Ma voi mi state prendendo in giro. Io quasi quasi ci credevo.

Conte: eh, un uomo non si può immolare più. Però si può fare con animali. Un collega seppellisce vivi i piccoli di cane che trova nel cantiere.

Mariella: poveriellì. E voi?

Conte: io sono un uomo del Rinascimento, Mariella. Però credo che un po' di fortuna bisogna procacciarsela.

Mariella: e come?

Conte: i piccioni. Un piccione per la prima pietra di ogni nuovo lavoro. Una cosa fatta con intelligenza, senza spettacolo. Un mio operaio sa cosa voglio, e sa cosa fare. Come se fosse capitato per caso. Ma un piccione in fondo che cosa è?

Mariella: è un essere umano.

Conte: Mariella ma che dici? Mica hanno l'anima gli animali?

Mariella: Conte, ma è vero?

Conte: sì, Mariella, sì.

Conde Drácula. Le da una mordida en la garganta a Mariella.

Conde: ¿Mariella?

Mariella: ¿Sí, Conde Castellani?

Conde: Tú eres napolitana, ¿cierto?

Mariella: (*Maliciosa*) Sí, ¿por qué?, ¿no se ha dado cuenta de eso?

Conde: ¿Y qué hace aquí en Suiza? Ustedes tienen todo ese sol allá en Nápoles.

Mariella: No me gusta el sol, Conde. Me gustan las sábanas limpias. Y además, ¿acaso usted no es romano? ¿Qué sabe usted de Nápoles?

Conde: Sé muchas cosas de Nápoles. ¿Sabes a quién me he encontrado hoy? A un napolitano muy importante.

Mariella: ¿A Totò?

Conde: No. Al alcalde de Nápoles.

Mariella: Achille Lauro...

Conde: No mencionemos nombres.

Mariella: ¿Y dónde? ¿En Suiza?

Conde: Se debía cambiar la sangre.

Mariella: ¿Y realmente siempre va desnudo? Este..., ¿cómo es?

Conde: Prefiero mirar otras cosas.

Mariella: ¿Acaso no lo sé? ¿Y qué quería de usted el Comandante? Si se puede saber.

Conde: Quiere hacer una plaza gigantesca delante de la alcaldía, quiere hacer de Nápoles la New York italiana. Y yo veré si le doy una mano.

Mariella: Conde, si usted pone sus manos Nápoles será mejor que New York.

Conde: Y por fuerza, ahora debo irme a vivir allí por un buen tiempo. Quizás mi hijo nazca allí.

Mariella: Pero ¿cómo?, ¿espera un hijo? Y espere-mos que este sea varón.

Conde: Pero ¿qué sabes tú de eso, pequeño murciélago? Hoy eres igual a Sofía Loren.

Mariella: Quizás conde, quizás. ¿Y usted construirá toda la plaza?

Conde: La plaza, los edificios alrededor, todo un barrio. Lo derrumbo todo allí y lo hago todo de nuevo, será una masacre.

Mariella: Una masacre de edificios.

Conde: Ojalá que sea solo de edificios. Porque ¿no sabes que por cada edificio que se derrumba hay que sacrificar a un hombre? Es la ley no escrita de la construcción desde el origen de los tiempos: "si no inmolan a un hombre aquí, la pared se viene abajo".

SCENA 4 – TAFAGNO

È notte nel Tafagno. Al centro c'è uno strano totem indiano dove è legato l'avvocato. Gli altri personaggi sono attorno a lui.

Avvocato: io credo che stiate commettendo un errore, questo è un sequestro di persona, voi rischiate di passare dei grossi guai.

Enzuccio: Un attimino di pazienza avvocato e tutto sarà risolto, questa è una formalità.

Avv: Ma perché? Perché mi spiegate? E dove è finito Alfredo?

Enzuccio: Alfredo ora torna, è andato a sbrigare una faccenda.

Alce Nero: Non deve sentire.

Enzuccio: E che faccio ce dongo 'na botta 'n capa?

Carmela: lo c'ho dei tappi.

Avv: Ecco i tappi andrebbero decisamente meglio.

Carmela: Sono miei personali, sono quelli buoni, di cera, non li uso da dieci anni.

Avv: I vostri?

Carmela: Eh si, da quando è morta la buon'anima di Ceraseno, era n'anima gentile chillo marito d'o mio ma 'a notte nun me faceva durmì, russava troppo assai.

Enzuccio: Chello quann ero criaturo 'o sentivo pure io r'o piano 'e copp'.

Carmela: Faceva certi suoni terribili, pareva c'o steveno sgozzando.

Enzuccio: Figuratevi che je talmente che mi mettevo appaura che me ne jevo a durmì into 'o lietto e mamma.

Carmela: Mo li vado a prendere non li metto proprio da allora.

Avv: Mannacc' mannacc' io volevo fare una cosa buona e invece mi ritrovo legato a un palo indiano. Alfredo!

Alfredo: (*Rientrando*): Avevate ragione voi è lui!

Avv: Ma lui chi?

Alce Nero: che vi dicevo? È lui!

Enzuccio: Non vi sbagliate mai.

Alce Nero: Eh! Impossibile i segni erano troppo chiari!

Alfr: Sì ma questo non significa niente, questa storia è folle.

Avv: Signor Cafiero la prego mi spieghi.

Alfr: Dateci ancora un attimo avvocato.

Lucia: (*Scendendo da casa sua*) E allora cominciamo?

Alce Nero: cominciamo!

Carmela: (*Rientrando*) Ecco i tappi. I migliori sul mercato dieci anni fa.

Avv: Ma per favore, ma è proprio necessario?

Alce Nero: sì!

Mariella: Pero, ¿qué dice, Conde, matarán a un hombre para hacer el edificio?

Conde: Hace falta la sangre de un inocente para ofrecerla a los dioses.

Mariella: Qué crueldad. Usted me está tomando el pelo. Casi que se lo creí.

Conde: Bueno, ya no se puede sacrificar a un hombre. Pero se puede hacer con animales. Un colega mío entierra vivos a perros pequeños que encuentra en la obra.

Mariella: Pobrecitos, ¿y usted?

Conde: Yo soy un hombre del Renacimiento, Mariella. Pero creo que hay que procurarse un poco de suerte.

Mariella: ¿Y cómo?

Conde: Las palomas. Una paloma por la primera piedra de cada nueva obra. Una cosa hecha con inteligencia, sin espectáculo. Uno de mis obreros sabe lo que quiero y sabe qué hacer. Como si sucediera por casualidad. Pero, ¿en el fondo, qué es una paloma?

Mariella: Es un ser humano.

Conde: Mariella, pero ¿qué dices? ¿Acaso tienen alma los animales?

Mariella: Conde, ¿pero acaso es cierto?

Conde: Sí, Mariella, sí.

ESCENA 4 – TAFAGNO

Es de noche en el Tafagno. En el centro hay un extraño totem indio donde está amarrado el abogado. Los demás personajes están a su alrededor.

Abogado: Yo creo que están cometiendo un error, esto es un secuestro de persona, ustedes están corriendo el riesgo de meterse en graves problemas.

Enzuccio: Un poco de paciencia, abogado y todo será resuelto, esto es una formalidad.

Abogado: Pero, ¿por qué? ¿Por qué?, ¿me lo pueden explicar? ¿Y dónde se ha metido Alfredo?

Enzuccio: Alfredo regresará pronto, fue a resolver un asunto.

Alce Negro: No debe escuchar.

Enzuccio: ¿Y qué debo hacer? ¿Lo golpeo por la cabeza hasta hacerlo perder el sentido?

Carmela: Yo tengo unos tapones.

Abogado: Por supuesto, con unos tapones estaría indiscutiblemente mejor.

Carmela: Son míos personales, son de los buenos, de cera, no los uso desde hace diez años.

Alfredo: Sentite a me avvocato è meglio che non ascoltate, questi sono una banda di pazzi ma si sistema tutto...

Avv: Ma ditemi almeno di che si tratta.

Enzuccio: Dopo avvocato, dopo (*mettendogli i tappi*). Mi sentite?

Avv: Ora bastaaaa...liberatemiiii...aiutooooooo

Enzuccio: È inutile che urlate avvocato, tanto da qua non può sentirvi nessuno, per uno strano caso della fisica da quando c'è stato il crollo siamo come tagliati fuori acusticamente in una specie di bolla d'aria.

Avv: Che diteeee?? Non vi sento!!! Aiutooooo...

Alce Nero: Enzù, tiè imbavaglialo pure! (*Passandogli una specie di Keffja palestinese*) Se no qua non riusciamo a parlare!

Enzuccio esegue.

Alfredo: bene e allora? Votiamo?

Alce Nero: votiamo.

Lucia: votiamo.

Enzuccio: votiamo.

Carmela: votiamo.

Sotterrato: votiamooooo...

Alfredo prende una specie di urna.

Alce Nero: Ecco, queste sono le schede e questa è l'urna, se volete firmare le carte dell'avvocato, fate una x sul quadratino con su scritto Alfredo, se invece siete d'accordo con me fate una x sul quadratino con su il disegno di un quadrupede ruminante dalle corna palmate, che vuol dire Alce Nero. Sotterrà ecco a voi... (*Mette la scheda nel water del sotterrato*).

Tutti quanti esprimono il loro voto.

Alfredo: Fatto!

Enzuccio: Fatto.

Lucia: fatto.

Alce Nero: e fatto pure io...sotterrà ci siete?

Sotterrato: sì!

Ognuno mette il foglietto nell'urna. Alce Nero recupera il voto del sotterrato da water e lo mette nell'urna.

Alfredo: Ma sono cinque?

Alce Nero: Avete votato tutti? Chi manca? Signora Amedeo?

Alfredo: Carne'!

Carmela: Scusate... m'ero incantanta... che stavo facendo.. ah si stavo votando.. ecco, fatto pure io.

Alce Nero: Ora vediamo l'esito.

Alce Nero prende i voti dall'urna, Lucia su una specie di lavagna segna.

Alce Nero: Alfredo, Alfredo, Alfredo

Alfredo: Che vi dicevo? È una follia, siete solo Alce Né..

Abogado: ¿Son los suyos?

Carmela: Sí, desde cuando se marchó la buena alma de Ceraseno, mi marido era un alma gentil, dios mío, pero por la noche no me dejaba dormir, roncaba demasiado.

Enzuccio: Recuerdo que cuando era niño yo también lo oía roncar desde el piso de arriba.

Carmela: Hacía unos sonidos terribles, parecía que lo estuviesen degollando.

Enzuccio: Imagínese que yo me asustaba tanto que me metía a dormir en la cama con mamá.

Carmela: Ahora voy a buscarlos. No me los pongo desde aquel tiempo.

Abogado: Ay, maldición, yo quería hacer algo bueno y en lugar de eso estoy amarrado a un palo indio. ¡Alfredo!

Alfredo: (*Entra de nuevo*) ¡Ustedes tienen razón, es él!

Abogado: Pero, ¿él quién?

Alce Negro: ¿Qué les decía? ¡Es él!

Enzuccio: Usted nunca se equivoca.

Alce Negro: ¡Oh! ¡Imposible, las señales eran demasiado claras!

Alfredo: Sí, pero eso no significa nada, esta historia no tiene sentido.

Abogado: Señor Cafiero, le suplico que me explique.

Alfredo: Denos un instante, abogado.

Lucía: (*Bajando de su casa*) Entonces, ¿comenzamos?

Alce Negro: ¡Comenzamos!

Carmela: (*Entrando*) Aquí están los tapones. Los mejores en el mercado hace diez años.

Abogado: Pero, por favor, ¿acaso eso es necesario?

Alce Negro: ¡Sí!

Alfredo: Escúcheme a mí, abogado, es mejor que no oiga, estos son una banda de locos, pero todo se arregla...

Abogado: Pero dígame al menos de qué se trata.

Enzuccio: Después, abogado, después (*al tiempo que le coloca los tapones*). ¿Me escucha?

Abogado: Ya bastaaaa... libérenmeeee... auxiliooo

Enzuccio: Es inútil que grite, abogado, desde aquí no lo puede oír nadie; por un extraño fenómeno de la física, desde que ocurrió el derrumbe hemos sido como aislados acústicamente en una especie de burbuja de aire.

Abogado: ¿Qué diceeee? ¡¡¡No lo oigo!!! Auxiliooo...
Enzuccio procede.

Alce Negro: Enzù, ¡amordázalo! (*Pasándole una*

Alce Nero: Alce Nero

Alfredo: Questo è il vostro.

Alce Nero: Alce Nero.

Alfredo: Che?

Alce Nero: Alce Nero!

Alfredo: Ma come è possibile? Ma che significa?

Alce Nero: Significa che siamo tre e tre!

Alfredo: Sì, questo l'ho capito, ma è assurdo.

Alce Nero: Assurdo o non assurdo è così.

Alfredo: Chi è che ha votato per l'idea di Alce Nero?

Lucia: Io no!

Alce Nero: Fermi il voto è segreto.

Alfredo: Ma quale segreto e segreto ora lo dovete dire, chi?? Carmela mica voi?

Carmela: Io? No io ho votato per voi.

Alfredo: Enzuccio allora... e forse me lo aspettavo pure..

Lucia: Enzù ma che hai fatto?

Enzuccio: Io la penso così.

Lucia: A te t'aggia fa 'na dio e' paliata.

Alfredo: e il sotterrato? Sotterràà... ma veramente facite? Proprio voi che non vedete la luce del sole da dieci anni, che vivete con le zoccole???

Sotterrato: embè? Sì proprio io!

Alfredo: Ma queste sono cose di pazzi! Ma voi veramente facite? Ma voi veramente volete commettere un omicidio?

Alce Nero: Siete un inguaribile melodrammatico, Alfredo Cafiero.

Alfredo: Melodrammatico o no, di questo si tratta: vuie 'o vulite accidere, e sapite comme si dice tecnicamente quando si uccide qualcuno?

Carmela: Che è un omicidio?

Alfredo: E brava. Un omicidio. Ma mo che ci azzecca quest'omicidio, quando stu povero ddo ci ha trovato proprio lui la soluzione a tutti i nostri guai? Ci sarà anche un processo, ve lo ha detto mo mo. È tutto risolto.

Enzuccio: Ma perchè, Alfredo, voi credete veramente che un processo, oggi, nel nostro paese, un processo contro la ditta che sapete, veramente un processo lo possiamo vincere solo perchè abbiamo firmato le carte? Ma va va...

Alfredo: Ma commettere un omicidio non è peggio? Questa è giustizia sommaria, questa è una vendetta che non porta a niente, ecco cosa è.

Alce Nero: No. Questo è un sacrificio rituale. E caro Alfredo, vi assicuro, è l'unica soluzione.

Enzuccio: È l'unico modo affinché le cose cambino veramente.

especie de bufanda palestina), ¡si no, aquí no lo-
graremos hablar!

Enzuccio hace lo que le mandan.

Alfredo: Bien, ¿y entonces? ¿Votamos?

Alce Negro: Votamos.

Lucía: Votamos.

Enzuccio: Votamos.

Carmela: Votamos.

Sepultado: Votamoosss...

Alfredo toma una especie de urna.

Alce Negro: Bien, estas son las boletas y esta es la urna, si quieren firmar las cartas del abogado, marquen con una x en el cuadradito que dice debajo Alfredo, si por el contrario, están de acuerdo conmigo, pongan una x en el cuadradito que tiene debajo el diseño de un cuadrúpedo rumiante de cuernos en forma de mano, que quiere decir Alce Negro. Sepultado, esta es para usted (*mete la boleta en el baño del sepultado*).

Todos expresan su voto.

Alfredo: ¡Listo!

Enzuccio: Listo

Lucía: Listo.

Alce Negro: Y listo yo también... Sepultado, ¿ya lo tiene?

Sepultado: ¡Sí!

Cada uno mete la hojita en la urna. Alce Negro recupera el voto del sepultado desde el baño y lo mete en la urna.

Alfredo: Pero, ¿son cinco?

Alce Negro: ¿Han votado todos? ¿Quién falta? ¿Señora Amedeo?

Alfredo: ¡Carmè!

Carmela: Discúlpenme... me entretuve... qué estaba haciendo... ah, sí, estaba votando... aquí está, yo también lo he hecho.

Alce Negro: Ahora veremos el resultado.

Alce Negro toma los votos de la urna, Lucía, sobre una especie de pizarra va marcando.

Alce Negro: Alfredo, Alfredo, Alfredo.

Alfredo: ¿Qué les decía? Es una locura, está solo Alce Ne...

Alce Negro: Alce Negro

Alfredo: Ese es el suyo.

Alce Negro: Alce Negro.

Alfredo: ¿Qué?

Alce Negro: ¡Alce Negro!

Alfredo: Pero, ¿cómo es posible? ¿Qué significa esto?

Carmela: E poi ce mettono a tutti quanti 'int a nu carcere!

Lucía: 'O carcere, magari il problema fosse solo 'o carcere, nuje accusì facimme peccato mortale. O' ssai che r'è il peccato mortale? Mica è come il peccato veniale, che uno fa ogni giorno senza nemmeno accorgersi, e che padre Vittorio ti dà dieci ave maria e se ne viene via così. Il peccato mortale non se ne viene, è una sporcizia che non passa, come la macchia di fragoloni sulla camicia buona che t'è fatto l'estate scorsa, Enzù, e che amma avuta jettà: 'a macchia resta per sempre, 'o peccato mortale nun se ne viene.

Enzuccio: Mammà, ma tu stai ancora alla confessione dei peccati? Allora la vogliamo risolvere così questa facenda? Con la religione storica? Noi qua stiamo parlando nei termini di una religiosità primordiale, originaria e mica stamme pazziando.

Alce Nero: Come ve lo devo spiegare che l'unico modo affinché le cose cambino è quello di fare un sacrificio, il problema siamo noi, fino a che non risolviamo le cose dentro noi stessi, queste cose non potranno mai cambiare.

Alfredo: Eh, e per risolvere le cose dentro noi stessi, dobbiamo uccidere un uomo?

Enzuccio: Non è un uomo qualsiasi.

Alce Nero: Infatti non lo è.

Alfredo: ma po' essere una colpa essere il figlio del costruttore del palazzo?

Lucía: ma veramente è il figlio del costruttore del palazzo?

Carmela: 'o vero, nu po' essere una colpa.

Alce Nero: No, non lo è, dal suo punto di vista però, dal nostro non può essere altrimenti.

Alfredo: Non vi seguo.

Enzuccio: Il problema siamo noi, o meglio, la nostra resa, dico bene Alce Ne'?

Alce Nero: Superbamente.

Enzuccio: Noi ci siamo arresi. Aspettiamo che facciamo qualcosa per noi da dieci anni, aspettiamo, aspettiamo che ci diano un altro posto, ci sentiamo vittime, ci sentiamo impotenti, ma lo siamo solamente perché abbiamo rinunciato a vivere. Quello che ci serve è un modo per far fuoriuscire la rabbia, un modo per esprimerla questa nostra rabbia, e quello che il destino ci chiede di fare è un atto sacrificale. Per ritrovare la colpa e allo stesso tempo la forza di reagire.

Alfredo: La colpa?

Alce Nero: La colpa, la colpa, è meglio avere meno tuono in bocca e più fulmine nella mano comme dicette

Alce Negro: ¡Significa que estamos tres a tres!

Alfredo: Sí, eso lo he comprendido, pero es absurdo.

Alce Negro: Absurdo o no, es así.

Alfredo: ¿Quién ha votado por la idea de Alce Negro?

Lucía: ¡Yo no!

Alce Negro: Deténgase, el voto es secreto.

Alfredo: Pero qué secreto ni secreto, ahora lo deben decir, ¿quién? Carmela, ¿acaso ha sido usted?

Carmela: ¿Yo? No, yo he votado por usted.

Alfredo: Enzuccio entonces... y quizás hasta me lo esperaba...

Lucía: Enzù, pero ¿qué has hecho?

Enzuccio: Yo pienso así.

Lucía: Ahora tendré que darte una paliza.

Alfredo: ¿Y el sepultado? Sepultadooo... ¿realmente lo ha hecho? ¿¿¿Precisamente usted que no ve la luz del sol desde hace diez años, que vive con las ratas???

Sepultado: ¿Les resulta extraño? ¡Sí, precisamente yo!

Alfredo: ¡Pero estas son cosas de locos! ¿Usted realmente piensa así? ¿Usted realmente quiere cometer un homicidio?

Alce Negro: Es usted un melodramático incurable, Alfredo Cafiero.

Alfredo: Melodramático o no, de esto se trata: quiere o quieren matar, ¿y saben cómo se dice técnicamente cuando se mata a alguien?

Carmela: ¿Que es un homicidio?

Alfredo: Muy bien por usted. Un homicidio. ¿Pero por qué piensan ahora en cometer ese homicidio cuando precisamente este infeliz había hallado la solución a todos nuestros problemas? También habrá un proceso, nos lo ha dicho él. Está todo resuelto.

Enzuccio: Pero Alfredo, ¿por qué cree usted realmente que un proceso hoy, en nuestro país, un proceso contra la empresa que ya conoce, realmente un proceso, lo podemos ganar solo porque hayamos firmado las cartas? Vamos, hombre...

Alfredo: ¿Pero cometer un homicidio no es peor? Esta es justicia sumaria, esta es una venganza que no conduce a nada, eso es lo que es.

Alce Negro: No. Esto es un sacrificio ritual. Y querido Alfredo, le aseguro que es la única solución.

Enzuccio: Es el único modo para que las cosas cambien realmente.

Carmela: ¡Y después nos meten a todos nosotros en la cárcel!

a buon'anima di Cavallo Pazzo. Rinunciare ad uccidere chi ti sta uccidendo cioè rinunciare ad essere colpevoli quando si è attaccati è come essere complici di chi ti fa del male.

Sotterrato: a me da qua sotto, stringi, stringi, mi sembra tutta una questione di lotta di classe.

Enzuccio: Sì, in effetti un po' di Marx c'è, però rituale.

Sotterrato: o vvi.

Enzuccio: È un fatto di liberazione essenzialmente psichica. È l'anima che si deve liberare, nella rabbia, con un sacrificio umano. È logico.

Lucia: Mio figlio è diventato un satanista! Quello è tutta colpa vostra (*indicando Alce Nero*) quello è cambiato da quando ha cominciato ad ascoltare quella musica rumorosa che avevate voi a casa.

Enzuccio: Mammà che c'azzeccano i Ramones mò? Magari inconsciamente.

Sotterrato: Stringi, stringi, ccà ce vo n'ato ottobre rosso.

Il sotterrato comincia a cantare l'inno socialista e Carmela tira lo scarico.

Carmela: Sotterrà', rinfrescati le idee!

Enzuccio: Ma questa è censura!

Carmela: Ma statti zitt! Ma caso mai dovessimo ucciderlo, come facciamo, lo scuoiamo, o appicciammo? 'o scuoiammo e c'ho magnammo? ? ?o seppellimmo vivo? O facimmo magnare 'o fegato vivo d"ai palumme? Come facimmo?

Sotterrato: Accirimmelo!

Alfredo: E insomma qua andiamo avanti ai riti, siamo tornati a fare i primitivi, a fare i selvaggi. 500 anni di storia non vi hanno insegnato niente.

Carmela: Ma nun stamme accusi solo da dieci anni?

Alfredo: 500 anni di rinascimento, illuminismo, di Voltaire, qua ci affidiamo ancora agli spiriti, ci affidiamo...

Alce Nero: E a cosa, a cosa dovremmo affidarci, alla ragione? Dove la vedete voi la ragione, la logica, nel fatto che noi stiamo ancora qua da dieci anni? Dove la vedete voi la ragione nel fatto che uno di noi vive con le zoccole? È ragione questa signor Cafiero?

Alfredo: E infatti, no, non lo è ma è proprio questo il punto che dovremmo diventare tutti un po' più consapevoli che noi la ragione l'abbiamo persa... e dobbiamo fare uno sforzo per ritrovarla, ecco cosa dobbiamo fare. Noi non siamo vittime di chi sa che ingiustizia primordiale. Noi siamo vittime di una ingiustizia evidente, quantificabile, che ha precisi responsabili e noi ora sappiamo esattamente come fare perché i responsabili siano messi di fronte alle loro azioni, davanti alla legge.

Lucía: La cárcel, si el problema fuese solo la cárcel, nosotros al hacer eso cometeremos un pecado mortal. ¿Tú sabes lo que es un pecado mortal? No es como el pecado venial, que uno comete todos los días sin darse cuenta ni siquiera de ello, y que padre Vittorio te manda diez Ave María y así se va. El pecado mortal no se va, es una porquería que no se quita, como la mancha de fresa en la camisa buena que te has comprado el verano pasado; Enzù, hemos tenido que botarla en la basura: la mancha se queda ahí para siempre, el pecado mortal no se va.

Enzuccio: Mamá, ¿pero tú sigues todavía con la confesión de los pecados? Entonces ¿queremos resolver este asunto así? ¿Con la religión histórica? Nosotros aquí estamos hablando en los términos de una religiosidad primordial, originaria. No estamos jugando.

Alce Negro: ¿Cómo les debo explicar que él único modo de que las cosas cambien es el de hacer un sacrificio? El problema somos nosotros, hasta que no resolvamos las cosas dentro de nosotros mismos estas cosas no podrán cambiar nunca.

Alfredo: Ah, ¿y para resolver las cosas dentro de nosotros mismos debemos matar a un hombre?

Enzuccio: No es un hombre cualquiera.

Alce Negro: De hecho, no lo es.

Alfredo: ¿Pero lo hace culpable ser el hijo del constructor del edificio?

Lucía: Pero ¿realmente es el hijo del constructor del edificio?

Carmela: Pero realmente eso no puede hacerlo culpable.

Alce Negro: No, no lo es, desde su punto de vista, pero desde el nuestro no puede ser de otra manera.

Alfredo: No estoy de acuerdo con ustedes.

Enzuccio: El problema somos nosotros, o mejor, nuestra rendición, ¿digo bien, Alce Negro?

Alce Negro: Espléndidamente.

Enzuccio: Nosotros nos hemos rendido.

Esperamos que hagan algo por nosotros desde hace diez años, esperamos, esperamos que nos den otro sitio, nos sentimos víctimas, nos sentimos impotentes, pero lo somos solo porque hemos renunciado a vivir. Lo que necesitamos es un modo para dejar salir la rabia, un modo para expresar nuestra rabia y lo que nos pide hacer el destino es un acto de sacrificio. Para reencontrar la culpa y al mismo tiempo la fuerza para reaccionar.

Enzuccio: Seh, va beh, la legge...

Alfredo: Sì! La legge, la legge.. e famm' fernì. Sta tutto qui, in quelle carte. Non nei segni, nell'aria, negli spiriti. Grazie all'avvocato e soprattutto grazie alla nostra immensa pazienza che non ci ha fatto mai perdere completamente la testa, possiamo adesso risolvere il problema senza fare ulteriori pazzie.

Carmela: A proposito di spiriti, io me lo sono sognato.

Lucia: Ma chi?

Carmela: Ceraseno.

Alfredo: E forse voleva darvi qualche consiglio, non gli avete chiesto anche a lui cosa vorrebbe votare?

Carmela: No!

Alfredo: (*Ironico*) Peccato.

Carmela: Però potremmo chiederglielo.

Carmela: Potremmo chiederglielo, scusate, siamo tre e tre, non sappiamo come andare avanti e allora chiediamolo a lui, a Ceraseno, in effetti una parte di lui è ancora qua con noi, io c'ho la mano, c'ho...(*commuovendosi leggermente*) è l'unica cosa che mi è rimasta.

Enzuccio: Già! Potremmo fare una seduta spiritica!

Alfredo: Ma è possibile che qua ogni cosa si deve sempre risolvere come un farsa, è possibile, che in questa città, in questo Tafagno, dobbiamo finire sempre alla De Filippo?

Alce Nero: Però forse è un'idea.

Lucia: Ma non è cristiano, padre Vittorio ha sempre detto chiaramente che le sedute spiritiche sono roba del demonio..

Carmela: Quello è un vecchio bacucco.

Enzuccio: La signora Amedeo ha ragione, potremmo tentare.

Sotterrato: È poco materialista però se pà fa..

Alfredo: Una seduta spiritica? Io non posso crederci.

Alce Nero: Non vi chiediamo di crederci ma di tentare.

Carmela: Vado a prendere la mano, proviamoci, quello magari vedendo noi tutti quanti, con la sua mano, viene, quello mi appare in sogno tutte le notti, quello vuole dirmi qualcosa.

Enzuccio: Prendo candele e tavolo.

Lucia: Alfrè 'e camma fa?

Alfredo: E c'amma fa? Tanto peggio di questo non può andare! (*Va verso l'avvocato e gli toglie i tappi e il bavaglio*) Avvocato, avete bisogno di qualcosa, stasera si fa tardi. Qua la situazione è pari.

Avv: Ma che significa è pari? E adesso come si fa?

Alfredo: Probabilmente si farà una seduta spiritica

Avv: Una seduta spiritica? Ma stiamo scherzando?

Alfredo: Ma non vi preoccupate, io sarò il vostro Custer.

Alfredo: ¿La culpa?

Alce Negro: La culpa, la culpa, es mejor tener menos truenos en la boca y más rayos en la mano, como dice la buena alma de Caballo Loco. Renunciar a matar a quien te está matando es decir, renunciar a ser culpable cuando se es atacado es como ser cómplice de quien te hace mal.

Sepultado: A mí desde aquí abajo, aprieta, aprieta, me parece todo una cuestión de lucha de clase.

Enzuccio: Sí, en efecto, un poco de Marx hay en esto, pero ritual.

Sepultado: ¿Lo ves?

Enzuccio: Es un acto de liberación esencialmente psíquica. Es el alma la que se debe liberar, en la rabia, con un sacrificio humano. Es lógico.

Lucía: ¡Mi hijo se ha convertido en un satánico! Todo eso es culpa suya (*señalando a Alce Negro*), él ha cambiado desde que ha comenzado a escuchar esa música ruidosa que usted tiene en su casa.

Enzuccio: Mamá, pero el grupo punk Los Ramones no tiene nada que ver con esto. Quizás inconscientemente.

Sepultado: Aprieta aprieta, ahora aquí necesitaremos otro octubre rojo.

El sepultado comienza a cantar el himno socialista y Carmela descarga el baño.

Carmela: Sepultado, ¡refréscate las ideas!

Enzuccio: ¡Pero esto es censura!

Carmela: ¡Cállate! Pero en caso de que debiésemos matarlo, ¿cómo hacemos?, ¿lo desollamos, lo quemamos? ¿lo desollamos y nos lo comemos? ¿lo enterramos vivo? ¿O le damos de comer el hígado a las palomas? ¿Cómo hacemos?

Sepultado: ¡Matémoslo!

Alfredo: En fin, aquí seguimos adelante con los ritos, hemos vuelto a ser primitivos, a ser salvajes. 500 años de historia no les han enseñado nada.

Carmela: ¿Pero acaso no vivimos en estas condiciones solo desde hace diez años?

Alfredo: 500 años de Renacimiento, de iluminismo, de Voltaire, aquí nos encomendamos aún a los espíritus, nos encomendamos...

Alce Negro: ¿Y a qué debemos encomendarnos, a la razón? ¿Dónde ve usted la razón, la lógica? ¿En el hecho de que estemos todavía aquí desde hace diez años? ¿Dónde ve usted la razón en el hecho de que uno de nosotros vive con las ratas? ¿Esa es la razón, señor Cafiero?

Alfredo: De hecho, no, no lo es, pero precisamente

Enzuccio esce con il tavolino e le candele, Carmela arriva con la mano, Lucia scende perplessa. Si posizionano tutti attorno al tavolo.

Lucia: A me fa impressione 'sta cosa qua sopra. (*Indicando la mano*)

Carmela: Non è una cosa, è una mano ed è l'unica cosa che mi rimane di lui

Enzuccio: Come è strana, pare finta...ma si può aprire? si può toccare?

Lucia: Ti devi stare zitto!

Alfredo: Verrà fuori con un lenzuolo bianco? Come nei film?

Carmela: Silenzio!

Alfredo: Facciamo questo teatrino, su..

Carmela: Uniamo le mani e cominciamo a pensare tutti assieme a lui.

Cerasenooo...Cerasenoooo...ci senti?

Silenzio

Carmela: Ceraseno...amore mio, siamo qui riuniti per parlarti, persaperecosapensi, perchéciserveiltuoaiuto...

Silenzio

Alce Nero: ascolta Ceraseno, il tuo aiutooo... tu che sei in contatto con le forze spirituali della vita dacci una mano... (*Si interrompe rendendosi conto della gaffe che ha fatto*).

Enzuccio: Già ce l'ha data 'a mano.

Lucia: Eh sì, la mano l'ha già data.

Carmela: Che volete dire?

Lucia: Niente.

Carmela: Seh seh.. niente, voi volete dire che lui la mano l'ha persa apposta per comprarsi la casa.

Lucia: Non l'ho detto.

Carmela: Ma l'avete pensato.

Lucia: Siete voi che lo state dicendo.

Carmela: Siete voi che lo avete pensato.

Silenzio, una cagata di colombo sulla teca con la mano.

Alfredo: E che schifo!

Carmela: La mano, no, sti cazz' 'e palombi!

Enzuccio: Era un segno? Alcenè, era un segno?

Alce Nero: È probabile

Alfredo: Ma qua segno e segno, ccà stamme perdendo solo tiempo. Avvocato niente da fare...(*girandosi verso l'avvocato che però non c'è più*) è scappato l'avvocato!

Tutti si girano verso il totem.

Alce Nero: (*Rivolgendosi ad Enzuccio*)Ma comme l'hai legato?

Enzuccio: Comme possibile? lo 'e nodi 'e sacco fa' buono! Alfrè ma siete stato vuje?

ese es el punto, que todos deberíamos volvernos un poco más conscientes de que hemos perdido la razón... y debemos hacer un esfuerzo para reencontrarla, eso es lo que debemos hacer. Nosotros no somos víctimas de quién sabe qué injusticia primordial. Nosotros somos víctimas de una injusticia evidente, cuantificable, que tiene responsabilidades precisas y nosotros ahora sabemos exactamente cómo hacer para que los responsables sean puestos frente a sus acciones, frente a la ley.

Enzuccio: Sí, como no, la ley...

Alfredo: ¡Sí! La ley, la ley... déjame terminar. Está todo aquí, en esas cartas. No en las señales, en el aire, en los espíritus. Gracias al abogado, y sobre todo gracias a nuestra inmensa paciencia, que no nos ha dejado perder completamente la cabeza, podemos ahora resolver el problema sin cometer ulteriores locuras.

Carmela: A propósito de espíritus, yo he soñado con uno de ellos.

Lucía: Pero, ¿con quién?

Carmela: Con Ceraseno.

Alfredo: Y tal vez quería darle un consejo, ¿no le preguntó también a él por quién querría votar?

Carmela: ¡No!

Alfredo: (Irónico) Qué lástima.

Carmela: Pero podríamos preguntárselo.

Carmela: Podríamos preguntárselo, disculpen, somos tres contra tres, no sabemos cómo seguir adelante, entonces preguntémosle a él, a Ceraseno, en realidad una parte de él aún está aquí con nosotros, yo tengo la mano, tengo... (conmoviéndose ligeramente), es lo único que me ha quedado de él.

Enzuccio: ¡Ya! ¡Podríamos hacer una sesión de espiritismo!

Alfredo: ¿Pero acaso es posible que aquí cada cosa deba resolverse siempre como una farsa, es posible que en esta ciudad, en este Tafagno debamos terminar siempre como si fuéramos personajes de una comedia de De Filippo?

Alce Negro: Quizás sea una buena idea.

Lucía: Pero eso no es cristiano, el padre Vittorio siempre ha dicho claramente que las sesiones de espiritismo son cosa del demonio.

Carmela: Ese es un viejo chocho.

Enzuccio: La señora Amedeo tiene razón, podríamos intentarlo.

Sepultado: Espocomaterialista, perosepuedehacer...

Alfredo: io? Ma io so stato ccà tutto 'o tiempo, e poi sono io che me ne sono accorto.

Sotterrato: Ma che è stato?!

Tutti: se ne fujuto l'avvocato

Alce Nero: Enzù vai a llà...io vaco a vedè a chill'ata parte!

Alfredo: avvocàààà....

Lucia: avvocatoooo..

SCENA 5 – BERNA / ELFENSTRASSE

Sportello Emigrazione.

Responsabile: Dice il padrone che ti alzi tardi, ti credi in villeggiatura forse? Lo sai che altri padroni meno buoni del tuo, per questo ti prenderebbero a colpi di forza?

Golia: Io ce l'ho la voglia di lavorare ma la mattina non mi riesco ad alzare perché la donna, la donna non mi lascia stare tranquillo, mai, tutte le notti, fino alle tre, le quattro del mattino.

Responsabile. Ma che donna?

Golia: La figlia, la figlia del padrone!

Respons: E tu cacciala via o dillo al padrone!

Golia: Se la caccio via mi ha già detto che dice a suo padre che sono io che le faccio le violenze e se lo dico al padrone, mi caccia via lui.

Respons: Eh, e allora sai che devi fare?

Golia: No signore.

Respons: Beh, insomma, abbrevia i tempi no? Vai, vai. Che mi hai capito benissimo. Abbrevia i tempi Golia, abbrevia i tempi...Secchia, fai uscire a questo.

Secchia: certo dottò, giovanotto vada..

Golia viene fatto uscire

Secchia: C'è qua fuori Ceraseno Amedeo, dottò, lo faccio entrare?

Resp: fallo entrare, fallo entrare...

Entra Ceraseno

Resp: Cerasè allora? Come andiamo? La stai imparando ad usare la sinistra? Quello è un fatto di abitudine.

Ceraseno: E, sì, abitudine, allora dottore ci sono novità?

Responsabile: Novità? 7500 franchi siamo riusciti ad ottenere Cerasè, 7500 franchi, non sei contento?

Ceraseno: Solo 500 franchi?

Secchia: Ben 500 franchi in più, tu mò ti puoi fare pure il matrimonio!

Ceraseno: eh, il matrimonio!

Resp: Cerasè qua le cose non erano chiare come ci dicevi tu, qua il padrone sostiene che la macchina non era vecchia, era perfettamente funzionante e che tu la mano dentro ce l'hai messa apposta.

Alfredo: ¿Una sesión de espiritismo? No puedo creerlo.

Alce Negro: No le estamos pidiendo que lo crea, sino que lo intentemos.

Carmela: Voy a buscar la mano, probemos eso, quizás cuando nos vea a todos nosotros con su mano, viene, él se me aparece en sueños todas las noches, quiere decirme algo.

Enzuccio: Traeré unas velas y una mesa.

Lucía: Alfrè, ¿entonces qué debemos hacer ahora?

Alfredo: ¿Qué debemos hacer ahora? ¡Peor no puede ir! (*Se encamina hacia el abogado y le quita los tapones y la mordaza*) Abogado, ¿necesita algo?, esta noche se ha hecho tarde. Aquí la situación está pareja.

Abogado: ¿Qué significa que está pareja? ¿Y ahora cómo hacemos?

Alfredo: Probablemente se hará una sesión de espiritismo.

Abogado: ¿Una sesión de espiritismo? ¿Acaso es una broma?

Alfredo: Pero no se preocupe, yo seré su Custer. *Enzuccio sale con una mesita y unas velas, Carmela llega con la mano, Lucía descende perpleja. Se colocan todos alrededor de la mesa.*

Lucía: A mí me causa impresión esta cosa aquí arriba (*señalando la mano*).

Carmela: No es una cosa, es una mano y es lo único que me queda de él.

Enzuccio: Qué extraña es, parece de mentira... ¿pero se puede abrir, se puede tocar?

Lucía: ¡Debes permanecer en silencio!

Alfredo: ¿Saldrá con una sábana blanca? ¿Cómo en las películas?

Carmela: ¡Silencio!

Alfredo: Hacemos este teatrillo, en..

Carmela: Unamos las manos y comencemos a pensar todos juntos en él.

Cerasenooo... Cerasenooo... ¿nos escuchas?

Silencio

Carmela: Ceraseno... amor mío, estamos aquí reunidos para hablarte, para saber lo que piensas, porque necesitamos tu ayuda...

Silencio

Alce Negro: Escucha, Ceraseno, tu ayuda... tú que estás en contacto con las fuerzas espirituales de la vida, danos una mano... (*Se interrumpe al darse cuenta de la imprudencia que ha cometido*).

Enzuccio: Ya nos ha dado la mano.

Ceraseno: (*Alterandosi*) Ma come si permette?

Chill'ommo e merda! Je l'aggia accirere!

Resp: La cosa è stata sistemata ora, e comunque ad oggi,

Resp e Secchia: in Svizzera, nel 1955,

Responsabile: Questa è la cifra...

Secchia: Per una mano destra.

Ceraseno: E io mò perdevo una mano per i soldi... ma so' cose 'e pazzi, sti svizzeri schifosi, bene facettero 'e cumpagni miei d'a sicilia che ce chivajeno nu cortiello in pancia al loro padrone.

Secchia: Eh, e ora invece di tornarsene al paese con i soldi si trovano a finire i loro giorni in un carcere svizzero.

Ceraseno: E vabbuo' ma almeno si sono tolti lo sfizio si sono tolti, possono dormire soddisfatti. Quello dovevo essere io il giudice, eh, se ero il giudice...

Resp: Seh, giudice Cerasè mò basta qua abbiamo da fare, ora pensa a prenderti 'sti soldi e vedi di farli fruttare in qualche modo.

Secchia: Puoi farti una bella bancarella di frutta.

Ceraseno: E io avessa turnà 'o paese per vendere frutta 'miez a 'n 'a via ? mo te chiamo nu cazzotto c' a mano mancante! Chella è cchiù tosta e chello ca te credi, ce stà l'osso, ce stà!

Secchia: E come siamo permalosi, Cerasè, invece di ringraziare.

Resp: Secchia è uomo di spirito, lascialo stare... ecco a te le altre carte, con queste devi andare dal procuratore una volta che torni a Napoli, hai capito? In tribunale. Quando te ne parti?

Ceraseno: E tra qualche giorno, stavolta però me ne torno nel vagone letto. Mi sono tolto lo sfizio.

Resp: E bravo, fai bene, c'è qualcuno che torna con te?

Ceraseno: Mio fratello, mio fratello se ne torna con me, ha detto che preferisce morire di fame a Napoli piuttosto che farsi trattare male da questi qua.

Resp: Eh, tutti così fate, venite qua con l'idea di fare la vacanza, ma non lo capite che con un poco di sacrificio poi le cose si sistemano.

Ceraseno: Ho visto come si sono sistemate le cose a me, ho visto.

Resp: Ma non ti preoccupare, quella Napoli sta diventando un gioiello, c'è qualcuno che la sta facendo nuova, nuova, beato a tè.

Secchia: Tenimme pure 'na grande squadra, pure Vini-cio c'amma accattato.

Resp: Eh, Vinicio, Vitali, Jeppson.

Secchia: Castelli, Pesaola, Posio.

Resp: Amadei, Beltrandi, Ciccarelli.

Lucía: Ah, sí, ya nos ha dado la mano.

Carmela: ¿Qué quiere decir?

Lucía: Nada

Carmela: Sí, sí... nada, usted quiere decir que él ha perdido la mano a propósito para comprarse la casa.

Lucía: Yo no he dicho eso.

Carmela: Pero lo ha pensado.

Lucía: Es usted la que lo está diciendo.

Carmela: Es usted la que lo ha pensado.

Silencio, una cagada de paloma cae sobre la vitrina con la mano.

Alfredo: Ay, ¡qué asco!

Carmela: La mano no, ¡estas palomas de mierda!

Enzuccio: ¿Era una señal? ¿Alcenè, era una señal?

Alce Negro: Es probable.

Alfredo: Pero aquí todo son señales, solo estamos perdiendo el tiempo. Abogado, no hay nada que hacer... (*volviéndose hacia el abogado que, sin embargo, ya no está*) ¡el abogado se ha escapado! Todos se vuelven hacia el totem.

Alce Negro: (*Dirigiéndose a Enzuccio*) ¿Pero cómo lo has amarrado?

Enzuccio: ¿Cómo es posible? ¡Yo hice bien los nudos! ¿Alfredo, ha sido usted?

Alfredo: ¿Yo? Pero si he estado aquí todo el tiempo, además, fui yo quien se dio cuenta.

Sepultado: ¿Qué ha sucedido?

Todos: Se escapó el abogado.

Alce Negro: Enzù, ve por allá... ¡yo voy a ver por esta parte!

Alfredo: Abogadooooo...

Lucía: Abogadooooo...

ESCENA 5 – BERNA/ ELFENSTRASSE

Ventanilla de Emigración.

Responsable: Dice el patrón que te levantas tarde, ¿quizás cree que estás de vacaciones? ¿Sabes que otros jefes menos magnánimos que el tuyo por eso te darían una paliza con una horqueta?

Golia: Yo tengo el deseo de trabajar, pero por la mañana no logro levantarme porque mi mujer, mi mujer no me deja tranquilo, nunca, todas las noches, hasta las tres, las cuatro de la mañana.

Responsable: ¿Pero qué mujer?

Golia: ¡La hija, la hija del patrón!

Responsable: ¡Tú bótala o dícelo al patrón!

Golia: Si la boto ya me ha dicho que le dirá a su pa-

Assieme: Comaschi, Golin, Granata!

Secchia: quest'anno vincete voi!

Resp: ce 'e magnammo chistu anno!

SCENA 6 – NAPOLI / NEVICATA

1956, a Napoli. Il Conte Castellani con un ingegnere che dirige i lavori della sua ditta.

Ingegnere: Auguri, auguri, Conte, congratulazioni, ho saputo che è maschio.

Castellani: Grazie ingegnere, sì, maschio.

Ingegnere: È una bella cosa, io ne ho tre, di maschi. Ora subito ci sbrighiamo allora. Che oggi fa pure un freddo cane.

Castellani: Ecco, bravo. Ha il discorso di inaugurazione?

Ingegnere: Sì, l'ho fatto correggere un po', era pieno di paroloni astrusi che capiscono solo loro.

Castellani: Ha fatto bene. Vediamo un po': "Abbiamo fatto un ottimo lavoro, grazie a voi e a tutti gli operai che si sono prodigati per questa impresa", va bene, eh, eh... ma lui viene? Avete saputo? Dobbiamo aspettarlo?

Ingegnere: Ma chi Lauro?

Castellani: Non facciamo nomi... .

Ingegnere: Dice che sta arrivando.

Castellani: Benissimo. Bella... . Bella... . bella questa piazza, alla fine, no?

Ingegnere: Bellissima... . altro che piazza, Conte, qua abbiamo messo su un quartiere intero, abbiamo messo su, ma che dico uno, dieci quartieri, ah ah ah... . Che spettacolo, alla faccia di chi ci vuole male, alla faccia di chi vuole bloccare il progresso. Le famiglie ora avranno degli appartamenti puliti, con i servizi e tutto: questa è la speranza, vera, altro che quelle luride case di un tempo.

Castellani: Appunto.

Ingegnere: Ma si deve riuscire a cambiare anche il centro qua eh? Se no le cose non possono andare avanti. Ma ce la farà, ce la farà, se non gli mettono i bastoni tra le ruote da Roma, qua le cose vanno avanti.

Castellani: E ora su Roma tentiamo di aiutarlo un poco anche noi.

Ingegnere: E magari, Conte.

Castellani: Sì, ma il Comandante non dovrebbe fare sempre tutte quelle uscite di testa come fa lui, deve imparare a mediare.

Ingegnere: Quello è fatto così, dice tutto quello che pensa, ma è anche per questo che la gente gli vuole bene sa..

Castellani: E lo so, lo so... .ma che succede?

Ingegnere: Semberebbe... è neve dottò

dre que soy yo quien la obliga por medio de la violencia y si se lo digo al patrón me bota él.

Responsable: Ah, ¿entonces sabes lo que debes hacer?

Golia: No, señor.

Responsable: Bueno, en definitiva, abrevia el tiempo, ¿no? Vete, vete. Que me has entendido muy bien. Abrevia el tiempo, Golia. Abrevia el tiempo... Secchia, saca a este de aquí.

Secchia: Bien, doctor, jovencito, váyase...

Golia es obligado a salir

Secchia: Aquí afuera está Ceraseno Amedeo, doctor, ¿lo hago pasar?

Responsable: Hazlo pasar, hazlo pasar...

Entra Ceraseno

Responsable: ¿Y entonces, Cerasè? ¿Cómo te va? ¿Estás aprendiendo a usar la zurda? Es una cuestión de costumbre.

Ceraseno: Ah, sí, de costumbre, entonces doctor, ¿hay novedades?

Responsable: ¿Novedades? Hemos logrado obtener 7500 francos, Cerasè, 7500 francos, ¿no estás contento?

Ceraseno: ¿Solo 500 francos más?

Secchia: Unos buenos 500 francos de más, ¡con eso te puedes hacer hasta la boda!

Ceraseno: ¡Sí, la boda!

Responsable: Cerasè, aquí las cosas no estaban claras como nos decías tú, el patrón afirma que la máquina no era vieja, que funcionaba perfectamente y que tú metiste la mano dentro a propósito.

Ceraseno: (*Alterándose*) ¿Pero cómo se permite eso? ¡Ese hombre de mierda! ¡Voy a matarlo!

Responsable: La cosa ha sido resuelta ahora, y como quiera que sea, hoy...

Responsable y Secchia: En Suiza, en 1955,

Responsable: esta es la cifra...

Secchia: por una mano derecha.

Ceraseno: Y yo he perdido una mano por dinero... es así, según ellos yo habría perdido intencionalmente una mano por dinero... son cosas de locos, estos suizos asquerosos, hicieron bien mis compañeros de Sicilia en meterle un cuchillo en la panza a su patrón.

Secchia: Ah, y ahora en lugar de regresar a su país con el dinero van a terminar sus días en una cárcel suiza.

Ceraseno: Está bien, pero al menos se han quitado el capricho, se lo han quitado, pueden dormir satis-

Castellani: Neve? A Napoli? Anvedi...nevica a Napoli. Incredibile, è tutto bianco. Ed è il giorno in cui è nato il mio primo figlio maschio.

Ingegnere: Questo è un segno, Conte, un segno!

Castellani: Eh sì, un bel segno

Ingegnere: Conte, purezza, santità, bianchezza; e poi abbiamo appena finito, e cu 'stu tiempo l'importante è avere un tetto sulla testa. Aggiungetelo questo al discorso, conte...

Castellani: Ben detto, ingegnere, ben detto.

SCENA 7 – TAFAGNO

L'avvocato è di nuovo al centro del tafagno, davanti al totem, libero; gli altri personaggi lo guardano perplessi.

Avvocato: Allora queste carte me le firmate o no? Io solo questo devo sapere... sono venuto fin qua apposta solo per questo, se me le firmate bene, se non me le firmate non fa niente, voi rimanete a vivere tra queste macerie e io torno nella mia depandance, con le mie pratiche per i matrimoni e i divorzi e chi s'è visto s'è visto! (*Si siede sul cornicione dove si era seduto nella prima scena del Tafagno*) È pure il mio compleanno oggi, mi stanno aspettando a casa, faccio quarant'anni.

Carmela: Ah è pure il suo compleanno? Auguri!

Alfredo: È pure il giorno in cui è stato inaugurato il palazzo, quello ci fu una grande nevicata!

Avv: E pure quando sono nato io.

Enzuccio: E che ci so state due grandi neviccate?

Avv: E no, quello era lo stesso giorno, il 9 febbraio 1956.

Alce Nero: E auguri

Lucia e Enzuccio: Auguri.

Sotterrato: Auguri..

Avv: Grazie! Ora mi facevate una bella festa, sapete perché sono tornato? Perché mentre scappavo, mentre correvo a casa da mia madre a mangiare la mia fetta della mia torta del mio compleanno, ho pensato no, ho pensato ando' vai? Ho pensato torna indietro. E sapete perché? Perché io in fondo già lo sapevo che voi avreste agito così; ma il mio compito è quello di aiutarvi, di salvarvi da voi stessi. Perché io, io firmate o non firmate non mi cambia niente, io sono tornato qui e vi scongiuro di firmare perché è per il vostro bene. Che devo fare per farvelo capire, mi devo far legare di nuovo al palo?

Tutti lo guardano in silenzio, poi dopo un attimo, in coro.

Tutti: legatelo!!!

Avv: Noooooo!!! Ma dicevo per dire!!! Ma siete pazzi!!! Signor Cafiero?! Pure lei?!

fechos. Yo debí haber sido el juez, ay, si yo hubiera sido el juez...

Responsable: Sí, juez Cerasè, basta, tenemos cosas que hacer aquí, ahora piensa en tomar tu dinero y trata de disfrutarlo de alguna forma.

Secchia: Te puedes hacer una bonita carretilla para vender frutas.

Ceraseno: ¿Y yo regresaría a mi país para vender fruta por la calle? ¡Mira que te doy un puñetazo con la mano que me falta! Es mucho más dura de lo que crees porque tiene el hueso.

Secchia: Qué susceptible eres, Cerasè, en lugar de agradecer.

Responsable: Secchia es un hombre de espíritu, no le hagas caso... estas son tus otras cartas, con estas debes ir donde el procurador en cuanto regreses a Nápoles, ¿entendiste? Al tribunal. ¿Cuándo te vas?

Ceraseno: Dentro de unos días, pero esta vez me voy en coche-cama. Me he satisfecho un capricho.

Responsable: Muy bien, haces bien, ¿hay alguien que regresa contigo?

Ceraseno: Mi hermano, mi hermano regresa conmigo, ha dicho que prefiere morirse de hambre en Nápoles que dejarse tratar mal por esta gente de aquí.

Responsable: Ah, todos hacen así, vienen aquí con la idea de tomarse unas vacaciones, pero no comprenden que con un poco de sacrificio después las cosas se arreglan.

Ceraseno: He visto cómo se me han arreglado las cosas a mí, ya lo vi.

Responsable: Pero no te preocupes, ese Nápoles se está convirtiendo en una joyita, hay alguien que la está haciendo nueva, nueva, bendito seas.

Secchia: También tenemos un fuerte equipo de fútbol, incluso compramos al jugador Vinicio

Responsable: Ah, Vinicio, Vitali, Jeppson.

Secchia: Castelli, Pesaola, Posio.

Responsable: Amadei, Beltrandi, Ciccarelli.

Juntos: ¡Comaschi, Golin, Granata!

Secchia: ¡Este año ganan ustedes!

Responsable: ¡Nos los comeremos este año!

Escena 6 - Nápoles/Nevada

1956, en Nápoles. El Conde Castellani con el ingeniero que dirige los trabajos de su empresa.

Ingeniero: Felicidades, felicidades, congratulaciones, he sabido que es varón.

Alfr: (*Legandolo*) Avvocato ci vuole ancora un poco di tempo, qua basta spostare un voto solo per noi, la democrazia vige, Luci ma tuo figlio niente eh?

Lucia: Niente, si è fissato, fissato appresso ad Alce Nero, quello già gli stava sempre dietro ora non ne parliamo proprio, io gli ho anche detto che poteva essere che l'avvocato gli trovava un lavoro.

Avv: Un lavoro io?

Alfredo: (*Senza farsi sentire dagli altri*) Avvoc' e per favore, è un voto, in qualche modo sti voti s'anna fà! Voi dite di sì.

Avv: No, io il lavoro non glielo posso dare, non posso mica impegnarmi così, senza niente in mano.

Alfr: E un poco di elasticità.

Avv: niente.

Alfr: uff'..

Carmela: Io me l'aggio sunnato n'ata vota.

Alfredo: Ma chi?

Carmela: Ceraseno

Alfredo: Ancora cu stu fatto?

Alce Nero: Enzù tu accumencià a piglià frasche e benzina.

Enzuccio: Stanno sotto o soppalchino?

Alce: Sì la, curre!

Enzo esce.

Carmela: Era su una radura deserta alle porte di Tebe...

Lucia: Di che?

Carmela: Di Tebe

Lucia: E che d'è?

Carmela: E non lo so sarà na città straniera, boh, io però nel sogno sapevo che quello la stava, a Tebe.

Rientra Enzuccio con rami, foglie secche e benzina.

Alfredo: A Tebe?!

Carmela: Eh....

Avv: (*Vedendolo*) Ma che sta facendo?!

Alfredo: E noi invece stammo ancora ccà e se nun firmammo ccà rimanimme, sempe can nun ce ne cacciano e rimanimme proprio mmiezzo a 'na via.

Avv: Signor Cafiero ma vi rendete conto che stanno facendo?

Alfredo: Avvoc' un momento, sto lavorando per voi. (*Alce Nero si avvicina ad Alfredo*).

Alce Nero: Nun ce ne cacciano, nuje nun ce facimme caccià.

Enzuccio: Infatti, nun ce ne possono caccià.

Alfredo: Ma quando mai abbiamo contato qualcosa noi?

Carmela: (*Tra sè e sè*) Teneva na casacca janca e a pel-

Ingeniero: Conde, pureza, santidad, blancura, y después, apenas terminemos, en este tiempo lo importante es tener un techo sobre la cabeza. Agregue esto al discurso, conde...

Castellani: Bien dicho, ingeniero, bien dicho.

ESCENA 7 - TAFAGNO

El abogado está de nuevo en el centro del tafagno, delante del totem, libre; los demás personajes lo miran perplejos.

Abogado: Entonces, ¿me firman o no estas cartas?

Yo solo debo saber eso... he venido hasta aquí a propósito solo para esto, si me las firman, bien, si no me las firman no pasa nada, ustedes seguirán viviendo entre estos escombros y yo regreso a mi dependencia, con mis prácticas de matrimonios y divorcios y se acabó el asunto (*se sienta en la cornisa donde se había sentado en la primera escena del Tafagno*). Encima, es mi cumpleaños, me están esperando en casa, cumplo cuarenta.

Carmela: Ah, ¿hoy es su cumpleaños?

¡Felicidades!

Alfredo: Es también el día en que fue inaugurado el edificio, ¡aquel día hubo una gran nevada!

Abogado: Y también cuando nació yo.

Enzuccio: ¿Es que acaso han ocurrido dos grandes nevadas?

Abogado: No, fue el mismo día, el 9 de febrero de 1956.

Alce Negro: Felicidades.

Lucía y Enzuccio: Felicidades.

Sepultado: Felicidades...

Abogado: ¡Gracias! Ahora me harán una gran fiesta, ¿saben por qué he regresado? Porque en el fondo ya yo sabía que ustedes actuarían así, pero mi tarea es la de ayudarlos, de salvarlos de ustedes mismos. Porque yo, yo, firmen o no firmen, para mí no cambia nada, yo he regresado aquí y les suplico que firmen porque es por su bien. ¿Qué debo hacer para hacérselos entender, me debo dejar amarrar de nuevo al palo?

Todos lo miran en silencio, después tras un instante, a coro.

Todos: ¡¡¡Amárrenlo!!!

Abogado: ¡¡¡Nooooo!!! ¡¡¡Lo decía por decirlo!!!

¡¡¡Acaso están locos!!! ¿Señor Cafiero? ¿Incluso usted?

Alfredo: (*Amarrándolo*) Abogado, necesitamos aún un poco de tiempo, aquí basta con cambiar un

Carmela: Quello ieri non sei venuto perché ti eri offeso del fatto della mano è vero, che loro dicevano che tu l'hai persa apposta...

Ceraseno: Non lo dicevano lo pensavano, però non nun è pe' chesto. Buona sera avvocà.

Avv: Buo..na...se...ra...eh eh..ma lei chi è? È uno scherzo? Non mi vorrete dire che...

Alfredo: Ne so quanto voi.

Alce Nero: Nessuno scherzo, il signore è proprio lui Ceraseno Amedeo che abbiamo provato a chiamare ieri perché ci mancava l'ultimo voto.

Avv: Che cosa?

Ceraseno: Non perdiàmo tempo, veniamo al dunque.

Carmela: Cerasèèè, Cerasèèè, ma come sei bello, sembri ringiovanito, sembri..

Ceraseno: Carmèèè, non ho tempo, saltiamo i convenevoli.. famme solo vedè a mano.

Carmela: Sta ccà.

Ceraseno 'A mano, 'a mano mia... il tempo divora ogni cosa ma cosa divora il tempo? Chi decide cosa resta? Cosa deve divorare il tempo? Se di un'intera civiltà non rimangono che tre tombe per una sola persona cadauna? Dove sono le baracche dei milioni che le hanno costruite? Dove sono gli spazzolini da denti? Le forcicine per le unghie? Le pezze per i piedi? Le mutande sporche di chi le ha costruite? Eri tu che hai costruito la porta dei leoni, l'empire state building, piazza municipio, le piramidi, i templi aztechi, la torre di Babele? Non eri tu? Strano eri uguale. Allora avvocato, il tempo passa...

Avvocato: Ma che succede in questa casa di pazzi?

Ceraseno: Cose strane... vedete? Sono dovuto risorgere io dai morti per venirmi a giudicare.

Avv: Ma giudicare di che? Che ho fatto io? Io sono innocente!

Ceraseno: Eh, per questo dovevo venire io. Voi non potete che essere innocente, dal vostro punto di vista. Ma nella posizione in cui vi trovate, il vostro punto di vista è troppo ristretto. Qui si parla di colpe ataviche. Però state tranquillo, che avrete il più equo dei processi, e il migliore dei giudici, cioè io.

Avv: Processo? Giudice? Ma per che cosa devo essere giudicato? Non ho fatto niente. Anzi, ho fatto il possibile per aiutarli, a questa banda di pazzi furiosi.

Ceraseno: Lo so, ve l'ho detto: la colpa che giudichiamo è un'altra.

Carmela: Cerasè ma tu basta che dai il tuo voto, noi apposta ti abbiamo chiamato.

Lucia: Perché siamo tre e tre.

Enzuccio: Se non nun te chiamavamo proprio.



solo voto en favor de nosotros, la democracia está vigente, Lucía, ¿tu hijo nada de nada, eh?

Lucía: Nada, sigue en sus trece, en sus trece detrás de Alce Negro, aquel ya siempre estaba detrás de él, ahora ni siquiera hablamos de eso, yo le he dicho incluso que podía ser que el abogado le encontrara un trabajo.

Abogado: ¿Un trabajo yo?

Alfredo: *(Sin dejarse escuchar por los demás)* Abogado, por favor, es un voto, ¡debemos hacer todo lo posible por obtener los votos que necesitamos! Usted diga que sí.

Abogado: No, yo no le puedo dar un trabajo, no puedo ni siquiera comprometerme así, sin nada en la mano.

Alfredo: Un poco de flexibilidad.

Abogado: Nada.

Alfredo: Uff...

Carmela: Una vez más he soñado con él.

Alfredo: Pero ¿con quién?

Carmela: Con Ceraseno.

Alfredo: ¿Va a empezar de nuevo con esa historia?

Alce Negro: Enzù, tú ve por las hojas y la gasolina.

Enzuccio: ¿Están bajo la barbacoa?

Alce Negro: ¡Sí, allí, corre!

Enzo sale

Carmela: Estaba en un claro desierto a las puertas de Tebas...

Lucía: ¿De qué?

Carmela: De Tebas.

Lucía: ¿Qué cosa es?

Carmela: No lo sé, será una ciudad extranjera, ah, pero en el sueño yo sabía que estaba allí, en Tebas. *Regresa Enzuccio con ramas, hojas secas y gasolina.*

Alfredo: ¡¿En Tebas?!

Carmela: Así mismo...

Abogado: *(Al verlo)* Pero, ¿qué está haciendo?

Alfredo: Y nosotros sin embargo todavía estamos aquí, y si no firmamos nos quedaremos aquí por siempre. O puede ser que encima nos boten, y así terminaremos en medio de la calle.

Abogado: Señor Cafiero, pero, ¿usted se da cuenta de lo que están haciendo?

Alfredo: Abogado, un momento, estoy trabajando para usted.

(Alce Negro se acerca a Alfredo)

Alce Negro: No pueden botarnos. No dejaremos que nos boten.

Enzuccio: De hecho, no pueden botarnos de aquí.

Ceraseno: Sì ma è il mio voto che deciderà dove pende la bilancia e io primma e votà mi devo chiarire una cosa e se può fa solo accusi. Perciò state tranquilli e nun facite ammuina. Sotterrà sentite pure voi?

Sotterrato: Forte e chiaro!

Ceraseno: E allora può cominciare il processo. Avvocato rispondete solo a queste due domande preliminari. Vostro padre è il Conte Romolo Castellani?

Avv: Sì.

Ceraseno: E voi sapevate che vostro padre ha costruito questo palazzo, piazza della vittoria, la muraglia cinese?

Avv: La muraglia cinese?

Ceraseno: Quella lunga fila di palazzi che seguendo le curve sinuose di Via Falcone salgono fino alla parte alta della città, anche chiamata la muraglia cinese?

Avv: *(Dopo un secondo)* Sì.

Ceraseno: E poi i palazzi del rione dei fiori, adiacenti allo stadio e gran parte delle costruzioni che circondano il Tafagno?

Avv: Sì.

Ceraseno: Bene.

Avv: Ma io...

Ceraseno: *(Deciso)* No, basta accusi. Ritappategli la bocca, solo la bocca però. Stavolta deve sentire. Avvocato, avrete due avvocati eccellenti. Alce nero per l'accusa, mentre Alfredo Cafiero si incaricherà della difesa. Bene. Il processo può cominciare. Alce nero, a te la parola.

Alce Nero: Io sono per la morte. S'adda accidere. Noi così, solo così, uccidendolo, spezzeremo la catena della colpa che ci costringe a questa inaudita sofferenza.

Ceraseno: Però, questo della colpa, non è il solito atteggiamento un po' vittimistico?

Alce Nero: No, nun è vittimismo chest', nunn è pe' fa' 'a vittima, non è pe' ce chiagnere 'ncuoll, tanto pe' fa'. Noi siamo veramente vittime, ma vittime sacrificali, grossi tacchini del ringraziamento, su cui si è puntato l'indice crudele del sacerdote. È così che funziona: il nemico va trovato all'interno del gruppo. È un meccanismo inevitabile. E così noi, inconsapevoli, distratti forse, forse anche troppo compiaciuti dei nostri antichi rituali, non ci siamo neanche accorti che tutto il lerciume, tutto il disgusto, tutta la violenza ci venivano addebitati, come se ogni cosa fosse colpa nostra. È per questo che la nostra psiche si è a poco a poco convinta di essere davvero colpevole, davvero sporca, di essere la causa di tutte le nefandezze. E no. E no, e no! Questa è la catena che va spezzata, questa è la rabbia, 'a raggia, che

Alfredo: Pero ¿cuándo en la vida nosotros hemos contado en algo?

Carmela: *(Para sí)* Tenía una casaca blanca y la piel bronceada como cuando íbamos al mar en Agrópoli.

Alfredo: Esos sí quieren, pueden matarse, han decidido que aquí todo se debe derrumbar, eso también lo sabemos, lo sabemos.

Abogado: Escuchen, si firman, aquí las cosas se arreglarán, se los aseguro. Señor Cafiero, ¡mire para esto!

Alfredo se vuelve hacia el abogado y ve las ramas y la gasolina.

Alfredo: Enzù, todavía estamos tres contra tres.

Enzuccio: ¡Y quién está haciendo nada!

Carmela: No parecía muerto, parecía vivo y decía Carmèèèè.

Alfredo: ¡Firme!

(Primero dirigiéndose al sepultado).

Alce Negro: ¡No firme!

Carmela: Carmèèèè.

Alfredo: ¡Firme!

(Dirigiéndose a Enzuccio)

Alce Negro: ¡No firme!

Carmela: Carmèèèèèè.

Enzuccio: Yo no firmo.

Lucía: No, tú firma, firma, firma.

El espíritu de Ceraseno: *(Se escucha solo la voz)* Carmèèèèèè.

Lucía: Yo soy tu madre y debes hacer lo que te digo.

Enzuccio: ¡No firmo!

Ceraseno: *(De nuevo solo la voz)* Carmèèèèèè.

Alfredo: Basta, señora Amedeo.

Carmela: Pero yo no estoy hablando.

Alfredo: ¿Y quién entonces? Yo escucho Carmèèèèèè.

Carmela: Quizás es el sepultado que me está llamando, ¿Sepultado, me ha llamado?

Sepultado: ¡Yo no he dicho ni pío!

Ceraseno: *(Como desde arriba)* Carmèèèèèèèè.

Carmela: Ay, mi madre, esa es la voz de mi Ceraseno.

Ceraseno: ¿Ya no me reconoces?

Alce Negro: ¿Ceraseno?

Abogado: ¿Cómo Ceraseno?

Alfredo: Pero, ¿de qué están hablando?

Enzuccio: ¡Miren para allá! Ahí, está allí.

En la cima del Tafagno el Espíritu de Ceraseno Amedeo, suspendido en el aire, sin la mano y en una nube de palomas.

va capita e incanalata per diventare forza generatrice, per diventare azione buona, come le Erinni...

Lucia: le che...?

Carmela: poi te lo spiego.

Alce Nero: ...diventarono un giorno Eumenidi...

Enzuccio: comme mi fa impazzi' stu fatto!

Alce Nero: ...ed è per questo che il rito ha bisogno di un sacrificio umano, di un colpevole, metaforico, diciamo, ma reale; esterno, ma in realtà interno al gruppo perché fondatore in quanto erede di chi ha costruito il palazzo e ha creato la comunità; un nemico-amico, che ci liberi dal male.

Lucia, Carmela, Enzuccio: Ammen! Bravo Alce Nero! C'hai convinti a tutti quanti!

Ceraseno: E tu invece, Alfredo, ti trovi dall'altra parte a quanto pare.

Alfredo: Eh sì, mi trovo dall'altra parte, come potrei non essere dall'altra parte?

Ceraseno: Questo devi dircelo tu.

Alfredo: Ceraseno,

Ceraseno: Giudice Ceraseno!

Alfredo: Giudice Ceraseno, pubblico ministero, amici.

Alce Nero: *(Ironico)* A tutt' quant' insomma...

Alfredo: ... lo naturalmente capisco, io posso capire, io capirei ...

Alce Nero: Nun s'è capito...

Alfredo: *(Infastidito dalle provocazioni di Alce Nero)* Me ne vado?

Alce Nero: *(Come scusadosi)* no, no, no...

Alfredo: Allora, dicevo, io capirei se questa metafora rimanesse metafora, ma qua si sta parlando di compiere veramente un rito primitivo e questo non posso accettarlo: è questo che io rifiuto. Un omicidio, per quanto rituale possa essere, è sempre un omicidio e il sangue di Gesù Cristo, per quanto voi ve ne vogliate dimenticare, è già sgorgato per redimerlo, per negarlo, per evitarlo. Non può esistere una colpa che si purifichi con un'altra colpa, non può succedere questa carneficina come se il rito, la psiche, la liberazione della psiche, possa veramente aver bisogno di affondare la lama per trovare pace. Voi già siete liberi, avete il potere di cambiare le cose.

Sotterrato: ma pure io?

Alfredo: Sì, pure tu Sotterrà, pure tu hai il potere.

Enzuccio: Ma pure noi allora?

Carmela: Eh, 'o tene 'o sotterrato, nun 'o tiene tu?

Alfredo: E invece, dopo questo rito, comunque lo vogliate vedere, resterete due volte sconvolti, due volte colpevoli, perché se prima non lo eravate e vi sentivate

Ceraseno: ¡Hace media hora que te estoy llamando, Carmè!

Lucía: Ayyyy... ¡padre nuestro!

Enzuccio: ¡aaaayyy, que me muero!

Carmela: Lo sabía, sabía que vendrías (*comienza a llorar*) Cerasè, Cerasè (*se dirige hacia él*).

Ceraseno: Detente, ¡No puedes tocarme!

Carmela: Ayer no viniste porque te ofendiste por el asunto de la mano, es cierto que ellos decían que tú la habías perdido a propósito...

Ceraseno: No lo decían, lo pensaban, pero no fue por eso. Buenas noches, abogado.

Abogado: Bue...nas...no...ches...eh... ah... pero ¿quién es usted? ¿Es una broma? No querrá decirme que...

Alfredo: Sé lo mismo que usted.

Alce Negro: Ninguna broma, el señor es precisamente él, Ceraseno Amedeo, que hemos intentado llamarlo ayer porque nos faltaba el último voto.

Abogado: ¿Qué cosa?

Ceraseno: No perdamos tiempo, vayamos a la conclusión.

Carmela: Cerasèèè, Cerasèèè, pero qué bello estás, pareces rejuvenecido, pareces...

Ceraseno: Carmèèè, no tengo tiempo, evitemos las formalidades... solo déjame ver la mano.

Carmela: Está aquí.

Ceraseno: La mano, mi mano... el tiempo devora todas las cosas, pero ¿qué devora el tiempo?

¿Quién decide lo que queda? ¿Qué debe devorar el tiempo? Si de toda una civilización no quedan más que tres tumbas para una sola persona cada una. ¿Dónde están las barracas de los millones que las construyeron? ¿Dónde están los cepillos de dientes? ¿Las tijeras para las uñas? ¿Las mantas para los pies? ¿Los calzoncillos sucios de quienes las construyeron? Eres tú quien ha construido la puerta de los leones, el *empire state building*, la plaza del municipio, las pirámides, los templos aztecas, la torre de babel. ¿No eras tú? Extraño, eras igual. Entonces, abogado, el tiempo pasa.

Abogado: Pero ¿qué sucede en esta casa de locos?

Ceraseno: Cosas extrañas... ¿ya ve? He debido resurgir de entre los muertos para venir a juzgarlo.

Abogado: Pero ¿a juzgarme por qué? ¿Qué he hecho yo? ¡Soy inocente!

Ceraseno: Ah, por eso he debido venir yo. Desde su punto de vista usted no puede ser otra cosa que

in colpa, dopo lo sarete davvero, e due volte vi dico, per prima e per dopo.

Ceraseno: Può darsi, ma noto un checchè abbondante di cristianesimo in questa posizione.

Alfredo: certo, e la rivendico.

Enzuccio: Allora è ufficiale?!

Alfredo: Non è una posizione religiosa, però, come invece quella dell'accusa, ma è una posizione etica. Di matrice cristiana, forse, in origine, ma ormai tutta moderna, laica, volteriana, abbastanza sensata da reggersi anche da sola. La vostra, invece, senza le chiacchiere e i distinguo, senza i palombi, i tacchini e i totem, la vostra da sola non si regge, Alcenè, non si regge. E crolla come la torre di Babele, mo ce vò, è un palombo che non vola.

Lucia, Carmela, Enzuccio: Ammen! Bravo Alfredo! C'hai convinti a tutti quanti!

Alce Nero: Ma tu hai messo in mezzo il totem crocifisso mica io.

Alfredo: Non fare finta di non capire, io sto parlando della sostanza.

Alce Nero: La tua finta liberazione ci incatena per sempre alla volontà di chi ha il potere di invertarsi le regole!

Alfredo: La tua finta liberazione ci rende schiavi del bisogno di un nemico per restare dove siamo!

Ceraseno: Va bene, avvocati, va bene. Ho capito. Avvocato, dico a lei, avvocato-imputato, come vede gli avvocati hanno fatto il loro lavoro, e tutto sommato abbastanza bene. Ed in realtà hanno ragione entrambi.

Carmela: come sei diventato saggio Cerasè..

Enzuccio: entrambi? Ma quale saggio, signora Amedeo! Scusate Giudice Ceraseno, ma come hanno ragione entrambi?

Lucia: E quindi nun se po' fa cchiù niente?

Carmela: Amma rimanere a vivere ccà?

Lucia: lo dico di sì, nun ce ne iammo cchiù 'a ccà dint'.

Sotterrato: Che cosa?

Lucia: Nun ce ne iammo cchiù 'a ccà dint'.

Sotterrato: lo sego allora e faccio care' tutt cose!

Tutti: No!

Ceraseno: In realtà, dicevo, hanno ragione entrambi e entrambi hanno torto, però, io sono il giudice. Ed è giusto così, perché io vengo dall'altra parte della vita, e so quello che pesa davvero, so quello che ha valore. lo durante la vita sono stato dalla parte della civiltà, poi della violenza, poi di nuovo della civiltà, poi di nuovo della violenza, e poi so' muerto. E sono entrato nella verità. Per questo mi posso permettere di dare il voto decisivo senza paura di sbagliare. Non agitatevi. Questo potrà

inocente. Pero en la posición en que usted se encuentra, su punto de vista es demasiado estrecho. Aquí se habla de culpas ancestrales. Pero, esté tranquilo, que tendrá el más justo de los procesos, y el mejor de los jueces, es decir, yo.

Abogado: ¿Proceso? ¿Juez? Pero, ¿por qué debo ser juzgado? No he hecho nada. Al contrario, he hecho todo lo posible por ayudar a esta banda de locos furiosos.

Ceraseno: Lo sé, se lo he dicho: la culpa que juzgamos es otra.

Carmela: Cerasè, pero basta con que tú des tu voto, nosotros te hemos llamado a propósito.

Lucía: Porque estamos tres a tres.

Enzuccio: Si no, no te hubiéramos llamado.

Ceraseno: Sí, pero es mi voto el que decidirá hacia dónde se inclina la balanza, y yo antes de votar me debo aclarar una cosa y se puede hacer solo aquí. Por eso, estense tranquilos y no formen lío. Sepultado, ¿usted también me escucha?

Sepultado: ¡Fuerte y claro!

Ceraseno: Entonces, puede comenzar el proceso. Abogado, responda solo a estas dos preguntas preliminares. ¿Su padre es el Conde Romolo Castellani?

Abogado: Sí.

Ceraseno: ¿Y usted sabía que su padre construyó este edificio, la plaza de la victoria, la muralla china?

Abogado: ¿La muralla china?

Ceraseno: ¿Esa larga hilera de edificios, que siguiendo las curvas sinuosas de Via Falcone suben hasta la parte alta de la ciudad, también llamada la muralla china?

Abogado: (Tras un segundo) Sí.

Ceraseno: ¿Y también los edificios del barrio popular de las flores, junto al estadio y gran parte de las construcciones que circundan el Tafagno?

Abogado: Sí.

Ceraseno: Bien.

Abogado: Pero yo...

Ceraseno (Decidido). No, es suficiente. Tápenle de nuevo la boca, pero solo la boca. Esta vez debe oír. Abogado, tendrá dos abogados excelentes. Alce Negro para la acusación, mientras que Alfredo Caffero se encargará de la defensa. Bien. El proceso puede comenzar. Alce Negro, tienes la palabra.

Alce Negro: Yo estoy por la muerte. Hay que martarlo. Nosotros así, solo así, matándolo, rompere-

sembrare tutto un sogno fra poco, uno strano sogno pieno di visioni malvage e misteriosi benefattori, ma ha bisogno di un altro po' di notte per essere sognato bene. Io però so, a questo punto, come votare.

Alfredo e Alce Nero si avvicinano alla teca della mano di Ceraseno, la aprono e trovano una scheda per votare indetica a quella che hanno usato loro. Quindi come in procesione la vanno a depositare nell'urna sotto lo sguardo terrorizzato dell'avvocato.

EPILOGO

1959. Come il prologo, alla presenza dell'agente immobiliare, Ceraseno e Carmela firmano il contratto per la casa di Via Miracolo a Milano.

Ceraseno: Eccoci qua.

Agente immobiliare: E allora cosa abbiamo deciso di fare? La prendiamo questa casetta?

Carmela: Sì.

Ceraseno: La prendiamo.

Agente Immobiliare: Bene, benissimo. Intanto dovete firmarmi questo foglio.

Ceraseno: Devo firmare io?

Agente Immobiliare: Sì, certo.

Carmela: Ti aiuto io Cerasè.

Ceraseno: Ecco, sapete ancora non mi sono abituato con la sinistra.

Carmela lo aiuta a firmare.

Agente Immobiliare: Adesso la casa è vostra.

Ceraseno: Sei felice Carmè?

Carmela: Assai.

Agente Immobiliare: E fate bene ad essere felici perché avete fatto la scelta giusta.

Fine

mos la cadena de la culpa que nos constriñe a este inaudito sufrimiento.

Ceraseno: Pero, ¿esto de la culpa no es solo un comportamiento un poco victimista?

Alce Negro: No, eso no es victimismo, no es por jugar a hacernos las víctimas, no es para lamentarse por eso sin dignidad, por engaño. Nosotros somos realmente víctimas, pero víctimas del sacrificio, grandes pavos del agradecimiento hacia los que señala el índice cruel del sacerdote. Es así como funciona: el enemigo debe ser hallado dentro del grupo. Es un mecanismo inevitable. Y así, nosotros, inconscientes, quizás distraídos, quizás incluso demasiado complacidos de nuestros antiguos rituales, no nos hemos dado cuenta de que toda la podredumbre, todo el disgusto, toda la violencia nos había endeudado, como si cada cosa fuese culpa nuestra. Es por eso que nuestra psiquis se ha convencido poco a poco de ser realmente culpable, verdaderamente sucia, de ser la causa de todas las infamias. Pero no. ¡No y no! Esta es la cadena que se debe romper, esta es la rabia, la rabia, que se debe entender y canalizar para convertirse en fuerza generadora, para convertirse en una buena acción, como las Erinias...

Lucía: ¿Las qué?

Carmela: Luego te lo explico.

Alce Negro:...un día se convirtieron en Eumenides...

Enzuccio: ¡Qué loco me vuelve este asunto!

Alce Negro:...y es por eso que el rito necesita de un sacrificio humano, de un culpable, metafórico, digamos, pero real; externo, pero en realidad interno al grupo porque es fundador ya que es heredero de quien ha construido el edificio y ha creado la comunidad; un enemigo-amigo, que nos libere del mal.

Lucía, Carmela, Enzuccio: ¡Amén! ¡Bravo, Alce Negro! ¡Nos has convencido a todos!

Ceraseno: Y tú Alfredo, sin embargo, por lo que parece, te hallas de la otra parte.

Alfredo: Sí, me hallo de la otra parte, ¿como podría no estar de la otra parte?

Ceraseno: Eso debes decirnoslo tú.

Alfredo: Ceraseno.

Ceraseno: ¡Juez Ceraseno!

Alfredo: Juez Ceraseno, ministerio público, amigos.

Alce Negro: *(Irónico)* En fin, todos...

Alfredo:...Yo naturalmente comprendo, yo puedo comprender, yo comprendería...

Alce Negro: No se ha entendido...

Alfredo: (*Molesto por las provocaciones de Alce Negro*) ¿Me voy?

Alce Negro: (*Como excusándose*) No, no, no...

Alfredo: Entonces, decía, yo comprendería si esta metáfora siguiera siendo una metáfora, pero aquí se está hablando de cumplir realmente un rito primitivo y eso no puedo aceptarlo: eso es lo que yo rechazo. Un homicidio, aunque sea ritual, sigue siendo un homicidio, y la sangre de Jesucristo, por mucho que ustedes quieran olvidarse de ello, ya ha fluido para redimirlo, para negarlo, para evitarlo. No puede existir una culpa que se purifique con otra culpa, no puede tener lugar esta carnicería como si el rito, la psiquis, la liberación de la psiquis tenga realmente la necesidad de enterrar la hoja para hallar la paz. Ustedes ya son libres, tienen el poder de cambiar las cosas.

Sepultado: Pero, ¿incluso yo?

Alfredo: Sí, incluso tú, Sepultado, tú también tienes el poder.

Enzuccio: ¿Entonces, incluso todos nosotros?

Carmela: Ah, si lo tiene el Sepultado, ¿no lo tienes tú?

Alfredo: Por el contrario, después de este rito, de cualquier forma que lo quieran ver, quedarán dos veces perturbados, dos veces culpables, porque si antes no lo eran y se sentían culpables, después lo serán de veras, y dos veces les digo, por el antes y por el después.

Ceraseno: Puede ser, pero advierto una nota abundante de cristianismo en esta posición.

Alfredo: Así es y la reivindico.

Enzuccio: Entonces, ¿es oficial?!

Alfredo: No es una posición religiosa, como lo es la de la acusación, pero es una posición ética. De matriz cristiana, quizás, en su origen, pero ya toda moderna, laica, volteriana, bastante sensata para sostenerse por sí misma. La suya, por el contrario, sin las chácharas y las precisiones, sin las palomas, los pavos y los totems, la de ustedes, por sí sola no se sostiene, Alcené, no se sostiene. Y se derrumba como la torre de Babel, es justo decirlo, es una paloma que no vuela.

Lucía, Carmela, Enzuccio: ¡Amén! ¡Bravo, Alfredo! ¡Nos has convencido a todos!

Alce Negro: Pero tú has metido en medio el totem

crucificado, no yo.

Alfredo: No simules no entender, yo estoy hablando de la esencia.

Alce Negro: ¡Tu simulada liberación nos encadena para siempre a la voluntad de quien tiene el poder de inventarse las reglas!

Alfredo: ¡Tu simulada liberación nos hace esclavos de la necesidad de un enemigo para quedarnos donde estamos!

Ceraseno: Está bien, abogado, está bien. Lo he entendido. Abogado, le digo a usted, abogado-imputado, como ve, los abogados han hecho su trabajo, y todo bastante bien. Y en realidad ambos tienen razón.

Carmela: Qué sabio te has vuelto, Cerasè...

Enzuccio: ¿Ambos? ¡Pero qué sabio ni sabio, señora Amedeo! Discúlpeme Juez Ceraseno, pero ¿cómo es que ambos tienen razón?

Lucía: Y entonces, ¿no se puede hacer nada?

Carmela: ¿Tendremos que quedarnos a vivir aquí?

Lucía: Para mí, sí, nunca nos iremos de aquí.

Sepultado: ¿Qué cosa?

Lucía: Nunca nos iremos de aquí.

Sepultado: Ahora tumbo los travesaños y lo derumbo todo.

Todos: ¡No!

Ceraseno: En realidad, decía, que tienen razón ambos y que sin embargo, ambos están errados, yo soy el juez. Y es justo así, porque yo vengo de la otra parte de la vida, y sé lo que realmente pesa, sé lo que tiene valor. Yo durante la vida he sido parte de la civilización; después, de la violencia; después de nuevo de la civilización; después, de nuevo de la violencia y después me he muerto. Y he entrado en la verdad. Por eso me puedo permitir dar el voto decisivo sin temor a equivocarme. No se inquieten. Dentro de poco esto podrá parecer un sueño, un extraño sueño de visiones malvadas y misteriosos benefactores, pero necesita de unas cuantas noches más para ser bien soñado. Sin embargo, llegados a este punto, sé cómo votar.

Alfredo y Alce Negro se acercan a la vitrina de la mano de Ceraseno, la abren y encuentran una boleta para votar idéntica a la que han usado ellos. Entonces, como en procesión, la van a depositar en la urna bajo la mirada aterrorizada del abogado.

EPÍLOGO

1959. Como el prólogo, en presencia del agente inmobiliario, Ceraseno y Carmela firman el contrato

para la casa de Via Milagro en Milán.

Ceraseno: Aquí estamos.

Agente inmobiliario: Y entonces, ¿qué hemos decidido hacer? ¿Tomamos esta casita?

Carmela: Sí

Ceraseno: La tomamos.

Agente inmobiliario: Bien, muy bien. Entonces, deben firmar este papel.

Ceraseno: ¿Debo firmar yo?

Agente Inmobiliario: Sí, por supuesto.

Carmela: Yo te ayudo, Cerasè

Ceraseno: Sí, saben que todavía no me he acostumbrado con la zurda.

Carmela lo ayuda a firmar.

Agente inmobiliario: Ahora la casa es de ustedes.

Ceraseno: ¿Eres feliz, Carmè?

Carmela: Muy feliz.

Agente inmobiliario: Y hacen bien en ser felices porque han hecho la elección correcta.

Fin





Los dejamos para no darles otras preocupaciones

Daria Deflorian y Antonio Tagliarini

Punto de partida es la novela *L'esattore*¹ del escritor griego Petros Markaris, del 2011. En medio de la crisis económica griega cuando son hallados los cadáveres de cuatro mujeres, pensionadas, que se han quitado voluntariamente la vida.

¿Cómo han urdido estas cuatro ancianas este singular complot contra su sociedad en crisis?

No es un relato ni un resumen, sino un recorrido por dentro y por fuera de estas cuatro figuras de las que no se sabe nada excepto su trágico fin. Un recorrido hecho de preguntas y cuestiones que son las de ellas, pero sobre todo son las nuestras.

Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni

Daria Deflorian e Antonio Tagliarini

Punto di partenza è il romanzo *L'esattore* dello scrittore greco Petros Markaris, del 2011. Nel pieno della crisi economica greca sono trovate le salme di quattro donne, pensionate che si sono tolte volontariamente la vita.

Come hanno ordito queste quattro donne anziane questo singolare complotto contro la loro società in crisi? Non un racconto, né un resoconto, ma un percorso dentro e fuori queste quattro figure tra il momento in cui prendono i sonniferi e quello in cui una ad una lasciano la vita nella loro casa di periferia.

Un percorso fatto di domande e questioni che sono le loro, ma sono soprattutto le nostre.



Daria Deflorian y Antonio Tagliarini son autores, directores y actores. Entre 2010 y 2011 han trabajado en el *Progetto Reality* que ha dado vida a dos trabajos: la instalación/performance *czechy/cose* (2011) y el espectáculo *Reality* (2012), por el cual Daria Deflorian se alzó con el Premio Ubu 2012 como mejor actriz protagonista. *Los dejamos para no darles otras preocupaciones* se estrenó en 2013 en el *Romaeuropa Festival*. Desde 2015 llevan regularmente sus trabajos en giras por Francia y otros países europeos. En 2017 comienzan a trabajar en el *Progetto Antonioni / Deserto Rosso*. Más tarde comienzan a trabajar en un nuevo proyecto alrededor del filme *Ginger e Fred*, de Federico Fellini, que llevaría en 2021 a la creación del espectáculo teatral *Avremo ancora l'occasione di ballare insieme*.

Daria Deflorian e Antonio Tagliarini sono autori, registi e performer. Tra il 2010 e il 2011 hanno lavorato al *Progetto Reality* che ha dato vita a due lavori: l'installazione/performance *czechy/cose* (2011) e lo spettacolo *Reality* (2012.), lavoro per il quale Daria Deflorian ha vinto il Premio Ubu 2012 come miglior attrice protagonista. *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* ha debuttato nel 2013 al Romaeuropa Festival. Dal 2015 portano regolarmente i loro lavori in tournée in Francia e altri paesi europei. Nel 2017 iniziano a lavorare al *Progetto Antonioni / Deserto Rosso*. Iniziano poi a lavorare su un nuovo progetto attorno al film *Ginger e Fred* di Federico Fellini, che porterà nel 2021 alla creazione dello spettacolo teatrale *Avremo ancora l'occasione di ballare insieme*.

Los dejamos para no darles otras preocupaciones

Daria Deflorian y Antonio Tagliarini

Personajes:

Daria

Monica

Antonio

Valentino

ANTONIO TAGLIARINI

DARIA DEFLORIAN

Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni

Daria Deflorian e Antonio Tagliarini

Personaggi:

Daria

Monica

Antonio

Valentino

CE NE ANDIAMO PER NON DARVI ALTRE PREOCCUPAZIONI

LOS DEJAMOS PARA NO DARLES OTRAS PREOCCUPACIONES

La acción en la que se basa el trabajo es la que ha sido contada por el escritor griego Petros Markaris en el primer capítulo de su novela L'esattore. Las figuras en escena coinciden con los actores que los interpretan, por tanto, tienen su nombre.

Espacio vacío a plena luz pero con los alrededores en penumbras, donde se han colocado tres sillas. El fondo es negro. Por la izquierda entran cuatro actores, parlotean al fondo, después Daria y Antonio se acercan al público. Mónica y Valentino permanecen en el fondo. Ella le habla al público, pero mira de vez en cuando a sus compañeros de trabajo.

Daria: No estamos listos.

No es cuestión de una tardanza, de diez minutos, un problema técnico...

Pensábamos no hacerlo.

Miran al público

No es que no hayamos trabajado, más bien, probablemente el problema ha sido precisamente este:

nos hemos perdido en un mecanismo mental fortísimo

y (*mirando al espacio*) no hemos hallado una acción.

Por tanto...

Como si hubiera terminado de hablar se aleja hacia el fondo, después ella se da la vuelta mientras que Antonio permanece primero en el fondo, y después se mueve en la penumbra hacia la derecha.

Incluso porque si hemos comprendido algo en este período es la importancia de decir no.

Se puede decir no.

Hay un poder en el negarse, en el no.

¿Qué es todo esto de conformarse?

Se habitúan a eso: pero bueno, arriba, incluso si no estás listo, hazlo de todas formas, en definitiva nadie se dará cuenta, da lo mismo.

Pero no.

No. Nosotros no queremos conformarnos con eso.

También porque frente a un acto incomprensible, gratuito y poderoso –y por demás inventado, una simulación que se asemeja increíblemente a la realidad— como el acto de cuatro pensionadas griegas que se quitan voluntariamente la vida producto de la crisis económica... ¿nosotros qué hacemos? ¿Nosotros nos conformamos? No.

Il gesto che è alla base del lavoro è quello raccontato dallo scrittore greco Petros Markaris nel primo capitolo del suo romanzo L'esattore (Bompiani 2012). Le figure in scena coincidono con i performer che le interpretano, quindi hanno il loro nome.

Spazio vuoto in piena luce ma con le periferie in penombra, dove sono sistemate tre sedie. Il fondale è nero. Dalla sinistra entrano i quattro performer, parlottano in fondo poi Daria e Antonio si avvicinano al pubblico. Monica e Valentino rimangono sul fondo. Lei parla al pubblico ma guarda a volte i suoi compagni di lavoro.

Daria: Non siamo pronti.

Non è una questione di un ritardo, dieci minuti, un problema tecnico...

Pensavamo di non farlo.

Guardano il pubblico

Non è che non abbiamo lavorato, anzi, probabilmente il problema è stato proprio questo: ci siamo persi in un meccanismo mentale fortissimo e (*guardando lo spazio*) non abbiamo trovato un'azione. Quindi...

Come se avesse finito di parlare si allontanano verso il fondo, poi lei si gira mentre Antonio rimane prima sul fondo, spostandosi poi nella penombra sulla destra.

Anche perché se abbiamo capito una cosa in questo periodo è l'importanza di dire no.

Si può dire no.

C'è una potenza nel negarsi, nel no.

Che cos'è tutto questo accontentarsi?

Ci abituano: ma dai, su, anche se non si pronto fallo lo stesso, tanto nessuno se ne accorge, è tutto uguale. Invece no.

No. Noi non ci vogliamo accontentare.

Anche perché di fronte a un gesto incomprensibile, gratuito e potente – e per di più inventato, una finzione che assomiglia incredibilmente alla realtà – come il gesto di quattro pensionate greche che si tolgono volontariamente la vita sullo sfondo della crisi economica... noi cosa facciamo? Noi ci accontentiamo? No.

Va al centro della scena

Questa immagine è qualcosa che doveva potervi apparire in tutta la sua complessità e semplicità come una pietra gigantesca che rompe il soffitto del teatro e piomba qui in scena.

Pausa

Lo so, lo so che mi sto contraddicendo, perché dico che non lo facciamo

Va al centro de la escena

Esta imagen es algo que debía poder mostrársenos en toda su complejidad y simplicidad como una piedra gigantesca que rompe el techo del teatro y cae desde lo alto aquí en la escena.

Pausa

Lo sé, sé que me estoy contradiciendo, porque digo que no lo hacemos y mientras tanto la tentación de construir algo... Sí, nos hemos dado cuenta: es muy difícil decir no. Hay una perversión, una incapacidad de estar en el no.

En el borde del escenario, hacia el público

Aparte de que el no de ellas es más bien un asomarse al mundo con extrema serenidad y delicadeza, ellas se asoman al borde de una sociedad degradada y dicen

“Los dejamos para no darles otras preocupaciones”,
no es que sea un acto de acusación. No.
“Los dejamos para no darles otras preocupaciones”

“Somos cuatro pensionadas, solas. Sin hijos, sin un perro. Primero nos han reducido las pensiones, nuestra única entrada. Después necesitábamos un doctor para que nos prescribiera los medicamentos, pero los doctores estaban en huelga. Cuando finalmente logramos adquirir las prescripciones, en la farmacia nos han dicho que no nos dan las medicinas porque el *seguro médico* está en deuda y por tanto tendríamos que pagarlas con nuestras reducidas pensiones. Entonces, hemos entendido que somos una carga para el Estado, para los médicos, los farmacéuticos y para toda la sociedad. Por tanto...

Se interrumpe al darse cuenta que una vez más no logra detener los pensamientos.

No. El juego habitual. Te digo aquello que no tengo intenciones de decirte y sin embargo, te lo he dicho.

Antonio se sienta

Lo que me molesta es que cuando estoy en casa no me busco todos estos problemas... estoy en casa y cualquiera que me pregunta “¿qué estás haciendo?” yo no me pongo a decir “no, esto es demasiado, esto es demasiado poco...” me sale tan bien (*toma una silla desde el lado derecho y la trae a escena y se sienta de perfil como hablando con alguien*)

e intanto la tentación de construir qualcosa... .

Sì, ce ne siamo accorti: è molto difficile dire no.

C'è una perversione, una incapacità di stare nel no.

Sul limite della scena verso il pubblico

A parte che il loro no

è più un affacciarsi al mondo con estrema serenità e delicatezza,

loro si affacciano sull'orlo di una società in rovina e dicono

“Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni”, non è che è un atto di accusa. No.

“Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni.”

“Siamo quattro pensionate, sole. Senza figli, senza un cane. Prima ci hanno ridotto le pensioni, la nostra unica entrata. Poi avevamo bisogno di un dottore per farci prescrivere le medicine ma i dottori erano in sciopero. Quando, finalmente, siamo riuscite a prendere la prescrizione, in farmacia ci hanno detto che non danno le medicine perché la mutua è in debito e quindi avremmo dovuto pagarcele con le nostre pensioni ridotte. Allora abbiamo capito che siamo di peso allo Stato, ai medici, ai farmacisti e a tutta la società. Quindi... .

Si interrompe rendendosi conto che ancora una volta non riesce a non andare avanti coi pensieri.

No. Il solito gioco. Ti dico quello che non ho intenzione di dirti e intanto te l'ho detto.

Antonio si siede

La cosa che mi dispiace è che quando sono a casa io tutti questi problemi non me li faccio... sono a casa e qualcuno che mi chiede ‘cosa stai facendo?’ non è che mi metto a dire ‘no questo è troppo, questo è troppo poco’... mi riesce così bene (*prende una sedia sulla destra e la porta in scena e si siede di profilo come parlando con qualcuno*) Stiamo lavorando su questa immagine di un libro, senza accenti drammatici, improvvisamente ti trovi dentro questo bilocale della periferia di Atene dove ci sono due donne anziane sedute una di fronte all'altra su due poltroncine dallo schienale basso, i braccioli di legno come se si fossero addormentate una di fronte all'altra guardando la televisione, (*guardando il pubblico*) io quando guardo la televisione dopo dieci minuti mi addormento proprio così (*riguardando l'immaginario interlocutore*) ed in effetti c'è un televisore acceso a basso volume, uno di quei grossi televisori che sembrano un vecchio computer. Poi passi nell'altra stanza dove c'è un letto doppio con altre due signore anziane stese, composte, con gli occhi incollati al soffitto... le pantofole messe ordinate a fianco al letto, si sono sdraiate con le calze, le gonne ben tese come

Estamos trabajando sobre esta imagen de un libro, sin acentos dramáticos, de improvviso te hallas dentro de este apartamento de dos piezas de la periferia de Atenas donde hay dos mujeres ancianas, sentadas una frente a la otra en dos butacas de espadar bajo, con los brazos de madera, como si estuvieran adormecidas una frente a la otra mirando la televisión (*mirando al público*), yo cuando miro la televisión pasados diez minutos me adormezco así mismo (*mirando a un interlocutor imaginario*) y en efecto, hay un televisor encendido con el volumen bajo, uno de esos grandes televisores que parecen una computadora vieja.

Después pasas a la otra habitación donde hay una cama doble con otras dos señoras ancianas estiradas, compuestas, con los ojos fijos mirando al techo... las pantuflas colocadas ordenadamente junto a la cama, están acostadas con las medias, las sayas bien extendidas como buenas amas de casa y todo en esta casa brilla, sabes, como cuando quieres poner todo en orden para dar una buena impresión... sobre la mesa, con el mantel bordado, está la nota, aquella que termina diciendo "...los dejamos para no darles otras preocupaciones. Ahorrarán con nuestras cuatro pensiones y vivirán mejor", y lo más desconsolador son los cuatro carné de identidad colocados en orden sobre la mesa, como diciendo, no queremos darles qué hacer, aquí estamos, lo hemos decidido juntas, todas estamos de acuerdo. La única cosa fuera de lugar es una botella de vodka medio vacía sobre la mesa de la cocina, para no alimentar otras suposiciones: los somníferos bebidos con la vodka que, según dicen, son el modo más seguro para caer tranquilamente en el sueño.

El caos está afuera.

En la casa todo está tranquilo: algo simple, ¿simple? No.

Afuera está cayendo un fuerte aguacero, está esa Atenas echa leña, cuando abres la puerta de este apartamento duplex, ya en la escalera, la dueña de casa, una cuarentona desmirriada, encolerizada, que comienza a decir: "ah, mira, ¿y ahora? ¿Ahora y qué? Aquella de allí no me pagaba el alquiler desde hace seis meses, yo vivo de ese alquiler, ¿acaso me debo suicidar yo también para tener mi dinero?". Y las personas bajo el incesante aguacero que miran los cadáveres que están siendo sacados y cada uno se refleja dentro de aquella imagen.

delle brave donne di casa e tutto in questa casa brilla, sai come quando vuoi mettere in ordine per fare bella figura...anche sul tavolo, quello con la tovaglia di pizzo c'è il biglietto, quello che con la motivazione che finisce dicendo "...ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni. Risparmierete sulle nostre quattro pensioni e vivrete meglio." e la cosa più disarmante sono le quattro carte di identità appoggiate in ordine sul tavolo, come dire, non vi vogliamo dar da fare, eccoci qui, abbiamo deciso insieme, tutte d'accordo. L'unica cosa fuori posto è una bottiglia di vodka semivuota sulla tavola in cucina, per non alimentare altre supposizioni: i sonniferi presi con la vodka che, dicono, sono il modo più sicuro per andarsene tranquillamente nel sonno.

Il caos è fuori. Nella casa è tutto tranquillo: un semplice, semplice? No.

Fuori c'è una pioggia battente, c'è questa Atene disastrosa, già quando apri la porta di questo bilocale, già sulla scala la padrona di casa, una quarantenne rinsecchita, inviperita, che comincia a dire. "ah ecco, e adesso? Adesso io? Quella lì non mi pagava l'affitto da sei mesi, io ci vivo di quell'affitto, che mi devo suicidare anch'io per avere i miei soldi?" E le persone sotto la pioggia battente che guardano le salme portate via e ognuno si riflette dentro quell'immagine.

Si blocca di colpo e si rivolge al pubblico.

Io a casa non parlo così. Io a casa non sono così.

Perché a casa succede sempre qualcosa, c'è sempre qualcuno che ti interrompe, ti cade una cosa, invece qua, qua diventa tutto così fisso.

Fa per andarsene

L'unica cosa che mi dispiace è che ci sono stati dei momenti di lavoro bellissimi.

(Va in fondo nella penombra sulla destra) C'è stato un momento in cui Monica, qui in fondo, quasi in penombra, seduta con un vestito a fiori spenti, le mani in mano, si mordeva un po' le labbra...

In un secondo è diventata una di loro.

(Si avvicina un po' al pubblico) Anch'io, anch'io. Io mi sono ritrovata a pensare delle cose che non sapevo di pensare, come scoprire la polvere sotto il tappeto. Io ho scoperto che dentro di me c'è un punto in cui io potrei anche farla finita: Non ce la faccio più. Non mi va nemmeno di farcela più. Non mi va. Non mi va di trovare la responsabilità, quella maledetta responsabilità per cui devi sempre trovare una soluzione. Ce la devi sempre fare, ti devi tirare su. Io non ce la faccio, basta. È una tale liberazione, un tale senso di liberazione. Finalmente capisco Marco, il mio amico che quando era in ospe-

Se bloquea de golpe y se dirige al público.

Yo en casa no hablo así. Yo en casa no soy así.

Porque en casa siempre sucede algo, siempre hay alguien que te interrumpe, te cae algo, sin embargo aquí, aquí todo se queda paralizado.

Hace por irse

Lo único que me disgusta es que ha habido momentos de trabajo bellísimos.

(va al fondo en la penumbra hacia la derecha).

Ha habido un momento en que Mónica aquí en el fondo, casi en la penumbra, sentada con un vestido de flores poco vistosas, mano sobre mano, se mordía un poco los labios... En un segundo se ha convertido en una de ellas.

(Se acerca un poco al público) Yo también, yo también. Me he atrapado pensando cosas que no sabía que se podían pensar, como descubrir el polvo bajo el tapete. He descubierto que dentro de mí hay un punto en el que yo podría también arrancarme la vida. Ya no puedo más. Estoy cansada. Ya no tengo voluntad para seguir. No puedo hallar la responsabilidad, aquella maldita responsabilidad para la que siempre debes hallar una solución. Siempre lo tienes que conseguir, te debes levantar. No puedo más, basta. Es una cierta liberación, un cierto sentido de liberación. Finalmente comprendo a Marco, mi amigo, que cuando se hallaba en el hospital y estaba a punto de morir, estaba muy sereno. Yo le dije: disculpa, Marco, ¿cómo lo haces? Y él me dijo: Bueno, sabes, cuando sientes la insostenibilidad de la vida. Cuando todo está más allá de ti...

Camina y hace que Antonio se levante; toma la otra silla y la coloca frente a la que ya está allí.

O bien cuando Antonio es una de ellas, después que se tomó los somníferos con el vodka y toda preocupada dice “no quiero ser la última en morir, no quiero que de repente me encuentre...” porque el somnífero no hace efecto a todas en el mismo instante, por lo cual el que todas juntas, ¡pum!, queden muertas, depende de distintas circunstancias. “No quiero ser la última”, después mira a la que está sentada frente a ella... *(moviendo una mano como si frente a ella hubiera alguien sentado)* “nada, nos ha dejado” *(se vuelve hacia Valentino que se ha quedado en el fondo en la penumbra)*. O Valentino diciendo cuando era una de ellas, Ikaterini “¿Y yo debo pasar el día impidiéndome amar mi propia vida?” Lo decía con

dale e stava per morire era così sereno. Io gli ho detto: scusa Marco, come fai? E lui mi ha detto: Beh, sai, quando senti l'insostenibilità della vita. Quando tutto è al di là di te...

Va e facendo alzare Antonio prende l'altra sedia sistemandola di fronte a quella che c'è già

Oppure quando Antonio ha fatto una di loro dopo che aveva preso i sonniferi con la vodka e tutta preoccupata dice ‘io non voglio essere l'ultima a morire, non voglio che improvvisamente mi trovo...’ perché non è che il sonnifero fa effetto a tutti nello stesso istante per cui tutte insieme tac, morte, dipende da diverse circostanze. “Non voglio essere l'ultima”, poi guarda quella seduta di fronte a lei... *(muovendo una mano come se di fronte a lei ci fosse seduto qualcuno)* “niente, se n'è andata...” *(si gira verso Valentino rimasto sul fondo nella penombra)* O Valentino quando diceva facendo una di loro, Ikaterini “E io devo attraversare la giornata impedendomi di amare la mia vita?” lo diceva con una compostezza di altri tempi: “I miei problemi economici non sono la mia vita. I miei problemi economici non mi impediscono di amare la mia vita. Di inventarmi una vita. Ma che ti inventi una vita alla tua età? Sì, io insegno greco ogni mercoledì sera agli immigrati. Lo sapevate questo? No, non lo sapevate?”.

Guarda il pubblico

Ma che senso avrebbe farlo adesso davanti a voi? Che cosa rimane di quello che noi abbiamo scoperto?

Monica la interrompe, viene avanti, dopo essere rimasta fino ad ora ad ascoltare

Monica No, non sono d'accordo, alcune cose si potevano fare, c'erano, magari non tutto, ma qualcosa si poteva comunicare...

Si siede, parlando come tra se, ma anche con il pubblico e ai suoi compagni

Sono così incazzata, ma con me, con me. Non mi era mai capitato di essere così spesso incazzata con me stessa. Io di giorno ce l'ho il controllo, l'ho sempre avuto. Mi metto a letto. Mi addormento subito, di colpo, esausta e poi intorno alle quattro, quattro e un quarto, tac, mi sveglio di colpo, di soprassalto. Come ho fatto a non pensarci prima, a non prevedere tutto questo, come ho fatto ad arrivare a questo punto senza un margine, un margine di sicurezza, niente. Ma tra dieci anni che faccio, a sessanta, settanta anni cosa faccio? Adesso è già tardi, adesso mi tocca fare uno sforzo tutti i giorni, tutti i giorni io mi devo sforzare...

C'è quella tipa che abita di fronte, l'ho sempre presa per il culo, una poveretta. Adesso quanto la invidia, io

una compostura de otros tiempos: "Mis problemas económicos no son mi vida. Mis problemas económicos no me impiden amar mi vida. Inventarme una vida. Pero ¿inventarte una vida a tu edad? Sí, yo enseño griego todos los miércoles por la noche a los inmigrantes. ¿Sabían eso? ¿No, no lo sabían?"

Mira al público

¿Pero qué sentido tendría hacerlo ahora frente a ustedes? ¿Qué queda de aquello que nosotros hemos descubierto?

Mónica la interrumpe, viene hacia adelante, después que había permanecido escuchando hasta ahora.

Mónica: No, no estoy de acuerdo, algunas cosas se podían hacer, estaban ahí, quizás no todo, pero algo se podía transmitir...

Se sienta, hablando como para sí misma, pero también con el público y a sus compañeros.

Estoy tan encabronada, pero conmigo, conmigo misma. Nunca me había sucedido esto de estar tan encabronada conmigo misma con tanta frecuencia. De día tengo el control, siempre lo he tenido. Me meto en la cama. Me duermo de inmediato, de golpe, exhausta y después alrededor de las cuatro, cuatro y cuarto, pum, me despierto de pronto, con un sobresalto. ¿Cómo he hecho para no pensar en eso antes, para no prever todo esto, cómo he hecho para llegar a este punto sin un margen, un margen de seguridad?, nada. Pero, dentro de diez años ¿qué hago, a los sesenta, a los sesenta años qué haré? Ahora ya es tarde, ahora me toca hacer un esfuerzo todos los días, todos los días, yo me debo esforzar...

Está esa tipa que vive enfrente, siempre me he burlado de ella, pobrecita. Cuánto la envidio ahora, envidio su seguridad material, ella se ha construido algo perenne. Y yo que me sentía tan corajuda, no banal... ahora ¿a dónde ha ido a parar todo mi coraje, a dónde? Y después, ¿para hacer qué con eso?

Quisiera encabronarme con algo fuera de mí, porque si continúo encabronándome conmigo misma, con mis elecciones, con lo que no he previsto, terminaré enfermándome. Yo lo sé, me enfermaré.

Y también está eso. "No queremos que Equitalia sea borrado por el Norte". No. No solo por el norte. Cuando le han lanzado las bombas yo estaba

invidio la sua sicurezza materiale, lei si è costruita qualcosa di inesauribile. E io che mi sentivo così coraggiosa, non banale... adesso dove è andato a finire tutto il mio coraggio, dov'è? E poi per farne che?

Vorrei incazzarmi con qualcosa fuori di me, perché se continuo a incazzarmi con me, con le mie scelte, con quello che non ho previsto, finisce che mi ammalo. Io lo so, mi ammalo.

Poi c'è questa cosa. "Noi vogliamo che Equitalia sia cancellato dal Nord". No. Non solo dal nord. Quando gli hanno messo le bombe io sono stata contenta. Che orrore. (*Guarda il pubblico*) Io non ho pagato le multe. Che mi fanno?

Quando avevo trent'anni anni mi dicevo, faccio sta vita ancora per tre, quattro anni, se va bene bene, se no, si cambia. Sono passati sette anni, ma non è così chiaro se va bene o no, non è così chiaro. Allora uno dice vabbè, andiamo avanti per un altro paio d'anni, aspettiamo di arrivare ai 40, ma non è mai chiaro. Non è mai chiaro. Allora uno va avanti, nel frattempo che fai ti ridimensioni, riduci, ma fino a che punto uno si può ridurre? Qual è il limite, il punto in cui uno dice, oltre questo non è possibile...No, basta, basta!

È come una paura di non farcela, di non riuscire a stare al mondo. Mi sveglio di notte, di colpo. Mi sveglio e ho paura. Comincio a pensare a tutte le cose che mi possono capitare, le più brutte. Se mi ammalo? Cosa faccio? Non tanto quando sei malata. Stai lì, non capisci niente. Ma dopo, la convalescenza Non ce la fai, non stai ancora bene, la vita passa fuori ti passa accanto. C'è questa mia amica che dice, poi lei è tanto carina, che dice, con quella sua voce sempre positiva: dai... quando saremo vecchiette andiamo a vivere tutte insieme, ci teniamo compagnia, ci aiutiamo. Io piuttosto mi sparo un colpo. Lo preferisco. L'ho sempre pensato: piuttosto mi sparo un colpo.

Si alza e indietreggia.

Però da qui in effetti come faccio a fare questo... da questo piano come faccio a passare a loro? È qua che mi incaglio... come faccio questo spostamento, questo cambio di piano? Sento che devo fare uno sforzo di volontà. (*Si sdraia*) Se fossi una di loro vorrei essere una di quelle che stanno a letto con lo sguardo rivolto verso il soffitto e aspettare di lasciare la vita così. (*Guarda il pubblico*) Niente di drammatico. È una condizione che conosco bene. La notte quando mi sveglio e ho una preoccupazione, un pensiero. Me ne sto così ferma, per non dare fastidio... con i pensieri che non si concludono mai... che non vanno da nessuna parte, che

contenta. Qué horror. (*Mira al público*). Yo no he pagado las multas. ¿Qué me harán?

Cuando tenía treinta años me decía, sigo llevando esta vida tres, cuatro años más; si me va bien, bien, si no, la cambio. Han pasado siete años, pero no está claro si va bien o no, no está claro. Entonces, uno dice, está bien, seguimos adelante un par de años más, esperemos llegar a los 40, pero nunca queda claro. Nunca queda claro. Entonces uno sigue adelante, mientras tanto, qué haces, te redimensionas, te reduces, pero ¿hasta qué punto uno se puede reducir? ¿Cuál es el límite, el punto en que uno dice: más allá de esto no es posible...? No, basta ¡basta!

Es como un miedo de no lograrlo, de no lograr estar en el mundo. Me despierto de noche, de golpe. Me despierto y tengo miedo. Comienzo a pensar en todas las cosas que me pueden suceder, las peores. ¿Y si me enfermo? ¿Qué hago? No tanto cuando estás enferma. Estás ahí, no comprendes nada. Pero después, la convalecencia. No lo logras, todavía no estás bien, la vida pasa allá afuera, te pasa por el lado.

Tengo una amiga que dice —además, ella es tan simpática—, sí, que dice, con esa voz suya siempre positiva: bueno... cuando seamos viejitas nos iremos a vivir todas juntas, nos haremos compañía, nos ayudaremos. Yo mejor me meto un tiro. Lo prefiero. Siempre lo he pensado: mejor me meto un tiro.

Se levanta y se retira

Pero desde aquí, en efecto, ¿cómo haré para hacer eso... desde este plano cómo hago para pasar al de ellas? Es aquí donde me empantanano... ¿cómo hago este desplazamiento, este cambio de plano? Siento que debo hacer un esfuerzo de voluntad (*se estira*). Si fuese una de ellas querría ser una de las que están en la cama con la mirada fija en el techo, y esperar perder la vida así. (*Mira al público*). Nada dramático. Es una condición que conozco bien. Por la noche cuando me despierto y tengo una preocupación, un pensamiento... Me quedo así inmóvil, para no molestar... con los pensamientos que no se terminan nunca... que no van a ninguna parte, que no recordaré. Pienso que estaré así con los ojos abiertos esperando irme al otro lado. Me causa mucha ternura la respiración, sentir... el vientre que sube y baja. Y el último pensamiento viene cuando me quedo

non ricorderò. Penso che starei così con gli occhi aperti aspettando di andarmene.

Mi fa molto tenerezza il respiro, sentire... la pancia che va su e giù.

E l'ultimo pensiero va a quando mi addormento: non sono mai consapevole del momento in cui mi addormento, qual'è il passaggio tra il momento in cui sono sveglia e quello e poi ci si addormenta. Improvviso. Tac. (*Come se morisse*) Me ne sono andata. *Se ne sta lì ferma.*

Ma non è questo, io posso anche fare lei che muore, ma che cosa ci risolve? La questione è un'altra, è molto più ampia, come lo rendo questo gesto politico? (*Si tira su seduta*).

Antonio: (*Rimanendo in penombra*) Sì, un gesto politico che allo stesso tempo non è politico!

Monica: Che non è neanche politico, certo! Non è Jan Palach che si dà fuoco in una piazza a Praga...

Antonio: Ho visto le immagini del suo funerale, quanta gente al suo funerale, un corteo immenso di persone commosse. Uno studente di ventuno anni! (*Si alza e va a sedersi sulla sedia vicino a Daria*) A volte ho un pensiero, lo so un po' stupido, che se muoio al mio funerale non viene nessuno. Tre, quattro persone, qualche passante che si affaccia. Come se non avessi fatto abbastanza.

Daria: Esattamente come nella sala prove quando sei lì che pensi, provi e poi ti viene da pensare: ma il pubblico verrà a vedere? e poi invece vengono! (*Daria e Antonio guardano il pubblico, poi Daria lo riguarda*) Magari vengono anche al tuo funerale.

Antonio: Eh sì, anche al mio funerale la strada piena di persone, qualcuno che piange commosso, un me senza di me che ascolta quello che dicono di me e a quel punto me ne posso andare con la sensazione che vivere è servito a qualcosa.

Daria: Servito, servito a cosa?

Antonio: (*Piano*) Non lo so.

Daria: (*Ad Antonio*) Come fa uno a saperlo, come si fa a stabilirlo... mi viene in mente quel monaco tibetano Thin Guan Duc (*a tutti*) che si è dato fuoco nel 1963 in una piazza di Saigon per protestare contro le persecuzioni alla sua religione. Quando i suoi compagni sono andati a raccogliere i suoi resti per cremarlo hanno trovato il suo cuore perfettamente intatto.

Monica è ancora sdraiata a terra, Daria va a sedersi vicino a lei

Monica: Perché la cosa difficile non è essere una di loro, l'altra che si sdrai a fianco all'altra e fa: "È tanto tempo

dormida: nunca soy consciente del momento en que me duermo, cuál es el paso entre el momento en que estoy despierta y aquel cuando me duermo. De repente. Pum (*como si me muriera*). Me he ido. *Se queda allí inmóvil*

Pero no es eso, yo también puedo ser la que muere, ¿pero qué se resuelve? La cuestión es otra, es mucho más amplia, ¿cómo represento este acto político? (*Se levanta de la silla*).

Antonio: (*Permaneciendo en la penumbra*) ¡Sí, un acto político que al mismo tiempo no es político!

Mónica: ¡Que en realidad no es ni siquiera político! No es Jan Palach que se da candela en una plaza en Praga...

Antonio: He visto las imágenes de su funeral, cuánta gente en su funeral, un cortejo inmenso de personas conmovidas. ¡Un estudiante de veintidós años! (*Se levanta y va a sentarse en la silla junto a Daria*). A veces tengo un pensamiento, sé que es un poco estúpido, que si me muero a mi funeral no vendrá nadie. Tres, cuatro personas, alguien que pasa y se asoma. Como si no hubiese hecho bastante.

Daria: Exactamente como en la sala de ensayo, cuando estás allí es que piensas, ensayas y después te vienen esos pensamientos: ¿pero el público vendrá a vernos? ¡Y después, no obstante, vienen! (*Daria y Antonio miran al público, después Daria lo vuelve a mirar*) Quizás también vengan a tu funeral.

Antonio: Sí, también a mi funeral, la calle llena de gente, alguien que llora conmovido, un yo sin mí que escucha lo que dicen de mí y en ese punto me puedo ir con la sensación de que vivir ha servido para algo.

Daria: ¿Servido, servido para qué?

Antonio: (*Despacio*) No lo sé.

Daria: (*A Antonio*) ¿Cómo hace uno para saberlo, cómo se hace para establecerlo...? Me viene a la mente aquel monje tibetano Thin Guan Duc (*a todos*) que se dio candela en 1963 en una plaza de Saigón para protestar contra las persecuciones a su religión. Cuando sus compañeros fueron a recoger sus restos para cremarlo encontraron su corazón perfectamente intacto.

Mónica está aún acostada en el suelo, Daria va a sentarse junto a ella

Mónica: Porque lo difícil no es ser una de ellas, la otra que se acuesta al lado de esa y dice: "Hace

che non dormo con qualcuno. È dal 21 marzo 1985, no, non il 21, il 20. Il 21 lui è morto... Mi sento come pietrificata. Ho perso il senso della fisicità. Non riesco più ad abbracciare le persone come prima. Ti posso toccare?" (*Allunga la mano per stringere quella dell'altra stesa, si tira su*) C'è quel momento in cui le prende la mano. Ci dev'essere stato un momento tra queste due donne, che non devono essere neanche così amiche, c'è stato questo momento di complicità, una complicità che si è formata proprio attorno a questo gesto. Le prende la mano.

Che poi se io dovessi essere qua che sto per morire e l'ho scelto e sto con le persone con cui voglio morire, stai bene. Una pace. Ti senti come una ragazzina di sedici anni con la sua amichetta. Saranno i sonniferi, la vodka che magari le ha dato alla testa... ti viene da ridere. "Ma chi ce l'ha fatto fare? (*Ride e si tira su*) Ma chi ce l'ha fatto fare, oh dio mio..."

Seria, di colpo.

Ma cosa mi risolve?

Non è questo... io posso anche abitare e attraversare questo ultimo istante di vita, così pieno di vita, ma se attorno a questo non preme la realtà, tutto quello che sta intorno a questo, la crisi economica, Atene, la periferia, la gente incazzata.

Si avvicina al pubblico, Se non preme lo sfondo... se non senti il rumore delle serrande che si abbassano una dopo l'altra con la scritta affittasi, se non senti il rovistare della gente nei bidoni della spazzatura. La merceria, la merceria dove non entra più nessuno da settimane dove entra lei, dopo che hanno deciso di farlo, perché pensa 'voglio che mi trovino pulita, ordinata... passi per la gonna che ha fatto i suoi anni (*si sistema un po' la gonna*) che però può anche andare, ma la calza col buco proprio no, non voglio morire con le calze bucate: "un paio di calze". (*Va verso il fondo dello spazio*) Se non senti la donna che sta fuori dalla casa mentre portano via le quattro salme e sta lì che piange sotto la pioggia battente e dice: "io vedo mio figlio che se ne sta tutto il giorno come un matto al computer per cercare lavoro su internet e mi chiedo cosa faremo quando ci taglieranno il telefono perché non abbiamo di che pagare le bollette. O la signora accanto che vede passare le quattro salme e dice: "È che non avevano figli." Una frase così assurda. Eppure così vera.

Non avevano figli

Antonio: Scusatemi, io... sto cercando di capire...

Serve un gesto, un gesto semplice, qualcosa che sia in grado di spazzare via tutti questi pensieri che non

tanto tiempo que no duermo con nadie. Desde el 21 de marzo de 1985, no, el 21 no, el 20. El 21 él se murió... Me siento como petrificada. He perdido el sentido de la corporeidad. Ya no logro abrazar a las personas como antes. ¿Te puedo tocar?" (*Estira la mano para apretar la de la otra que está acostada, se levanta*) Hay un momento en que le toma la mano. Debe haber habido un momento entre estas dos mujeres que no deben ser ni siquiera tan amigas, ha habido ese momento de complicidad, una complicidad que se ha formado precisamente en torno a ese gesto. Le toma la mano.

Porque si yo debiera estar aquí a punto de morir y lo he escogido, y estoy con las personas con las que quiero morir, estoy bien. Se siente una paz. Te sientes como una muchachita de dieciseis años con su amiguita. Serán los somníferos, el vodka, que a lo mejor se le ha subido a la cabeza... te da por reírte. "¿Pero, quién nos mandó a hacer esto? (*Ríe y se levanta*) Pero quién nos mandó a hacer esto, oh, Dios mío..."

Seria, de pronto.

¿Pero qué me resuelve esto?

No es eso... yo también puedo vivir y atravesar este último instante de vida, así lleno de vida, pero si además de esto la realidad no nos impulsa, todo lo que está alrededor de eso, la crisis económica, Atenas, la periferia, la gente molesta.

Se acerca al público. Si no nos impulsa el escenario... si no sientes el ruido de las puertas metálicas que se bajan una tras otra con el cartel de se alquila, si no escuchas a la gente registrando en los latones de basura. La mercería, la mercería donde ya hace semanas que no entra nadie, donde entra ella, después que han decidido hacerlo, porque piensa "quiero que me encuentren limpia, ordenada... la saya todavía sirve aunque ya tiene sus años (*se arregla un poco la saya*), sin embargo todavía puede llevarse, pero las medias con huecos no, no quiero morir con unas medias con huecos: "un par de medias" (*Va hacia el fondo del espacio*). Si no escuchas a la mujer que está fuera de la casa mientras se llevan los cuatro cadáveres y está allí llorando bajo la lluvia incesante y dice: "yo veo a mi hijo que está todo el día como un loco frente a la computadora para buscar trabajo en internet y me pregunto qué nos haremos cuando corten el teléfono porque no tengamos con qué pagar las cuentas. O la señora de al lado que ve pasar los

riescono più a portarci da nessuna parte. Un'azione.

Un'azione concreta.

Il corpo. Ecco, l'unica cosa che ci rimane e che nessuno ci può togliere, è il nostro corpo.

E poi tutto questo è già qua, non è che non lo vedo.

Io mi sveglio la mattina e penso al tappezziere. E mi dico cosa c'entro io col tappezziere. C'è questo uomo seduto nel suo negozietto, sotto una luce al neon che aspetta che entra qualcuno, non entra più nessuno. Ma cosa aspetta? C'è il tavolo da lavoro, enorme, di legno, vuoto, senza più neanche un utensile, niente. La macchina da cucire, ferma, non toglie più nemmeno la copertura di plastica grigia. Da un lato ci sono due poltrone, impacchettate nel cellofan, pronte per essere ritirate, probabilmente l'ultimo lavoro che ha fatto, non vengono più nemmeno a ritirarle. Ma cosa c'entro io col tappezziere! Mi si è rotta la tapparella, la cinghia della tapparella, vado al ferramenta, li conosco da anni, due chiacchiere: come va? Come va... chiudiamo. Come chiudete? Sì, chiudiamo. Ma quanti siete? Cinque, sette... fate qualcosa, insieme, organizzatevi, parlate col padrone e ditegli che prendete voi in mano il negozio. (*Daria si alza e va verso Antonio*) Ci abbiamo provato, ha detto di no. L'unica cosa di cui è stato capace è aumentare di un ora la pausa pranzo così ci da cento euro di meno. E adesso, cosa fate? Cosa facciamo... ce ne andiamo per strada. Poi mi guarda e mi dice: "ho una moglie, un figlio, un mutuo da pagare, ma che *dovemo fa?*" Sono tornato a casa, con il sacchettino di plastica con dentro la cinghia, l'ho appoggiato in un angolo, non l'ho più toccato. La tapparella è ancora rotta. Ogni volta che mi cade l'occhio su quel sacchetto mi viene in mente la faccia di quest'uomo che mi guarda: "*ma che dovemo fa... che dovemo fa?*"

Ma ormai è dovunque, anche di notte, i sogni. Qualche giorno fa ho sognato che arrivava a casa una lettera, l'aprivo: la cartella esattoriale dell'Inps. Guardo, leggo, gentile cliente... risulta che non avevo pagato i contributi di tutta la vita, dovevo pagare una cifra astronomica. Mi dicevo: come ho fatto a non accorgermene. In casa, all'entrata, ho due avvisi di raccomandata, scaduti. Io non ci vado alla posta, sono terrorizzato, il sogno, un presagio. Ho aiutato una mia amica a fare un trasloco, non riusciva più a pagare l'affitto in città, troppo caro. Si è trasferita in campagna. Dopo neanche sette mesi mi chiama e mi dice: sai che non riesco più a pagare neanche l'affitto qui in campagna. E cosa fai? Non so, mi appoggio. Ed io, con questa positività insopportabile ho cercato di tirare su, ma vedrai che le cose si risolvono in un modo o

cuatro cadáveres y dice: "Es que no tenían hijos".

Una frase tan absurda. Pero tan cierta.

No tenían hijos.

Antonio: Discúlpenme, yo... estoy tratando de entender...

Se necesita un acto, un acto simple, algo que sea capaz de eliminar todos estos pensamientos que no logran ya irse a ninguna parte. Una acción. Una acción concreta.

El cuerpo. Eso, lo único que nos queda y que nadie nos puede quitar, es nuestro cuerpo.

Y después, todo es ya está aquí, no es que yo no lo vea.

Me despierto por la mañana y pienso en el tapicero.

Y me digo qué tengo yo que ver con el tapicero.

Ese hombre está sentado en su taller, bajo una luz de neón, espera que entre alguien, no entra nadie. Pero, ¿qué espera? Está la mesa de trabajo, enorme, de madera, vacía, sin un instrumento siquiera, nada. La máquina de coser, detenida, ya ni siquiera le quita la cubierta de plástico gris.

A un lado hay dos butacas, empaquetadas en celofán, listas para ser retiradas, probablemente el último trabajo que ha hecho, no vienen ni siquiera a llevárselas. ¡Pero qué tengo yo que ver con el tapicero!

Se me ha roto una persiana, la varilla de la persiana, voy a la ferretería, los conozco desde hace años, siempre nos cruzamos dos palabras: ¿cómo andan? Cómo andamos... cerramos. ¿Cómo que cierran? Sí, cerramos. Pero ¿cuántos son? Cinco, siete... hagan algo, juntos, organicense, hablen con el patrón y díganle que ustedes van a tomar el negocio en sus manos. *(Daria se levanta y se dirige hacia Antonio)* Hemos probado, ha dicho que no. Lo único de lo que ha sido capaz es de aumentar en una hora la pausa del almuerzo, así nos paga cien euros menos. Y entonces, ¿qué harán? Qué haremos... nos vamos para la calle. Después me mira y me dice: "tengo una mujer, un hijo, una hipoteca que pagar, pero ¿qué debemos hacer?" Regreso a casa con el paquete de plástico donde está la varilla metálica, lo he colocado en un rincón, no lo he tocado más. La persiana sigue rota. Cada vez que me cae bajo la vista aquel paquete me viene a la mente la cara de este hombre que me mira: "pero ¿qué debemos hacer... qué debemos hacer?"

Pero ahora está por todas partes, incluso de noche, en los sueños. Hace algunos días he soñado que

nell'altro, hai tanti amici, ti ospiteranno, nuovi libri, nuove musiche, facce sempre diverse. Lei non mi ha detto niente, era già un funerale. Che poi se a me dovessero togliere la casa, se non sapessi più dove andare a dormire e qualcuno ha il coraggio di dirmi dai non ti preoccupare, poi le cose si sistemano, ti appoggi, io lo sbatto contro un muro!

Stavo facendo la doccia, squilla il cellulare, non posso rispondere. Mi asciugo, mi vesto, guardo: un'amica che non sentivo da un po' di tempo. La richiamo, pensavo fosse una cosa veloce, lei comincia a parlare, a parlare... dopo venti minuti l'ascoltavo ma con l'altra parte del cervello pensavo: ho fatto la ricarica di dieci euro proprio ieri, vuoi che mi duri almeno una settimana. Dopo mezzora pensavo adesso mi infilo nelle micro pause e le dico senti, che dici, mi richiami così facciamo a metà della telefonata. Niente, non ce l'ho fatta, non ho avuto la prontezza di spirito, quaranta minuti di telefonata, bruciata la ricarica del cellulare. *(Breve pausa)* Che poi lei cercava di dirmi, di spiegarmi come si sentiva dopo che è morto suo padre.

Antonio si alza, prende dei vestiti appoggiati sul lato del palcoscenico va in centro e comincia a vestirsi di nero. Serve un gesto. Un gesto semplice. Un'azione concreta. Anche incomprensibile. Poi ognuno capirà quello che può. Quello che riuscirà.

Diventa una figura completamente nera: capelli, mani, volto, gonna, scarpe, vestiti, tutto nero.

Lentamente scompare nel buio.

È questo lo sfondo. La realtà che è più nera del nero.

Dopo una breve pausa Antonio si alza il cappuccio, dal buio emerge il suo viso

È finito, era questo.

Non voleva essere una cosa risolutiva.

Il fondale nero, la realtà che è più nera del nero.

È calato un silenzio... non voleva essere una cosa drammatica.

Confidavo sull'astrazione, il potere dell'astrazione.

Questo bordo, quel confine terribile in cui non sai se resistere o lasciarti risucchiare dal nero.

Adesso mi è venuta una tristezza.

Forse la gonna non ha aiutato, voleva essere un link con la merceria, le serrande abbassate.

Va verso Daria

Comunque da solo non è che uno può riuscire a fare qualcosa...

Daria: Vabbè, basta, smettiamola...

Valentino si stacca dal fondo dove è rimasto finora e interviene

llegaba a la casa una carta, la abría: la cartilla de cobro del Instituto de prevención social. La miro, la leo, un cliente gentil... resulta que no he pagado las contribuciones de toda la vida, debía pagar una cifra astronómica. Me decía a mí mismo: cómo he hecho para no darme cuenta de eso. En la casa, a la entrada, tengo dos avisos de cartas certificadas, vencidas. No voy al correo, estoy aterrorizado, el sueño es un presagio.

He ayudado a una amiga mía a hacer una mudanza, no lograba seguir pagando el alquiler en la ciudad, demasiado caro. Se ha mudado al campo. No habían pasado ni siete meses, me llama y me dice: sabes que no logro pagar el alquiler ni siquiera aquí en el campo. ¿Y qué haces? No sé, pido ayuda. Yo, con esa positividad insostenible he tratado de darle ánimo, pero verás que las cosas se resuelven de un modo o de otro, tienes tantos amigos, te acogerán, nuevos libros, nuevas músicas, rostros siempre distintos. Ella no me ha dicho nada, ya era un funeral. Porque si a mí me vinieran a quitar la casa, si ya no supiera dónde ir a dormir y alguien tuviera el valor de decirme, bueno no te preocupes, después las cosas se arreglan, pides ayuda, ¡yo lo lanzaría contra la pared!

Estaba tomando una ducha, suena el celular, no puedo responder. Me seco, me visto, miro: una amiga con la que hacía tiempo no hablaba. Le devuelvo la llamada, pensaba que sería algo rápido, ella comienza a hablar, a hablar... después de veinte minutos la escuchaba pero con la otra parte del cerebro pensaba: hice una recarga de diez euros precisamente ayer, quiero que me dure al menos una semana. Después de media hora pensaba, ahora aprovecho una pequeña pausa y le digo, oye, qué dices, me devuelves la llamada y así la pagamos a la mitad. Nada, no se lo he dicho, no he tenido la rapidez del pensamiento, cuarenta minutos de llamada, se consumió la recarga del celular (*breve pausa*). Es que ella trataba de decirme, de explicarme cómo se sentía después que su padre había muerto.

Antonio se levanta, toma la ropa colocada al lado del escenario, va al centro y comienza a vestirse de negro.

Se necesita una acción. Una acción simple. Una acción concreta. Incluso incomprensible. Después cada uno entenderá lo que puede. Lo que logre entender.

Valentino: (*A Daria e Antonio*) No, noi non ce ne possiamo andare prima di aver detto come sono andate le cose...

(*al pubblico*)... forse voi vi state chiedendo – come mi sto chiedendo io – chi sono io, cosa ci faccio qui fermo dipinto da mezzora non è la cosa più importante, ma ora si capisce - (*A Daria e Antonio*) Se c'è un momento...

(*Al pubblico*) Mi hanno chiamato per fare la quarta: proviamo a farle.

Tanto non c'è un problema di verosimiglianza: non è che io posso sembrare una pensionate, sessantenne, greca?

Non è che ci possono scambiare per loro. Insomma nessun physique du role

Facciamo loro 'ad un certo livello, massima libertà.

Una scena bella, difficile...

Cinque minuti dopo che hanno preso i sonniferi.

Ci sono pochissime cose.

(*Mentre parla porta dentro il tavolo, la bottiglia di vodka semivuota, quattro bicchieri...*)

La bottiglia di vodka, le pasticche

- che poi sono un mio barattolo di vitamine costosissime -

I bicchieri

(*prende una sedia e la avvicina al tavolo, Monica avvicina l'altra*)

che poi qualcuno deve lavarli, i bicchieri perché nell'immagine alla fine non ci sono.

Legge dai documenti di identità i nomi e poi li sistema

Le carte di identità lasciate sul tavolo:

Ekaterini Sehtaridi, 70 anni,

Angheliki Stathopoulou, 66 anni,

Loukia Charitonidou 68 anni

Vasiliki Patsi, 63 anni.

Una scena fatta di silenzi,

di sguardi,

l'attesa dell'effetto dei sonniferi...

Antonio, Monica e Daria lo ascoltano, fermi un po' sospesi

"Ma tu hai freddo?"

No?

Mi è venuto un freddo tutto in un colpo."

C'è un televisore acceso, adesso lo faccio con il cellulare.

Prende il cellulare dalla tasca e si va a sedere sulla sedia rimasta in prosenio, lo accende.

Si sente il sonoro di un film.

Alla tv danno un film di quelli che danno d'estate, in





Se convierte en una figura completamente negra: los cabellos, las manos, el rostro, la saya, las medias, toda la ropa, todo de negro. Lentamente desaparece en la oscuridad.
Este es el escenario. La realidad que es más negra que lo negro.

Tras una breve pausa Antonio se levanta la capucha, su rostro emerge de la oscuridad
Se ha terminado, era esto.

No quería ser algo resolutivo.

El fondo negro, la realidad que es más negra que lo negro.

Todo se hunde en el silencio... no quería ser algo dramático.

Confiaba en la abstracción, el poder de la abstracción.

Este borde, este límite terrible en el que no sabes si resistir o dejarte absorber por lo negro.

Ahora me ha entrado una tristeza.

Quizás la saya no ha ayudado, quería ser un link con la mercería, las puertas metálicas cerradas.

Va hacia Daria

Como quiera que sea, uno no puede lograr hacer algo solo...

Daria: Esta bien, basta, dejemos eso...

Valentino se aleja del fondo donde se había quedado hasta ahora e interviene

Valentino: (A Daria y Antonio). No, no podemos irnos de aquí antes de haber dicho cómo fueron las cosas...

(al público)... quizás ustedes se están preguntando –como me lo estoy preguntando yo— quién soy yo, qué hago aquí detenido como una pintura desde hace media hora.

Eso no es lo más importante, pero ahora se entiende.

(A Daria y Antonio) Si hay un momento...

(Al público) Me han llamado para que sea la cuarta: intentemos serla.

Solo que no hay un problema de probabilidad:

¿acaso no puedo parecer una pensionada, de sesenta años, griega?

¿Acaso no nos pueden cambiar por ellas? En fin, no tenemos el físico adecuado.

Somos ellas “hasta un cierto nivel”, con máxima libertad.

Una escena bella, difícil...

Cinco minutos después de haber tomado los somníferos.

bianco e nero, in un locale c'è una che canta e sullo sfondo una coppia che discute.

Come se parlasse quella dietro di lei

“Alle previsioni meteo hanno detto che domani piove”.

Risponde

“Ah. Domani piove”.

Prosegue a riportare il dialogo provato

“Sai una cosa? Mi dispiace da morire di non aver fatto un figlio in vita mia.

Non per adesso, anzi. Ma mi dispiace non aver provato in vita mia cos'è fare un figlio.

Adesso avrebbe 34 anni.

Si alza.

Neanche un cane! Mai avuto neanche un cagnolino.

Che poi uno dice più avanti. È sempre una gran fregatura questo più avanti. Pare che c'è sempre tempo.

Poi quando vedo quelle vecchie signore con il cagnolino che ci parlano mi dico aspettiamo ancora un po'.”

Nonostante la morte in arrivo c'è una grande pace.

Il senso della responsabilità del gesto.

Non è che non siamo pronti.

Non è che non siamo pronti a farle.

Il problema è arrivato da fuori.

Spegne il cellulare e lo appoggia sul tavolo.

La notizia una mattina sui giornali di tre pensionati che si uccidono soffocati dai debiti.

A Civitanova Marche... vicino a Macerata.

Il titolo diceva: Morti per debiti.

Antonio va nella penombra sul fondo

La macchina pignorata.

La cartella esattoriale di Equitalia

Quattro mesi di affitto arretrato.

Alle nostre quattro anziane le pensioni le avevano dimezzate, loro non ce l'avevano nemmeno fatta ad averla. Dopo aver lavorato tutta una vita.

Daria si alza e va verso la penombra a destra

Delle coincidenze assurde.

Va al tavolo

I documenti lasciati in vista.

La bottiglia di liquore per darsi coraggio.

Anche loro hanno lasciato la casa in perfetto ordine.

Anche loro hanno lasciato un messaggio.

Diceva: perdonateci.

Perdonateci.

Avevano le banconote di tutto il mondo, quelle prese nei viaggi, incorniciate e appese lungo tutte le pareti di casa.

Soldi.

Abbiamo smesso di provare.

Hay poquísimas cosas.

(Mientras habla lleva adentro la mesa, la botella de vodka medio vacía, cuatro vasos...)

La botella de vodka, las pastillas

—que en definitiva son un frasquito mío de vitaminas costosísimas—

Los vasos *(toma una silla y la acerca a la mesa, Mónica acerca la otra).*

que después alguien debe lavar los vasos porque en la imaginación al final no existen.

Lee los nombres de los documentos de identidad y después los pone en orden

Los carné de identidad abandonados sobre la mesa:

Ekaterina Sehtaridi, 70 años,

Angheliki Stathopoulou, 66 años,

Loukia Charitonidou 68 años,

Vasiliki Patsi, 63 años.

Una escena hecha de silencio, de miradas,

la espera del efecto de los somníferos...

Antonio, Mónica y Daria lo escuchan, detenidos un poco ansiosos

“Pero ¿tú tienes frío?”

¿No?

Me ha entrado un frío de pronto”.

Hay un televisor encendido, ahora lo hago con el celular.

Toma el celular del bolsillo y va a sentarse a la silla que ha quedado en el proscenio, lo enciende.

Se escucha el sonido de un filme.

En la TV están poniendo una película de aquellas que ponen en verano, en blanco y negro; en un bar hay una mujer cantando y en el fondo una pareja que discute.

Como si hablara aquella que está detrás de ella

“En el parte meteorológico han dicho que mañana lloverá”

Responde

“Ah, mañana lloverá”

Sigue reportando el diálogo ensayado

“¿Sabes una cosa? Me disgusta profundamente no haber hecho un hijo en mi vida.

Ahora ya no, por supuesto. Pero me disgusta no haber probado en mi vida lo que es hacer un hijo.

Ahora tendría 34 años.

Se levanta

¡Ni siquiera un perro! Nunca he tenido ni siquiera un cachorrito. Porque uno dice, bueno, más adelante.

ci siamo messi a leggere, per cercare di capire Leggiamo un blog di una ragazza che, senza essere una parente, ha fatto un lungo viaggio in macchina per andare ai loro funerali, ha attraversato in macchina questo centro Italia, con le campagne abbandonate e i capannoni vuoti. Le scritte ‘vendesì’. E descrive poi la piazza stracolma di gente, la chiesa dove non si riesce ad entrare, poi dice che quando le bare escono dalla chiesa c’è un improvviso silenzio e poi tutti cominciano ad applaudire mentre una signora vicino a lei scuote la testa e dice, perché applaudite, qui bisogna piangere. E questo non è più un romanzo, questa non è più un’immagine.

E noi cosa ci mettiamo a fare?

I cinque minuti dopo che hanno preso i sonniferi?

La responsabilità del gesto. La potenza del no. Il simbolo.

Ma cosa rischiamo di dire,

che togliersi la vita è anche un diritto?

Una porta che puoi aprire nello spazio soffocante della cupa disperazione.

Quando ti hanno tolto tutto, tu però puoi scegliere? No.

Antonio: Sì, d’accordo. Però mi domando una cosa, giuro l’ultima. Anzi la domando anche a voi.

Si avvicina al pubblico, guardandolo.

Ma uno può essere disperato o se ne deve per forza vergognare?

Lo so, lo so benissimo che è una cosa che uno dovrebbe fare a casa sua senza che nessuno ti vede.

Poi in teatro..., il teatro è l’ultimo dei posti dove uno può essere disperato, non si fa, non si usa più.

Ma posso essere disperato? Posso?

Posso starmene qui fermo davanti a voi, un’ora senza fare niente? Posso?

Come quando me ne sto casa mia, seduto, con le mani in mano e mi dico, adesso mi alzo e faccio qualcosa, poi passa un’ora e sto ancora lì. Allora mi dico ancora cinque minuti poi mi alzo e faccio qualcosa e sto ancora lì.

Posso farvi vedere come m’infilo le unghie nel palmo della mano?

Posso mettermi a piangere? Io adesso però dovrei buttarmi per terra e piangere per tre giorni di fila.

Tre giorni forse basterebbero.

Posso? Posso farlo?

Daria: Che giorno è oggi?

Gli altri le rispondono

Questo testo verrà aggiornato via via con i dati della realtà

Siempre es una artimaña eso de más adelante.

Parece que siempre habrá tiempo.

Después cuando veo a esas viejas señoras con un perrito con el que hablan me digo, esperemos aún un poco más”.

A pesar de la muerte que se acerca hay una gran paz.

El sentido de la responsabilidad del acto.

No es que no estemos listos.

No es que no estemos listos para ser ellas.

El problema ha venido de afuera.

Apaga el celular y lo coloca sobre la mesa.

Una mañana en los diarios la noticia de tres pensionados que se suicidan ahogados por las deudas.

En Civitanova Marche... cerca de Macerata.

El título decía: Muertos por deudas.

Antonio se va a la penumbra en el fondo

El auto embargado.

La cartilla de recaudación de Equitalia.

Cuatro meses de alquiler atrasado.

A nuestras cuatro ancianas las pensiones se las habían reducido a la mitad, ellos ni siquiera habían logrado obtenerlas. Después de haber trabajado toda la vida.

Daria se levanta y va hacia la penumbra a la derecha.

Son coincidencias absurdas.

Va hacia la mesa

Los documentos dejados allí están a la vista.

La botella de licor para darse valor.

Ellas también han dejado la casa en perfecto orden.

Ellas también han dejado un mensaje.

Decía: perdónennos.

Perdónennos.

Tenían billetes de banco de todo el mundo, aquellos adquiridos en los viajes, encuadrados y colgados a lo largo de todas las paredes de la casa.

Dinero.

Hemos desistido de ensayar

Nos hemos puesto a leer para tratar de entender.

Leemos un blog de una muchacha que, sin ser pariente, ha hecho un largo viaje en auto para ir a sus funerales, ha atravesado en auto todo el centro de Italia, con campos abandonados y almacenes vacíos. Carteles de “se vende”. Y describe la plaza repleta de gente, la iglesia donde resulta imposible entrar, dice que cuando los ataúdes salen de la iglesia se hace un inesperado silencio y después

Quello che sappiamo oggi dice la data della Grecia, quello che io so

è che ad oggi ci sono stati tremilacinquecento suicidi, la disoccupazione giovanile è salita al 65 per cento, due ragazzi su tre non lavorano, l'assistenza sanitaria sta collassando, sono aumentate la droga, la prostituzione, il numero delle persone che dormono in macchina, per strada.

Questo è quello che sappiamo, che ci fanno sapere.

E tra un mese, tre mesi? Un anno? Tra due anni?

Magari tra tre anni la crisi si è spostata in Finlandia...

E allora oggi cosa posso dire, cosa posso fare?

Come faccio a dare un tempo a questo tempo?

Come lo faccio stare dentro un tempo questo tempo?

Valentino: Mi è venuto un mal di testa.

È seduto al tavolo, prende il cellulare appoggiato e mette una musica.

Non so...

Una musica.

È greca.

Intanto...

Si siedono anche Daria e Monica, sulla stessa sedia, dall'altro capo del tavolo. Antonio si avvicina a loro.

Una crisi nera, la nostra.

È una di quelle crisi che non si risolvono.

Ci sono quelli che dicono che tac poi le cose si risolvono...una specie di illuminazione. Tac, arriva la soluzione.

No, la soluzione non c'è.

Ci vorrebbe un salto nel buio, un buio che ci porta via.

Ma basta che uno lo pensa e già non succede più, bruciato anche il salto nel buio.

Bruciato.

Come si esce da una crisi?

Qualcuno dice che dobbiamo avere il coraggio di chiudere.

Con il neoliberalismo.

Coi consumi.

Chiudere.

Con le carte di credito, di debito.

Chiudere.

Con questa falsa idea di progresso.

Chiudere.

Va bene.

Proviamo.

Chiudiamo.

Al pubblico

Potreste non guardarci così?

Tutti e quattro fissano a lungo il pubblico.

todos comienzan a aplaudir mientras que una señora a su lado sacude la cabeza y dice, por qué aplauden, lo que hay que hacer es llorar.

Y esto ya no es una novela, esto ya no es una imagen.

Y nosotros ¿qué nos ponemos a hacer?

¿Los cinco minutos después de que han tomado el somnífero?

La responsabilidad del acto. El poder del no. El símbolo.

Pero ¿qué osamos decir,

que quitarse la vida es también un derecho?

Una puerta que puedes abrir en el espacio sofocante de la profunda desesperación.

Cuando te lo han quitado todo, ¿acaso tú puedes elegir? No.

Antonio: Sí, de acuerdo. Pero me pregunto una cosa, juro que es la última. Mejor se la hago también a ustedes.

Se acerca al público, mirándolo.

Pero ¿uno puede estar desesperado o debe forzosamente avergonzarse por eso?

Lo sé, lo sé muy bien, que es algo que uno debería hacer en su casa sin que nadie te viera.

Pero en el teatro..., el teatro es el último lugar donde uno puede estar desesperado, no se hace, ya no se usa.

¿Pero puedo estar desesperado? ¿Puedo?

¿Puedo quedarme quieto aquí, delante de ustedes, una hora sin hacer nada? ¿Puedo?

Como cuando estoy en mi casa, sentado, con los brazos cruzados y me digo, ahora me levanto y hago algo, después pasa una hora y sigo ahí.

Entonces me digo, cinco minutos más, luego me levanto y hago algo, y aún sigo ahí.

¿Puedo mostrarles cómo me entierro las uñas en la palma de la mano?

¿Puedo echarme a llorar? Ahora debería tirarme al suelo y llorar durante tres días seguidos.

Tres días quizás bastarían.

¿Puedo? ¿Puedo hacerlo?

Daria: ¿Qué día es hoy?

Los demás le responden.

El texto se actualizará con los datos de la realidad

Lo que sabemos hoy dice la fecha de Grecia, lo que yo sé es que hasta hoy han habido tres mil quinientos suicidios, la desocupación juvenil se ha elevado al 65 por ciento, dos jóvenes de cada tres no trabajan, la asistencia sanitaria está colapsando, han aumentado la droga, la prostitución, el número

Valentino poi si alza, e va a prendere delle stoffe con le quali rende nera una prima sedia, gli altri lo seguono e vestono di nero sedie, tavolo, bicchieri, la bottiglia, le carte di identità, il barattolo dei sonniferi.

Antonio: Quando muori chi ti sistema? Chi ti sistema le mani? *Incrocia le mani sopra il petto.*

Daria: Ce le hanno così, le mani non sono così? Le intreccia sotto il petto.

Antonio: Io le ho sempre viste incrociate sopra il petto.

Daria: Quando è morta mia mamma le aveva intrecciate sotto il petto, me lo ricordo perché mia sorella le ha anche messo un rosario tra le dita.

Valentino: Forse gli uomini così e le donne così... facendo le due posizioni.

Antonio va a riprendere i vestiti neri, Daria le foderine nere per vestire le carte di identità.

Tutti continuando il dialogo comunicano a vestirsi di nero.

Monica: Mi colpisce sempre nei telefilm quando ci sono i morti dentro quei cassettoni, tirano fuori quei cassettoni, sai quei cassettoni sui binari tipo cucina dell'Ikea che per chiuderli fai tuc... e ci sono dentro i morti. Con quella pelle sempre un po' giallognola, azzurrina, nudi.

Antonio: Nudi.

Ho sempre trovato così imbarazzante che qualcuno ti possa vedere nudo da morto, è un'idea che non sopporto.

Ci sarà il modo di poterlo scrivere da qualche parte: non voglio che nessuno mi veda nudo da morto. Non so, almeno un paio di mutande, una maglietta.

Valentino: Come in quel film bellissimo, mi ha dato una gioia vederlo,

dove c'era quel truccatore che cercava di restituire l'immagine migliore del morto, come quella persona avrebbero voluto farsi vedere.

La trovo una cosa così civile.

Daria: Da morta io vorrei indossare un tailleur, uno Chanel, da un po' cerco anche nell'usato...

Si perché adesso c'è anche l'usato di lusso.

Almeno morire con uno di quei tailleur rosa pallido, con quella stoffa un po' spessa, perché è quello che fa Chanel.

Una camicetta ce l'ho, mi metto il braccialetto di mia madre, un anello semplice,

mi chiudono la bara sopra, però io sono a posto. *Fa il gesto di essere chiusa dal coperchio della bara.*

de las personas que duermen en los autos, en la calle.

Esto es lo que sabemos, lo que nos dejan saber.

¿Y dentro de un mes, dentro de tres meses? ¿Un año? ¿Dentro de dos años?

Quizás dentro de tres años la crisis se haya trasladado a Finlandia...

Y entonces, hoy, ¿qué puedo decir, qué puedo hacer?

¿Cómo hago para darle un tiempo a este tiempo?

¿Cómo hago para colocar dentro de un tiempo a este tiempo?

Valentino: Me ha entrado dolor de cabeza.

Está sentado a la mesa, toma el celular y pone una música

No sé...

Una música.

Es griega.

Entre tanto...

Se sientan también Daria y Mónica, en la misma silla, en el otro extremo de la mesa. Antonio se acerca a ellas.

La nuestra es una crisis negra.

Es una de esas crisis que no se resuelven.

Hay algunos que dicen que "pum" y las cosas se resuelven... una especie de iluminación. Pum, y llega la solución.

No, no hay solución.

Se necesitaría un salto en la oscuridad, una oscuridad que nos lleve.

Pero basta con que uno lo piense para que ya no suceda, para que se haya desperdiciado también el salto en la oscuridad.

Se ha desperdiciado.

¿Cómo se sale de una crisis?

Algunos dicen que debemos tener el valor de terminar.

Con el neoliberalismo.

Con el consumismo.

Terminar.

Con las tarjetas de crédito y de débito.

Terminar.

Con esta falsa idea de progreso.

Terminar.

Está bien.

Intentémoslo.

Terminemos.

Al público

¿Pudieran no mirarnos así?

Si allontana e poi rigirandosi

Quando sono andata all'obitorio a vedere mia madre avevo una paura. Negli ultimi tempi era così infelice, aveva il viso così segnato, brutto.

Quando sono entrata e l'ho vista,

l'ho detto subito a mia sorella: guarda come è bella la mamma.

Aveva il viso disteso, senza rughe, un piccolo sorriso e anche se aveva gli occhi chiusi, aveva uno sguardo così aperto.

Antonio è già nero. Si ferma.

Valentino vestendosi di nero si va a sedere al tavolo.

Anche Daria avvicina la terza sedia al tavolo e si veste ascoltandolo.

Valentino: Ultimamente noto di più le persone, mi prendo più tempo.

Prima tutto doveva essere a mia disposizione, ero sempre di corsa, tipo al supermercato.

Adesso, che so, dico due parole con la cassiera, che bel golfino le dico per esempio, cose così.

Che poi ultimamente ho cambiato supermercato, adesso vado ad un discount perché le cose costano meno.

E lì vedo di più la gente.

Sarà che nel supermercato di prima con tutte quelle corsie piene di prodotti non ci facevo caso.

Una parete di yogurt. Grandi, piccoli, rotondi, al mirtillo, con le nocchie, bigusto.

Non vedevo nessuno.

Adesso al discount, se devo comprare lo yogurt, o bianco o alla frutta

è chiaro che l'occhio mi cade su quel disperato che strappa un cartone per prendersi una birra,

sì, perché le cose lì non stanno negli scaffali ma per terra,

e la mette nel carrello vuoto, solo un pacco di cracker e si avvia alla cassa.

Si cala il cappuccio nero e si azzittisce

Daria finisce di vestirsi, si alza e mentre si cala il cappuccio e si ferma di spalle.

Monica: Quello che mi dispiace è che non ho mai imparato a ballare il sirtaki.

Neanche i passi base. Il sirtaki. Qualcuno mi potrebbe insegnare?

Tanto per dire che l'ho fatto.

Come quando pensavo che mi sarei sposata, poi non è successo, allora sono andata da un mio amico e gli

ho detto: ti prego, se a settant'anni non mi sono ancora sposata, fallo tu, sposami tu, così posso dire: l'ho fatto.

Non saprei neanche da quale parte cominciare. Il sirtaki.

Los cuatro se quedan mirando fijamente al público Después Valentino se levanta y toma unas telas con las que cubre de negro una primera silla, los demás lo siguen y cubren de negro las demás sillas, la mesa, los vasos, la botella, los carné de identidad, el frasquito con los somníferos.

Antonio: ¿Cuando mueras quién te arreglará? ¿Quién te colocará las manos en su sitio? *Las cruza sobre el pecho.*

Daria: Se les pone así, ¿las manos no se ponen así? *Las entrecruza sobre el pecho.*

Antonio: Yo siempre las he visto cruzadas sobre el pecho.

Daria: Cuando murió mi madre las tenía entrecruzadas sobre el pecho, lo recuerdo porque mi hermana además le puso un rosario entre los dedos

Valentino: Quizás los hombres así y las mujeres así... mostrando las dos posiciones.

Antonio va a buscar la ropa negra. Daria, los forros negros para cubrir los carné de identidad.

Todos, continuando el diálogo, comienzan a vestirse de negro.

Mónica: Me impresiona siempre en las películas cuando están los muertos dentro de esas gavetas, sacan fuera esas gavetas, saben, esas gavetas sobre rieles tipo cocina de Ikea que para cerrarlas haces tuc... y dentro están los muertos. Con esa piel siempre un poco amarillenta, azulosa, desnudos.

Antonio: Desnudos.

Siempre me ha parecido muy embarazoso que alguien te pueda ver desnudo después de muerto, es una idea que no soporto.

Buscaré la manera de poder escribirlo en alguna parte: no quiero que nadie me vea desnudo después de muerto.

No sé, al menos unos calzoncillos, una camiseta.

Valentino: Como en aquella película bellísima, me ha dado mucha alegría verla, donde estaba aquel maquillista que trataba de restituir la mejor imagen del muerto, cómo aquella persona habría querido que lo vieran.

Hallo que es algo civilizado.

Daria: Yo muerta querría vestir un traje de sastre, un Chanel, desde hace un tiempo busco también en el mercadillo de segunda mano...

Sí, porque ahora existe también el mercadillo de segunda mano de lujo.

Adesso una di voi mi insegni a ballare il sirtaki.

Mi sono sempre rifiutata. Alle feste alla fine tutti si mettevano in cerchio a ballare il sirtaki.

M'ha sempre fatto una vergogna tale, poi goffa come sono io, goffa disinvolta.

Mi inventavo di tutto. Dicevo, mica è un ballo popolare, lo hanno inventato per un film.

Figuriamoci. Anthony Quinn che balla il sirtaki sulla spiaggia con la camicia bianca, ma chi ci crede?

È un ballo per turisti.

Adesso però. Almeno i passi base. Gli ultimi dieci minuti mi insegnate i passi base.

Dieci minuti di spettacolo puro.

Ma perché nessuno mi sta mai a sentire su questa cosa del sirtaki?

Ma perché per me non potrebbe essere importante ballare il sirtaki, ma chi lo decide?

Adesso io voglio sapere chi stabilisce cosa è importante e cosa non lo è.

Al funerale di Anghelopoulos pioveva. Si sono presentati tutti con l'ombrello nero, vestiti di nero e in rispettoso silenzio si sono messi a ballare un sirtaki. Mi piace quel momento in cui battono per terra e dicono Opa!

Si tira giù il cappuccio.

Un fermo immagine in cui tutto è nero.

Buio.

Al menos morir con uno de esos trajes rosa pálido, de esa tela un poco gruesa, de los que hace Chanel.

Tengo una camisa de seda, me pongo el brazalete de mi madre, un anillo simple, me cierran el ataúd, pero yo estoy bien arreglada. *Hace el gesto de cerrar la tapa del ataúd.*

Se aleja y después se vuelve

Cuando fui a la cámara mortuoria a ver a mi madre tenía miedo. En los últimos tiempos era tan infeliz, tenía el rostro tan marchito, feo.

Cuando entré y la vi, le dije de inmediato a mi hermana: mira qué bella está mamá.

Tenía el rostro distendido, sin arrugas, una pequeña sonrisa y a pesar de que tenía los ojos cerrados, tenía una mirada abierta.

Antonio ya va de negro. Se detiene.

Valentino se viste de negro y va a sentarse a la mesa. También Daria acerca la tercera silla a la mesa y se viste, mientras lo escucha.

Valentino: Últimamente noto más a las personas. Me tomo más tiempo.

Antes todo debía estar a mi disposición, siempre andaba apurado, por ejemplo en el supermercado.

Ahora, que sé yo, le digo dos palabras a la cajera: que bonito pullover, le digo, por ejemplo, cosas así.

Aunque últimamente he cambiado de supermercado, ahora voy a un discount porque las cosas cuestan menos. Y allí veo a más personas. Será que en el supermercado de antes con todos aquellos pasillos repletos de productos no les hacía caso.

Una pared de yogures. Grandes, pequeños, redondos, de arándano, con nueces, de dos sabores.

No veía a nadie.

Ahora en el *discount*, si tengo que comprar yogurt, blanco o de fruta, está claro que la vista se me va hacia aquel desesperado que rompe una caja para coger una cerveza, sí, porque allí las cosas no están en los estantes, sino en el suelo, y la pone en el carrito vacío, además un paquete de galletas y se dirige a la caja.

Se cala la capucha negra y se queda callado
Daria termina de vestirse, se levanta y mientras tanto, se cala la capucha y se queda parada de espaldas.

Mónica: Lo que me disgusta es que nunca he aprendido a bailar el sirtaki.

Ni siquiera los pasos básicos. El sirtaki. ¿Alguien me podría enseñar?

Aunque sea para decir que lo he hecho.

Como cuando pensaba que me casaría, después eso no sucedió, entonces fui a ver a un amigo mío y le dije: te lo suplico, si a los setenta años no me he casado todavía, hazlo tú, cástate conmigo, así puedo decir: lo he hecho.

No sabría ni siquiera por dónde comenzar. El sirtaki.

Ahora una de ustedes enséñeme a bailar el sirtaki. Siempre me he negado. En las fiestas al final todos se metían en un círculo a bailar el sirtaki.

Siempre me ha dado tanta vergüenza, tan torpe como soy, una torpe desenvuelta.

Me inventaba de todo. Decía que no era un baile popular, que lo habían inventado para una película. Imaginémos esto. Anthony Quinn que baila el sirtaki en una playa con una camisa blanca, ¿pero quién se lo va a ceer?

Es un baile para turistas.

Pero ahora, al menos los pasos básicos. En los últimos diez minutos enséñeme los pasos básicos.

Diez minutos de espectáculo puro.

¿Pero por qué nadie me escucha nunca cuando hablo de esto, del sirtaki?

¿Pero por qué para mí no podría ser importante bailar el sirtaki, quién lo decide?

Ahora quiero saber quién establece qué es importante y qué no lo es.

En el funeral de Anghelopoulos llovía. Todos vinieron con paraguas negros, vestidos de negro y en respetuoso silencio se pusieron a bailar un sirtaki

¡Me gusta ese momento en que golpean el piso y dicen Opa!

Se baja la capucha

Una imagen detenida donde todo es negro.

Oscuridad.

Notas

¹ *L'esattore*, novela publicada en español bajo el título *Liquidación final* (Editorial: Tusquets, 2012).

APÉNDICE
APPENDICE

Créditos fotográficos

Crediti fotografici

Foto di/de Alessandra Basile (pp. 10-16, 553-559)
Foto di/de Osvaldo Cano Castillo (pp. 22)
Foto di/de Yoan Palomino Lara (pp. 64-97)
Foto di/de Amado del Pino (pp. 66)
Illustrazioni di/Ilustraciones de Frank David Valdés (pp. 108-167)
Foto di/de Yerandy Fleites Pérez (pp. 110)
Foto di/de Agnieska Hernández Díaz (pp. 174-187)
Foto di/de Gilliam de la Torre, Soledad Ianni, Fabrian Poi e Guglielmo Verrenti
(pp. 200-201, 226)
Foto di/deRicardo Cases (pp. 202)
Foto di/de Fabrian Poi (pp. 211)
Foto di/de Guglielmo Verrenti (pp. 220-221)
Foto di/de Denis Javier Peralta Amigó (pp. 230-267)
Foto di/de Nani Pujol (pp. 232)
Foto di/de Manolo Garriga (pp. 272-307)
Foto di/de Carlos Celdrán (pp. 274)
Foto di/de Enrique de la Osa (pp. 286-287)
Foto di/de Daniele Borghello (pp. 330-370)
Foto di/de DIDO Fontana (pp. 334)
Foto di/de Gabriele Acerboni (foto di copertina/de portada, pp. 374-403)
Foto di/de D.Burberi (pp. 376)
Foto di/de Manuela Giusto (pp. 412-445, 551)
Foto di/de Ilaria Costanzo (pp. 414)
Foto di/de Francesca Mazza (pp. 454-477)
Foto di/de Francesca Sabato (pp. 482-514)
Foto di/de Salvatote Pastorealta (pp. 497)
Foto di/de Elisabeth Carecchio (pp. 522-525)
Foto di/de Futura Tittaferante (pp. 522)
Foto di/de Claudia Pajewski (pp. 536-537)
Foto di/de Eugenia Marina Andreani (pp. 552-559)

Nota de la traductora E. M. Andreani

Nota della traduttrice E. M. Andreani

Dada la variedad estilística que caracteriza esta selección he tomado la decisión, consensuada con el Prof. Osvaldo Cano, de establecer de modo individual con cada autor cuanta influencia y adaptación recibían de la traducción, así como cuanta guía y aclaraciones recibe el lector. Algunos textos han sido redactados como si se tratara de una adaptación para la puesta en escena, donde el lector es guiado para comprender los localismos y particularidades, así como otras donde se lo deja “a su suerte”. Esta decisión fue tomada por cada uno de los autores. Las decisiones respecto a la obra de Amado del Pino fueron consensuadas entre su viuda y el propio Cano.

Data la varietà stilistica che caratterizza questa selezione, ho preso la decisione, in accordo con il Prof. Osvaldo Cano, di stabilire con ogni autore le modalità di traduzione da adoperare, il grado di adattamento da assegnare a ogni testo, così come quanto il lettore debba essere guidato nella comprensione, anche attraverso un vero e proprio apparato esplicativo.

Alcuni testi sono redatti come si trattasse di un adattamento per la messa in scena, da cui il lettore è guidato a comprendere tutti i localismi e le peculiarità del testo e degli ambienti che rappresenta; in altri casi, si è scelto di lasciare al lettore il compito di scoprire i diversi livelli di significato che il testo cela.

Le decisioni in tal senso riflettono la volontà di ciascun autore. Nel caso di Amado del Pino, lo stile traduttivo fu concordato dalla vedova con Osvaldo Cano





Facultad de Arte Teatral
Facoltà di Arte Teatrale



















Finito di stampare da
Bandecchi & Vivaldi | Pontedera
per conto di **didapress**
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Febbraio 2022

Oswaldo Cano, (Cuba, 1959) graduado, en 1982, en la Universidad de las Artes de La Habana (ISA), es vicepresidente del Comité Cubano del Instituto Internacional del Teatro (ITI) y decano de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes (ISA). Investiga como tema preferente el impacto ocasionado por la caída del socialismo europeo en la dramaturgia y la sociedad cubana a finales del siglo XX e inicios del XXI.

Oswaldo Cano, (Cuba, 1959) laureato, nel 1982, presso l'Università delle Arti dell'Avana (ISA), è vicepresidente del comitato cubano dell'Istituto Internazionale del Teatro (ITI) e decano della facoltà di arti teatrali dell'Università delle Arti (ISA). Il suo principale settore di ricerca è l'impatto della caduta del socialismo europeo sul dramma e la società cubana alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI.

Saverio Mecca, arquitecto y profesor universitario, fue decano de la Facultad de Arquitectura y luego director del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Florencia. Ha investigado y publicado artículos y libros sobre el patrimonio arquitectónico y constructivo de diversas regiones del mundo y la arquitectura sostenible. Es el director italiano del proyecto de cooperación de la AICS ¡Qué no baje el telón! que apoya esta publicación.

Saverio Mecca, architetto e professore universitario, è stato preside della Facoltà di Architettura e poi direttore del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze. Ha sviluppato ricerche e ha pubblicato articoli e libri sul patrimonio di conoscenze architettoniche e costruttive di varie regioni del mondo e l'architettura sostenibile. Dirige per la parte italiana il progetto di cooperazione di AICS Qué no baje el telón! che sostiene questa pubblicazione.

Rodolfo Sacchetti, estudioso y crítico teatral, ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre la escena teatral contemporánea. Ha sido codirector del Festival de Santarcangelo (2012-2014) y presidente de la Asociación Teatral de Pistoia (2012-2018), imparte la asignatura de Literatura italiana moderna y contemporánea en la Universidad de Florencia. Ha publicado dos volúmenes sobre la historia del drama radial: *La radiofonica arte invisibile* (Titivillus, 2011) y *Scrittori alla radio* (FUP, 2018).

Rodolfo Sacchetti, studioso e critico teatrale, ha pubblicato numerosi articoli e saggi sulla scena teatrale contemporanea. Condirettore del Festival di Santarcangelo (2012-2014) e presidente dell'Associazione Teatrale Pistoiese (2012-2018), insegna "Letteratura italiana moderna e contemporanea" all'Università di Firenze. Ha pubblicato due volumi sulla storia del radiodramma: *La radiofonica arte invisibile* (Titivillus, 2011) e *Scrittori alla radio* (FUP, 2018).

“Los 12 textos de teatro contemporáneo cubano e italiano recogidos en este volumen forman parte de este proyecto y constituyen el vivo testimonio de una relación fecunda entre nuestros dos países” en “uno de los sectores prioritarios de nuestra cooperación con Cuba, o sea, la cultura, en su doble significado de apoyo a la producción de contenidos culturales y tutela y valorización del patrimonio”.

Roberto Vellano, *Embajador de Italia en La Habana*

“I 12 testi di teatro contemporaneo cubano e italiano raccolti in questo volume fanno parte di questo progetto e vanno letti come la viva testimonianza di un rapporto fecondo tra i due Paesi” in “uno dei settori prioritari della nostra cooperazione con Cuba, ossia la cultura, nella sua duplice accezione di sostegno alla produzione di contenuti culturali e tutela e valorizzazione del patrimonio”.

Roberto Vellano, Ambasciatore d'Italia a L'Avana

Este libro recoge 12 textos teatrales contemporáneos de autores cubanos e italianos, traducidos a los correspondientes idiomas: una confirmación de la proximidad cultural entre Italia y Cuba y una herramienta para futuras cooperaciones e intercambios culturales y artísticos.

Ada Llanes Marrero y Saverio Mecca

Questo libro che presentiamo raccoglie 12 testi teatrali contemporanei di autori cubani e italiani che sono stati tradotti nelle lingue corrispondenti: una conferma della prossimità culturale fra Italia e Cuba e uno strumento per future cooperazioni e scambi culturale e artistici.

Ada Llanes Marrero e Saverio Mecca

ISBN 978-88-3338-157-2



9 788833 381572 >