

La bestia rubia. Lugares adonde vuelven los muertos

*¿Es otra victoria de la muerte el hecho de, en ocasiones, no ser definitiva?
Laplantine y Nouuss, Mestizajes.*

Andrés Gallina
CONICET

La escritura de una obra sobre Carlos Mugica me resultaba en principio extraña e improbable. Nicolás Rosa pensaba que, a pesar de que la modernidad nos ha mostrado con insistencia que escribir es siempre una práctica autorreferencial, todavía cabe la pregunta acerca de qué cosa es *escribible*. ¿En qué sentido era escribible una obra sobre Mugica? ¿En qué sentido era escribible para mí?

La primera certidumbre que apareció con el comienzo del trabajo fue entender que ese abordaje no iba a ser nunca una reproducción de ciertas marcas historiográficas de superficie, sino más bien un registro imaginario que, necesariamente, iba a hablar tanto de lo escrito como de quien escribe. ¿Cómo encontrar entonces en la memoria social y cultural de Mugica- sus testimonios, los de sus amigos, sus biografías, todos los materiales documentales- las propias zonas de interferencia y de interrogación? ¿Cómo escribir, a su vez, un relato que subtitule, doble y transgreda la *realidad* sin borrarla? Es decir, siempre hay un marco de lo esperable y lo decible en relación con una figura histórica a la vez que siempre hay un desvío, un desborde, una errancia que el rango ficcional habilita. Entre estas preguntas el trabajo empezó.

La dramaturgia nació a partir del deseo del actor que finalmente representó al personaje en cuestión¹. De todos modos, nos detendremos

¹Me refiero al actor Nelson Rueda. El elenco a su vez está integrado por: Gabriel Del Río, Laura Figueiras, Pedro Frías, Melisa Noe Pereyra. Escenografía y vestuario: Jorge Ferrari. Iluminación: Fernando Berreta. Música original y dirección musical: Rony Keselman. Coreografía y movimientos: Mecha Fernández. Asistencia de dirección: Lalo Moro. Dirección: Tatiana Santana. La obra se estrenó en el Cultural San Martín en agosto de 2014. La segunda temporada se realiza en el Teatro del Pueblo, desde

específicamente en la construcción dramaturgica, por fuera del acontecimiento escénico posterior, y en sus vínculos posibles con el concepto de “teatro de los muertos”, en el sentido estricto en que el dispositivo poético de la memoria dialoga con las experiencias y representaciones del pasado (Dubatti: 2014).

La primera *imagen generadora* (el concepto es de Mauricio Kartun) fue la de una bolsa de boxeo escondida en el rincón de una iglesia en penumbras. El sacerdote entra. Se venda las manos, se ajusta los guantes y se arremanga la sotana. Tiene puesta una capucha, como extensión de la sotana. Empieza a golpear. Y los golpes salen conjuntamente con una oración, un rezo. Hay un ritmo acompasado que acompaña el rezo y el golpe, una medida cronometrada, precisa. Versos secos y solos a un golpe. Un combo de golpes para los versos largos. Cuando termina el movimiento y el rezo, se saca la capucha y vemos que no tiene rostro, que en ese lugar hay un vacío. Esta primera imagen –que descarté por desmesurada- me reveló una clave: el personaje está muerto o, mejor, está *entre* la ausencia y la presencia, ni en el mundo de los vivos ni en el mundo de los muertos y, en ese *espacio transicional*, es donde aparece la figura del espectro. Desde esa especie de horizonte último, desde ese umbral, tiene lugar la narración. Como si el relato fuese un modo de liberar al personaje que no puede (porque no quiere) morir. Entonces, desde ese medio en el que se ubica –punto mediano entre el ser y no ser, el adentro y el afuera, la pérdida y el encuentro”²- el personaje repite una plegaria como un eco: “Señor, dejame vivir para ellos, quiero morir por ellos”.

Una segunda imagen despuntó otra clave compositiva. El sacerdote está ahora en una cancha de fútbol, con los botines puestos, manchado de barro, con las rodillas ensangrentadas, alegre. Esta imagen planteaba algo en relación con el deseo de contar ciertas zonas no contadas del personaje histórico, pasajes menos visitados, por fuera de los materiales hegemónicos que suele cristalizar el discurso histórico. La dramaturgia podía dar cuenta -a veces desde la oratoria íntima, a veces desde el discurso amoroso, otras desde el fútbol- de otro reparto de lo *escribible*. En este sentido, estos trayectos aparentemente más banales o accesorios se convirtieron en la trayectoria del relato. El espectro recuerda –y como recuerda, revive- no sólo el gran relato que lo erige en mártir y en bronce

Febrero de 2015. El espectáculo realizó funciones en la Villa 31 y en la Villa 21 Barracas. Se presentó en el Teatro Nacional Cervantes, en el marco del Día Mundial del Teatro, y en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

² Remitimos acá al concepto de *espacio transicional*, desarrollado por Laplantine y Nouus, en *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi* (2007:279).

sino también lo nimio, lo aparentemente efímero y terrenal. El personaje sabe que lo van a venir a matar pero al mismo tiempo sabe que esa misma tarde tiene un partido de fútbol impostergable en la Villa Retiro.

Bajo esa forma, más o menos mestiza, en relación con el modo en que se conectan las distintas capas o tramas de la vida del personaje, apareció un uso determinado de la lengua. Descubrí que el personaje hablaba cortado, es decir que las secuencias integradas, continuas de la primera versión en prosa dejaban lugar a una lengua cortada, a un fraseo atomizado en sintonía con cierta cuestión *bestial* del personaje. El verso marca entonces una respiración arrebatada, febril. Como dice en el programa de mano de la obra, hay un agobio del personaje que siente que no le alcanza el tiempo para vivir todas las vidas que quisiera. En el recorrido del texto, el verso determina la velocidad, la urgencia de ese personaje. Sobre el final, los versos se disuelven en palabra solas, el lenguaje entra en zona de desarme.

Por otro lado, el tipo de recuerdo que articula el personaje fue integrando elementos que diseñaban un espacio-tiempo contra lo lineal y lo plano. El texto se fue armando entonces en la exploración de los cortes y las fracturas de una temporalidad y una especialidad rotas: el personaje juega al fútbol en las alcantarrillas de la calle de su casa de la infancia; renuncia al Ministerio de Bienestar Social; visita a Perón en Madrid viajando en un auto robado, en clave de *road movie*; juega al fútbol y se quiebra el tabique en una pelota aérea dividida; recibe una bomba en la puerta de su casa. En este sentido, la composición de estos elementos avanza contra una idea de montaje que se afirma en las nociones de continuidad y homogeneidad; es decir: todo montaje plantea una serie de cortes y marcas que tienden a reunir lo disperso y en la selección hay siempre un reintegro a la totalidad. En este caso, la búsqueda de narrar al personaje estaría más bien planteada desde una memoria que, por naturaleza, es discontinua, no secuencial, no integrable.

Ciertos materiales documentales extraídos de entrevistas del propio personaje histórico circulan finalmente en el texto relocalizados y, como documentos que han sido saqueados, se distorsionan a lo largo del relato. Esta *apropiación* la entiendo lejos de las nociones de propiedad y pertenencia, sino más bien como sus opuestos exactos: la búsqueda de la dramaturgia fue la de un personaje inestable, en desequilibrio, fluctuante. Las imágenes son menos cerradas que suspendidas, y los materiales de composición también tienden a promover el encuentro de imaginarios y lenguajes mestizos: los fragmentos testimoniales conviven con un manifiesto punk del escritor colombiano Andrés Caicedo; frases de Jack Kerouac en *On the Road*; aforismos del *Hagakure*

(libro del Japón antiguo para el entrenamiento de los Samurais); versos del poeta argentino contemporáneo, Fabián Casas; la Biblia; la transcripción directa de una “arenga” futbolística en un partido de barrio; la oración del propio Carlos Mugica, *Meditación en la villa*.

Una tercera imagen descubrió otro pliegue posible del personaje. Un hombre -botas negras, zapatos de cuero negro, bigote espeso, recortado, preciso- dispara con una pistola 9 milímetros. Cuando la bala está por perforar el cuerpo del sacerdote, la imagen se congela. Como en una película de cowboys, la detención de esa bala detiene también el tiempo. Entonces, con pulso cinematográfico, un largo *flashback* actualiza fragmentos de esa vida. La imagen detenida detona el movimiento del pasado, que se reubica ahora en el presente y, desde allí, se despliega el acontecimiento. Slavoj Žižek dice que los muertos vuelven porque no están lo suficientemente enterrados. La dramaturgia podría pensarse acá como una especie de rito simbólico que busca desenterrar y rehacer un relato silenciado.

Toda *biopic* rearma simbólicamente una historicidad perdida y se basa en sostener una “impresión de realidad”, como efecto propio del documentalismo (Richards, 199). El género demanda cierta emergencia de una verdad histórica sobre los hechos que traman la vida de un personaje. La intención acá fue esquivarle a una noción de completud histórica, falsamente unificadora, para descongelar al personaje de un posible recuerdo cerrado. La memoria que *La bestia rubia* busca construir no es una que se parezca a una estatua terminada, sino más bien a lo que hay que quitarle para darle forma.

Ricardo Capelli³, sobreviviente del atentado en el que Carlos Mugica fue asesinado, dice que a él le gusta recordar a su amigo como a alguien que quería vivir. Este texto narra así, desde el umbral de la muerte, el pulso de un hombre desbordado por la vida.

BIBLIOGRAFÍA:

Dubatti, Jorge, 2014. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Laplantine, François y Nouss, Alexis, 2007. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Richards, Nelly, 2007. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

³ Ricardo Capelli es un asiduo espectador de las funciones representadas por el elenco mencionado. Un testimonio suyo es citado en la obra en clave documental.

Dramateatro Revista Digital. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, Octubre 2015-Marzo 2016. *La bestia rubia.* Lugares adonde vuelven los muertos, Andrés Gallina, pp. 153-157

Rosa, Nicolás, 2003. *La letra argentina. Crítica: 1970-2002.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Kartun, Mauricio, 2006. *Escritos. 1975-2005.* Buenos Aires: Colihue.

Zizek, Slavoj, 2000. *Mirando al sesgo.* Buenos Aires: Ediciones Paidós.