

# La artesanía del relato en escena: desparpajo y resistencia en *La Vis Cómica* de Mauricio Kartun



Milena Bracciale Escalada

UNMdP – Celehis – Conicet, Argentina

La narración comenzó, lentamente, a retraerse a lo arcaico.

Walter Benjamin

## Mundo Kartun: irreverencia y mezcla como marcas distintivas

Con una trayectoria de escritura dramática que supera los cuarenta años, Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Bs. As., 1946) ha consolidado un estilo de teatro político particularmente distintivo y peculiar. En septiembre de 2019, estrenó, en el marco del teatro oficial y bajo su dirección, *La Vis Cómica*, obra que se vio interrumpida por los avatares de la pandemia.<sup>1</sup> En 2020, publicó, mediante un blog y a modo de folletín, su primera novela, *Konsuelo*,<sup>2</sup> en la que, de alguna manera, vuelve al universo que recrea en *La Vis Cómica*, en tanto la fábula gira en torno al mundo teatral –y a la figura del copista–, explorado con humor y desparpajo con un guiño de autorreferencia que no pasa desapercibido.

Entre las marcas identitarias del estilo kartuniano, varias reaparecen en *La Vis Cómica* y pueden ser leídas como procedimientos constructivos que definen la potencia política

<sup>1</sup> *La Vis Cómica*, cuyo texto aún está inédito, se estrenó en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires el 26 de septiembre de 2019.

Ficha técnica:

Elenco: Mario Alarcón (Angulo), Luis Campos (Isidoro), Cutuli (Berganza), Stella Galazzi (Toña).

Coordinación de producción: Federico Lucini Monti.

Asistencia de dirección: Tamara Correa, Lucas Pulido.

Producción técnica: Magdalena Berreta Míguez.

Asistencia de escenografía y vestuario: Agustina Filipini.

Asistencia artística: Malena Bernardi.

Diseño de sonido: Eliana Liuni.

Diseño de iluminación: Leandra Rodríguez.

Diseño de escenografía y vestuario: Gabriela Aurora Fernández.

Dirección: Mauricio Kartun.

Agradezco a Jorge Dubatti el permitirme acceder al manuscrito, ya corregido para su pronta publicación, sobre el que trabajo para la elaboración de este artículo. La paginación de las citas empleadas en este trabajo corresponde a dicho manuscrito.

<sup>2</sup> Ver: <https://konsuelofolletin.blogspot.com/> En la actualidad, continúa agregando nuevos episodios.

de su teatro, concebido como un espacio de subjetividad alternativa y de resistencia anticapitalista. La mezcla irreverente como punto de partida creativo; el desparpajo y el humor en las anécdotas, el lenguaje y los personajes; el tratamiento de temas controversiales y polémicos, en este caso, la relación de los artistas con el poder, y, en especial, la indagación sobre aspectos arcaicos o anacrónicos, funcionan a modo de resistencia y hacen que su teatro, pese a desarrollarse en un ámbito oficial y con un éxito de público que poco tiene que envidiarle al teatro comercial, siga fiel a un posicionamiento político que lo encausa en la línea histórica del teatro independiente. En este sentido, proponemos analizar estos procedimientos para demostrar cómo *La Vis Cómica* es un eslabón más que contribuye a forjar una poética autoral que se erige, a su vez, como un relato de identidad nacional. En esta ocasión, Kartun se retrotrae al virreinato del Río de la Plata y entrelaza de ese modo la cruza identitaria nacional por antonomasia: la tradición española en su encuentro con la barbarie. Un grupo de cómicos peninsulares viaja en busca de oportunidades laborales pero son recibidos por los sinsabores del fango. Kartun no solo viaja en el tiempo, al ubicar la trama en los albores del siglo XIX, sino que también lo hace con una doble operatoria que acrecienta lo anacrónico: la relectura del siglo de oro como intertexto y dispositivo de creación, en especial Cervantes y su *Coloquio de los perros*, y, en relación directa con este texto fuente, el empleo de la narración a público como modo de hacer avanzar la acción. Nos interesa, entonces, leer esta recuperación de la narración oral a partir de los aportes teóricos de Walter Benjamin, para entender cómo este procedimiento, que no es nuevo en la obra kartuniana pero que aquí se sobredimensiona, funciona como un modo de asentarse en lo arcaico, en lo “pasado de moda”, tal como hemos leído en otra oportunidad su trabajo escenográfico a partir de objetos en desuso.<sup>3</sup> La recuperación como objeto estético de lo que la sociedad de consumo remite pronto e inexorablemente a la categoría de desecho inútil y basura, es un modo peculiar y claro de resistencia antimercado. Algo similar a lo que ocurre con la recuperación del modelo del folletín en *Konsuelo*, que en efecto se publica por entregas y que, además, lo hace en un formato tecnológico casi obsoleto como es el del blog. Sobre la interrelación de todos estos aspectos nos detendremos en los apartados siguientes.

### Intertexto y narración como detonantes creativos

La estructura de *La Vis Cómica* toma como punto de partida una de las novelas ejemplares de Cervantes, *El Coloquio de los Perros*, en la que efectivamente dos perros, Cipión y Berganza, tienen una conversación:

CIPIÓN.— Pero, sea lo que fuere, nosotros hablamos, sea portento o no; que lo que el cielo tiene ordenado que suceda, no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir; y así, no hay para qué ponernos a disputar nosotros cómo o por qué hablamos; mejor será que este buen día, o buena noche, la metamos en nuestra casa; y, pues la tenemos tan buena en estas esteras y no sabemos cuánto durará esta nuestra ventura, sepamos aprovecharnos della y hablemos toda esta noche, sin dar lugar al sueño, que nos impida este gusto, de mí por largos tiempos deseado.

BERGANZA.— Y aun de mí, que desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensar lo

<sup>3</sup> Hemos abordado estas cuestiones en el libro *La Argentina como drama. El teatro de Mauricio Kartun en perspectiva*, que será publicado por Eudem en 2021.

me veo enriquecido deste divino rol de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo.

Cervantes Saavedra, 2001: fol.241v

Kartun toma el personaje de Berganza, —que es quien en realidad tiene el rol de narrador, pues cuenta su vida a Cipión, una suerte de *partenaire*—, y crea una obra teatral a partir de la estructura dialógica del texto fuente cervantino, lo que por supuesto es una propiedad de fuerte potencia dramática. Así como los perros evidencian lo llamativo de su capacidad de habla, raciocinio y memoria en el texto de Cervantes, Kartun hace jugar a su Berganza con ironía frente al público y justifica la verosimilitud con la estratagema de que el teatro es ficción y allí todo se puede hacer. Se remarca, de este modo, la convención y la aceptación incuestionable del espectador, que crédulo confía en la tramoya y se deja llevar. Así se presenta el Berganza de Kartun:

BERGANZA.— O sea. Que ese perro apaleado que escuchan llorando allá soy yo.

Que yo lo esté diciendo acá y ustedes que no me ven allá puedan creerlo es pura cuestión de que esto sea teatro, truco barato si los hay. Y que yo desde aquí pueda verme a mí mismo ahí, y contárselo a ustedes acá, más barato todavía, claro. Y que un perro arregle comedias y las comente qué vamos a ponernos acá a hablar de barato. Ganga miserable.

Kartun, 2019, 2

De este modo, juegos presentes en piezas anteriores del dramaturgo, se exacerbaban y sobredimensionan. No es la primera vez que Kartun se aleja del realismo y pone en escena un animal que habla. Recordemos el formidable personaje de la vaca Aurora en *El Niño Argentino* (2006). Por otro lado, no es tampoco la primera vez que incorpora personajes narradores que hacen avanzar la acción con su relato frente al público. Es el caso de Aurora, pero también de El Gringuete de *Salomé de chacra* (2012) o de Tatana —la letromaníaca— y su diario, en *Ala de criados* (2009). De igual forma, la insistencia en el teatro como un juego “berreta”, diría Kartun, o como un “truco barato” o una “ganga miserable”, tal como reza la cita precedente, es también una marca, artificial pero contundente, de su propuesta escénica. Digo artificial porque su teatro no es pobre ni berreta, aunque simule serlo. Recordemos, por ejemplo, el “Teatro pampero” de *Salomé de chacra* (2012), que se recupera también en la portada de la edición de *Terrenal* (Atuel, 2014) y que se incorpora en la trama de esta última a partir del tópico del *theatrum mundi* y la figura de Tatita como Dios y de Caín y Abel como marionetas de una burda variedad. Al centrarse la trama de *La Vis Cómica* en el contexto de un grupo de artistas —actores y dramaturgo—, la mención lúdica, permanente y autorreferencial acerca del teatro, se hace evidente y es Berganza en su narración quien intensifica la sobreexposición del artificio hasta límites desopilantes que resultan de gran hilaridad:

Se supone que esto es cadena. Y que allá estaría atada. Me miran lo ven. No me obliguen les pido a hacerles toda esa mímica, que me ato, que entro, que caracoleo... Que si ya me tomé el trabajo de contarle con detalle no se le ve el pito a tener que hacerlo todo de nuevo. Listo ya está, lo vieron. Cuánto salvaría al teatro más perro contando. Se lamentan de lo corta de la vida y hacen obras estiradas como el cagar apretado (...) No se preocupen, dentro de un rato empieza el teatro.

Kartun, 2019, 2

Cipión y Berganza en el texto cervantino discurren acerca de las cualidades y tipos de cuentos, en una actitud también autorreferencial, que Kartun intensifica con desparpajo y jocosidad en frases como: “Teatro. Peor es robar” o “esto es teatro entran y cuando llega un idiota a escena debe haber siempre algún otro idiota, si no idiota uno no tendría con quien hablar” (Kartun, 2019: 3). En boca de Berganza, Kartun no solo se burla de los discursos grandilocuentes sobre el arte, sino que también construye imaginario acerca de cómo habrá sido el teatro en el virreinato del Río de la Plata. Si el teatro en sí es vulgar y chabacano, y los que se dedican a él no son más que un par de tráfugas a los que no les gusta trabajar, el teatro en el incipiente virreinato del Río del Plata es aún peor. La mordacidad de la mirada ataca con sarna el origen identitario de estas tierras en las que todo es fango y barbarie: “esta ranchada”, “este paisaje deprimente. Liso el teatro acá como la pampa” (Kartun, 2019: 2 y 3), sentencia Berganza. Isidoro, el escritor, y Toña, actriz y mujer de Angulo, viajan tras el cómico, acompañados por la mascota del dramaturgo, persiguiendo el señuelo de estrenar la gran obra, por supuesto una tragedia, y triunfar. Una suerte de sátira del “hacer la América”, que, como era de esperar, fracasa, los hunde en las peores miserias –económicas y morales–, y termina mal. Dice Toña: “me hizo su prometida para heredar el vestuario de mi santo padre muerto. Y los telones. Y mire dónde han terminado esos telones, haciendo de toldo guardaviento del río de la chata. Del río de la chota...” (Kartun, 2019: 5). El personaje de Angulo, con sus falsas promesas y su poca ética conductual, recuerda al Tatita de *Terrenal*, que era beodo y usurpador.<sup>4</sup> Este, además, es autoritario y violento, y será Berganza quien abandone su pasiva fidelidad perruna y ejecute el golpe de gracia final.

Ahora bien, me interesa detenerme en la cuestión del relato, de la narración oral frente a un público para contar una historia, para narrar experiencias. Walter Benjamin, en su famoso texto *El narrador*, de 1936, señala el desvanecimiento de la narración de historias, a raíz de la extinción de la verdad propia de la épica, es decir, de la sabiduría, de los consejos, de la experiencia comunicable. El carácter oral y hablado de la narración llega a su fin en consonancia con la aparición de la imprenta en la era moderna y el posterior apogeo de la burguesía. La novela –su lectura silenciosa y en soledad–, florece en modo paulatino y reemplaza la hegemonía de la épica. Sin embargo, lo que verdaderamente pone en crisis a la narración, de acuerdo con la lectura benjaminiana, es la nueva forma de comunicación que adviene con la aparición de la información, cuyo punto nodal lo constituye el instante de la novedad: “Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo” (Benjamin, 1991: 6). De hecho, el arte de narrar radica en referir una historia libre de explicaciones. Lo que Benjamin sostiene con mucha elocuencia y sobre lo que quiero hacer hincapié aquí, es que la transformación de la vida producto de la modernización genera radicales cambios culturales y de costumbres que conducen al tradicional encuentro comunitario de escucha ante un narrador oral al estatuto de actividad arcaica. Vale la pena leer *in extenso* el siguiente párrafo en el que lo describe en forma, además, muy poética:

El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos –las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento–, se han extinguido en las ciudades y descompuesto también en el campo. Con ello se pierde el don de estar a la escucha, y desaparece la comunidad de los que tienen el oído atento. Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras

<sup>4</sup> Personaje interpretado en los últimos años por el magistral actor, director, dramaturgo y gestor teatral Rafael Bruza, fallecido recientemente. Valgan estas líneas como homenaje.

se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía. La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado (...) es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el “puro” asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro.

Benjamin, 1991: 6-7 (comillas en el original).

Me interesa mucho esta idea de la narración oral como una forma artesanal de la comunicación y como algo ya arcaico, porque sin lugar a dudas condice con la mirada kartuniana acerca del teatro. De por sí, el género teatral, es concebido por el dramaturgo como algo que va en contra de las leyes del mercado y, por tanto, obsoleto. En un ensayo ya clásico de su autoría, “La muerte del teatro y otras buenas noticias”, sostiene que el teatro sobrevive precisamente porque frente a la innumerable eclosión de otros soportes tecnológicos encarna el prodigio de la falibilidad, del riesgo, de lo precario. Es esta precariedad la que lo vuelve tan apasionante y, a la vez, subversivo e irremplazable: “Anacrónico, obsoleto, anticuado, arcaico, vetusto, inservible, inútil. Y gracias a eso irremplazable” (Kartun, 2015: 97). Al dejar de competir con la aceleración de otras tecnologías, que así como surgen se desvanecen de inmediato ante la aparición de algo nuevo; al no ser funcional a nada más que a la emoción y a la poesía; al no tener que ser práctico o útil, el teatro recupera su potencia de rito transformador y sagrado, y se permite la libertad de la exploración. Esto lo hace atractivo. Por eso no desaparece. Frente a los recursos de cortes y montajes que ofrecen el cine y la televisión, la supervivencia del teatro es al menos llamativa. Sin lugar a dudas, su permanencia se fundamenta en la atracción del encuentro comunitario, de cuerpo presente y en vivo, sin intermediación tecnológica. En el caso de Kartun, lo arcaico y artesanal, intrínseco al drama, se sobredimensiona y constituye una marca contundente de la fuerza política de su teatro. Los tiempos de escritura y ensayo, por ejemplo, no son los del teatro comercial sino más bien los de la jardinería, como siempre le gusta homologar. La lentitud de los procesos no está marcada por las exigencias del mercado. Allí reside uno de sus gestos de resistencia. Lo mismo ocurre, como señalamos más arriba, con el empleo de vocablos o formatos anacrónicos (el verso en el teatro; el folletín y el blog para la novela) o con una escenografía construida sobre la base de objetos viejos y en desuso, “cirujeados” de la calle en un ejercicio de “serendipia”, al decir de Dubatti (2005: 123), que Kartun, fiel a su estilo, describe como “ver la perla en la mierda”.<sup>5</sup>

Si a este aspecto le añadimos la incorporación de la narración oral, leída ahora en términos benjaminianos, en el marco de un género ya definido de antemano como arcaico y artesanal, este procedimiento cobra otro matiz significativo, que contribuye a deslindar las peculiaridades de la poética autoral de Kartun.

<sup>5</sup> “Cirujear” refiere de manera coloquial a las actividades que hacen las personas sin trabajo (los llamados “cirujas”) que buscan en la basura, para sobrevivir, desperdicios u objetos que luego puedan reutilizar, consumir o vender. Afirma Dubatti: “[Kartun] posee la capacidad de ver tesoros donde otros sólo encuentran desperdicios, basura, materiales olvidables y despreciados” (Dubatti, 2005: 123). Esa es la definición de “serendipia”. La frase de Kartun corresponde a un post de su facebook personal.

En *La Vis Cómica*, que al estilo del teatro del siglo de oro español está organizada en jornadas, no solo Berganza, siguiendo el modelo cervantino, narra sus “aventuras” y las de Angulo, Toña e Isidoro, sino que estos personajes profesan también en determinados momentos ante los espectadores algún monólogo de índole narrativo. El foco no está puesto solo en lo que pasa en escena sino, precisamente, en lo que se cuenta acerca de lo que ya pasó, pasa o pasará. La narración, adquiere así, un lugar privilegiado, en el que se ilumina su poder convocante y de sorpresa, como un imán con el que tener entre manos y “expectante” al público. La escena avanza con acciones concretas, como sucede con la llegada del nuevo virrey, y, entre ellas, los relatos van construyendo una trama que resulta ser mucho más compleja de lo que en realidad se ve. Ese es el poder sugestivo del teatro, explotado aquí al máximo a través del recurso del cuento alrededor del fogón que, en este caso, sería el escenario. Lo que hace Kartun, entonces, es una combinatoria perfecta entre actuación y narración, en un juego dinámico en el que la palabra tiene un rol de trascendencia. Por eso se hace tanto hincapié también en la figura del escritor:

ISIDORO.– Noooo... Plata con plata redonda señor Angulo. Cómo quedo yo... Me retorció la métrica y me cambió la letra...

ANGULO: A los textos los pule el escenario, a ver si le entra. Y la morcilla es la suculencia del teatro. Me lo pedía el momento. Y plata aquí mejor que abunde a que falte. Llego exultante, feliz y me reprende... El agradecimiento de la vaca empantanada. ¿Pero quieren saber cómo me fue o no quieren saber cómo me fue?

BERGANZA.– Si ya dijo exultante y feliz...

ANGULO.– ¡Como ha gustado esa composición, farándula, pero cómo ha gustado! Yo parado allí en las escalinatas del cabildo; la nueva regencia disfrutando sorprendida mi irrupción. Mi osada irrupción. Se rompieron las manos. Elogiado el vestuario y la composición, compañía. Esas estrofas... “¿Y quién es nuestro Cervantes?” Preguntaba. El virrey claro, “¿quién es...?” Don Isidoro Barranco, guarda el tino cervantino, más no añora el brazo manco... ¡Me la ha festejado esa ocurrencia...! Sabrá indultar maestro que lo invadí en el campo de la rima pero me iluminó la vis cómica y...

ISIDORO.– Que me invadió no es nada, Angulo, me cambió el apellido, soy Salazar no Barranco.

ANGULO.– Ah sí, ¿y rimaba con manco? Busqué una rima al azar, Salazar.

Kartun, 2020: 9

Como se advierte, las referencias son siempre jocosas y burlescas. La estructura se repite. No vemos lo que en realidad sucede sino que asistimos a los hechos de segunda mano, a través de su relato, por lo que cada actor ocupará el rol de narrador dándole su impronta peculiar a lo que cuenta. Angulo exagera para convencer al resto del éxito de su empresa, mientras Isidoro y Toña sufren el fracaso y Berganza aplica el cinismo en una dosis justa que además de divertir, desenmascara con crudeza los actos y sus agentes. Es el perro, por ejemplo, quien narra la existencia de la “Cacatúa Humana de las Indias” (7), una joven traficada por un portugués y adquirida por Angulo a precio vil. La historia cuenta que traída del Paraguay, la tiene encerrada, con los oídos tapados con cera para que no aprenda el español. Solo se la libera para ensayar de memoria los clásicos peninsulares y así llevarla a Madrid en una jaula para que recite como un loro amaestrado a Góngora en castizo. Número atractivo si los hay, que recuerda al Bautista de *Salomé...* y a los ácratas de *Ala de criados*,

a quienes, encerrados en el aljibe, Tata obligaba a estudiar y recitar de memoria los artículos de la Constitución Nacional, con el propósito de encarrillarles su ímpetu libertario. Y yendo aún mucho más atrás, esta escena recupera algunas marcas de una obra incipiente de Kartun, *Pericones*, de 1987, que constituyó su primer estreno en el Teatro San Martín bajo la dirección de Jaime Kogan, y que escenificaba un viaje en un primitivo buque frigorífico, El Pampero, de América a Europa, hacia fines del siglo XIX, recobrado muchos años después en *El Niño Argentino*. De *Pericones*, vale rescatar el recitado vaginal del parnaso español por parte de la duquesa Laureana para distraer a los piratas invasores y la jaula con el indio Sorete y unos cuantos más capturados y llevados a España para una exposición nativista. Resulta interesante recuperar estas escenas para delinear las obsesiones del dramaturgo, que vuelve una y otra vez sobre aspectos nodales que definen su poética, en este caso, el tono humorístico para dismantelar la violencia constitutiva en las relaciones de poder, en especial, la de la llamada civilización por sobre la barbarie.

Es Berganza, una vez más, quien da pie al monólogo en el que Isidoro narra sus desventuras: “Y mutis del divo otra vez. Sale el figurón y quedan a la intemperie los roles menores. La perrada. Inquilinos del drama. Los que no tienen otro hilo en la trama que este que le alquilan al protagonista (...) Hable un poco de usted, maestro. Un monólogo y un hueso no se le niegan a nadie...” (Kartun, 2020: 12). El tono que le impone Isidoro es completamente diferente al de Berganza o al de Angulo. Hay enojo, resentimiento y remembranza del pasado. El monólogo no tiene desperdicio y si bien es un artificio propio del teatro, y del que Kartun ha hecho uso en más de una oportunidad, me interesa resaltar en este caso el recurso por su sobredimensión, en tanto los personajes cuentan la historia de su vida, de sus anhelos y fracasos; relatan, en términos benjaminianos, experiencias frente a un auditorio ávido que, en definitiva, no ve esa historia sino que la imagina a través de los dotes del narrador/actor. Reitero la cita de Benjamin: “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (1991: 7). Frente a la exuberancia de lo visual – pensemos por ejemplo en el uso de la tecnología que aparece en forma recurrente en la escena actual–, este accionar kartuniano, asentado en la precariedad de la palabra, donde el ímpetu no es la novedad o el parte sino la construcción de un mundo, no puede dejar de leerse como un gesto político de resistencia, que adquiere aún una dimensión mayor a raíz del *streaming* al que nos hemos visto condenados, producto de la inexorable pandemia.

Por su parte, Toña también narra sus años de desventuras y fracasos, de “malquerida. De vilquerida. De pesimaquerida” (Kartun, 2020: 14) y, por lo tanto, su inevitable enamoramiento del dramaturgo Isidoro, en un monólogo que por momentos remite al personaje de *La suerte de la fea*, texto kartuniano que adquirió notoriedad a partir de 2016 por la interpretación de Luciana Dulitzky bajo la dirección de Paula Ransenberg.<sup>6</sup> Esta insistencia en el relato, que hace que el texto dramático prácticamente carezca de didascalias, ya que para ello está Berganza (“animal de didascalias”, Kartun, 2020: 18), a quien se acusa de “cuentero” (Kartun, 2020: 19), en su doble acepción del término, mentiroso y narrador, resalta también la necesaria participación del público en el juego de la imaginación. La aceptación, el como si, el dejarse llevar sin miramientos

<sup>6</sup> Kartun escribe *La suerte de la fea*, un monólogo en el que se explora el deseo sexual, tema recurrente en la poética autoral, para el Salón del Libro de Teatro de Madrid, integrando los ciclos 2005, 2007 y 2008 de Teatro por la Identidad, organizado por las Madres de Plaza de Mayo, que efectúan su publicación, e interpretado por Georgina Barbarrosa. El texto también puede leerse en el N°5 de la revista *La Escalera*, de Tandil, y en las ediciones de Losada 2006 y Colihue 2011. En 2016 la pieza cobra notoriedad por la interpretación de Luciana Dulitzky bajo la dirección de Paula Ransenberg, en el teatro Timbre 4, el mítico espacio de Claudio Tolcachir, en CABA, donde realizó funciones hasta hace poco, bajo la anuencia y el entusiasmo del autor.

por el engaño a todas luces evidente, refuerza el poder político del teatro como un espacio comunitario de encuentro elegido, deseado y placentero. De ahí su supervivencia pese a su aparente anacronía: “por qué habría que ventilar todo en el teatro si las cosas que más turban se las imagina el que está viendo” (Kartun, 2020: 15), dice Berganza, jugando por supuesto con la polisemia y las alusiones sexuales.

Nada más antiguo, artesanal y arcaico, diría Benjamin, que reunirse a escuchar un cuento y, por ello, precisamente, nada más vital, subversivo e insurrecto. Es, de hecho, un ir contra la corriente. En esa convicción hay un germen de resistencia que hasta me atrevería a definir de revolucionario, en tanto rito sagrado de comunión: “Vamos de una vez por todas a ese desenlace. Apagón sobre la dentellada. Y grito mi dolor en el oscuro con gran caño. Si no se hacen aquí los modernos, para muerte dramática ese final tiene verdad. Y el que lo cree lo cree que esto no es la vida. Que si lo fuera la entrada sería más cara. Falsa de verdad la verdad en el teatro. Falsificada nunca” (Kartun, 2020: 22). Se lo dice y se lo hace porque se sabe de antemano que el público estará ahí, expectante y gozoso de ser llevado por el mundo de la imaginación –a sabiendas de su “falsa verdad”–, cuya potencia transformadora reside en instaurar un tiempo de suspensión de lo cotidiano. Dejar la vida en suspenso, que no es poco, nada menos que para imaginar otras vidas y otros mundos posibles. Si ahí no hay utopía, que alguien diga dónde hay.

### El arte en la barbarie: los vericuetos del poder entre el fango del virreinato

Además de los procedimientos formales que hemos estudiado como dispositivos que construyen un tipo particular de teatro político, en esta oportunidad, el uso de la narración como estructura arcaica; la obra aborda temas que, si bien no plantean una relación con el contexto inmediato de producción o con un acontecimiento histórico puntual, resultan controversiales y pueden ser interpretados como la asunción de un posicionamiento político por parte del dramaturgo.

En este caso, *La Vis Cómica*, pone el foco en la compleja relación de los artistas con el poder. Kartun lee sardónicamente el pasado virreinal para leer el origen identitario de la nación. Como sostiene Angulo, “Confíabamos en la América próspera y pura y caímos en el emporio criollo del contrabando y de la rapiña. Estamos atascados; temporariamente pero estamos atascados en este fango de pudrición virreinal, en esta Babilonia del sur. Saldremos, confíen, pero entre tanto hay que apechugar” (Kartun, 2020: 6). Los mayores sinsabores se vinculan con la presencia del pregonero, que tiene el monopolio de los espectáculos públicos y que, por lo tanto, les coarta sus posibilidades laborales. En este marco, Angulo critica con dureza a los artistas oficialistas: “mascotas del poder, vergüenza dan. Claro, trabajan por componenda, porque si fuera por mérito... Lo que hace ese miserable es auténtica corruptela. Humilla el arte dramático. Encima bufón de virrey...” (Kartun, 2020: 6). Sin embargo, su intransigencia desaparece en forma abrupta cuando hay recambio de virrey y ese lugar puede ahora ser ocupado por él mismo: “No hay un segundo que perder. Si es el recambio hay que golpear de inmediato (...) Quien pega primero pega dos veces (...) Señor Isidoro, a vuelapluma ya mismo una loa de bienvenida; corta que la memorizo en lo que va de acá de la playa al cabildo (...) Bien ceremonial. No sabemos el nombre del nuevo peluca así que va todo con Su Merced” (Kartun, 2020: 8). Así, Angulo denuncia al pregonero anterior y obtiene su anhelado puesto.

No obstante su éxito y felicidad, Toña e Isidoro le remarcan desde un comienzo que el rol del pregonero no es solo pregonar, sino que hay que dar correctivos y azotes

o, en otras palabras, hay que estar del lado del poder, es decir, ser autoritario y violento con los más desfavorecidos: “hay capucha en ese uniforme” (Kartun, 2020: 10), le advierte Toña. Angulo disfraza en forma elocuente esas nimiedades hasta el punto de considerarlas parte del teatro, puesto que los correctivos, a modo ejemplificador, son para el público más que para la víctima, por lo que en definitiva, de acuerdo con su peculiar perspectiva, forman parte del espectáculo. Lo rotundo del cambio en el posicionamiento de Angulo, que con tal de obtener el “gran papel en la compañía oficial” (Kartun, 2020: 10) acepta sin miramientos “un bolito del culo que quizá, tal vez, acaso puede que le toque de partiquino en alguna otra puesta” (Kartun, 2020: 10), constituye, debajo del tono jocoso, una dura y crítica mirada con respecto a los artistas y su capacidad de venderle por plata o fama el alma al diablo.

El hecho de que la fábula esté ubicada en un tiempo remoto no disminuye su potencia corrosiva ni su poder de alusión, por el contrario, señala que no hay nada nuevo bajo el sol y que es muy difícil mantenerse incólume y coherente en la práctica con los ideales propios de la teoría y, en general, de la juventud. El límite siempre es difuso y la tentación muy grande, en especial, para los artistas cuyo rol sería el de, al menos, cuestionar el *statu quo*, lo que los suele condenar a los márgenes de las limitaciones económicas y la precariedad, cuando no a poner en riesgo su propia vida. Por debajo de las bromas, la pregunta que subyace es qué precio se está dispuesto a pagar para poder vivir con “éxito” del arte. Ser vocero del poder puede ser equiparado también a ser vocero del mercado. En definitiva, el artista nunca será realmente valorado por su arte sino por la utilidad que puede extraer de él para otros fines. Un cruel laberinto de difícil salida, en el que el perro, para seguir con Berganza, se muerde la cola.

En el caso de Angulo la transformación es un giro copernicano que termina por delinear su antipático perfil, que venía anticipándose desde el comienzo y que justificará la venganza perruna del desenlace:

Angulo.– (...) ¡Éxito, Toña, la miel del éxito, cuánto hace no teníamos un éxito, carajo! ¡Volvemos a la acción farándula! Me han visto ahí ustedes, esa gente me valora, me ama. El alma de la fiesta, ¿o no el alma de la fiesta...?

Toña.– El arma, Angulo. El arma... De los chistes del verdugo ríen todos, no vaya ser una vez lo necesiten de su lado...

Angulo.– Perfecto. El *arma* de la fiesta, y qué. Arte con orden por fin, ¿qué? ¿Siempre enardeciendo Fuenteovejuna, el artista? ¿Siempre del lado del alboroto, al norte del *pandemónium* siempre...? ¡Por favor bajarse de la pose! Fingimientos sobre el palco escénico, no en la vida. Hora de que maduremos dijo la pera. ¡Rigor con alegría! ¿Hay una misión más alta para el artista?

Kartun, 2020: 13, bastardillas en el original.

Rigor, orden, arma, éxito, verdugo, todos vocablos que configuran una isotopía del poder de la que, con evidencia, el arte no está exento. No todo arte es revolucionario ni cuestionador. Hay arte de derecha, faccioso, cómplice; un arte que se vende y por precios viles. Angulo termina defraudado por un público que lo abandona y ya no le rinde pleitesía. Por eso se enfada y los llama cortos, ignorantes, brutos (Kartun, 2020: 15), con lo que Kartun da también un golpecito sutil al típico comportamiento porteño que, encima, “se jactan de serlo” (2020: 15). Sabido es que los porteños han votado religiosamente a la derecha desde hace años; una derecha neoliberal, extranjerizante y mercantilista, que ha atacado a la cultura y al arte sin ambages, y de la que Kartun es muy crítico.

Hacia el final, Toña e Isidoro se rebelan y no aceptan coserle el vestuario ni escribirle la pieza para su próximo “bolo, ¡de justicia! De castigar corruptos. De limpiar la casa (...) De cadalso, de cuerda y lazo es el paso” (Kartun, 2020: 16). Dignos y juntos, huyen. Angulo, sin embargo, realiza su última escena pero el fracaso es estrepitoso, porque debe literalmente cortar las manos de un cadáver y colgarlas en un árbol como trofeo de la justicia: “Serruché esas muñecas sangrantes sin mirar, ahogado por la náusea. La sangre nuestra en el teatro es solo melaza con carmín, señor...” (Kartun, 2020: 22). En la barbarie del virreinato, la violencia es literal y Angulo no lo soporta. Se descompone, vomita sin parar y es el hazmerreír del auditorio. Lo interesante de este pasaje es que lo que resulta hilarante por ser tan concreto en el virreinato, es más sutil pero de igual modo cruento en otros contextos y períodos. Es decir, no siempre la acción es tan literal –cortarle una mano a alguien– pero la complicidad y anuencia para con los intereses del poder resultan ser multiformes y, sobre todo, eternas. Desde esta perspectiva, esta escena puede ser leída con claridad como una metáfora exagerada y risueña, pero no por ello menos potente, de las bajezas a las que se puede llegar tras el señuelo de la fama, el éxito o el dinero que, tal como le sucede a Angulo, siempre son efímeros porque como a la mercancía, en cuanto ya no sirve, se la arroja a la basura y se la troca de inmediato por otra nueva y reluciente.

### Lo arcaico como resistencia anticapitalista: posibles conclusiones sobre el peculiar modo de teatro político kartuniano

Desde sus inicios teatrales de la mano de la militancia y la política en la década del '70, Mauricio Kartun viene desarrollando una obra global cuyos eslabones –cada una de sus piezas– van conformando el rompecabezas de una lectura hilarante y crítica de nuestra construcción identitaria. Un teatro que, en su etapa de madurez, es decir, a partir del momento en que asume también el rol de director escénico de sus propios textos –de *La Madonnita* (2003) en adelante–, gana en condensación y alusión metafórica, pero que sin embargo se sostiene sobre los mismos pilares constructivos de su dramaturgia primigenia. Así queda demostrado con *La Vis Cómica*, en la que se entrelazan procedimientos y temáticas que pueden ser leídos en su conjunto como un modo peculiar de construir teatro político.

Por un lado, el recurso del relato en escena que al sobredimensionarse remarca la precariedad del teatro, cuya supervivencia se debe precisamente a esa falibilidad que lo hace atractivo y, sobre todo, al encuentro comunitario, de cuerpo presente, de reunión y suspensión del tiempo de lo cotidiano. La creación de un tiempo y un espacio alternativos para contar una historia y estimular la imaginación. Convocar y reunir a la comunidad para escuchar un cuento e imaginar otros mundos posibles. Con la exacerbación del recurso, Kartun acrecienta la marca artesanal y arcaica del teatro y eso no puede dejar de leerse como un gesto cuasi sedicioso y de resistencia anticapitalista. Frente al mandato de un entretenimiento superficial y acelerado de la novedad y el consumo, Kartun ofrece el goce de la narración oral. Un volver al origen como operatoria de fuerte potencia política.

Por otro lado, el viaje temporal al virreinato y al encuentro de la llamada barbarie con la civilización, para indagar en las incestuosas relaciones de los artistas con el poder. Debajo de la infinidad de ocurrencias jocosas que se acumulan en la pieza, hay un humor corrosivo que desnuda una a una las capas de un tema controversial de asombrosa actualidad. Esa tensión permanente entre exigir subvenciones, respaldo y ayuda económica para el arte como política de estado –cuestión que se puso sobre el tapete con los sinsabores del ASPO–, pero a su vez, la definición de un arte que se entiende como disruptivo y cuestionador del orden establecido y, por lo tanto,

los riesgos que se corren cuando se acerca demasiado al poder de turno. La idea del progreso como traición y como una herramienta política de la historia Argentina es un ideologema constante en la poética kartuniana, que puede resumirse en la expresión del peón de *El Niño Argentino*: “Y en esta naciente nación,/ con decorados de artista,/ con paisaje de telón,/ si toda luz es oscuro,/ toda traición es futuro,/ y todo futuro traición” (Kartun, 2012: 62). Así aparece otra de las obsesiones del dramaturgo: la legitimación de la traición como dispositivo de la política argentina. O, dicho de otro modo, el teñir de superación personal las más viles bajezas. Por último, no hay que dejar de mencionar la concepción de la violencia como marca constitutiva de nuestra identidad y el teatro como “una ceremonia, un rito, en el que se celebra la violencia” (Kartun, 2015: 128). Por eso, el final de la obra está anunciado desde el principio por una serie de indicios que Berganza va remarcando, para que el espectador sepa desde el comienzo que no hay otra salida posible.

Con *La Vis Cómica*, Kartun continúa demostrando la vigencia de un teatro que puede ser experimental en su forma e ir a contracorriente de las modas, y que debajo de las alusiones risueñas convoca al encuentro comunitario en un ofrecimiento no solo de una experiencia gozosa y entretenida (siempre rescata el valor positivo de esta palabra al considerar fundamental “tener entre” al espectador para mantener cautiva su atención)<sup>7</sup>, sino también movilizadora en términos emocionales e intelectuales. El teatro como un “acontecimiento de pensamiento” (Badiou, 2011: 137), “impúdico” (Badiou, 2011: 133), porque muestra todo aquello que no debe mostrarse. Kartun piensa escribiendo teatro y sus ideas emergen naturalmente a través de ese formato, por lo que enfrenta al espectador a una serie de “ideas-teatro” que conforman “una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario” (Badiou, 2011: 191). Su obra toda es profundamente política –vale la pena leerla en perspectiva–, no solo por lo que dice sino, y sobre todo, por cómo lo hace. *La Vis Cómica* aparece así como un magnífico eslabón más de una poética autoral que reivindica el poder cuestionador del cuerpo vivo y emocionado del actor en intrínseca vinculación con un texto de profunda indagación literaria, con lo que Kartun defiende a capa y espada, para seguir con el siglo de oro, la importancia del dramaturgo como un artesano de la palabra.

<sup>7</sup> Dice en sus *Escritos*: “¿La obra de teatro es un ritual mítico de violencia que usa la violencia para entretener (para “tener entre”) o es en realidad un mecanismo de entretenimiento basado en la violencia que termina construyendo adentro suyo un carozo mítico?” (Kartun, 2015: 128).

## Bibliografía

---

- » Badiou, A. (2011): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.
- » Benjamin, W. (1991): *El narrador*. Madrid: Taurus. Traducción de Roberto Blatt. Disponible en: [http://cc-catalogo.org/site/pdf/benjamin\\_el\\_narrador.pdf](http://cc-catalogo.org/site/pdf/benjamin_el_narrador.pdf)
- » Última consulta: febrero 2021.
- » Bracciale Escalada, M. (2021): *La Argentina como drama. El teatro de Mauricio Kartun en perspectiva*. Mar del Plata: Eudem.
- » de Cervantes Saavedra, M. (2001): *El coloquio de los perros*. Alicante: Biblioteca
- » Virtual Miguel de Cervantes. Edición de Florencio Sevilla Arroyo (en formato HTML). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-coloquio-de-los-perros--o/> Última consulta: febrero 2021.
- » Dubatti, J. (2005): “Cinco ejes de aproximación a la poética de *La Madonnita*” en Kartun, Mauricio: *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
- » Kartun, M. (1987): *Pericones*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín. Volumen 19 de la colección de obras representadas en el TMGSM. Entrevista inicial de Analía Roffo, “El autor”. 9-15.
- » Kartun, M. (2005): *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
- » Kartun, M. (2006): *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada.
- » Kartun, M. (2009): “La muerte del teatro y otras buenas noticias” en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología* 8. Año VII. Sept. 2009. 7-9.
- » Kartun, M. (2011): *Chau Misterix, Como un puñal en las carnes, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Colihue.
- » Kartun, M. (2012): *Tríptico patronal. El Niño Argentino. Ala de criados. Salomé de chacra*. Buenos Aires: Atuel.
- » Kartun, M. (2014): *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.
- » Kartun, M. (2015): *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.