

Escritos 1975-2015



MAURICIO KARTUN (2015). Buenos Aires: Colihue (1ª edición).
ISBN: 978-950-563-603-7



Mariano Saba

Universidad de Buenos Aires – CONCIET / marianosaba@gmail.com

Fecha de recepción: 29/12/2015. Fecha de aceptación: 12/02/2016.

Aunque está datado en el año 1910, el primer film que muestra a Harry Houdini desplegar su arte proviene de una presentación que hizo en Rochester, Nueva York, en 1907. La secuencia es breve pero elocuente: las primeras imágenes muestran al joven y decidido ilusionista desvestirse frente a un puñado nutrido de hombres, periodistas tal vez, que escudriñan su torso pelado en busca socarrona del truco. Un par de policías adustos con poblados bigotes se ocupan de espasarlo para que pueda lanzarse así, maniatado, desde el puente en el que se encuentra a las aguas del río que corre varios metros más abajo. Se ve que Houdini habla con los espectadores, los hace reír, atrae sus miradas con una simpatía proverbial que se trata, claro está, de distracción pura: una técnica depuradísima para hacer crecer mágicamente el bosque mientras lo oculta tras el árbol de su acto. De pronto la toma cobra distancia: el cuadro exhibe ahora una multitud al borde del río y en lo alto decenas de personas colgando del puente para poder atisbar la magia del escape una vez que el muchacho se arroje al vacío. Houdini se lanza: el agua se revuelve unos instantes, el público es un enjambre quieto. Se ve la espuma blanca y el cuerpo del ilusionista agitándose en su desesperada búsqueda por desasirse las manos. Segundos después Houdini alza sus brazos libres por encima del agua y nada sonriente hacia la cámara.

El escapismo, como fenómeno espectacular, parece plantear en sí una especie metafórica de la utopía

más inagotable: la conquista paradójica de una libertad que el propio sujeto ha decidido someter. La ilusión que crea el escapista es la de una tragedia con deliberada intención: un hombre que obstaculiza su propio destino, pero que lo hace -a diferencia de *Edipo* o *Macbeth*- por voluntad consciente. Es decir, porque en ese juego localiza a pura decisión una trascendencia de intensidades ancestrales. Para el artista, el número se trata siempre de un canje: la aparente libertad de lo cotidiano trocada por la heroica libertad de lo inesperado. Es muy probable que la relación de ciertas dramaturgias con el lenguaje sea análoga a la dialéctica escapista entre el riesgo de lo seguro y la conquista de lo desconocido. Un trastocamiento dramático y por lo tanto magnético: el de arriesgar en un juego inquietante el sentido banal de lo coloquial para multiplicarlo a través de la lente poética en un sinfín de imágenes insondables. Ahí donde las palabras se ofrecen como conocidas, el juego del dramaturgo *escapista* les facilita la huida del lugar común, la sustracción de su imprevista unicidad al rigor del olvido. Hacer de lo irrecuperable algo que la memoria no pueda dejar ir y sostener, al mismo tiempo sin embargo, en esa creación de lenguaje dramático, una aparente ficción de que todo lo que diga el escenario nace del par extraordinario de lo espontáneo y lo fugaz. Hacer de un salto al vacío la más radical afirmación de la magia: ese podría ser sintéticamente el vínculo entre escapismo y dramaturgia. Pocos creadores han podido demostrar, difundir y contagiar

la pasión por ese vínculo alquímico del modo en que lo ha hecho Mauricio Kartun. Es por eso que su libro *Escritos 1975-2015* no sólo reúne un buen número de trabajos sobre el campo de la escritura teatral, sino que además compila ideas ineludibles que han contribuido notablemente a la consolidación de múltiples dramaturgias durante las últimas décadas.

Tal como señala Jorge Dubatti en el prólogo a la recopilación, este volumen viene a presentar una versión aumentada de aquella que la editorial Colihue publicara previamente con textos que llegaban hasta 2005. Con la incorporación de nuevos títulos, este grupo de ochenta y ocho escritos constituyen la producción ensayística de uno de los creadores fundamentales de la escena argentina. En él, y organizados por secciones temáticas, el lector puede encontrar trabajos sobre dramaturgia y otras cuestiones teatrales, así como también artículos que refieren a la relación de la dramaturgia con los títeres y el teatro de objetos, con procesos de escritura y montaje de varias piezas del propio Kartun, o con las obras y publicaciones de otros autores. Mención aparte merece el conjunto de textos sobre cultura popular (algunos publicados originalmente en la mítica revista *Crisis*), los cuales actualizan la figura del autor como uno de los cronistas más interesantes sobre ciertos tópicos. Es conocido el fervor de Kartun por la analogía entre el cuidado del texto y el cultivo del propio jardín. Es en esta línea que los trabajos que cierran el libro, sobre cuestiones acerca de lo popular y de otros ejes, exhiben la sucesión de temas diversos como un archivo particular claramente familiarizado con las propias obras dramáticas del autor. Kartun se revela así como lo que ya se sabe: un experto del acopio, un gran *cultivador* de su fabulosa novela personal, de su jardín epocal y biográfico, rastreado y fotografiado a lo largo de décadas. Aparecen bajo su mirada, entonces, especies de lo más variadas aunque sin duda parientes: el carnaval (con sus candombes y murgas, sus disfraces y máscaras); San La Muerte y San Son; el *varieté* de la vieja costanera porteña; el actor popular... *Objetos*, en el más fértil sentido de la palabra. *Objetos* que han desvelado al autor un mundo constitutivo del suyo propio, y por lo tanto, semillas de su poética dramática. Tal como señala en su texto "Instrucciones" -con el cual despedía a la camada 2001 del Taller Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín-, "la nostalgia es una maravillosa caldera poética" (149). Y en esa caldera, es de suponer, se cocina lo poético en su clara condición objetiva:

Un utensilio, un útil, sirve (es ideológicamente sirviente, se somete). Lo inútil en cambio cumple siempre la función rebelde de objeto: objetar (y

así impugnando el facilismo de la red conceptual), obliga y ayuda a encontrar relación entre elementos antes no relacionados, que es nada más y nada menos que la acción de crear. Los utensilios son profanos; los objetos cuanto más inútiles, más sagrados. (148)

Muchos son los planteos que habría que destacar de un libro que recoge el itinerario creativo de un escritor infatigable por medio de reflexiones expuestas a lo largo de cuatro décadas. Hacer justicia a cada hallazgo perdería a esta reseña en la injusta morosidad de un índice exhaustivo. Parece preferible detenerse en una serie de artículos que se han transformado ya en clásicos infaltables dentro de ese *corpus* artesanal y lúcido que configura el no muy abundante canon de la praxis escrituraria. Entre ellos cabe contar la ponencia que lleva por título "Temas de dramaturgia", presentada en Cádiz (España) durante el I Encuentro Iberoamericano de Pedagogía de la Dramaturgia de 1992. Entre otros puntos aparece ahí la idea del azar personal como orden, cuestión que se vincula con observaciones familiares que al respecto también hiciera Francis Bacon acerca de su proceso de creación en pintura. Kartun aboga allí por un tipo de enseñanza para el dramaturgo en ciernes que presente claras diferencias con las fórmulas mecánicas que postulan los manuales tradicionales:

Enseñarle esa idea de improvisación, de dinámica imaginaria con la que pueda proteger al acto artístico de cualquier riesgo de fosilización. Y ya no hablo aquí sólo del génesis, sino de ese azar como materia del proceso. (...) Entender que el imaginario -ese botellero- no construye objetos a medida, como es afán del sistémico, sino que -orgánico- recicla desechos, residuos, imágenes en desuso, que son salvadas del olvido en este acto preservacionista de la estética. (13)

En esta misma senda surge como complemento indispensable "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador". Allí, esquivando como siempre la rigidez propia de cualquier preceptiva, Kartun elige enumerar categorías orientadoras, indispensables para cualquier intento de escritura teatral: la idea de *imagen generadora*; la *sensorialidad*; el compromiso con el *espacio escénico* y no con el decorado; la esencia del *ritmo*; el rol de la *bisociación* en la *inventio* metafórica; la *paradoja*; la *inflexión*; el *personaje*; la *corrección*. Allí se dedican también unos párrafos a la sugestiva "poética del ojo de halcón" (32), según la cual el dramaturgo debe disponer de la confluencia entre lo micro y lo macro, entre el detalle y el panorama, entre cada

parte de la obra y el todo al que refiere. En “El aporte de América Latina al teatro del siglo XX” se enuncia que

...el auténtico aporte del teatro argentino a la escena del siglo XX, lo encontraremos -en principio- en su voluntad controvertida, irresuelta, y culposa, de independizarse de la rigidez canónica de los otros veintitrés siglos precedentes. (65)

Resulta atractivo precibir cómo Kartun argumenta esta afirmación con el desarrollo de un antagonismo entre la tradicional dramaturgia del *hacer*, de raigambre europea, y la emergencia latinoamericana de una teatralidad del *estar*. Pero hay más y la multiplicidad de cuestiones enriquece la lectura. “La muerte del teatro y otras buenas noticias”, por ejemplo, es un hito dentro de los ensayos kartunianos: un texto donde el foco se localiza en la supervivencia del teatro gracias al poder aurático de su artesanado, de su necesidad invariable de “presencia” frente a la mejora técnica de otros medios audiovisuales. “Un bricolage ansiolítico”, por su parte, descubre un ejemplo preciso en la subjetividad creadora del autor: su creación de objetos a partir de materiales descartados, como estrategia de rodeo para sortear el vacío y hallar obra. Los temas, como puede notarse, son numerosos, y por provenir de un artesano del lenguaje teatral pivotan sobre sí mismos y *escapan* muchas veces hacia otros ejes, a cada cual más pertinente y acertado dentro del quehacer de la dramaturgia.

Entre todos esos asuntos, uno conviene destacar. En su posfacio a la edición de la obra de Luis Cano, *Coquetos carnavales*, Kartun sintetiza cierta idea de la *violencia* como matriz productiva de lo teatral.

¿Qué hacemos en esencia cuando *teatramos*?: nada demasiado original; violamos. Violentamos. El teatro es un sano ritual de violencia. No hay manera más pura de definirlo. Nada es tan específico a su metafísica ni a su física. La violencia manifiesta que termina en tragedia. La violencia sublimada de la comedia de enredos. (...) La violencia provoca acción, la acción crea al hecho y del hecho viene el hechizo. Lo entendamos o no, somos religiosamente embrujados por ese ritual cada vez que nos sentamos en la butaca de una platea. (...) Una peregrinación quieta que celebra el horror. (351)

Si se considera la persistente idea de Kartun acerca de la dramaturgia como manipulación sublime del desecho coloquial, resulta notable que su consideración sobre la violencia se proyecte en una imagen

que justamente recupera el milagro de resignificar el descarte. La violencia, aquello que con razón tiende a despreciarse en lo cotidiano, aquello que de forma inevitable ha transformado al mundo en tierra yerma, encuentra en la escena la sanidad ya no de su *representación*, sino de su *presentación* misma. Y es en esa presentación sobre el escenario que la violencia constituye *teatralidad* y conjura así *realidades* que serían incapaces de soportar su propio peso si no se apoyaran en la noble fuerza de un escenario. Lo teatral, en esta línea, se intuye como aquel *sacrificio* higiénico que tan bien describe René Girard en *La violencia y lo sagrado*: “La tragedia es el equilibrio de una balanza que no es la de la justicia sino la de la violencia” (1998: 53). Girard supone que una víctima sacrificial desvía siempre la violencia interna de la comunidad que *celebra* el ritual: sustituye a *todos* los miembros de ese grupo que observa el rito. Es decir, “protege a todos los miembros de la comunidad de sus respectivas violencias pero siempre a través de la víctima propiciatoria” (109-110). No parece difícil hacer extensivo ese poder catártico de lo ritual a la ceremonia teatral y hacer del dramaturgo aquel que tiene a cargo la liturgia legitimante no sólo de esa víctima que se narra función a función, sino también de esa violencia que circula ya no como signo de muerte, sino como *mythos* de vida. “Garantizamos a la civilización la presencia institucionalizada de la fantasía” (145), afirma Kartun, y su libro lo ratifica artículo por artículo en su lúdica concesión al *logos*.

Si la enseñanza de dramaturgia se evoca en el volumen como dadora de esa “fructuosa dialéctica del *pensar hablando*” (81) parece natural experimentar con esta vasta recopilación de artículos la sensación de *leer oyendo*. Decía Miguel de Unamuno: “Yo he aspirado siempre a que de mis escritos se diga: ¡hablan como un hombre!, en vez que de mí se diga que hablo como un libro” (2009: 340). En ese sentido, se corresponde este volumen de textos con la consigna unamuniana y también con esa consecuencia poética que debiera caracterizar los ensayos de todo dramaturgo: la pervivencia en ellos de un estilo dialéctico. Un discurso que apela al lector y que serpentea entre la solidez poética de lo literario y la fluidez repentina de lo coloquial. Detrás de cada texto se oye la voz de Kartun sembrando palabras para escapar rápidamente de ellas por medio del humor, del ejemplo, de la contundencia metafórica. Página tras página se actualiza una invitación sincera a revisitar el lenguaje de lo teatral y a escapar de él cuando se torna mudo. Una voz que se arroja no sólo a la búsqueda incansable de sus procedimientos, sino también al salto. Salto al lenguaje, al teatro. Salto riesgoso, mágico, festivo, sorprendente: como

aquel imposible que exhibiera a principios de siglo un joven Houdini dispuesto a lanzarse esposado desde un puente y a escapar nadando del peligro impuesto por su propio juego.

Bibliografía

- » Girard, R. (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- » Unamuno, M. de. (2009). "A la señora Mab" (pp. 339-344). En *Soliloquios y conversaciones, Obras completas. Tomo IX*, [R. Senabre ed.] Madrid: Fundación José Antonio de Castro.