



Mauricio Kartun y la radiografía de una argentinidad gaucha y trágica en *Salomé de chacra*

María José García Moreno
(Universidad de Buenos Aires)

Un hombre se asoma, camina, se detiene, mira al público, juega con un barril en el que se sienta y dispara: "In media res". Así comienza esta "trajuedia", como describe el corifeo (o este actor haciendo las veces de) a *Salomé de chacra* (2011), escrita y dirigida por Mauricio Kartun.

Basta una frase para situar al espectador en escena y fijar los principales lineamientos que regirán esta puesta. Un código que estará basado, desde el apagón inicial de luces que anuncia el comienzo de la representación, en la pluralidad de sentidos, en un vaivén de significados, en un estar aquí y allá.

Por empezar, el término *in media res* remite a la tragedia griega y da cuenta de una acción ya comenzada, pero también la palabra *res* remite al campo, al ganado bovino. Y será este campo, esta geografía, el espacio donde se sitúe esta fábula, que se presenta en el Teatro del Pueblo.

El título del espectáculo, *Salomé de chacra*, también se desdobra en significados: evoca el mito y la pampa, a la princesa Salomé y al salame de chacra y se convierte en otro aglutinador -y al mismo tiempo- disparador de sentidos.

Desde el comienzo tenemos al corifeo, interpretado por Osqui Guzmán, ya en escena. Será esta figura quien, como en la antigua Grecia, presente los episodios, el epílogo y hasta anuncie el soliloquio. Será también el encargado de relatar los males que no se ven en escena, se situará -como en la tradición trágica- en la frontera entre lo visible y lo invisible, actuará como testigo y portavoz. Será quien anticipe y explicita situaciones, quien todo lo vea y lo sepa.



Foto: Carlos Furman
Gentileza: Prensa Complejo Teatral de Bs. As.



Según Patrice Pavis, "en la tragedia griega el coro aparece como un elemento artificial y exterior del debate dramático entre los personajes. Se convierte en una técnica épica y a menudo distanciadora puesto que concreta ante el espectador la figura de otro espectador – juez de la acción"¹.

Por las palabras del corifeo sabemos que la hacienda está convulsionada porque se encuentra en plena faena. Anticipa así la carnicería en un día de celebración y banquete, asado para el hombre de campo. Brutal empieza esta historia donde la (cabeza de) res estará servida.

En *Salomé de Chacra*, Kartun toma el mito bíblico de Salomé, atravesado por Oscar Wilde, y lo arranca de raíz para ubicarlo en la pampa más profunda, la del asado con cuero, el chacinado, la faena y las tripas colgando al sol. Esto lleva, inevitablemente, a un lenguaje específico y a una escenografía -pensada y diseñada por Norberto Laino- a puro rojo, altares paganos, cartas de truco, estampitas de San La Muerte, chapas móviles y un aljibe en el centro. Y no por nada este aljibe está en el centro de la escena, ya que será la voz que se escuche desde allí la que rija el devenir de estos personajes, en esta *ristra de sueños* que conforma la obra.

Vayamos a la historia, al mito. Salomé es hija de Herodías, quien, ya viuda, se casó con Herodes, hermanastro de su marido. Juan el Bautista es un ferviente opositor a este enlace pecaminoso y, por ello, Herodes lo encarcela. Salomé se enamora perdidamente del capturado, pero éste la rechaza. Disuadida por su madre y por su propia desilusión al saberse rechazada, Salomé le pide a su tío/padrastro la cabeza de Bautista en una bandeja de plata y así será, pues para Herodes, "la carne mueve al mundo".

El tono que el autor busca imprimir a la puesta se explicita en el programa de mano, donde Kartun expresa su necesidad de "buscar la puerta secreta que une a los dos universos" parodia y tragedia, de "tratar de llegar a lo sublime por lo ridículo. Al horror, por lo delicioso".

Con el antecedente de la historia, las palabras del autor y el refuerzo del corifeo que anticipa que estamos ante una "trajuedia" el espectador sabe que, por más gracia que le causen determinadas situaciones de esta especie de sainete gauchesco, las cosas no van a terminar bien.

¹ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*. Editorial Paidós, 1998; p. 97.

Y así, a lo largo de la pieza, la tragedia va a avanzar como un tornado sin dejar nada a su paso, en medio de guiños intertextuales, humor y regodeo en el lenguaje.

Es que a esta altura de la prolífica carrera de Mauricio Kartun como director, dramaturgo y maestro, nadie desconoce su ductilidad para el manejo de las palabras. Como lo hizo en *El niño argentino* y en *Ala de criados*, el autor insiste una vez más en poner el lenguaje en primer plano. Y es este virtuosismo para construir lenguaje lo que conduzca también esta pieza.

Kartun juega con las palabras, del derecho y del revés, y es casi imposible para el espectador salir de la sala sin sentir la necesidad de querer acceder al texto escrito, de revivirlo, de reparar en cada frase. Toda palabra puesta en la escena está pensada -y repensada- por lo que parece demasiado acotado -por no decir nulo- el lugar para la improvisación. Hasta las marcas de notoria actualidad como la inclusión del término "conchita", en referencia al célebre caso Barreda, procesadas por el dramaturgo, incorporadas al relato para reforzar la ironía y la acidez de ciertos diálogos (marcas caracterizadoras de la escritura dramática de Kartun) involucran un saber del espectador. En efecto, la construcción de la escena de esta trasposición kartuniana, el diálogo con el espectador² resulta por demás necesario y constante. Se trata, en efecto, de un espectador instruido, con ciertas



competencias culturales que le permitan captar las intertextualidades, los referentes sociales y los juegos del lenguaje.

Foto: Carlos Furman

Gentileza: Prensa Complejo Teatral de Bs. As.

² "La puesta en escena del teatro contemporáneo se convierte en la puesta en escena del mismo proceso de la creación teatral, intentando recuperar, como estaba ocurriendo con las demás artes, una vía de comunicación directa con el espectador" (Oscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso". Revista *Gestos*. Año 19, Nº 38 (noviembre) 2004; p. 13-34.)

¿Pero cómo pensar este teatro? ¿Es una verdadera tragedia? ¿Es la parodia de una tragedia? ¿Es un sainete gauchesco con un final trágico? ¿Cómo se sitúan los actores y los personajes que representan frente a esta pluralidad de formas?

Es sabido que la relación actor-personaje siempre ha sido problemática y, por ello, sigue siendo en la actualidad objeto de estudio de numerosos textos de teoría teatral. Para el análisis de esta cuestión abordaremos, entre otras ideas, la concepción de Marco de Marinis referida a la dirección escénica como principal ordenadora y guía de este estrecho vínculo³.

De Marinis sostiene que la dirección escénica crea este ente ficticio que es el personaje, con sus características particulares, su historia, su manera de relacionarse y de presentarse ante el resto de los personajes y ante el público. El texto dramático no es resignificado por la mirada de otro director, ya que Kartun es autor y director.

La acción en *Salomé de chacra* se inicia cuando, casi como a la voz de *aura*, el corifeo activa esos cuerpos que, a lo lejos, aparecen en suspenso. Así se incorporan a la escena Salomé (Lorena Vega), Herodes (Manuel Vicente), Gringuete (Osqui Guzmán), Cochonga (Stella Galazzi) y, claro, sobredimensionando toda la acción, la voz de Bautista, "el rojo", la misma a la que alude Gringuete –casi hacia el final de la puesta- señalando su propia boca.

¿Pero cómo son estos personajes? ¿Cuáles podrán haber sido las marcas de la dirección para crear a estos seres? Siguiendo a Patrice Pavis⁴, quien postula la idea de "efectos de personaje", debemos conceder que el espectador no tiene acceso directo al personaje, sino que éste se traduce en una construcción ficcional dada a partir de fragmentos, indicios, marcas. En la puesta de Kartún, el acceso a este mundo referencial está subrayado a través de la construcción de máscaras de referentes sociales.

Kartun elige para sus personajes un registro actoral no naturalista, más cercano al distanciamiento brechtiano que al método de Stanislavsky. Aunque anuncia una tragedia poco tienen de miméticos sus personajes, puras caricaturas,

³ Marco De Marinis, "El actor y la acción física", en *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna, 2005.

⁴ El personaje "no tiene existencia, ni status ontológico más que un mundo de ficción que nosotros imaginamos y edificamos con fragmentos de nuestro propio mundo referencial". Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico". *Teatro XXI* N° 11 (primavera, 2000); p. 3.



mascaradas de seres que podrían habitar un campo pampeano. No hay identificación para el espectador con estos individuos, aunque sí podría pensarse en algún tipo de empatía. ¿O quien no escuchó alguna vez a un nihilista despotricar contra las instituciones como lo hace la voz desde el fondo del aljibe? ¿O alguien desconoce la relación que puede establecer un patrón con la peonada que le sirve sin chistar? ¿O la astucia de alguna mujer que busca valerse de todas sus armas para alcanzar su trofeo?

En este escenario, el autor construye su propio verosímil desde el comienzo y no esconde las pautas que lo fundamentan. Se entiende como verosímil, según Aristóteles, a aquello que es posible a los ojos de los que saben. El espectador de *Salomé de chacra* es consciente del artificio del hecho teatral, inclusive el corifeo mismo muestra los recursos técnicos, al abrir la escenografía ante sus ojos e introducir, así, la historia.

Como hemos dicho, en *Salomé de chacra*, el lenguaje verbal está en el centro de la escena, sin que se deje a un lado el lenguaje gestual, el de la acción física. Dirá Artaud⁵: "El teatro que se vale de todos los lenguajes reencuentra su camino justamente cuando el espíritu, para manifestarse, siente la necesidad de un lenguaje". Kartun pone por encima de todo el desplazamiento en escena, la voz, el cuerpo, aunque sin descuidar la historia ni la palabra, ya que en esta puesta, el qué se dice y el cómo se dice están estrechamente vinculados.

Cada uno de los personajes encuentra en el cuerpo del actor que los representa y les da vida -aunque sea por una hora y media- sus propias particularidades⁶. Los cuerpos se desplazarán en escena reforzando esta caricaturización de ciertos personajes de campo. Herodes, macho cabrío -vestido con bombacha de campo, botas y poncho al hombro- es un terrateniente brutal en varios sentidos. Mano en la cintura y panza afuera, bebe casi animalmente su trago de aguardiente, hace resonar su llavero -"música de propietarios"-, exige el "bailecillo" erótico de su sobrina, *torea* a Bautista, con más ruido que nueces, y reduce toda su hombría a mero instinto cuando de una mujer ardiente se trata.

⁵ Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Retórica Ediciones, 1971; p. 11.

⁶ "Personaje y actor están íntimamente unidos: el actor busca lo que su papel puede decir/hacer, y esto, conforme a su intuición sobre la obra entera, sobre el universo que evoca". Patrice Pavis, ob. cit.; p. 5.



De Salomé sabemos que es una *princesa* que volvió de cursar estudios en Francia, que es morocha, sensual y provocadora. Una especie de *femme fatale* moderna y de biblioteca, de caminar ondulante, que se derrite ante las ideas de una voz que la seduce y le hace perder toda cordura.

En tanto, el personaje de Cochonga dispara veneno desde su silla de ruedas. Con gestos duros resuelve, dictamina e intimida. Mujer de carácter que aplasta a quien se le cruza con su determinación. Son tres personajes que representan a parte de la oligarquía terrateniente y se constituyen como máscaras de estos tipos sociales, tan vinculados a ciertas tradiciones.

Osqui Guzmán asume un triple rol en escena destruyendo, una vez más, la idea de actor-personaje como una entidad unidireccional. Es Gringuete, voz y el "carifeo", una mezcla de corifeo con hombre feo, otra juego lingüístico kartuniana. Un peón que camina casi sin levantar el pie, estira las sílabas y esquivo las balas metiendo la cabeza en una lata que hace de cantimplora. Un personaje que representa a las clases oprimidas por lo que se ve y por lo que dicen de él. ¿O acaso Gringuete no cree que es "hijo de un gringo rubio y pintoresco como el padre" y muere convencido de ello? Se deja envolver por los artilugios de Salomé, quien erotiza a todos menos a "la voz" que sale del aljibe, que hará las veces de lugar prohibido, de confesionario, de receptáculo de reflexiones y recipiente de debates.

Y es esa voz, ese "*broadcasting* agitativo" según Herodes, la que domina todo, haciendo callar al resto, irritándolos, modificando su postura, envolviéndolos, sacándolos de las casillas. Bautista es un anarquista nato que desequilibra y zamarrea todos los estatutos posibles: Dios, la familia, la propiedad y todo lo que se cruce por su camino. "El discurso del amor burgués es una escritura de propiedad. Un trámite ante el escribano sagrado. La Iglesia es el bufete siniestro del deseo"; "La religión y la propiedad están unidos para expoliar"; "La familia es el cáncer de la sociedad agonizante" pronunciará ante la ira de sus interlocutores a la fuerza y ante la conmovida y enamorada Salomé. Se trata de una voz sin cuerpo, construida desde la ausencia, desde lo que no se ve, pero que es capaz de afectar, de perturbar, de erotizar, de despertar la pulsión sexual en Salomé y que terminará reducida a una cabeza zarandeada de los pelos. Porque Salomé sólo



desea poseer la cabeza del "insurrecto", y no el cuerpo "tripode" que para nada le sirve.

Gringete, por su parte, mira a Salomé y se hipnotiza, emula sus movimientos. Ya muerto mueve su mano y repone el ondular del pelo de la princesa fatal, porque "¿Quién dijo que con la muerte se pierde el deseo"? Este encanto de Salomé también alcanza a Herodes quien le habla a su mano enfundada en el guante rosé, como si fuera la princesa.



Foto: Carlos Furman

Gentileza: Prensa Complejo Teatral de Bs. As.

Otro punto importante a señalar es el sutil uso de la música. Bastan apenas unos sonidos de cuerda ejecutados por los propios actores/personajes para crear un clima trágico, una vibración que queda resonando, que se hace presente.

Volviendo a De Marinis⁷, el autor habla de un cierto empuje movilizador y desestabilizador en torno a la puesta en escena: en *Salomé...*, ese impulso de la puesta contribuye a desestabilizar lo clásico desde sus mismos cimientos. La tragedia se cuestiona y se transgrede a sí misma.

Terminada la representación queda flotando la idea de la libertad de la palabra, de la multiplicidad de juegos que ella permite, del destino de Bautista asesinado por sus firmes ideas y eso, tan argentino, de que las ideas no se matan. Queda el sobrevuelo de los intertextos con grandes obras de la literatura argentina como *El Matadero* y *La Cautiva* de Esteban Echeverría, ciertos textos de Leopoldo

⁷ Ibid.



Lugones y, claro, del *Edipo Rey* de Sófocles y otra vez esa condensación de sentidos, de universos. Quedará la certeza de comprobar en escena la brutalidad del poder, ese poder que, cuando no puede poseer al otro, opta por destruirlo por cualquier medio. Queda también alguna metáfora de la Argentina de los opuestos encarnada en Herodes, Cochonga y "El ácrata" quienes se miden, se cruzan, se chicanean y se traducen en una radiografía de la desigualdad, del uso y del abuso del poder, del anarquista contra el terrateniente. Pero antes del epílogo vendrá la luz roja, la de las brasas, la del "san parrillazo", dirá Herodes, hasta que el corifeo retome la palabra para dejar constancia de que "la pasión criolla es un cuadro pintado en el aire".

Y detrás de todo está la *machina*, la que pone en movimiento, la que impulsa las acciones, la que todo lo controla y lo sobredimensiona. "La machina nos conduce a todos" dice Salomé, quien sabe que esa *machina*, nunca descansa y que contra ella todos se doblan.

Kartun ama el teatro y, desde su lugar de artista, intenta recuperar algo ancestral, identitario de esa historia sobre tablas, pero también es un hombre absolutamente contemporáneo capaz de dar vuelta, de poner de revés todo lo conocido en un embutido de doce actos. Trágico y campechano.

Ficha Técnica

Autor: Mauricio Kartun

Elenco: Manuel Vicente, Osqui Guzmán, Stella Galazzi, Lorena Vega

Asistente Artística: Lorena Ballestrero

Supervisión de movimientos: Luciana Acuña

Diseño Sonoro: Tian Brass

Diseño de Escenografía y realización de elementos: Norberto Laino

Diseño de Vestuario: Gabriela A. Fernández

Diseño de iluminación: Alejandro Le Roux

Prensa: Simkin & Franco

Dirección: Mauricio Kartun

majogarciam@hotmail.com

Palabras clave: Kartun, personaje, *Salomé de chacra*, lenguaje, doble.

Keywords: Kartun, character, *Salomé de chacra*, language, double.