

La máquina teatral y sus fantasmas

Laura Conde
Universidad Nacional de La Plata/FaHCE

Resumen:

En este artículo analizaremos lo poético del teatro de Mauricio Kartun, específicamente en *Salomé de chacra*, para elaborar una conceptualización de la “máquina teatral” en términos de “máquina óptica” (mitológica y antropológica) que produce imágenes de lo humano y lo humano mismo como imagen. Ensayaremos posibles lecturas de lo didascálico como figura límite *entre* la dramaturgia y la puesta en escena: pliegue poco abordado por la teoría teatral canónica, cuyo espesor antropológico –que es de tenor acontecimental, difiriente y restante– convoca una interrogación específicamente teórica y no sólo crítica e histórica.

Palabras clave: Kartun - máquina - mito- poético- didascalías

Abstract:

In this paper we will analyze the poetic of Mauricio Kartun's theater, in particular in *Salomé de chacra*, in order to elaborate a conceptualization of the “theatrical machine” in terms of the “optical machine” (mythological and anthropological) which produces images of the human character and the human character as an image. We will attempt possible interpretations of the didaskalic as a figure at the border between play writing and staging: unusually dealed plait on the theatrical canonical theory, whose anthropological thickness -which is of an eventual tenor, *diferrante* and *restante*- calls for not only a critical and historical question but an specifically theoretical one.

Key Words: Kartun -machine - myth - poetic - didaskalias

HERODES: Subyugadora (...) Qué me hiciste hacer...

SALOMÉ: *Entrar en la historia. No era nada y ahora es un trágico.* (...) Era chacarero y ahora es asesino. (...) *La máquina duerme encendida. Produce. La máquina nos conduce a todos.*

(Mauricio Kartun, *Salomé de chacra*).¹

Para dar lugar a las primeras reflexiones, partiremos de la hipótesis que supone que la “máquina teatral” es un dispositivo óptico paradigmático en las diversas culturas que conocemos, multiforme y en constante mutación, como todo dispositivo histórico. “*Theatron*”, el ámbito de la visión por excelencia, es el lugar específico desde donde se mira; el ámbito de la reflexión (en el sentido óptico e intelectual), de la exposición de argumentos y conflictos humanos; de las fantasmagorías y expurgación de las pasiones: una dialéctica permanente entre *λόγος* y *μῦθος*. Con la misma raíz etimológica que “*theoría*”, queda desde sus orígenes ligado tanto al registro de la luz y las ideas como al de las sombras que ella proyecta y, en consecuencia, a una tendencia a la fantasía.

Varios autores contemporáneos han señalado la hegemonía de un paradigma visual en la historia cultural y la metafísica occidental; un “ocularcentrismo” (Martin Jay) que, en términos de Heidegger y Derrida, puede traducirse en “logocentrismo” o la historia de la presencia y olvido del Ser. Germán Prósperi propone que la visión, remontándose a los orígenes griegos de la metafísica con Platón, ha funcionado a partir de dos regímenes de luz diversos; así, el ocularcentrismo sería binocular puesto que se trata de dos ojos que articulan, desde el eje óptico y antropológico, las grandes polaridades de la metafísica occidental: lo sensible y lo inteligible, la materia y el espíritu, lo visible y lo invisible, etc. Por un lado, se abre el ojo sensible y, por el otro, el ojo inteligible. Cabe aclarar que esta visión binocular es siempre asimétrica y jerárquica; esto se explica, por ejemplo, mediante la idea del fuego subterráneo en el mito platónico de la caverna, que produce sombras falaces y el olvido de todo cuanto se sabe en ese mundo que cambia, en otras palabras, el adormecimiento de la inteligencia, *República IV, Libro VII*, 514 a - 515 a (Platón 1988: 338). La preeminencia ontológica y epistemológica de la luz solar en la alegoría del sol, se asienta en la identificación de este régimen de luz con la Idea de Bien que nos acerca a las verdades absolutas e inmutables a partir del conocimiento o la rememoración como *paideia*.

Si trasponemos esta lógica al fenómeno teatral podríamos conjeturar que, a los ojos del filósofo, lo que se ve en escena y se tiene por real, lo que ven los prisioneros -y los espectadores en nuestra analogía-, no es más que la sombra proyectada de las figuras que pasan detrás del tabique, objetos y muñecos artificiales transportados por hombres que tampoco pueden ser vistos como tales; imágenes que falsean lo real y lo hunden en el

¹ El resaltado es nuestro.

mundo de los sueños: como los “títeres” de las didascalias de Kartun, que emergen “Entre las tinieblas de la caja” en la forma de “la sombra de los personajes que pronto serán” (*Salomé de chacra*, 127). Si bien el mito de la caverna promueve una diatriba del mismo tenor que la crítica que Platón dirige al teatro (específicamente hacia la polimorfía sospechosa de la práctica de la máscara y la vacilación de la apariencia en la imitación), abre no obstante una reflexión más interesante: sólo es posible percibir las proyecciones de lo humano en las paredes del dispositivo óptico. Ni estrictamente corpóreo ni espiritual, lo humano se constituye en este punto ciego de la metafísica que no es sino lo imaginario. Y como señala Blanchot, la imagen encuentra su condición cuando no hay nada: “lo que la hace posible es el límite donde se acaba. De allí su carácter dramático, de allí la ambigüedad que anuncia y la mentira brillante que se le reprocha” (1992: 225).

El mito y lo poético: una cópula fantasmática

“La máchina duerme encendida”, pronuncia Salomé con una certeza venida de otra parte; “Entonces el engranaje se puso en movimiento. Primero nos atrapó. Ahora nos tritura...”, se lamenta Vanzetti. Numerosas criaturas que pueblan las obras de Mauricio Kartun advierten que son producidas y movidas por una “machina” que ningún dios ejecuta, que ningún fatum predetermina, sino que es activada por la historia de la humanidad y sus mitos. En *Salomé de chacra* la “machina” que da quehacer al Gringuete en cada faena representa también y sobre todo la máquina del mundo trágico. La puesta en evidencia de la máquina teatral a través del recurso de la narración (la Voz en off de *Sacco y Vanzetti* (1991), la figura del Tero-poeta de *Salto al cielo* (1991), el Gringuete-corifeo de *Salomé...*, visibiliza la intervención sobre los materiales que emplea y los mitos que reelabora. La dramaturgia es para Kartun una “cachonda maquinaria”: “Ayuntamiento, cópula fantástica de cosas que se reproducen, y me reproducen; que se multiplican, y me multiplican” (1993: 139). Su escritura desmitifica, desterritorializa y reterritorializa el mito. De esa cópula fantasmática que nos multiplica emerge lo poético.

El dramaturgo llegó al teatro por medio de la literatura para mejorar la composición del diálogo. Ese periplo que inicia en la narrativa para conducirlo finalmente a la dramaturgia en verso y en prosa deja su huella en la fuerte impronta poética y mitológica de sus últimas piezas teatrales más reconocidas, *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011), *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014). Su apuesta al “fenómeno teatral como texto literario” abreva, según el autor, en la fuente mítica como condensación poética de sentido, “materia y matriz de la actividad teatral”. La dimensión mítica representaría una zona que hoy resulta “transgresora a cierta hipótesis más liviana

de un teatro que pretende parecerse a la vida, cuando todo el resto del teatro durante veinticuatro siglos se dedicó a celebrarla”, puesto que el mito es, agrega:

(...) una experiencia histórica transmitida a través de una metáfora que se constituye en un relato que se repite como forma de representar esa sabiduría (...), una zona muy profunda y metafísica sobre el ser humano y su mundo. (...) Me resulta difícil imaginarme la posibilidad de acercarme a un tema sin considerar qué acceso mítico tuvo a través de la historia del mundo (Kartun en Conde 2012: 8-9).

Si bien cada obra gira en su propia órbita, juntas constituyen un sistema mitológico y teatral que decanta en el “Tríptico patronal” y luego se prolonga en *Terrenal*. Por mencionar un caso, *Salomé de chacra* se gesta a partir de ideas que ya estaban presentes en *Sacco y Vanzetti* y *Ala de criados*. Desde el pozo de un aljibe, Juan el Bautista grita las verdades de un ideario ácrata que cuestiona el mundo de arriba. Así afirma que la familia es el cáncer de la sociedad, denuncia la acumulación capitalista y la función política de la tradición en la clase burguesa. Este discurso culturalmente reconocible es pasado por el impulso de un “anarquismo desde la panza” o un modelo de pensamiento mítico propio:

La revelación se produjo cuando empecé a indagar y descubrí dos elementos que perviven del mito que son, en principio, el concepto de la vox clamantis in deserto (...) y, por otro lado, que él es el precursor de un tiempo nuevo. Juan dice: “quien tenga dos chaquetas le dé una a quien no la tiene y quien tenga comida, que la comparta”, y de pronto descubrí que era una analogía casi expresa. Quien está encerrado en el aljibe en el mito de Salomé es un anarquista que ya estaba citado en (...) *Ala de criados* (10).

Kartun entiende la misma ideología anarquista como una hipótesis político-poética que encuentra su imposibilidad a partir de una tendencia humana a la destrucción. Así, sustrae los cimientos míticos de los sucesos históricos y escribe sobre universos preexistentes en su pensamiento, que no siempre tienen sentido de relato pero se constituyen como proveedores de signos poéticos. Algunos de los mecanismo dramáticos característicos son la “Pareidolia” (práctica de construir sentido y forma a partir de patrones vagos), “Apofenia” (capacidad de construir sentido y forma a partir de coincidencias que se entrelazan), y la “Bisociación” (la relación en principio azarosa de dos elementos no relacionados y aparentemente contradictorios, “que no dicen más que la monotonía de su propio significado”): el mito bíblico de Salomé en una chacra un día de carneada; “El gran mito embutido: salame de chacra” (*Salomé de chacra*, 129). En esta frase se condensa, además de la pasión bisociadora, una suerte de folklorismo degradado presente en piezas tempranas como *El partener* (1988). Asimismo la composición del texto deviene de la lectura de la obra teatral *Salomé* de Oscar Wilde y de una anécdota “guarra”: en un

pueblito de Córdoba leyó, sobre una chapa oxidada y acanalada, un cartel pintado con letra desperejada que anunciaba una oferta de salame de chacra. La distorsión lo llevó a leer “Salomé” y anotó: “*Salomé de chacra*”: “una versión de Salomé en una chacra criolla un día de carneada, una historia ensangrentada” (Kartun en Conde 2012:10). Diremos entonces que el gesto de llevar el mito bíblico de la mujer enamorada de la cabeza de un hombre -o el de Caín y Abel, en el caso de *Terrenal*- a una chacra criolla, habilita lecturas míticas inesperadas, cargadas de poesía.

Otro tópico muy frecuente en su poética que gira en torno de tal construcción mítica es, por un lado, la presencia de lenguas extranjeras y, por otro, la figura del apátrida. Así en *Salto al cielo* el Tero oficia de traductor ante el lenguaje de la profecía, y los protagonistas se sienten dos “apátridas” en busca de un lugar para sus sueños. En *Salomé...* presenciamos una variedad de lenguas y registros que constituye uno de los modos fundamentales del humor: el español; el francés en boca de Cochonga y de Salomé que, además, viene de Inglaterra; el lecto del paisano en la voz de Herodes y del Gringuete; la etimología latina; y la presencia del italiano con el imaginario de Dante; todo (con)fundido en una mezcla brillante. El anarquismo y el comunismo se encarnan en la figura del apátrida que no está regido por ninguna ley ni contemplado en ningún Estado, ese extranjero por naturaleza allí donde prospera el capitalismo y el patriarcado terrateniente. También en *Sacco y Vanzetti* el valor de las cabezas es el valor del intelectual como creador de verdades, y precisamente por eso resultan insoportables. En palabras del autor: “siempre que aparece esa lucidez que denuncia la inconsistencia de ciertos mecanismos de la realidad, hay una fascinación por esa claridad y la necesidad de destruirla, porque esa claridad puede iluminar a otros” (10).

La obra sustrae el arquetipo del profeta a partir del mito del Bautista y lo sobreimprime a la figura del anarquista en imágenes poderosas, sinecdóquicas e isotópicas: la cabeza, la boca, la voz, el logos. El “rojo”, el “iconoclasta”, “se va de boca”, tiene “proselitismo incontenible”. Los patronos se esfuerzan por domesticar la voz impía, encerrar al “apátrida”, hacerle tragar su Biblia: “HERODES: Aaroncito era fanático. Yo soy un demócrata. (Al pozo) Y cuidámela bien a la constitución que tenés mucho por estudiar ahí todavía (...) ¿Querés dejar el aljibe? (...) El día que me la recites cual padrenuestro aprobaste democracia” (131).

Parecería que la palabra circula como imagen-objeto, pasa de mano en mano en escena, se transforma y reutiliza. La boca es, por un lado, el logos del Bautista, sus ideas y espíritu. Es además la voz del proletariado a través del Gringuete, quien -incluso luego del suicidio por el rechazo de Salomé y, podríamos pensar, la inmolación en nombre de sus compañeros de clase- se rebela a través de una palabra fantasmagórica desencadenando

una “insurrección de la peonada”: “contaré”, “contaré”, dice el “angelito”. Y por otro lado, encarna la boca conectada con el vientre, el orden irracional, excesivo y nauseabundo, de los terratenientes: la boca que devora, bebe, fuma y domina a través de la palabra. Asimismo toma cuerpo en la boca de lobo o la caverna que esconde al monstruo, representada en el aljibe. Uno de los aspectos más interesantes de esta dramaturgia es ese espacio poético donde lo que parece planteado casi en términos didácticos y maniqueos, se mezcla en una construcción mucho más compleja: las relaciones incestuosas o confusas, entran la faena y el sexo como parte de ritos sagrados y sangrados.

A pesar de que la pieza esté escrita en prosa, su dicción poética, el pulso de la palabra, a menudo alcanza la musicalidad de otros de sus textos en verso, modulada especialmente por el empleo de la parataxis y la estructura coral de pasajes que no se conforman como diálogos sino como un único parlamento o poema que podría ser proferido por uno o varios personajes. Este procedimiento de segmentar una frase o elocución y distribuirla entre diferentes voces, que se emplea por primera vez en *Sacco y Vanzetti* y reaparece en *Salomé...*, es resultado de una solución dramática a un problema de la puesta en escena. La carta de Bartolomeo a su hermana Luigia era inicialmente un texto dicho por un personaje. Durante los ensayos el autor observó que esto resultaba poco dinámico y asignó entonces distintitos fragmentos a ambos personajes. El cambio afecta a nivel del sentido, ya que cuando Luigia cita las palabras de Bartolomeo en estilo directo subsume el discurso a su propósito ilocucionario, pensamiento y emotividad, evidente en la interpretación de la actriz, manteniendo la fuerza dramática del aquí y ahora de las palabras del otro. Tal dispositivo de enunciación múltiple en escena permite que distintas figuras alcancen posiciones variables y vocalicen la historia más allá de la subjetividad.

Nos interesa especialmente destacar que tal procedimiento se proyecta en didascalias colmadas de tropos que señalan sugestivamente el carácter complejo de estas notas: la estructura poética y su narratividad, lejos de indicar cuestiones vinculadas a lo escénico (las tradicionales indicaciones o acotaciones escénicas), sugieren una lectura en voz alta de algo que, no obstante, nunca será dicho:

A las puertas de la tapera de lo que fue un galpón de chacra. Tierra apisonada,
paja brava y yuyo en las rendijas.

Un aljibe cachivache.

Abriendo las hojas del portón la oscuridad de caja negra de nuestro Teatro
Pampero. Una tramoya de chapa acanalada. Patas y bambalinas pintadas sobre
el óxido. Un retablo como el de los santos, como el de los títeres, donde
celebrar cada noche el auto profano. Para nadie. Para la perrada cimarrona.
Auto descompuesto.

Entre las tinieblas de la caja la sombra de los personajes que pronto serán.

Epifanía del Gringuete de entre esas tinieblas. Como un alma. Como lo que es. Oficiante, corifeo, personaje y tramoyista. Alma mater. Rezonga con sus sombras (127).

Se trata de una voz estilizada, por momentos asimilada a la oralidad chacarera, donde predomina el indicativo y la impersonalidad de una tercera persona que es siempre un Otro, sin sujeto ni transitividad. Una escritura en grado cero que deja leer el deseo de aparecer como acontecimiento poético tal que, finalmente, se escapan por la boca del Gringuete textos que solemos leer en las didascalias: "GRINGUETE: ¡Episodios! (acota) Ahora entra el Gringuete. Marrón de ejecutar y mugriento de sangres. Ahora encarno. Entro. / Entra" (132). El retablo, a la vista del lector y espectador, expone los retazos de relatos que sostienen la tramoya, siempre con un humor corrosivo y desmitificador. Así, "La divina comidita", "Los siete pelos", remiten a Dante y al mito de Salomé; o bien se evoca un episodio de la cultura popular argentina, el caso Barreda, en tono paródico e inquietante. La cópula de lo local y lo universal revela además su gusto obsesivo por lo anacrónico, la acumulación y resignificación de objetos viejos: coleccionar palabras, ensamblar imaginarios y mostrar las capas de sentido de la pátina del tiempo.

Ahora bien, no sólo se visibiliza el carácter poético del mito sino también y especialmente su fibra trágica. Los personajes representan aquí arquetipos, a la vez que "hacen de", como engranajes de la máquina: Herodes hace de papi pero es tío (sabremos además que es hijo bastardo); Salomé hace de niña pero no lo es. Luego, el escenario donde se debaten los destinos, el agón, es literalmente un matadero: el Gringuete se ahorca, Herodes mata al Bautista por encargo de Salomé, la mata a ella, y se anticipa que Cochonga matará a Herodes, el patrón, su cuñado y nuevo marido. El carácter cíclico del mito también estructura la pieza desde una concepción del mundo como máquina. En este gran teatro del mundo la faena deviene rito dando lugar incluso al orden fantástico. Así el fantasma del Gringuete retorna como suceso traumático de una sociedad enferma y destructiva:

GRINGUETE: ...la creencia oxidada. Desafinada. Bullente la antigua caldera. Durmiendo encendida. El tren de la tragedia bufa y ahúma.

HERODES: Vapor...

COCHONGA: Vapor...

GRINGUETE: Vapor... Nada entre los dedos. La tragedia en la pampa nunca deja de soplar. Caliente y enloquecedora. Un viento norte. La máquina...

COCHONGA: ¡La máquina!

HERODES: ¡La máquina!

COCHONGA: ¡La máquina!

GRINGUETE: ¡La máquina...! (157).

La fiesta de las máquinas

Es sabido que el teatro tiene origen en lo festivo y en la construcción de espacios específicos para el desarrollo del espectáculo. En el teatro griego las representaciones tenían lugar tres veces al año con ocasión de las fiestas en honor de Dioniso. La solemnidad y la duración de la ceremonia implicaba tanto la suspensión del tiempo cotidiano como, a la vez, la instauración de otro tiempo saturado, el tiempo del mito y de la conciencia (Barthes 2009: 332). Según Roland Barthes, el vínculo del culto con la noción de “catarsis” dramática podría explicarse en términos médicos y místicos, esto es, como desenlace de una crisis histérica, una posesión del dios y liberación de esta misma posesión, “desposesión” o “extrañamiento” (327). Es en este sentido, concentrando la atención en el acto de desobjetivación y lo festivo como interrupción del tiempo, en el cual nos interesa pensar el acontecimiento teatral desde las nociones de “máquina antropológica” y “mitológica” de Furio Jesi.

El filósofo italiano define la fiesta como trastrocamiento del orden natural y social donde todo es lícito y se vuelve *visible* aquello que suele permanecer invisible: la experiencia de goce, los instantes sagrados de éxtasis y alegría ante la muerte; la decapitación de cabezas para fundar la comunidad imposible y siempre deseable de lo policéfalo, el gasto, el exceso. Pero nos concierne especialmente la noción de “fiesta interior” o la “circunscripción histórica de la fiesta” que aparece con Baudelaire en *Le spleen de París* como negación y traducción del juego colectivo en melancolía individual (de la noche en liberación de la angustia), muy alejada de la fiesta que estudia la etnología y la sociología (Jesi 1977), para pensar el texto teatral en términos de *huella*.

Es notable cómo desde fines del siglo XVIII y principios del XIX comienza a registrarse un tipo de escritura que transfigura en fiesta interior y “palabra muda” aquello que se daba como lo más próximo a la fiesta colectiva en las formas primigenias del teatro, mediante la presencia plena y la práctica de la mimesis. La mayor parte de los textos acotados con el auge de la lingüística, la filología y las literaturas nacionales, se circunscriben principalmente a dar indicaciones de lugar, indicios temporales, de entrada o salida de los personajes²; y ésta es justamente la versión que se ha instalado en la tradición de la teoría teatral. La conciencia histórico-fenomenológica, la compulsión a la escritura propia de los fenómenos próximos a la modernidad y sus dispositivos de control, se impone como el locus que rodea tanto un proceso de aparición sostenido de las didascalias en la dramaturgia, como su interpretación más hegemónica.

² Es preciso aclarar que resulta complejo y a veces poco riguroso, determinar si efectivamente algunas de ellas son obra del dramaturgo o se trata de anotaciones posteriores de los copistas, editores, o de los autores de compañías, quienes cumplían un rol próximo al del director de escena.

Observamos que, si bien la máquina teatral continuó funcionando en el acontecimiento presente y completo de la puesta en escena, la escritura -especialmente la escritura didascálica- tomó la forma del *resto* o suplemento de la fiesta, donde la virtualidad de la Idea articulada por la dramaturgia y advenida en la actualidad perecedera del escenario (es decir, en el carácter efímero de la puesta en escena), es el mismo advenimiento como acto. En otras palabras, las didascalias surgen como el advenimiento que da cuenta de una escritura (la dramaturgía) que no es sino el acto que siempre difiere respecto de sí mismo. Y esta *diférrance* que tiene lugar entre la dramaturgia y el espectáculo coincide con el sentido más profundo de la fiesta que, según Jesi, es justamente la máxima condensación de la diferencia o el rasgo más humano de la humanidad.

Así como la acción de la fiesta es el tiempo de la fiesta, el fenómeno teatral acontece siempre en términos de interrupción y composición del tiempo. El comienzo de un espectáculo señala la discontinuidad propia de la máquina que, a la vez, funciona automáticamente y es previa a todo sujeto. Así comienza *Salomé...*: “GRINGUETE: In media res... La tragedia en el campo arranca in media res. Para qué el ordencito, la filita de los detalles (...) Así a lo bruto empieza la historia” (127). Más allá de la metateatralidad que encierra el hecho de señalar, a través de esta expresión latina, que la cosa ya estaba rodando antes de que se corriera el telón, “res”, nos sitúa en el matadero (las resonancias de la imagen de la vaca en la cultura argentina), y anticipa la sangre que correrá. Del mismo modo “historia” refiere, a la vez, la versión del mito que presenta y la Historia, con mayúscula, como discontinuidad que recomienza mediante cortes sucesivos, así, “a lo bruto”.

La imposibilidad de la fiesta interior como verdadero instante colectivo, diremos con Jesi, se deriva de las características propias de la sociedad burguesa. En el teatro burgués, agregamos, la diferencia, el hiato entre escena y espectador, es constitutiva del hecho teatral: la arquitectura de las salas teatrales a la italiana preserva la ilusión de realidad y oculta los artificios de los espectáculos; ilumina la escena y oscurece la platea; diseña, de este modo, un tiempo divergente respecto de la fiesta colectiva y primitiva. Barthes señala que en el teatro antiguo, contrariamente, no había ruptura física entre el espectáculo y los espectadores sino una continuidad propiciada por la circularidad y la apertura del espacio escénico, cuya función era dar a conocer la noticia (el destino) y no esconder una intriga (2009: 334). El aire libre le aportaba a esta dimensión “existencial” el sentido de fragilidad y singularidad del acontecimiento, en una polifonía siempre cambiante.

Diversas prácticas teatrales del siglo XX y más contemporáneas han intentado recuperar algo de este espíritu colectivo. Según Barthes, la sombra fascinadora de la

celebración antigua está siempre presente en la nostalgia de un espectáculo total que reconcilie el teatro y la ciudad. No obstante, advierte, esa reconstrucción es imposible, y al mismo tiempo invita a recuperar elementos estructurales y funcionales de este teatro (distinción entre lo hablado, lo cantado y lo declamado, la plástica frontal, masiva, del coro) que no nos apelan por su exotismo sino por su verdad, su orden, y su distancia (345). Aun así cabe señalar que, si bien en el teatro antiguo y clásico existía una suerte de *continuum* que sugiere cierta proximidad del espectáculo con la fiesta colectiva que describe Jesi, la escena y el espectador estaban bien diferenciados como el espacio de la ficción y la no-ficción. Aquellas operaciones practicadas por diversas experiencias teatrales del siglo XX y XXI, particularmente a partir del teatro de vanguardia, donde se trata de recuperar lo festivo y colectivo entrelazando los planos de la realidad y la ficción, el espectador y la escena, serán entonces funciones históricas y antropológicas de la máquina teatral. Pues ésta produce, por medio de un mecanismo complejo, imágenes de lo humano o modelos antro-po-mitológicos (en este caso el mito de la comunidad), y sitúa al ser en el tiempo histórico amplificando su situación en una dirección colectiva y universal: el público.

Kartun recupera alguno de esos elementos estructurales y funcionales de la tragedia que menciona Barthes. La singularidad de su intervención reside en la renovación y el enraizamiento de aspectos tales como: la función del coro, la transposición del mito al universo pampeano, y la exposición de los mecanismos de la máquina teatral (una estructura episódica, con su "Prólogo", "Epílogo", la retirada del coro, anunciada por el Gringuete). *Sacco y Vanzetti*, *Salto al cielo* y *Salomé de chacra*, se organizan en torno a dispositivos de narración próximos a la función del coro, en el borde de la ficción y la no-ficción. Así comunica el Tero de *Salto...*: "Por gentileza de este traductor, y gracias a la magia del teatro, todo trama y convención, se enterarán ustedes de aquello que los protagonistas no entenderán nunca" (161). El Gringuete será "Taumaturgo y corifeo": "¿Sabías que sos corifeo? Ahora lo sabés. Yo te consagro. Contarás. Contarás. Hacéte cargo, corifeo", insiste Salomé (134). La "magia del teatro" admitirá un narrador expreso capaz de condensar sucesos, configurar la dimensión espaciotemporal, o anticipar el final a través de la prolepsis: "GRINGUETE: En un minuto sonará en este desierto el remington patria, estallará la frente del patrón y huirá a la toltería la patrona" (157)... Minuto ulterior a la función, pues, la máquina seguirá en movimiento. Según el autor este "juego del narrador franco o del coro" le permite al espectador "alternar cierto estado de identificación y catarsis" respecto del suceso, con cierto "distanciamiento"; asimismo le da lugar al mito sin cargar excesivamente a los personajes con lo referido a la extra-escena y a su pasado (Kartun en Conde 2012:10). Por mencionar un caso, Herodes y los demás

personajes relatan de manera coral su descenso al aljibe donde le dará muerte al anarquista. Como Dante en los infiernos, como Teseo en el laberinto de *Los reyes* de Cortázar, el viaje y la lucha son absolutamente discursivos (épicos), y dirigidos al espectador.

Otro desplazamiento o mecanismo disruptivo respecto del teatro clásico es el trabajo irónico, con el cruce de lenguas y sus respectivas culturas, del cual surge una lengua poética *guasa*. Pero el aspecto más teatral y brutal de esta lengua cachivache es su literalidad. Performativa y performática, Salomé ejecuta al decir: “quiero la cabeza”, “comerme esa boca”, dice, y lo hace; le ordena al Gringuete “matate”, “cerrá la boca”, y él se ahorca; el pacto con Herodes culmina con un “te tomo la palabra”, y así resulta. Desea la palabra, el aliento, el pensamiento, y los toma. Retornamos pues, una y otra vez, a la idea de una escritura que habla del propio funcionamiento de la máquina y sus mitos.

El mito, según Jesi, es un producto de la máquina que pone en duda la propia ontología al colocar su origen fuera de sí en el *momento en que surge*. Lo más curioso es que el *fuera de sí* de este acto autofundante es su propio centro: “La macchina mitologica, per la stessa natura, é ciò che indica qualcosa che non può essere visto; chi usufruisce del suo funzionamento si trova a vedere le tracce di una visione – il funzionamento della macchina-, non la visione in sé –il mito-” (Jesi 1977: 199). Siguiendo este razonamiento, lo que el dispositivo óptico de la máquina teatral permite ver no es la visión en sí misma sino las huellas de una visión. Pensar la máquina antropológica como parte de la máquina mitológica supone, por un lado, preguntarse por un mecanismo complejo que produce lo humano mismo como imagen y, por otro, reconocer que el centro de este dispositivo (el hombre como resultado y a la vez operador de la máquina) es impenetrable. Surge entonces un interrogante: ¿Qué hay en el centro de la escena? Nada. Un entramado de imágenes, de fantasmas. El *entre* que abre lo didascálico al señalar la distancia irreductible entre la puesta en escena, siempre incapturable, y el texto, opera como huella (“le tracce di una visione”) del acontecimiento teatral. Por esa línea frágil pero insistente circulan los fantasmas de la máquina teatral.

Fantasmagorías: Las didascalias

Las didascalias, donde el lector, el actor, el director de escena, detienen la lectura; esas notas que se pasan por alto o no se leen; las mismas que inscriben lo *no decible* de la puesta en escena; permiten leer aquello que tanto el lector común como el especializado proyectan en imágenes de un potencial espectáculo; fantasma que proviene del territorio del deseo y la imaginación; o el registro de lo que previamente sucedió y se fija luego por escrito. En Kartun, dramaturgo y director, encontramos todos estos posibles: escribe antes

de los procesos creativos de puesta en escena, reescribe a partir de los ensayos, publica después de sus estrenos e, incluso, reedita nuevas versiones de los textos. La complejidad de este objeto artístico radica en su vínculo con la puesta en escena que “sólo existe plenamente cuando sucede el encuentro con los espectadores en un mismo tiempo y espacio” (Szuchmacher 2015: 23). Lo específico de esta dificultad, sostiene Szuchmacher, se asienta en la imposibilidad de capturarla en la medida en que acontece: “una vez transcurrido ya no es exactamente el objeto, sino un resto de aquello que fue” (23). El texto escrito parecería ser uno de los “restos” más estables de la actividad teatral, más allá de las transformaciones de los soportes en que sean conservados. Por esta razón insoslayable, el texto teatral podría ser pensado no sólo ni siempre como precedencia sino también y principalmente como *huella* de lo que ese evento artístico-político fue en la singularidad única de la contingencia siempre históricamente situable en que tuvo lugar.

En este sentido, las didascalias permiten registrar la presunción de la materialidad del hecho escénico o lo que Szuchmacher conceptualiza como “hipótesis de representación”. Es decir, que pueden ser pensadas como sinécdoque de las marcas dramáticas que remiten “directa o indirectamente a los sistemas de producción teatral particulares de los momentos de la escritura”: la organización temporal (actos, cuadros), el planteo sonoro, la cantidad de personajes presentes en cada escena, la concepción del espacio o las formas del lenguaje propiamente dicho, el público que supone y postula, por mencionar los más significativos (74-76). Debido a su capacidad condensadora, estas marcas dan cuenta del permanente estado de archivación (acopio de palabras e imágenes involucradas en los procesos de dramaturgia y puesta en escena, que deviene versiones más o menos estables pero siempre expuestas al azar de las lecturas) y permiten recuperar algo de su acontecer en alguna de las instancias de composición, producción, presentación del espectáculo y publicación de la obra.

No obstante debemos reformular lo antedicho frente a una razón indiscutible: la expresión de lo no-verbal no se inscribe únicamente en las didascalias, es decir, que no está confinada sólo a esas notas en cursiva o entre paréntesis, ni tan sistemáticamente territorializada como quisieran las lecturas canónicas del teatro que privilegian el aspecto referencial y contextual, sino que la “hipótesis de representación” se configura también en el diálogo. Además es preciso señalar que las didascalias no garantizan la presencia de un texto destinado a la escena. Como sostiene Szuchmacher, se conocen textos literarios no dramáticos donde se especifican nombres de personajes, se indican lugares donde se desarrolla la acción, se describen sonidos, por ejemplo, los *Diálogos* de Platón, los *Discorsi* de Galileo Galilei o algún capítulo del *Ulises* de Joyce. Por el contrario, algunas obras se consideran teatrales aunque no presenten diálogos ni indicaciones de personajes o de

escenografía (materiales que se han llevado una y otra vez a escena como *Hamlet Maschine* de Heiner Müller). Tales cuestiones despuntan la pregunta por la especificidad de las didascalias.

Consideramos que los dramaturgos advierten la plasticidad y potencialidad poética de estas notas que -a diferencia de las estructuras más estables e identificables dentro de la dramaturgia (el diálogo)- mantienen la indeterminación del texto por su carácter ambiguo e *informe*. En *Salomé...* esa voz modula a veces el lecto del paisano, interrumpe el diálogo y trabaja el humor como tono característico de la pieza: “Y ahí se terminó”, anota la última didascalia. Con esto estamos sugiriendo que lo que se manifiesta singularmente en lo didascálico, más allá de su lectura como corpus o documento filológico, y de los aspectos técnicos de la puesta (indicaciones o instrucciones de interpretación dadas por un autor a sus lectores), es un acontecimiento poético, una poética específica; la palabra muda y huérfana que -en su diferencia entre el presentarse o ausentarse- abre el aparecer como espaciamento de las futuras lecturas.

Dicho de otro modo, pese a que se intente leerlas en tanto discurso orgánico y consistente que mantiene la ilusión de que es posible establecer una comunicación verdadera, como se desprende de las interpretaciones lingüísticas de la teoría teatral³; pese a su propia historia, entonces, lo didascálico está siempre en el límite, desgajado, restante, a punto de perderse. Sospechamos que es posible leer allí el síntoma de aquello que sobreviene desde la lógica misma de la escritura como marca de lo que no se puede escribir; tal que su ausencia de sujeto funcionaría como una huella del texto teatral que no se subordina a esa presencia plena soñada por el logos y va contra toda onto-teología que determine el sentido arqueológico y escatológico del ser como presencia. Si la huella, archi-fenómeno de la memoria, pertenece al movimiento mismo de la significación, “ésta está a priori escrita, ya sea que se la inscriba o no, bajo una forma u otra, en un elemento ‘sensible’ y ‘espacial’ que se llama ‘exterior’”. Lo didascálico como archi-escritura, sería una primera posibilidad del habla muda (de expresiones exteriores, no verbales), y luego de la “grafía” en un sentido estricto (Derrida 1986: 70).

En su dimensión fantasmática e imaginaria, como figura de lo irreductible de lo real, es un fenómeno de borde o *señal* que se produce en el límite del yo cuando éste se ve amenazado por algo que no debe aparecer. En palabras de Lacan: el “resto aborrecido del Otro” que no está en escena pero que “no hace otra cosa más que pedir a cada instante subir a ella para introducir su discurso en aquel que sigue sosteniéndose en la escena”

³ Enfoque que Paul de Man llamaría “fenomenista”, según el cual *la voz* se corresponde con un sujeto empírico, dramaturgo y/o director, y las notas son siempre indicaciones o instrucciones de puesta en escena.

(Lacan 2006: 153). Lo que sube a escena cuando el acontecimiento tiene lugar es el ser múltiple e inconsistente que se resiste a la lógica de lo dado por la cultura (la tradición teatral y sus interpretaciones). En la forma de la interrupción, pone a la lengua en un punto muerto que no es otra cosa que la detención de la razón o, mejor, del sentido, cicatriz o vestigio de lo que aconteció. En tanto interrupción y marca de lo poético, lo didascálico permite ver el funcionamiento afónico de la máquina teatral, las imágenes de lo humano o máscaras que se configuran allí, puesto que no consiste en tanto voz o visión directa de lo material sino que recuerda insistentemente que el centro de la máquina es incognoscible.

A pesar de (o mal que le pese a) todo intento de la tradición semiótica que trata de identificar las didascalias con la voz del autor o del director, esas notas carecen de sujeto⁴. Aun cuando las didascalias estén escritas en primera persona (pensamos en *La estupidez* de Rafael Spregelburd), no estaremos frente a una firma. Atribuirle a la voz de las didascalias una fuente empírica y exterior al texto, sería tan equívoco como confundir las figuras de autor y narrador en primera persona. El pronombre es, en cambio, un acontecimiento indeterminable e irrecuperable: ni un impersonal, ni un sujeto en general sino aquello que “destituye al sujeto” a través de la intrusión de lo Otro (Blanchot 2008: 489). Si la máquina de escritura dramática produce de este modo al sujeto como mito, no sería ocioso pensar que las imágenes de autor de las didascalias como origen del texto teatral -según las lecturas canónicas-, en verdad forman parte de una perspectiva esencialista donde las palabras se corresponderían con las cosas, la voz con un sujeto cartesiano, y el ícono con su arquetipo o modelo.

Parecería, contrariamente, que lo didascálico tiene lugar en tanto “efecto de leguaje” o “tropo”. Así como, según Paul de Man (1990), la “ironía” (parábasis de la alegoría de los tropos) y las “preguntas retóricas” son mecanismos propios del lenguaje, y tienen un funcionamiento especial en la poesía, lo didascálico será su análogo en el teatro bajo la forma de la “parábasis”. Esta figura que indica la acción de atravesar (una transición, *digresión*, desviación, transgresión, falta), se empleaba para denominar cierto momento de la comedia griega donde los actores salían, el coro se adelantaba y dialogaba con el público. En *Salomé...* constituye una voz que, siempre en esa zona liminar de pasaje y en la forma de una digresión, evidencia que no hay rostro detrás de la máscara sino máscaras *diferrantes* que remiten a otras máscaras. En la puesta, el actor Osqui Guzmán interpretaba al Gringuete, personaje y corifeo a la vez, y al Bautista: “Su voz en un tachito. Su voz

⁴ Y aquí retomamos al Blanchot que entiende la “voz narrativa” como el pasaje del “yo” a un “él” incharacterizable.

enlatada interpretada sin gran disimulo por el Gringuete, multifacético, sentado en un rinconcito” (130).

Para ampliar el análisis de este recurso resulta interesante retomar la reformulación que hace Giorgio Agamben al modelo de la máquina de Jesi. Según Prósperi, Agamben le aporta el carácter bipolar a la estructura circular de la máquina a partir de la inclusión de dos polos, uno humano o divino y otro natural o animal, donde cada ojo implica una luminosidad específica. Es importante señalar además que esta “máquina óptica” es un dispositivo histórico: cada formación de visibilidad produce una imagen del hombre en la que esa formación socio-histórica puede reconocerse a sí misma y a su propia humanidad. La máquina integra las dos miradas, la del ojo del alma (divina, metafísica) y la del ojo del cuerpo (animal, sensible), en una imagen tridimensional (o serie de imágenes) de lo humano: la experiencia histórica de lo que significa ser humano (Prósperi 2015: 22). Esta noción que Agamben elabora en *Lo abierto. El hombre y el animal*, nos interesa especialmente para rodear la categoría de máquina teatral relativa a las imágenes de lo humano que ella produce.

Homo sapiens no es, afirma Agamben, ni una sustancia ni una especie claramente definida, sino más bien una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano según la sensibilidad de la época. La máquina antropológica está constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgos de mono. *Homo* es un animal constitutivamente “antropomorfo” que, para ser humano, debe “reconocerse en un no hombre” (2006: 59). Sin demasiados esfuerzos analíticos es posible pensar que la lógica que describe Agamben resulta próxima al vínculo entre espectadores y actores, donde estos últimos corporalizan el espejo del dispositivo óptico: el no-hombre antropomorfo que gesticula en escena se comporta como artificio-vector del reconocimiento de lo humano. Por eso desde tiempos primitivos las sociedades se han inventado este juego especular donde lo humano en sí no existe como presencia; en todo caso, subsiste o insiste como fantasma, conecta la serie significante/significada y deambula en una superficie de sentido o línea (plataforma, escena) que articula cuerpos y proposiciones.

Si pensamos lo didascálico en términos de imagen diríamos -con Blanchot- que su ambigüedad y ese permanente estar fuera de sí, encuentra asidero en una potencia creadora y evocadora de algo ausente que le viene de afuera y la gesta. Dramático y mentiroso, en tanto parte del espectáculo, presentifica el retorno de lo que no regresa. Simultáneamente el lenguaje que lo articula intenta -como la imagen- “humanizar la informe nada que impulsa hacia nosotros el residuo ineliminable del ser” (1992: 226). Tiende pues a dar *forma*, aclarar, indicar, comentar, “antes de hundirse en el exceso

informe de la indeterminación”. No se trata pues de objetos, movimientos, acciones, gestos o de una iluminación específica, anotados, y por eso más próximos a la realidad, sino que la imagen didascálica es la ficción de esas mismas cosas transformadas en lo inactual. En otras palabras, es esas cosas como *alejamiento*: “lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida”; y, agregamos, esas cosas no-sidas (pensemos en los textos que se escriben antes de ser representados como potencia de visión y no solamente en los que registran procesos de ensayos, o se publican luego de ser estrenados). En lugar de confinar la acción a las didascalias, es decir, definir las como el sitio donde se inscribe la acción, proponemos que estas notas se imponen como lugar de la *inacción*, la suspensión de la significación y el valor de la acción en su alejamiento. Resto, “despojo” o “presencia cadavérica” que establece una relación entre aquí y ninguna parte.

Leer el problema en tanto digresión informe supone indagar ese lugar de lo impensado que se manifiesta de manera inexcusable entre la caverna y el exterior; en otras palabras, *lo que hay* en la superficie que separa lo sensible de lo inteligible y que articula esos dos polos dicotómicos de la filosofía occidental. Siguiendo a Prósperi diremos que la imaginación, en el pliegue entre lo físico y lo que está más allá de lo físico, define la condición humana. Ya los padres de la iglesia pensaron que el hombre era una imagen (“*imago dei*”) en términos ontológicos -no metafóricos-, es decir, un ícono en el sentido platónico en que éste establece una relación de semejanza con su arquetipo. Con la muerte de Dios, Nietzsche instauro lo humano sin fundamento. Lo que queremos destacar del período postnietzschiano de la filosofía, es que al debilitarse el ícono como trascendencia - y, de esta manera, el mundo aparente que tiene por modelo al mundo verdadero-, junto al resquebrajamiento del humanismo como forma de pensamiento, el estatuto del hombre pasa a la región del fantasma. Ese dominio Otro no será el de la forma sino el de la “exforma” y de lo “informe”, nociones elaboradas por Bourriaud y Bataille respectivamente, que resultan productivas para pensar las máquinas ópticas que proporciona el arte moderno, así como la idea benjaminiana de “fantasmagoría” relativa al pasaje de una cultura icónica, propia de la historia metafísico-teológica, a una cultura fantasmática. En este marco se podría pensar la aparición e inaparición de las didascalias en la biblioteca teatral de occidente y formular una crítica a los enfoques teóricos canónicos que tratan el problema.

Anotamos finalmente algunas conclusiones o posibles líneas de investigación. En primer lugar, señalamos que la imagen de lo humano es una construcción histórico-política y no una esencia, ni consistencia o materialidad. Luego, que la metafísica ha generado imágenes de lo humano o lo humano como imagen tratando de ocultar su

carácter imaginario y fantasmático. En una tercera instancia y como consecuencia de la anterior, las tradiciones lingüísticas y semióticas de la teoría teatral prolongan el sesgo humanista, *logo-fotocéntrico*, que invisibiliza el verdadero funcionamiento de la máquina teatral. Propusimos, por el contrario, indagar sobre las implicancias de la dimensión mítica y fantasmática con el fin de alcanzar fenómenos insistentes y poco cuestionados como la suspensión del sentido en los textos dramáticos, las figuras y voces sin fundamento que allí se modulan, lo vano en términos de presencia y trascendencia, lo didascálico como *différance* o efecto del proceso de diferenciación. Con este propósito hemos analizado el funcionamiento de la máquina teatral en Mauricio Kartun: la relevancia del mito y la estructura trágica en la configuración de lo poético que produce imágenes de lo humano, y lo humano como imagen desubjetivada.

Por último, planteamos que las didascalias siguen un trayecto similar al del estatuto de lo humano en el pensamiento occidental: de ícono e índice -según las interpretaciones fenomenologistas- pasan a ser una experiencia en el plano fantasmático y un acontecimiento poético. La dimensión del *lóγος* permanece de este modo visible, pero ahora el *μῦθος* -que siempre ha estado como contrapunto- *aparece* en una multiplicidad de voces ausentes y máscaras sin rostro. A partir de la modernidad, especialmente en el siglo XIX, la fiesta colectiva se vuelve fiesta interior y la divinidad es sustituida por el lenguaje escrito. Suponer que detrás de (o en) lo didascálico está presente la voz del autor, sigue siendo una estrategia ideológica que elude el no-ser necesario para que algo aparezca a alguien y anula su potencia poética.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Badiou, Alain (2002). *Deleuze "el clamor del ser"*, Buenos Aires, Manantial.
- Barthes, Roland (2009). *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Paidós.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario* Madrid, Editorial Nacional.
- (2008). *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros.
- Conde, Laura (2014). "De palimpsestos" (Estudio crítico, notas y entrevista al dramaturgo). En Kartun, Mauricio, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, La Plata, EME.
- Derrida, Jacques (1986). *De la Gramatología*, México, Siglo XXI.
- Jesi, Furio (1977). *La festa. Antropología, etnología, folclore*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Kartun, Mauricio (1993). "Prólogo" a *Salto al cielo*. En *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores*, Ottawa, Girol Books.

----- (2012). *Salomé de chacra*. En *Tríptico patronal*, Buenos Aires, Atuel, 125-158.

Lacan, Jacques (2006). *El seminario 10. La angustia (1962-1963)*, Buenos Aires, Paidós.

Platón (1988). *Diálogos. IV República*, Madrid, Gredos.

Prósperi, Germán (2015). *Vientres que hablan. Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*, La Plata, FaHCE/Universidad Nacional de La Plata.

Szuchmacher, Rubén (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*, Buenos Aires, Reservoir Books.