

## Violencia, teatro y país: un modelo para armar

Milena Bracciale Escalada<sup>1</sup>

Mauricio Kartun, *Tríptico Patronal. El niño argentino – Ala de criados – Salomé de chacra*. Introducción, edición y apéndice crítico a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires, Atuel, 2012, 208 páginas.

*Tríptico patronal* reúne las tres últimas obras dramáticas escritas y dirigidas por Mauricio Kartun. Por lo tanto, podemos afirmar, sin temor a exagerar, que contiene tres de las obras teatrales más importantes producidas en nuestro país en los últimos años: *El niño argentino*, estrenada en junio de 2006 en el Teatro San Martín y con funciones en 2007 en el Teatro Regina y en el Teatro del Pueblo, y en 2008 en el Auditorium de Mar del Plata; *Ala de criados*, estrenada en el Teatro del Pueblo en septiembre de 2009 y reestrenada en la misma sala en febrero de 2010; y *Salomé de chacra*, estrenada en 2011 en el Teatro San Martín y repuesta en 2012 ahí mismo y en El Teatro del Pueblo. Tanto la primera como la segunda pieza mencionadas ya habían sido editadas en forma individual. Sin embargo, este nuevo libro permite efectuar una lectura de estas obras como una trilogía que, si bien no fue planificada como tal –así lo afirma el autor–, ofrece una serie de elementos comunes que

hacen factible dicha correlación y amplían las posibilidades hermenéuticas de este período de la producción dramática de Kartun. Además, esta compilación incorpora un apéndice que incluye una entrevista al autor, realizada por Jorge Dubatti, y tres lecturas críticas, dos sobre *Salomé de chacra*, de Lucía Salatino y de Ricardo Dubatti respectivamente, y una sobre *Ala de criados*, de Magalí Muguercia.

Para comenzar, *El niño argentino*. Luego de *La madonnita* (2003), primera vez que Kartun se autodirige, el autor argentino vuelve a animarse con las "faenas" de la puesta en escena, dirigiendo un texto que durante mucho tiempo consideró irrepresentable y que otros directores de trayectoria y gran experiencia se negaron a asumir. Hasta aquí, ya nadie dudaba de la importancia de Kartun como dramaturgo e, incluso, como el gran maestro de dramaturgia de toda una generación. Sin embargo, *El niño argentino* confirma una faceta casi desconocida del autor, un giro copernicano que influirá de manera contundente en su escritura y que marcará los años venideros: el Kartun director. Formado en una tradición más bien ortodoxa en cuanto a los límites de los roles a desempeñar, Kartun entendió durante años que el autor escribe y el director dirige, es decir, que se trataba de roles infranqueables que había que respetar a rajatabla. Pese a ello, de pronto comienza a notar que muchos de sus alumnos, en general los jóvenes dramaturgos que surgieron en la década del '90, desde Veronese hasta Spregelburd, no respetan ese mandato; que se autodirigen, que no esperan el

<sup>1</sup> Profesora en Letras. Universidad Nacional de Mar del Plata. Celehis. Becaria Doctoral por CONICET. Contacto: milena\_bracciale@yahoo.com

accionar de un otro, cuya acción siempre será inevitablemente incompleta, traicionera con respecto al punto de vista del autor, para que sus textos cobren cuerpo. Y entonces, por suerte, se anima. Y ya no habrá vuelta atrás. *El niño argentino* marca, así, un quiebre central en la obra de Kartun, un punto de partida. Pero además, señala un hito en el teatro argentino contemporáneo. Se trata de una obra escrita en su totalidad en verso, de ahí los prejuicios de irrepresentabilidad, y, para más datos, en versos gauchescos que, en más de una oportunidad, remiten a textos fundantes de la literatura argentina vinculados con la temática y con la lengua abordada, especialmente, *La Cautiva*, *El Matadero* y, por supuesto, el *Martín Fierro*. Tres personajes proponen un tópico emblemático en la historia de nuestro país: el viaje a Europa de una familia perteneciente a la oligarquía terrateniente que, como parte de sus lujos de clase, lleva en la bodega del barco una vaca que le brinde leche fresca durante el largo recorrido y un peón de campo que se encargue de dichas faenas. De esta manera, vaca, niño y peón se unen en un espacio común, a lo largo de seis jornadas –forma en que se segmenta la pieza–, para cruzar el Atlántico. Toda la obra se construye a través del maniqueísmo del mundo de la oligarquía terrateniente frente al peón de campo, pero Kartun muestra cómo esos mundos pueden imbricarse e, incluso, contaminarse uno de otro, en una Nación donde la única supervivencia posible parece ser la traición. Dos ejes sobre los que se erige la pieza resultan trascendentales: la estilización del lenguaje y la violencia como metáfora constitutiva de la historia del país y, por ende, de nuestra identidad. Los maltratos de la oligarquía por sobre la peonada inauguran la violencia escénica pero ésta llega a su clímax cuando el Muchacho, el

peón, descubre *in fraganti* al Niño abusando sexualmente de la Vaca-Mujer, Aurora, alegoría de un país –ganadero por excelencia– ultrajado y voz relatora que en la obra interpreta el accionar de los personajes y establece contundentes interpretaciones, dirigiéndose de manera directa al público. El mundo de la civilización se animaliza, el lugar de la barbarie se invierte y la venganza es impostergable. El Muchacho cumple con las faenas propias del peón, carnea a la nueva víctima y, luego de la sangría correspondiente, se viste de Niño y desembarca en Europa. Sacrificio y traición como síntesis escénica de un país.

Por su parte, *Ala de criados* se ubica cronológicamente en el contexto de un episodio histórico de la Argentina: la Semana trágica. La escena transcurre en un balneario de Mar del Plata y el universo explorado es, otra vez, el de la oligarquía. Emilito, Pancho y Tatana han huido de la convulsionada Buenos Aires, donde su abuelo Guerra, el patriarca de la familia, lidera la lucha contra los huelguistas. Como una suerte de Godot, de Señor Galíndez, la presencia física de Tata nunca acontece en escena pero su personaje sobrevuela toda la obra. Es la gran voz que todo lo comanda, la autoridad, la extra-escena omnipresente y misteriosa. En palabras de Tatana, la única mujer de la obra y, paradójicamente, la más fuerte y masculina, Tata es el único recto varón de la familia, porque "conoce el secreto profundo de las cosas: de dónde viene la plata" (86). Tatana, la joven educada en Europa, escribe y a medida que avanza en su diario íntimo oficia de narradora a público y de voz que aglutina las distintas escenas. Entre este grupo de primos abúlicos, hace su aparición repentina – casi teatral– Pedro Testa, el empleado que duerme en el *ala de criados* aunque dice ser cuentapropista. Pedro seduce a

Tatana, la "fea por parte de padre" –así se describe ella–, iniciándola en los ritos amorios y convirtiéndola finalmente en poeta, pero también seduce a Pancho, el homosexual reprimido y negado por la familia, en especial por Tata. Los introduce a todos en un aparente juego con el que condimentan su veraneo, "haciendo justicia" contra los huelguistas en Mar del Plata. Un acto de orgullo para Tata, imaginan. Su descendencia comprometida, defendiendo los intereses de la familia. Así, atacan la biblioteca anarquista y matan sin titubeos, porque el fin justifica los medios. Por supuesto, todo se complica más de la cuenta y quien finalmente debe ser sacrificado no es otro que Pedro, encerrado en una jaula de palomas y arrojado al fondo del océano. De nuevo, la violencia que se escenifica desde el comienzo alcanza al final de la obra su grado mayor, en un universo dramático en el que el trabajo sobre el lenguaje, sobre el habla particular de esta clase, resulta minucioso y obsesivo, así como también el humor, que recuerda indefectiblemente el tratamiento que sobre este tema realizó Arturo Cancela en "Una semana de holgorio", dentro de sus *Tres relatos porteños*.

Por último, *Salomé de chacra*. Aquí aparecen lo mítico y lo teatral, mixturados en un escenario campestre. La celebración de lo religioso da lugar a un Teatro Pampero. Salomé, igual que Tatana, acaba de regresar de Europa tras finalizar sus estudios. Es el Gringuete quien oficia esta vez de relator a público, en un universo que recupera lo campero propio de *El niño argentino* y lo ácrata, presente en *Ala de criados*. Herodes, el tío que se casa con Cochonga, la mujer de su hermanastro muerto, siente una pasión desmedida por su sobrina, Salomé. De nuevo, la temática sexual aparece en primer plano y funciona como hilo conductor que nuclea el devenir de las

escenas. Salomé, guiada por un deseo irrefrenable, aprovecha sus atributos para lograr su cometido. Primero seduce al Gringuete, a quien a cambio le pide ver la cabeza del Bautista, de aquella voz encerrada en el aljibe que con sus discursos libertarios la tiene completamente cautivada. El accionar de Salomé lleva al Gringuete al suicidio y, entonces, ella se entrega al tío para conseguir su objetivo. Si el uso de la metáfora había sido en *Ala de criados* una obsesión para Tatana, la fuerza de la palabra, del verbo, de lo lingüístico es lo que enloquece aquí a Salomé. La muerte del Gringuete reactiva a los bárbaros, los convulsiona. El Gringuete, que regresa muerto para continuar con su labor de narrador, asiste al cumplimiento del capricho de Salomé por parte de Herodes y, por tanto, al desenlace trágico en el que aparecen referencias explícitas a *La cautiva* y *El matadero*, igual que en *El niño argentino*. Herodes se convierte en asesino, decapita al Bautista y entonces sí motiva la rebelión de los peones. Salomé, enloquecida con la posesión de la cabeza amada, vaga por la Pampa hasta que Herodes la mata. Luego, Cochonga asesina a Herodes y huye, como Fierro y Cruz, buscando refugio en alguna toldería del sur. Como se observa, esta obra presenta una atmósfera con matices míticos, no sólo por la temática abordada sino también por la forma narrativa que asume, que se aleja de todo tipo de realismo –aspecto ya notorio en *El niño argentino*, donde la vaca es un personaje principal, pero también en *Ala de criados* con la caída de la cuarta pared– y que no permite ser encasillada en una época ni lugar determinados.

El Apéndice crítico se abre con una entrevista titulada "El bautista soy yo" en la que Kartun dialoga, a lo largo de tres secciones, con Jorge Dubatti. Kartun es un autor sumamente

autorreflexivo acerca de su propia obra y del fenómeno teatral en general. Su rol docente lo ha llevado muchas veces a la necesidad de poner en palabras, dentro de lo posible, su forma de crear, sus métodos de escritura, sus visiones acerca de sus piezas. Por eso, leer sus entrevistas es siempre un placer y un aprendizaje. Aquí habla de la relación de las tres obras entre sí y de las razones por las que forman este *Tríptico patronal*. Luego se detiene, sobre todo, en *Salomé de chacra*, por tratarse de su obra más reciente y sobre la que menos se ha manifestado. Como dato ilustrativo, al referir su opinión acerca del teatro comercial y el teatro de arte, termina afirmando que detrás del personaje del Bautista hay un Kartun escondido o, en otras palabras, que el Bautista es una suerte de *alter ego* suyo, que en esta entrevista logra salir con vida del aljibe para hacer lo que tan bien sabe: poder hablar. Porque además de dramaturgo, hay que decirlo, Kartun es un gran orador.

La primera lectura crítica corresponde a Lucía Salatino y se titula "El Gringuete, un 'imprescindible' en la 'máquina'". Allí, Salatino focaliza en el personaje del Gringuete, en tanto éste, al desdoblarse en diversos personajes y funciones según las necesidades dramáticas, muestra de manera paradigmática el dispositivo teatral, condensando y explicitando el carácter metateatral que atraviesa toda la obra. Así, ejerce como oficiante y tramoyista, llevando a cabo el ritual que da comienzo a la ceremonia, preparando y ubicando todos los objetos ante la vista del espectador; pero también es narrador y corifeo, por lo que cuenta todo lo que ocurre en la extra-escena que por decoro no se exhibe en la tragedia; y, por último, es el peón y es la "máquina". Todos los cambios de roles se efectúan en presencia del espectador y el Gringuete funciona así como articulador de la acción, por lo

tanto, es imprescindible. Salatino propone leer la metáfora de la "máquina" en dos sentidos: por un lado, ésta resume el aspecto metateatral con el juego de roles que se reúnen en el Gringuete; por otro, el Gringuete como peón puede ser pensado como el engranaje que permite que funcione la "máquina" del capitalismo, tema central de los monólogos del Bautista.

Ricardo Dubatti, por su parte, se centra en otro de los personajes masculinos de la obra, en su artículo "Herodes: palabra y tripa". Allí, propone analizar el origen de la tensión entre palabra y cuerpo, dentro de la idea de tragedia con la que juega Kartun, para luego observar ambos conceptos en relación con la figura de Herodes. Partiendo de la idea de *Salomé de chacra* como metáfora entre la tragedia y el embutido –así lo propone la obra–, marca el origen de la pieza en relación con *Salomé* de Oscar Wilde y con una imagen que aparece en *Ala de criados*, en la que dos anarquistas son encerrados dentro de un aljibe por su patrón –el abuelo de Tatana–, que los obliga a estudiar la constitución. Tal como sostiene Dubatti, la tensión entre lo elevado y lo bajo estructura toda la obra, en un entramado que no se puede deslindar. Estos aspectos son estudiados a la luz de la puesta en escena y de la interpretación que de dicho personaje realizó Manuel Vicente. El eje está puesto en cómo, a través de su cuerpo, se manifiesta la combinación de lo trágico y lo cómico, de lo elevado y lo bajo, sintetizado, a su vez, por el cambio de ropas y de apariencia física.

Finalmente, Magalí Muguercía presenta "Contrarrevolución en el balneario. La potencia del simulacro", observando *Ala de criados* como una pieza que tematiza el juego en la zona límite entre representación y vida, entre forma de hablar y energía, entre historia y

acontecimiento. De acuerdo con su lectura, Kartun lleva este texto a la encrucijada donde una imagen deja de evocar significado y deja por lo mismo de funcionar como imagen para dar paso a un "acto en sí". A partir de ello, analiza la relación entre la historia de la obra y la historia de la Semana trágica, haciendo hincapié en la idea de exterminio, como un eje recurrente y estructurador en la pieza y en los rituales que se llevan a cabo a lo largo de la trama. Por último, señala como una marca llamativa de la poética de Kartun el enunciar utopías contaminadas con simulacros y, así, vincula la primera obra publicada por el autor, *Chau Misterix*, en 1980, con esta pieza de adultez, donde su obra ya está consolidada y donde se reitera su afán de encontrar vitalidad en la intrincada potencia de lo falso. Como cierre, afirma que *Ala de criados* es una escritura en la que se encarna la tensión cultural de

nuestra época y donde a Kartun las imágenes se le convierten en una cuestión de cuerpos irradiantes.

Violencia, humor, sexualidad, un uso particular del lenguaje, un personaje que funciona como narrador y la indagación sobre aspectos constitutivos de nuestra identidad a partir de la exploración de las relaciones conflictivas entre clases son los elementos comunes que convierten a estas obras en una trilogía. En resumen, *Tríptico patronal* tiene el mérito de nuclear una parte fundamental de la poética de Kartun y permitir, de esa manera, acercarse "de un tirón" a este autor, eslabón central e indiscutible del teatro argentino contemporáneo. A su vez, posibilita el ingreso al pensamiento del dramaturgo a través de la entrevista realizada por Jorge Dubatti, así como la interpretación crítica de las piezas reunidas, por medio de tres lecturas de especialistas en teatro.