

La estética tardía de Mauricio Kartun. Un abordaje socio-semiótico



Trabajo Final de la Licenciatura en Letras Modernas

MARÍA PAULA DEL PRATO

Dirigido por Olga Beatriz Santiago

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Letras

~ Córdoba, 2014 ~

Agradecimientos

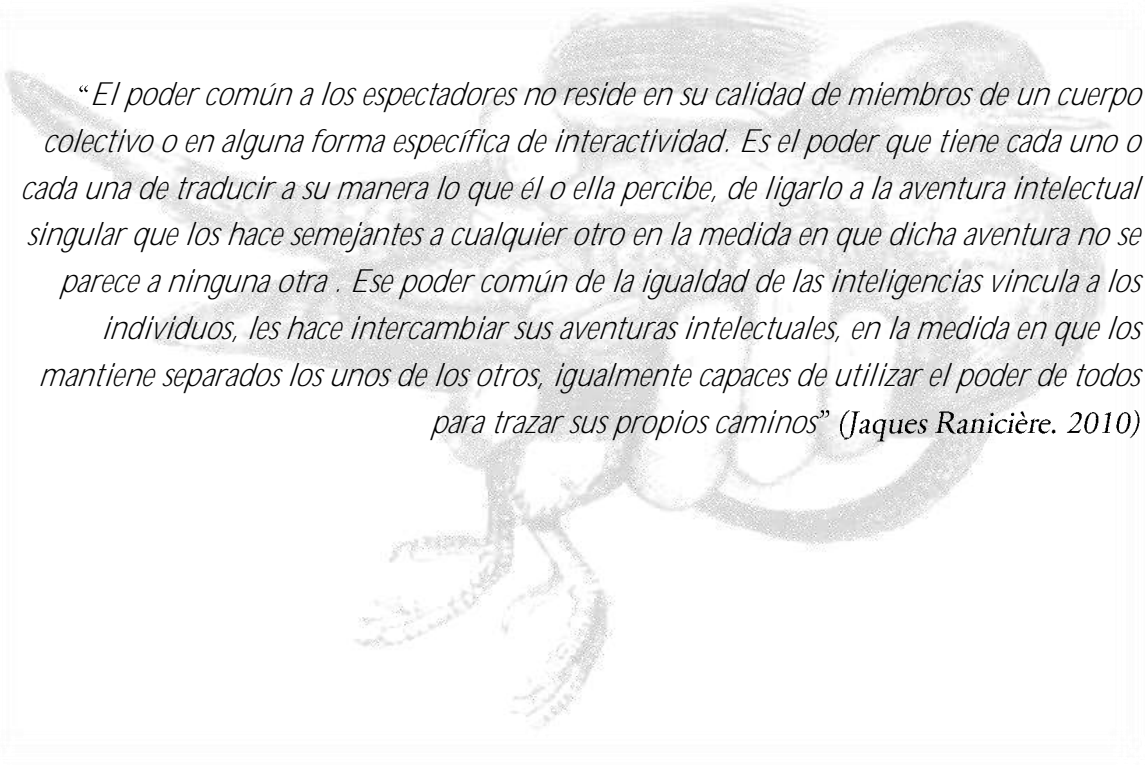
Un Trabajo Final de Licenciatura es, además de este montocito de hojas e ideas que viene a continuación, el final de un camino de conocimiento. El mío, como todo camino creo, no ha sido recorrido en soledad. Por este motivo, quiero detenerme a agradecer profundamente a todos aquellos que me han acompañado durante estos largos años de caminata...

Están los que fueron mis guías, mis maestros y modelos inspiradores, primero Olga con toda su dedicación, pasión y generosidad, pero también Teresa, Pampa, Suny, Vanina y Marcelo.

Están los que vienen conmigo desde siempre caminando a la par, mi padre y mis hermanos Ana y Luciano, quienes son –de una forma u otra– el motor que me impulsa en la vida.

Están aquellos con los que nos encontramos en el camino, mis amigos, en todas sus formas y apariencias, que han sido soporte, cable a tierra y ayuda imprescindible. Especialmente a mi querida Melisa, lectora incansable, mente intrépida e inquisidora de este trabajo.

Y está Marcos, el co-piloto de este precario artefacto de amor y locura que hemos construido juntos y que no “deja de avanzar hacia proscenio humeante y tambaleando como un caballo recién nacido”.



“El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra . Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos” (Jaques Rancière. 2010)

Índice

I.	Consideraciones generales.....	6
II.	Transformaciones estéticas del campo teatral porteño entre las décadas del '40 y del '90.....	11
	1. El realismo y sus variantes	11
	2. Teatro joven: experimentación y renovación de la escena porteña.....	18
	3. Nueva dramaturgia o Dramaturgia emergente	20
III.	La estética dramática de Mauricio Kartun y definición de su trayectoria en el tiempo....	34
	1. Fase formativa, escritura no dramática.....	36
	2. Fase realista crítica, el encuentro con la escritura dramática.....	38
	3. Fase realista reflexiva: consagración y nuevos procedimientos.....	39
	4. Fase de profesionalización: colaboraciones, reescrituras y docencia.....	43
	5. Vuelta a la escritura original, período transicional.....	45
	6. Fase tardía, la superación de realismo y la experimentación formal.....	51
IV.	Obra tardía: <i>El niño Argentino</i> y <i>Ala de criados</i>	52
	1. <i>El Niño Argentino</i>	
	1.1. Presentación de la obra.....	52
	1.2. Análisis general de la obra.....	55
	1.2.1. Nivel para-representacional.....	56
	1.2.2. Nivel representacional.....	60
	1) Jornadas Primera y Segunda: presentación de las historias de Niño, Muchacho y Aurora.	
	2) Jornadas Tercera y Cuarta: fundación de Achalay y traición de Niño a Muchacho.	
	3) Jornadas Quinta y Sexta: transformación y venganza de Muchacho.	
	1.2.3. Nivel enunciativo.....	77
	1) Enunciador	
	2) Enunciatario	
	1.3. Conclusiones.....	86

2.	<i>A la de criados</i>	
2.1.	Presentación de la obra.....	92
2.2.	Análisis general del texto.....	94
2.2.1.	Nivel diegético: el lenguaje poético.....	98
2.2.2.	Nivel metadieético: la lucha de clase.....	104
2.2.3.	Nivel enunciativo:.....	110
2.3.	Conclusiones.....	117
V.	Conclusiones	126
1.	¿Alejamiento o redefinición del realismo?.....	127
2.	Cambio de época, cambio de estética.....	132
VI.	Bibliografía.....	139

I. Consideraciones generales

La estética del realismo ha alcanzado predominio en el ámbito del teatro argentino desde sus inicios: desde Florencio Sánchez, pasando por el Teatro Independiente de los años cincuenta, hasta el realismo de denuncia (o reflexivo, para Osvaldo Pellettieri) que estalló en los años ochenta, este género ha gozado de la preferencia de nuestro público.

En las décadas del '60 y '70, el realismo-mimético fue considerado un imperativo para un teatro que concibió el arte como un vehículo de transformación social. Diferentes estéticas y formas dramáticas se desplegaron en torno a este género, atendiendo a estos principios de forma más o menos libre. La propuesta dramática orientada hacia la copia de la realidad circundante funciona durante décadas como medio para exhibir los males sociales y transmitir sin interferencias un mensaje referido a cómo transformar el mundo. Durante el período de dictadura militar en el país, el teatro realista se mantiene vigente pero la censura crítica opera sus recortes temáticos a los que la mayoría de los autores residentes en Argentina se ven sometidos. En cambio, en el período de postdictadura el código estético-dramático adquiere un vigor particular en su función de denuncia social y compromiso político.

El dramaturgo argentino Mauricio Kartun se suma a las filas del realismo a finales de los años sesenta, atraído por la dimensión política de ese teatro, lo que le permite conjugar su interés artístico con la militancia. Sin embargo, en la década del '90, se origina el movimiento que se conoce como *Nueva dramaturgia*, grupo de creadores que comienza a cuestionar las premisas básicas del realismo: las nociones de representación y de función social del arte. Por entonces, Mauricio Kartun incorpora curiosos cambios a su producción dramática.

Nuestra investigación hace eje precisamente en esta transformación en la poética dramática del autor, que se evidencia en sus últimas obras, en particular en *El niño Argentino* (2006) y *A la de criados* (2008). En ambas piezas se presentan procedimientos estéticos que se encuentran ausentes, escasamente trabajados, o utilizados de una manera radicalmente diferente, en los textos anteriores del autor. El cambio significa esencialmente un alejamiento del código realista, que Kartun cultivó profusamente a lo largo de toda su carrera, para optar

por una nueva forma estética de recursos novedosos que ponen en crisis el concepto de realidad, el artificio dramático y su lenguaje mediante operaciones metapoéticas.

Frente a estas novedades operadas en la construcción de sus enunciados artísticos, nos preguntamos ¿por qué Mauricio Kartun decide cambiar?, ¿qué lo lleva a alejarse del realismo, el cual ha sido un recurso que lo ha caracterizado y definido como artista durante muchos años?, ¿existe relación entre estos cambios estéticos y ciertas transformaciones en el espacio de producción teatral argentino?, ¿qué razones fundamentan la elección de los nuevos procedimientos por sobre otros posibles? Sustentados sobre una concepción teórica que comprende que la producción discursiva está condicionada por el espacio social en el que se realiza, nos inclinamos a pensar que la respuesta a estos interrogantes podría guardar relación con las modificaciones culturales y sociales que afectaron al campo¹ de creación teatral argentino en los últimos treinta años.

En consecuencia, hipotetizamos que la inclusión de los elementos identificados como novedosos en la estética de Mauricio Kartun, guarda relación con el surgimiento del movimiento de autores teatrales denominado *Nueva dramaturgia*. Esto en razón de que las problemáticas a las que refieren aquellos recursos, están en conformidad con las problemáticas estéticas y políticas que introdujeron los nuevodramáticos en el ámbito de creación teatral porteño de los años '90.

Nuestra mirada teórica, proveniente de la socio-semiótica, no entiende que exista una relación mecánica entre las condiciones sociales de producción y los discursos, como lo haría la teoría marxista clásica. Sino que todo sujeto productor está inmerso en una serie de condiciones sociales de las que no puede sustraerse, pero en el marco de las cuales puede tomar decisiones, por consiguiente operar de manera estratégica. Estimamos que la comprensión profunda y detallada de las condiciones sociales de producción, tal como las define Eliseo Verón (1988), es insuficiente para explicar la toma de decisión de un sujeto actuante. A su vez, somos conscientes que a los fines de un estudio de tipo científico las dimensiones de carácter único e irrepetible -como son las dimensiones subjetivas que interactúan con aspectos sociales en las prácticas humanas-, significan un desafío metodológico. En este sentido, entendemos

¹ Este término se utilizará en su sentido general, equivalente a ámbitos o espacio de interacción, más cercano a una idea de red. Apelamos al sentido que poseía el término previamente a la teoría bourdiana que ha hecho del mismo una categoría analítica específica. Más adelante en esta misma introducción nos detendremos sobre este concepto para caracterizar su sentido y dimensiones para este trabajo en particular.

que la herramienta metodológica creada por los Dres. Costa y Mozejko, el lugar social, es un aporte fundamental hacia la superación de estas dificultades en el estudio de las prácticas discursivas.

Para describir entonces las condiciones de producción discursiva nos valdremos de la categoría de “lugar social”, postulada por los Dres Costa Mozejko para definir a un sujeto social. La categoría teórica-metodológica es explicada con sus palabras:

Definimos al lugar como conjunto de propiedades eficientes dentro de un sistema específico de relaciones; sistema de coordenadas, variable en tiempo y lugar, que opera como criterio de asignación de valor a quienes participan en el mismo espacio y, por lo mismo, de producción de identidades. El agente es definido, entonces, por las propiedades que, por ser socialmente valoradas, tanto positiva como negativamente, le dan existencia social, lo hacen visible, reconocible, acreditable, y constituyen la fuente de su capacidad diferenciada de relación (poder). (Costa y Mozejko, 2009: 10)

En la configuración del lugar social intervienen los siguientes factores interrelacionados: “recursos eficientes”, cuyo valor está definido en relación al “sistema de relaciones” en el que sujeto inscribe su práctica. Estos recursos serán objeto de una “gestión” realizada por el sujeto con el objetivo de mejorar su eficacia relativa, actividad de gestión que estará condicionada por los aprendizajes y apropiaciones únicas que el sujeto recibió de su entorno y experiencias personales, lo que los profesores Costa definen como “orientación”. A su vez, la gestión se enmarca en un recorrido en el tiempo, constituido por todas las elecciones y opciones realizadas por este sujeto, producto de lo cual se conforma una “trayectoria” única. Por último, todos estos elementos se deberán analizar a la luz de un determinado tiempo y espacio sociales.

El encuadre teórico metodológico en que se inscribe este trabajo hace énfasis en la necesidad de abordar el estudio de los discursos como una práctica social y atender a su modo de construcción como un proceso de selección, como un momento de toma de decisiones, conscientes o no, por parte de un sujeto social que actúa en ciertas condiciones objetivas. En esta perspectiva de estudio se entiende que el sujeto que produce el discurso (agente social), desde su lugar social, realiza una serie de operaciones de selección -de forma consciente o inconsciente-, en un marco de posibles.

Desde esta perspectiva, el discurso materializado en un texto (una novela, un film, una pintura, etc.) es abordado como resultado de una práctica que consiste en la producción de opciones discursivas entre posibles, donde, por lo tanto, lo significativo pasa a ser, por una parte, mostrar las opciones discursivas realizadas y sus efectos de sentido, y por otra, abrir el interrogante acerca del agente social que ha producido tales opciones. Dicho agente no hace referencia meramente a un individuo sino a un sujeto construido, epistémico. (Costa y Mozejko, 2007: 23)

Atentos a este modo de abordar el objeto de estudio y en función de nuestros objetivos en esta investigación, procuraremos en primer lugar, definir el sistema de relaciones en que el autor inscribe su hacer, es decir, el sistema estético. Para ello caracterizamos las estéticas de la producción dramática entre las décadas del '40 y del '90, nos detenemos en el género realista y su funcionamiento en Argentina, señalamos algunos de sus representantes más destacados y sus obras. Del mismo modo operamos con la tendencia llamada *Nueva dramaturgia*, damos cuenta del impacto que significó su emergencia en el sistema, en cada caso buscamos siempre no perder de vista la relación literatura-sociedad, o bien, teatro y política.

En el siguiente apartado “La estética dramática de Mauricio Kartun y definición de su trayectoria en el tiempo”, describimos el lugar social de Mauricio Kartun, delineamos su trayectoria social y estética trazando sus vínculos con la estética realista-mimética y los cambios realizados en su producción tardía. Es decir, definimos su producción, establecemos etapas y señalamos los cambios.

En el cuarto apartado, con el objetivo de sistematizar los principales rasgos estéticos de esta nueva fase de producción del autor nos detendremos en el análisis y caracterización de dos de las últimas obras del autor: *El niño Argentino* (2006) y *Ala de criados* (2008). Atentos a demostrar de qué modo el desarrollo de la corriente nuevodramática y su creciente centralidad en el ámbito de producción teatral incidió en la profunda transformación que sufrió la obra de Mauricio Kartun en la última década, llevándolo a alejarse del realismo, género teatral que lo caracterizó durante casi toda su trayectoria.

Y para concluir, nos abocaremos a un trabajo de carácter analítico, con el objetivo de intentar comprender y explicar las razones del cambio y la manera en que esta transformación repercutió en la práctica del autor y el espacio de producción teatral al que pertenece.

A continuación presentaremos el trabajo realizado sobre la obra tardía de Mauricio Kartun, con el objetivo de iluminar ciertos aspectos de su estética y encontrar respuesta a los

interrogantes planteados, por medio de una reflexión que toma en cuenta tanto las dimensiones discursivas como las sociales que participan del fenómeno de creación artística.

II. Transformaciones estéticas del campo teatral porteño entre las décadas del '40 y del '90.

La mayor parte de la producción dramática de Mauricio Kartun manifiesta una marcada inserción dentro del género realista, sin embargo, a partir de sus últimas piezas es posible advertir un cambio en su estética que resulta altamente curioso.²

Nos preguntamos si será posible explicar esta transformación por la emergencia de una nueva corriente de creación dramática, comprendiendo a esta última como un indicador de ciertos cambios estructurales ocurridos en el campo de producción teatral porteño de finales de siglo XX. Nos referimos a la *Nueva dramaturgia*, como se llamó al conjunto de autores dramáticos cuyas obras comenzaron a tener visibilidad en Buenos Aires a mediados de los años noventa.

En la poética tardía de Kartun confluyen rasgos propios de la estética realista-mimética y nuevodramática. Comenzaremos entonces por indagar: 1. el vínculo que este autor posee con la estética realista-mimética, 2. el peso que tuvo esta estética en nuestro teatro, 3. los cuestionamientos de quienes participan en las nuevas generaciones a los creadores realistas y su posible impacto en la producción kartuniana.

A continuación, presentaremos una breve sistematización del panorama teatral en el que se inscribe el trabajo de Mauricio Kartun con el objetivo principal de ofrecer un marco de entendimiento a las problemáticas que serán tratadas en esta investigación.

1. El realismo y sus variantes

Oswaldo Pellettieri (2003) señala la existencia de dos extremos a partir de los cuáles es posible definir al realismo en teatro: el polo mimético y el polo teatralista. El primero, hace referencia a una búsqueda de mimesis absoluta, sin interferencia de juicios críticos. El segundo, entiende la naturaleza artificial del teatro y acentúa el recorte realizado sobre lo real, poniendo de relieve una dimensión interpretativa.

² Nos detendremos a caracterizar este aspecto de su producción en el siguiente capítulo de este trabajo.

Desde mediados de los años '40 y hasta finales de los '60, momento en que Kartun comienza su formación teatral, se da en nuestro país un particular desarrollo del género realista, el cual irá mutando desde una mirada eminentemente mimética hacia una forma teatralista.

Para Laura Mogliani (2003), la producción teatral de la segunda mitad de la década del cuarenta puede organizarse en dos grandes grupos: por una parte, los dramaturgos y creadores afiliados a la ideología peronista, que desarrollaron su tarea principalmente desde espacios promovidos y financiados por el Estado nacional. Y por otra, los teatristas disidentes –en mayor o menor medida– del peronismo, los cuales se autodenominaron independientes y desplegaron su actividad en ámbitos alternativos.

El primero de estos dos grupos se abocó a una estética realista-mimética, pero de corte nacional y popular, lo que promovió la vinculación con otras estéticas como el nativismo, el melodrama y el sainete criollo que les permitió en algunos casos alejarse del mimetismo extremo (Mogliani, 2003: 109).

Estas piezas abordaban principalmente cuestiones referidas al peronismo y aspectos que se enraizaban en problemáticas populares, algunas de ellas decimonónicas (pensemos, por ejemplo, en las reescrituras del *Juan Moreira* que circularon en la época). Entre los referentes más importantes podemos nombrar a los siguientes autores: Oscar Ponferrada, Luis Monti, Bernardo Canal Feijoo, Roberto Alejandro Vagni, Angélica Sarobe, Carlos Schaefer Gallo, Marta Lehman, y Juan Carlos Gené.

El segundo de los grupos señalados, conformado por los artistas del *Teatro independiente*, disidía del espacio oficial o institucional de producción sustentado por el peronismo. De allí la denominación de “independiente” que hace una doble referencia, por una parte, a los medios de producción que intentaban ser autogestionados, y por otra, a las filiaciones políticas, institucionales e ideológicas alejadas del peronismo.

Estos grupos fundaron espacios de producción donde no sólo se trabajaba en forma conjunta para la realización de las obras, sino que se ofrecían talleres de actuación, dirección y escritura. Los más destacados fueron: Teatro la Máscara (1939) fundado por Ricardo Passano, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo; el Teatro del Pueblo (1949) fundado por Leónidas Barletta; el Teatro Popular Independiente Fray Mocho (1951) fundado por Oscar Ferrigno y

el Nuevo Teatro (1950) fundado por Alejandra Boero. En este último, Mauricio Kartun dio sus primeros pasos en el campo escénico, formándose en los principios del teatro realista.

En explícita relación con el marxismo y las ideologías de izquierda y centro izquierda de la época, para los independientes, el teatro –como el arte en general– debía formar parte del proceso de transformación del mundo que se estaba llevando a cabo en el ámbito político. En contra del arte como medio de evasión y alienación, este grupo entendía que por medio del teatro se debía procurar despertar las consciencias adormecidas y orientar las conductas sociales hacia la abolición de la desigualdad y la injusticia. Sus trabajos buscaban mostrar la realidad circundante sin embellecerla ni enmascararla a fin de subrayar los males sociales, por lo que recibieron la calificación de “teatro serio”.

Por otra parte, el realismo-mimético cultivado por los independientes se asociaba a una búsqueda universalista, en acuerdo con las premisas del marxismo y como una manera de diferenciarse de la impronta nacionalista de teatro peronista. Esto se traducía en formatos estéticos que privilegiaban el uso de personajes tipificados, organizados a partir del concepto de clase social. Espacios y tiempos no situados que evidencian las lógicas de relación opresivas del capitalismo como universales. Las intrigas respetan la unidad narrativa clásica con el **objetivo de evitar ambigüedades e interferencias en la comunicación de la “tesis realista”**. Se alejaron del humor, la parodia y de todos aquellos elementos que podían, por una parte, distanciar la escena de la realidad y, por otra, estimular la evasión del espectador de sus responsabilidades sociales. Así lo expone Fernández Frade siguiendo a Patrice Pavis:

La puesta en escena privilegia la comunicación de un sentido que debe ser percibido por el espectador. Hay una fábula, una historia «demasiado bien atadas» que siguen funcionando como garantía de comunicación objetiva. Se evita la dispersión, la contradicción en pos de un sentido global final. (Fernández Frade, 2000: 91)

Posteriormente, con la caída del gobierno de Perón en el año 1955 y la institución del gobierno de facto,³ se favoreció un clima de agitación al eclosionar las estructuras sociales con las que se había vivido los últimos once años. Súbitamente, la realidad ya no parecía ser un constructo tan estable como lo habían percibido los primeros realistas.

³ Nos referimos a la denominada Revolución Libertadora, gobierno de facto que ocupó el poder ilegítimamente desde 1955 a 1958.

Para comprender mejor a qué nos referimos, citamos la palabra de uno de los autores que perteneció a este grupo de creadores, Osvaldo Dragún:

Desde sus inicios, lo que ha caracterizado al teatro argentino ha sido su realismo crítico. Este realismo no es una estructura formal, sino la disposición crítica que el autor adopta ante su realidad. Y esta posición crítica, este compromiso más allá de lo estético, ha señalado profundamente a los autores del teatro argentino. Hasta hoy, cuando la sociedad argentina ha presentado a sus autores un cierto aspecto de equilibrio, de coherencia interna, de aparente totalidad, la línea formal dominante ha sido la de la obra realista. (1980: 2).

En consonancia con los cambios sociales de la época, surge el denominado *Realismo crítico* (Pellettieri, 2003). Esta estética fue cultivada por un grupo de dramaturgos jóvenes que se formaron en los talleres del teatro independiente y se dedicaron a la experimentación con propuestas como la de Bertold Brecht, o la de Romain Rollan sobre el teatro popular, o el método Stanislavski para la formación actoral, por nombrar sólo algunas de las teorías y metodologías teatrales que comenzaron a circular en aquella época.

De esta manera, se produjo un proceso de “nacionalización del teatro independiente” que se inició con la obra *El puente* (1949) de Carlos Goroztiza (Pellettieri, 2003: 91).

El principal factor diferencial entre los primeros realistas y los realistas críticos se centra en que en las obras de estos últimos no faltan alusiones a espacios concretos y la crítica a la realidad social argentina; además, esta tendencia se aleja del polo mimético, acercándose al polo teatralista. Los autores realistas críticos se abrieron a la experimentación y exploración artística, con el objeto de encontrar una estética dramática que estuviera a la altura de las necesidades de su referente real.

La preocupación por lo nacional se dio en simultáneo en otras áreas y tuvo lugar una revalorización del concepto de lo popular en diferentes ámbitos sociales, lo que produjo, a su vez, una revalorización del peronismo que se evidencia en la filiación de grupos de izquierda a esta corriente política. Fenómeno que tuvo su correlato en la formación de espacios teatrales de producción comunitaria y de obras con un fuerte contenido político y programático en el que Mauricio Kartun se forma y escribe sus primeros trabajos.

El proceso de mutación de la estética realista-mimética continuó en la década del sesenta: se diversifican las poéticas de los autores, emergen nuevas líneas de experimentación, se introducen recursos poco indagados como el punto de vista y la perspectiva, y una

hibridación entre el realismo y otras formas estéticas como el grotesco y las poéticas de vanguardia.

Osvaldo Pellettieri nombra a esta etapa del realismo como *Realismo reflexivo* (2003), debido al carácter psicológico que estas obras adquieren al ponerse de relieve la perspectiva singular de ciertos personajes.

Paralelamente, la creación del Instituto de Experimentación Audiovisual Torcuato Di Tella, junto a la representación y publicación de las obras de Becket y Pirandello contribuyeron a la generación de un teatro de carácter experimental, que se alejó de los preceptos propuestos por el realismo. Autores tales como Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Julio Ardiles Gray, Carlos Traffic, entre otros, se acercaron a estas estéticas en sus producciones de los años sesenta. La obra *El desatino* de Griselda Gambaro, premiada en 1961 por la revista Teatro XX, es uno de los más destacados exponentes de esta poética.

Este movimiento, calificado como *Teatro del absurdo*, atendió a rasgos tales como el espíritu de renovación y rebelión, la búsqueda de nuevas formas de expresión, un marcado desinterés por el público, la opacidad del texto que evidencian la incomunicabilidad e ineficacia del lenguaje, y la manifestación de un pesimismo y de un descreimiento en las instituciones (Amores, 1991 y Pellettieri, 2003).⁴

Si bien el realismo y el *Teatro del absurdo* fueron poéticas divergentes, en los años finales de la década del sesenta y los primeros años de la del setenta, se producen algunos cruces de rasgos entre las tendencias que se evidencian, para Osvaldo Pellettieri, en obras como: *La granada* de Rodolfo Walsh, *Tentempié I y II* de Roberto Cossa, *La fiaca* de Ricardo Talesnik, entre otras.

La extrema situación social y política que se dará en los años venideros con el Golpe de Estado de 1976 interrumpirá este proceso. Incluso antes de la llegada de la dictadura militar, ya la Triple A⁵ durante el gobierno de Isabel Perón, impuso un clima de violencia y

⁴ Blanco Amores señala que “debe recordarse la importancia de la devaluación del lenguaje y la presentación de imágenes concretas, así como el rechazo de la empatía y el antropomorfismo y la inclinación de este teatro por los objetos, cosa que también puede ser señalada en la novelística y en la plástica”(1974: 21).

⁵ Alianza Anticomunista Argentina: grupo para militar peronista liderado por José López Rega que funcionó durante los años 1973 a 1976 en la Argentina secuestrando, torturando y asesinando guerrilleros, políticos, intelectuales, sindicalistas, artistas y cualquier persona cuya ideología o práctica fuera considerada contraria a los lineamientos del peronismo del ultra derecha.

persecución que afectó particularmente a los espacios artísticos, en razón de su mirada crítica de la realidad y por sus estrechos vínculos con los movimientos de izquierda.

Los impedimentos sociales para la producción artística e intelectual se agudizaron con el paso de los años, desde la prohibición de las reuniones en grupo, la imposición del exilio, hasta la desaparición, tortura y muerte de personas, factores determinantes de un quiebre y de un detenimiento de la creación teatral.

El realismo, particularmente, quedó impedido de la posibilidad de representación de la realidad histórico-social, lo que dio lugar a poéticas metafóricas y simbólicas, que buscaban evadir el control y las vedas impuestos al cuerpo y a la mente.⁶

Este período, en la trayectoria de Mauricio Kartun significó un tiempo de repliegue y formación, que de alguna manera lo prepararía para el ciclo siguiente de su carrera.

En los años finales de la dictadura, más precisamente en 1981, se produce un fenómeno de singular importancia para el ámbito teatral argentino: formación del primer Teatro Abierto. Un grupo autogestionado que se propuso llevar a escena obras sin estrenar de dramaturgos argentinos, con el objetivo de volver a poner a funcionar la maquinaria de producción artística y teatral. El realismo resulta la estética predominante en la selección debido a que los organizadores del ciclo eran básicamente los teatristas del movimiento independiente y sus herederos: Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano, entre los primeros y más destacados.⁷

No obstante, la presencia del control y la experiencia del horror y la violencia dictatoriales aún determinaban el contenido y limitan la presentación de los hechos. Ante esta situación particular, el realismo apela a una hibridación con otras formas dramáticas para la presentación de los conflictos elegidos y se retoma de este modo un proceso que había quedado trunco en los años setenta.

⁶ Para más información en este período remitimos a los trabajos de: Laura Mogliani, Osvaldo Pellettieri, Alicia Aisemberg y Delfina Fernández Frade, incluidos en *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires: teatro actual (1976 – 1978)*.

⁷ Se puede observar claramente esta inclinación estética en la polémica que se suscitó entre Pacho O'Donnell y Roberto Cossa, a raíz de los resultados de la selección de las obras del Ciclo 1982. Remitimos aquí al trabajo de Perla Sayas de Lima "Teatro abierto: 1982 – 1985" incluido en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976 – 1998)*.

Imperan los escenarios próximos, se representan realidades anteriores al período dictatorial, con lo cual se establecen una poética de la infancia, una dimensión nostálgica, que se irá haciendo aún más presente en la escena teatral porteña con el transcurrir de los años.

El público recibió las obras representadas en Teatro Abierto 1981 como críticas sesgadas al autoritarismo y los funestos efectos en los individuos que lo padecen, como denuncia de las complejas y frecuentemente paradójicas relaciones entre víctimas y victimarios como metáforas claramente decodificables de la alienación cotidiana (Giella, 1991^b). Tal modalidad receptiva se debe más a una profunda necesidad individual y social que a las intenciones de los respectivos dramaturgos – sobre las cuales no es prudente aventurar conjeturas, aunque sí reservarse el beneficio de la duda– o bien en la ya referida declaración de intenciones de los organizadores. Ésta se caracterizó por claras consignas comunitarias y antimercantilistas vinculadas a la práctica teatral, similares a los postulados del movimiento de independientes, del que muchos de los participantes habían formado parte. (Trastoy, 2001: 109)

La experiencia del El Teatro Abierto se repitió en 1982, 1983 y 1985. Los dos primeros años mantienen ese tono más ambiguo en referencia a la temática dictatorial por las condiciones sociales que ya mencionamos, pero en el tercer ciclo realizado ya en democracia se convoca abiertamente “como tema los últimos siete años vividos por el país y sus habitantes” (Zaya de Lima, 2001: 115).

Durante el segundo ciclo, *La casita de mis viejos* de Mauricio Kartun sale seleccionada para participar. Este es el puntapié inicial del futuro camino de ascenso y reconocimiento en la carrera de Mauricio Kartun. Esta participación, junto a la relación que el autor mantenía desde antes de la dictadura con los realistas críticos, son motores fundamentales para que su obra comience a ser cada vez más conocida y difundida.

Aunque en 1984 el ciclo de Teatro Abierto se planeó e intentó llevar a escena, las disidencias en las perspectivas políticas de sus organizadores derivaron en la imposibilidad de concretar las presentaciones.

Al año siguiente se reintentó continuar, muchas de las obras propuestas en 1984 se presentaron en diferentes eventos a lo largo del año, sin embargo la organización fue deficiente y la respuesta del público escasa. Al desaparecer el enemigo común que significó la dictadura y al restituirse el proceso democrático, que significó que el Estado se hiciera cargo de enjuiciar

los crímenes dictatoriales⁸, el ciclo de Teatro Abierto pierde su función de denuncia que lo caracteriza. Las diferencias políticas y estéticas de los organizadores y colaboradores emergen entonces con vigor y, en muchos casos, las disidencias se vuelven insalvables.

2. *Teatro joven: experimentación y renovación de la escena porteña*

La democracia permite la diversificación de las prácticas artísticas: proliferan las propuestas experimentales, el teatro de parodia, la estética circense y el teatro del absurdo.

El gobierno de Raúl Alfonsín, por medio de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, promovió una política que buscaba cerrar aquel capítulo de la historia argentina que significó la dictadura, principalmente en razón de la presión ejercida por el bloque militar que aún detentaba gran poder. Esta intención de pasar de página y de dejar atrás lo vivido, se condecía con la necesidad de manifestar múltiples sentidos y experiencias que habían quedado eclipsadas por la complejidad y densidad de la dictadura.

Los creadores formados durante el gobierno de facto, cuyas vivencias estuvieron significativamente marcadas por la fractura social, el descreimiento en la política y la democracia, profesaban un desinterés –si no, una resistencia– hacia el realismo. Desdeñaron la seriedad, la unidireccionalidad del discurso, la falta de originalidad y novedad formales, la concepción pedagógica de la puesta, entre otros aspectos.

En cierta forma como una reacción, o tal vez como un resultado esperable de la búsqueda de nuevos caminos creativos, surge el denominado *Teatro joven*. Un conjunto de artistas que comparten la experimentación formal, la mezcla de géneros y el interés por construir una vivencia estética desde el humor y la risa.

Este tipo de teatralidad se dio en el marco de la renovación democrática, influenciada por el ingreso al país de la actualidad del teatro internacional, y a la vez, por el impulso de reapropiación de los espacios públicos y “el salir a la calle” que caracterizó a las manifestaciones culturales de la inmediata postdictadura.⁹

⁸ Consideramos aquí a los primeros años del Gobierno de Raúl Alfonsín quien intenta dinamizar el proceso de juzgamiento de los crímenes cometidos por la Dictadura militar, y además la conformación de la CONADEP.

⁹ El Teatro Abierto 1983 “inauguró con una murga que salió del Picadero y terminó en Plaza Dorrego; un alegórico muñeco, símbolo de la censura, que encabezaba la marcha fue quemado en el Parque Lezama. Las pancartas que llevaban las comparsas y los cantos entonados aludían al lema convocante. Esto había surgido de la propuesta del actor Manuel Callau en la que, con el objeto de poner un espectáculo en la calle y fundirlo con el público comprometía alrededor de mil personas (actores, escenógrafos, estudiantes de teatro y público

Beatriz Trastoy en su artículo “En torno a la renovación teatral argentina de los años ‘80” (1991) señala que este fenómeno se caracterizó por una teatralidad basada en la mezcla de géneros, el trabajo de improvisación, primordialmente físico y no textual. Se propuso un método de creación colectiva, en dónde la escritura dramática se ve cuestionada y relegada.

La centralidad de la palabra es el punto neurálgico que estas propuestas cuestionan y problematizan, este teatro descrea del rol superior de la palabra, y por consiguiente del rol del dramaturgo clásico. Los grupos más representativos que desarrollaron esta modalidad creativa fueron Las gambas al ajillo, Los macocos, Los melli, El teatrito, La organización negra, Las bay biscuits, El clú del clown, entre otros.

De este modo, se profundizaron el teatro de parodia, la dramaturgia del actor, la creación colectiva, el teatro experimental, y toda una serie de producciones que sentarán las bases de las formas estéticas emergentes de los próximos años.

Ya hacia finales del gobierno de Raúl Alfonsín, la crisis económica e institucional produjo profundas heridas en el tejido social:

En enero de 1989 un grupo terrorista, escaso en número, pobre en recursos, aislado y trasnochado, asaltó el cuartel de La Tablada en el Gran Buenos Aires, y el Ejército encontró la ocasión para realizar una aplastante demostración de fuerza, que culminó con el aniquilamiento de los asaltantes. El reconocimiento que recogió por la acción fue el primer indicio del cambio de prioridades y valores de la opinión pública. (Romero, 2012: 301)

Estos acontecimientos anunciaban un cambio de época, una nueva fase política y social en Argentina, a todo nivel.

De este modo, con la llegada posterior del menemismo, la Argentina ingresa de lleno al neo-liberalismo económico, lo cual produjo un cambio en la forma de vida de toda la comunidad. El teatro, por supuesto, no quedó exento de estos intensos cambios, lo que provocó, por una parte, un crecimiento de la actividad cultural y, por otra, una marcada diversificación en las formas y estéticas teatrales durante la década del noventa.

en general); el resultado sorprendió a los propios organizadores pues participaron más de quince mil personas que bailaron y cantaron por las calles” (Zayas de Lima, 2003: 113).

3. *Nueva dramaturgia* o *Dramaturgia emergente*.

En virtud de la proliferación del teatro experimental a finales de los años '80, la práctica dramática se orientó mayormente hacia el carácter físico y actoral. La escritura, que era el baluarte del teatro serio de los autores realistas, fue dejada de lado paulatinamente para dar espacio a otras manifestaciones.

Entendemos que contribuyeron a este cambio de dirección dos razones principales: la convicción de que la estética realista-mimética era incapaz de expresar la realidad que estos jóvenes creadores estaban vivenciando en aquel momento, y a la vez, el intento de las nuevas generaciones por diferenciarse de sus antecesores.

Así, a mediados de la década del '90, un movimiento de autores dramáticos comienza a llamar la atención sobre lo que hoy en día es conocido como “la vuelta al texto”: la refundación de la práctica escrituraria y de la figura del dramaturgo en el medio de producción teatral argentino. En este marco se conoció con el nombre de *Nueva dramaturgia* a un conjunto de dramaturgos jóvenes que por estos años comenzaron a producir desde la escritura teatral en vínculo constante y multidireccional con la escena.

Aun cuando la caracterización de este grupo es conflictiva y la utilización de la denominación *Nueva dramaturgia* puede resultar no del todo precisa,¹⁰ consideramos que es funcional para señalar un fenómeno innegable: un marcado incremento del trabajo dramático desde mediados de los años '90.¹¹

Esta labor fue llevada a cabo por un grupo disímil de creadores que comparten entre sí la escritura dramática, la dirección, la docencia, los espacios de formación y una inclinación estética “que suele desentenderse del contexto social y político como referente fundamental, y que está signada por la fragmentación, la presentación de personajes sin verosimilitud realista y los sentidos múltiples (...)” (Persino, 2003: 230).

¹⁰ Somos conscientes de la conflictividad que conlleva la utilización de la noción de grupo o movimiento para referirnos a producciones disímiles de diferentes creadores, sin embargo creemos es necesaria la utilización con reservas de estos modos de categorización para contribuir a la presentación del panorama general del campo teatral argentino de la época.

¹¹ Es pertinente aclarar, entonces, que la denominación *Nueva dramaturgia* es tomada con fines prácticos principalmente, para poder aprehender la complejidad del sistema de relaciones en el que se inscribe la práctica teatral porteña y jerarquizar la elección que significa este modo de creación de entre otros modos posibles.

Para Osvaldo Pellettieri (quien denomina al grupo “teatro de la desintegración”), “ese teatro (...) es dentro de nuestro sistema teatral la continuidad estético-ideológica del absurdo, como éste, a su vez, era la continuidad de la tradición irracionalista pesimista del grotesco.” (2000: 22).

Consideramos que, además, esta tendencia se encuentra eslabonada con la corriente experimental que se reintrodujo en el campo teatral en los años ochenta. La *Nueva dramaturgia* se valió de las bases de renovación sentadas por el *Teatro joven* y asumió una revalorización del absurdo sesentista, por medio de la mezcla de géneros, el cuestionamiento a la centralidad del texto y el desdibujamiento de los roles de producción al interior de la escena.

El mayor exponente del surgimiento y progresivo afianzamiento de la nueva dramaturgia fue el grupo de jóvenes escritores autodenominado Caraja-ji. Esta agrupación se crea en el año 1995 por convocatoria del Teatro Municipal General San Martín para conformar un taller en el cual elaborar una serie de obras que serían montadas posteriormente en el lugar. Los autores convocados fueron: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo.

Celia Dosio, quién se dedicó a investigar en profundidad al grupo, señala:

La importancia del Caraja-ji radica en haberle dado visibilidad a un fenómeno que lentamente se venía desarrollando en el teatro porteño. En los años del menemismo, el país estaba cambiando y el campo teatral no era ajeno a ello. En el período que comienza con la vuelta a la democracia y la última edición de Teatro Abierto, la figura del autor dramático había sido dejada de lado para dar espacio a la experimentación, las dramaturgias de actor y de director estaban a la orden del día. (Dosio, 2008)¹²

El proyecto no se pudo llevar a término por diferencias ideológicas y estéticas entre los integrantes del taller y los docentes del mismo: Bernardo Carey y Roberto Cossa. Sin embargo, fruto de esta reunión, los integrantes del taller continuaron trabajando en los textos

¹² La dramaturgia del actor propone la improvisación como disparador y constante generador del material para la creación de la escena. El director cumple el rol de seleccionar y organizar las improvisaciones, y en algunos casos ese trabajo deviene en un texto fijado en papel, y en muchos otros, sólo llega a ser una partitura inscripta en el cuerpo de los actores. Tomamos la denominación del trabajo de Marco de Marinis, de sus diferentes estudios, para este caso en particular, nos remitimos al libro *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Galerna (2005), y al trabajo de Cipriano Argüello Pitt (2005): “¿Dramaturgia del actor?” incluido en *Escritura escénica emergente*. Ediciones DocumentA/Escénica.

allí originados, se autodenominaron Caraja-ji y posteriormente publicaron su producción en un volumen llamado *La desintegración* (1996).

De este modo, el Caraja-ji

Se constituye en el referente, no sólo de una escritura dramática lindante con los procedimientos de la escritura literaria, sino también del regreso de la tradición del «autor dramático» luego de los numerosos proyectos anti-logos de la práctica teatral durante la postdictadura. (Arpes, 2009: 44).

Estos autores no están únicamente dedicados a la escritura dramática, como lo hacían los dramaturgos clásicos, sino que también se ocupan de la dirección y del montaje de sus propias obras y dan continuidad al proceso de escritura a partir del trabajo escénico.

El suelo que pisaban los jóvenes creadores de los años '90 no era ya el que los jóvenes artistas del '60 habían conocido, como lo señala Irazábal en palabras de Eduardo Grüner:

La globalización capitalista posmoderna, con sus secuelas de segmentación laboral, desvinculación de los individuos respecto del proceso de producción directo, comprensión de las dimensiones espacio temporales o desdibujamiento de la realidad material y virtual por medio de las nuevas tecnologías comunicacionales (...) produciría (...) una dispersión y fragmentación no sólo del sentido sino de las identidades mismas: ya no hay, por ejemplo, “clases” y “naciones”, (...) sino a lo sumo colectivos más o menos aleatorios y de límites borrosos en permanente proceso de redefinición (...) (2007: 40)

El grupo nuevodramático no fue inmune a estas transformaciones y comprendió que la representación de la realidad imponía otros procedimientos para este estado de mundo.¹³ La *Nueva dramaturgia* propondrá una estética de disrupción, donde la forma colapsa, se deconstruye, la meta-teatralidad se hace evidente, se cuestiona la centralidad de la palabra y del logos como fundamento de creación de la escena. La búsqueda se entabla a partir del cuestionamiento del concepto de *realidad* y por consiguiente, de la mimesis y la representación.

Son autores que se distancian de las formas realistas modernas y su dramaturgia se tiñe de una tonalidad estética de intertexto posmoderno. Sus textualidades ponen

¹³ “Si en el realismo reflexivo el encuentro personal operaba como el momento en el cual el texto hallaba su razón de ser, el problema que presenta nuestra «posmodernidad» es el de cómo hablar de la verdad en una sociedad pauperizada en la que no hay verdad comunicable, sino multiplicidad de verdades en conflicto, pugnando por convertirse en hegemónicas.” (Rodríguez: 2004, 86)

en crisis la lógica causal directa, fracturan la narración, presentan amplias zonas autorreflexivas, se apartan del verosímil psicológico-realista en relación a los personajes y producen un desenmascaramiento de carácter textual. Desequilibra sus semánticas, lo que produce un crecimiento de la ambigüedad, tras lo cual, aparecen sentidos oblicuos, obtusos, y multívocos. (Aisemberg-Libonati, 2000: 77)

Varios elementos permiten pensar la estética nuevodramática como una reacción al realismo, que había sido la forma dominante de producción teatral de los últimos cincuenta años en Argentina. La *Nueva dramaturgia* propone una renovación desde la escritura, influenciados particularmente por maestros como Mauricio Kartun y Ricardo Bartís¹⁴, quienes estaban ejerciendo la docencia activamente por esos años. Consecuentemente, la disputa por la definición de qué es escribir teatro, qué es dramaturgia y cómo debe ser hecha, se impuso en el campo y los primeros en ser alcanzados por estas preguntas fueron los autores epigonales de la época: los dramaturgos realistas.

En esta lucha desatada al interior del campo, los nuevodramaturgos se propusieron, en una primera instancia, redefinir aquello que era comprendido hasta el momento como escritura dramática.

La práctica dramaturgica tradicional, realizada independientemente de la escena y del proceso montaje, fue reemplazada por un ejercicio escriturario en vínculo constante con lo escénico. La obra era concebida como un proceso de escritura continuo, el texto no llegaba preparado y cerrado al momento de la puesta como en el teatro realista tradicional, sino que se terminaba de escribir con el mismo estreno de la pieza.

De este modo, los nuevodramáticos introdujeron también una desjerarquización de la función de la palabra al interior de la escena. Ésta dejó de ser el principal pilar de la representación y para pasar a ser comprendida como un elemento escénico más, equivalente al vestuario, la escenografía o la utilería. En consecuencia, proliferaron puestas sin texto, en lengua negra¹⁵, en idiomas extranjeros, alternando la palabra con el sonido, el grito o la ausencia total de lenguaje.

¹⁴ Ricardo Bartís es un actor, director y dramaturgo argentino de gran renombre en nuestro país. Se ha dedicado a la creación y docencia ininterrumpidas desde finales de los años ochenta, llevando a escena obras como: *Postales argentinas* (1989), *Hamlet (o La guerra de los teatros)* (1991), *El pecado que no se puede nombrar* (1998), *La pesca* (2008), *El box* (2010), *La máquina idiota* (2013).

¹⁵ En teatro se denomina “lengua negra” al juego sonoro que se realiza por medio de la emisión de sonidos semejantes al modo de habla de una lengua real, pero que en verdad no significan nada.

Asimismo, se propuso una revisión de la división tradicional del trabajo teatral, cuestionando el rol del dramaturgo como dueño definitivo del logos escenificado. Ahora, es el mismo director quien reescribe sobre lo que los actores trabajan en la escena, lleva a los ensayos piezas en progreso. Este cuestionamiento del rol del autor dramático y de la práctica de la escritura teatral, se combinó además con una discusión respecto del lenguaje, que es uno de los pilares centrales sobre los que descansa la visión del teatro realista.

Influenciados por el giro lingüístico y las teorías débiles¹⁶ de la segunda mitad del siglo XX, estos creadores se acercaron en su práctica a la posición barthesiana para quien: “hablar, no es comunicar, como se repite a menudo, es someter (...). Todo lenguaje no es ni reaccionario ni progresista; es simplemente fascista, ya que el fascismo no es impedir que hablemos sino obligarnos a hacerlo” (Barthes, 2003: 112). Para los nuevodramáticos, ya no hay verdad que el lenguaje pueda transmitir, porque éste no es una vía de conocimiento, sino un espacio de regulación y control político contra el que —en todo caso— hay que combatir. La confianza absoluta en el logos y su principal vicario, el lenguaje, es tan sólo una forma más de contribuir al mantenimiento de las relaciones de poder y dominación existentes.

Mediante estas disquisiciones ontológicas, artísticas y teóricas, los nuevodramáticos pusieron en tela de juicio los parámetros de valoración de las propiedades eficientes que identificaban a los autores realistas en el ámbito de creación teatral de esos años. No sólo se cuestionó qué era la escritura dramática, sino también la misma funcionalidad política que el realismo-mimético afirmaba llevar adelante, aquello que, en consecuencia, definía la forma estética por la que estos autores optaban.

Acompañó a este proceso también, el paulatino surgimiento de un nuevo público. El cual consideramos que se comenzó a formar en los espacios alternativos instituidos por el teatro joven de los años ochenta y el circuito del denominado Parakultural. Estos espacios más abiertos a la exploración artística y a poéticas originales, ofrecieron a un público ávido de nuevas experiencias una propuesta artística singular, y por consiguiente, desafiante intelectualmente.

¹⁶ Esther Díaz comprende respecto a la diferenciación entre teorías débiles y fuertes que “El perfil epistemológico se construye desde los elementos a los que cada disciplina científica apela para reafirmarse como conocimiento sólido. Las ciencias naturales tienen muchas más posibilidades que las sociales de formalizar matemáticamente sus enunciados y de corroborarlos con la experiencia; esto respondería a un perfil «fuerte».” (2007: 66)

Con lo expuesto hasta aquí nos interesa señalar, de qué modo la redistribución de los agentes y las valoraciones en la red de relaciones en la que Kartun se encuentra inscripto durante los años noventa, es el resultado de una serie de fenómenos complejamente interrelacionados que terminarán por modificar los regímenes de lo pensable, aceptable y legítimo en relación a la práctica teatral en Argentina. Entre ellos:

1. Transformaciones sociales que definen una nueva forma de percibir el mundo.
2. Un conjunto de autores noveles que buscan insertarse en el ámbito de producción teatral.
3. La presencia de los nuevos autores que origina una disputa por las redefiniciones de la valoración de las propiedades valiosas en la producción teatral.

Se ha dicho de la existencia de un enfrentamiento silencioso entre los grupos realistas y nuevodramáticos, el cual no habría tenido una manifestación concreta hasta la polémica surgida en la *Revista Ñ* entre Rafael Spregelburd y Griselda Gambaro en 2007. No obstante, desde cierta perspectiva, es posible ubicar el origen de este enfrentamiento en la disolución del proyecto generado por el Teatro General San Martín. Desavenencias de tipo estético, soportadas en diferencias ideológicas, fueron las que impidieron que el proyecto llegue a su fin: “Tan sencillo como esto: los materiales no resultaban acordes con lo que el Teatro San Martín estaba buscando. Según la dirección, los textos carecían de «humor, pasión y ternura», tres aspectos que resumirían la norma estética propuesta por la dirección del teatro San Martín” (Dosio, 2008: 6).¹⁷

Un segundo tiempo de esta disputa fue, a nuestro juicio, la ya nombrada polémica entre Griselda Gambaro¹⁸ y Rafael Spregelburd. En abril de 2007, se publica en la *Revista Ñ* del diario *Clarín* una nota escrita por Alejandra R. Ballester sobre la obra *Acassuso* de Rafael Spregelburd. Allí, el autor afirmaba que los dramaturgos contemporáneos estaban finalmente en condiciones de producir un teatro “liberado del imperativo de «decir lo importante»”,

¹⁷ Las distancias entre los dramaturgos realistas y los futuros nuevodramáticos eran de toda índole, como lo señala Javier Daulte: “Había diferencias artísticas, había diferencias discursivas, había diferencias con los coordinadores, se planteaban leyes dramaturgicas con las que nosotros no estábamos de acuerdo y nosotros tendíamos a aplaudir y aceptar el riesgo en materiales que eran muy diferentes entre sí” (Dosio, 2008: 5).

¹⁸ La autora teatral Griselda Gambaro perteneció en sus orígenes al grupo de creadores que experimentaron con el grotesco y las formas provenientes de las vanguardias. Posteriormente, durante y luego de la dictadura militar, Gambaro se dedicará a un teatro mucho más cercano a la estética realista-mimética, entre las que se destacan obras como *El nombre* (1976), *Sucede lo que pasa* (1976), *Si tengo suerte* (1981), *Decir sí* (1981), *La malasangre* (1982), *Real envidia* (1983).

haciendo referencia a la función política que los realistas le habían dado al teatro durante los años ochenta.¹⁹

A raíz de estas declaraciones, en la siguiente edición de este suplemento Griselda Gambaro publicó un descargo, que apareció en la sección “cartas de lectores”, señalando su disenso en relación a la mirada de Spregelburd sobre *la cuestión política* y el teatro. Allí Gambaro afirma que es ineludible para el dramaturgo elaborar un producto artístico que se responsabilice de las dimensiones políticas y sociales involucradas en él.

Una tercera nota se publicará en el mismo medio, en el número siguiente escrita por Rafael Spregelburd respondiendo a los comentarios realizados por Gambaro:

Somos un país traumatado, pero cada generación tiene su trauma. Toda una generación que haya sufrido el peso de la censura se sentirá probablemente obligada de por vida a lidiar con lo "importante", porque seguramente lo importante era aquello que no se podía decir abiertamente: lo importante quedaba expresado en la metáfora, y ése fue el trabajo (notable) de toda una generación, o dos. En otras circunstancias, tal vez las mías, presiento lo contrario: lo "importante" está pactado cómoda y previamente, y se dice tanto, y en todas partes, que empieza a asimilarse al sentido común, a ser funcional incluso a los discursos que aquietan las conciencias más que agitarlas. (Spregelburd, 2007).

Se pone en juego en la disputa dos formas diferentes de concebir aquello que es nombrado como “lo importante”. Para Griselda Gambaro y su generación, quienes experimentaron la censura y el terror, existe un imperativo por sobre toda actividad artística: exponer las lógicas de relación social dominantes que son ocultadas por los grandes aparatos de opresión. En cambio, los nuevodramaturgos no experimentaron un ejercicio del poder dictatorial como una fuerza de choque, que invade y controla la libre voluntad de los sujetos. Ellos, en cambio, son los habitantes del mundo posmoderno de las comunicaciones globales instantáneas, en donde todo es aquí y ahora, no parece haber límites al desarrollo tecnológico humano, donde las fronteras espaciales se han hecho indiscernibles, donde el límite entre lo público y lo privado ha comenzado a borrarse y el control biopolítico se ha trasladado de las instituciones de control externas, a la constitución misma de cada uno de los sujetos.

¹⁹ En este sentido, Rafael Spregelburd “considera que su generación ha logrado recuperar una situación gozosa del teatro, liberado del imperativo de «decir lo importante» de los ‘80, un teatro que propone un encuentro festivo, pero de una enorme responsabilidad con el presente. «El teatro es una forma de conocimiento de lo real, pero una forma lúdica, no periodística», afirma, y defiende el derecho de los argentinos a la ficción, ante la demanda de teatro ideológico que a veces recibe del exterior.” (Ballester, 2007)

A nuestro juicio, esta forma de concebir las relaciones entre poder y lenguaje, radica en el paso de una percepción del poder político en tanto coerción, a una percepción del poder biopolítica, a la manera en que Beatriz Preciado, siguiendo a Foucault, lo explica:

En un caso nos encontramos con una arquitectura política externa que define la posición del cuerpo en un espacio colectivamente regulado, crea posiciones de poder específicas (vigilante/vigilado, enfermo/doctor, profeso/estudiante, etc.) y permite generar un saber (visual, estadístico, demográfico) acerca de los individuos controlados. En el otro nos enfrentamos a un dispositivo, que sin dejar de aumentar su eficacia, ha reducido su escala hasta convertirse en técnica bio-molecular individualmente consumible por vía oral. (2008: 136)²⁰

Lo real es una instancia de producción humana más, es un espacio discursivo y semiótico operado en base a intereses y necesidades. Ya que nada es definitivo, absoluto, único, ni universal, no hay verdad oculta a la que se pueda alcanzar. Es la mirada particular de cada sujeto la que determina la percepción de un mundo que es por definición incognoscible, si no es mediante el discurso.

De este modo, las formas de concebir el teatro político en uno y otro caso serán plenamente diferentes: para los realistas es un teatro que busca poner en palabras lo oculto de la realidad cotidiana. Para los nuevodramáticos se trata de encontrar en la desarticulación de los discursos vías de escape a los espacios de opresión y perversión social.

Por supuesto, ambas concepciones tienen consecuencias en las instancias formales y estéticas de cada grupo de producciones. De este modo, para los realistas un teatro que no enuncia el malestar del mundo, es un teatro descomprometido, banal, que actúa acorde a los sistemas de poder. Y en cambio, para los nuevodramaturgos, es el teatro que se fía de la palabra el que queda atrapado en las lógicas sociales hegemónicas.

En base a lo expuesto, es posible comprender de qué manera la estética de las nuevas dramaturgias se centra en la descomposición del artilugio representacional apelando a todos

²⁰ Beatriz Preciado ejemplifica esta conceptualización del poder bio-político por medio de la píldora anticonceptiva, señalando las similitudes entre este dispositivo de control de la reproducción y el panóptico foucaultiano, y señala que en nuestro siglo: “asistimos a la progresiva infiltración de las técnicas de control social del sistema decimonónico disciplinario dentro del cuerpo individual. Ya no se trata ni de castigar las infracciones sexuales de los individuos, ni de vigilar y corregir sus desviaciones a través de un código de leyes externas sino de modificar sus cuerpos en tanto que plataforma viva de órganos, flujos, neurotransmisores y posibilidades de conexión y agenciamiento, haciendo estos al mismo tiempo el instrumento, el soporte y el efecto de un programa político. Ciertamente, estamos frente a una forma de control social, pero de «control pop», por oposición al frío y disciplinario que Foucault había caracterizado con el modelo de Jeremy y Samuel Bentham, el panóptico” (Preciado, 2008: 133).

los medios disponibles, pero especialmente atacando la centralidad de la palabra. El signo es la herramienta fundamental de construcción de aquello que percibimos como real, en consecuencia la superación de la mediación de la palabra será una de las principales preocupaciones de este teatro. Para comprender mejor esta concepción de poder podemos citar el trabajo de Sequeira y Del Prato, quienes de acuerdo con Federico Irázabal, señalan:

Este nuevo enfoque, donde el protagonista termina siendo el poder dentro de las pequeñas esferas sociales, discute solapadamente con la banalización del mundo argentino hipermediatizado y la ilusión de los constructos sociales que mantienen anestesiado el pensamiento crítico sobre la realidad. (...) Se pone en crisis el concepto de representación a través de la experimentación con los procedimientos teatrales que dan forma y sentido, operando críticamente sobre los medios por los cuales se construye la realidad. Si bien en los noventa, mejor dicho en la época menemista, esa nueva dicción teatral se desinteresa del tratamiento de los grandes temas sociales, emerge con él una nueva alternativa política, a la que Irázabal llama teatro metapolítico, ligado al poder de la representación para construir la realidad. (Sequeira/Del Prato, 2010: 274)

Consideramos que estas diferencias tienen su origen en lo que se puede denominar un cambio en la forma de percepción y comprensión del mundo, aquello que diferentes teóricos han definido como el paso hacia la *Posmodernidad*.²¹ Estas transformaciones, que podemos decir se dan a nivel epistémico en nuestra sociedad, tienen un impacto directo en todos los niveles y prácticas, entre ellas las teatrales. Los regímenes de visibilidad y aceptabilidad han cambiado (Angenot, 1998: 21), y la renovación de la escritura dramática patentiza estas transformaciones centrales sobre las que descansa la visión del teatro realista.

Influenciados por el giro lingüístico y las teorías débiles²² de la segunda mitad del siglo XX, estos creadores se acercaron en su práctica a la posición barthesiana para quien: “hablar, no es comunicar, como se repite a menudo, es someter (...). Todo lenguaje no es ni

²¹ Utilizamos este término para referirnos a la experiencia humana de la hipermediatización, de la era virtual, de las conquistas de género, y de las transformaciones en las prácticas políticas que sobrevinieron en nuestro país a partir de la década del noventa, con la llegada de internet, la crisis social del 2001, y las crisis mundiales posteriores a los atentados a las Torres Gemelas y la crisis económica del 2008. Indiferentemente de si este término hace referencia a un paradigma nuevo de experiencia o si es una forma desarrollada de la episteme Moderna, entendemos que este término permite señalar una clara transformación en los modos de relación y de existencia de los sujetos en nuestros país y en el mundo.

²² Esther Díaz comprende respecto a la diferenciación entre teorías débiles y fuertes que “El perfil epistemológico se construye desde los elementos a los que cada disciplina científica apela para reafirmarse como conocimiento sólido. La ciencias naturales tienen muchas más posibilidades que las sociales de formalizar matemáticamente sus enunciados y de corroborarlos con la experiencia; esto respondería a un perfil «fuerte».” (2007: 66)

reaccionario ni progresista; es simplemente fascista, ya que el fascismo no es impedir que hablemos sino obligarnos a hacerlo” (Barthes, 2003: 112). Para los nuevodramáticos, ya no hay verdad que el lenguaje pueda transmitir, porque éste no es una vía de conocimiento, sino un espacio de regulación y control político contra el que ~~en~~ todo caso hay que combatir. La confianza absoluta en el logos y su principal vicario, el lenguaje, es tan sólo una forma más de contribuir al mantenimiento de las relaciones de poder y dominación existentes.

Mediante estas disquisiciones ontológicas, artísticas y teóricas, los nuevodramáticos pusieron en tela de juicio los parámetros de valoración de las propiedades eficientes que identificaban a los autores realistas en el ámbito de creación teatral de esos años. No sólo se cuestionó qué era la escritura dramática, sino también la misma funcionalidad política que el realismo-mimético afirmaba llevar adelante, aquello que, en consecuencia, definía la forma estética por la que estos autores optaban.

Acompañó a este proceso también, el paulatino surgimiento de un nuevo público. El cual consideramos que se comenzó a formar en los espacios alternativos instituidos por el teatro joven de los años ochenta y el circuito del denominado Parakultural. Estos espacios más abiertos a la exploración artística y a poéticas originales, ofrecieron a un público ávido de nuevas experiencias una propuesta artística singular, y por consiguiente, desafiante intelectualmente.

Con lo expuesto hasta aquí nos interesa señalar, de qué modo la redistribución de los agentes y las valoraciones en la red de relaciones en la que Kartun se encuentra inscripto durante los años noventa, es el resultado de una serie de fenómenos complejamente interrelacionados que terminarán por modificar los regímenes de lo pensable, aceptable y legítimo en relación a la práctica teatral en Argentina.

4. Transformaciones sociales que definen una forma de percibir el mundo.
5. Un conjunto de autores noveles que buscan insertarse en el ámbito de producción teatral.
6. La presencia de los nuevos agentes en la red de relaciones teatrales dada, origina una disputa por las redefiniciones de la valoración de las propiedades eficientes dentro de ese sistema.

Se ha dicho de la existencia de un enfrentamiento silencioso entre los grupos realistas y nuevodramáticos, el cual no habría tenido una manifestación concreta hasta la polémica

surgida en la *Revista Ñ* entre Rafael Spregelburd y Griselda Gambaro en 2007. No obstante, desde cierta perspectiva, es posible ubicar el origen de este enfrentamiento en la disolución del proyecto generado por el Teatro General San Martín. Desavenencias de tipo estético, soportadas en diferencias ideológicas, fueron las que impidieron que el proyecto llegue a su fin: “Tan sencillo como esto: los materiales no resultaban acordes con lo que el Teatro San Martín estaba buscando. Según la dirección, los textos carecían de «humor, pasión y ternura», tres aspectos que resumirían la norma estética propuesta por la dirección del teatro San Martín” (Dosio, 2008: 6).²³

Un segundo tiempo de esta disputa fue, a nuestro juicio, la ya nombrada polémica entre Griselda Gambaro²⁴ y Rafael Spregelburd. En abril de 2007, se publica en la *Revista Ñ* del diario *Clarín* una nota escrita por Alejandra R. Ballester sobre la obra *Acassuso* de Rafael Spregelburd. Allí, el autor afirmaba que los dramaturgos contemporáneos estaban finalmente en condiciones de producir un teatro “liberado del imperativo de «decir lo importante»”, haciendo referencia a la función política que los realistas le habían dado al teatro durante los años ochenta.²⁵

A raíz de estas declaraciones, en la siguiente edición de este suplemento Griselda Gambaro publicó un descargo, que apareció en la sección “cartas de lectores”, señalando su disenso en relación a la mirada de Spregelburd sobre *la cuestión política* y el teatro. Allí Gambaro afirma que es ineludible para el dramaturgo elaborar un producto artístico que se responsabilice de las dimensiones políticas y sociales involucradas en él.

Una tercera nota se publicará en el mismo medio, en el número siguiente escrita por Rafael Spregelburd respondiendo a los comentarios realizados por Gambaro:

²³ Las distancias entre los dramaturgos realistas y los futuros nuevodramáticos eran de toda índole, como lo señala Javier Daulte: “Había diferencias artísticas, había diferencias discursivas, había diferencias con los coordinadores, se planteaban leyes dramaturgicas con las que nosotros no estábamos de acuerdo y nosotros tendíamos a aplaudir y aceptar el riesgo en materiales que eran muy diferentes entre sí” (Dosio, 2008: 5).

²⁴ La autora teatral Griselda Gambaro perteneció en sus orígenes al grupo de creadores que experimentaron con el grotesco y las formas provenientes de las vanguardias. Posteriormente, durante y luego de la dictadura militar, Gambaro se dedicará a un teatro mucho más cercano a la estética realista-mimética, entre las que se destacan obras como *El nombre* (1976), *Sucede lo que pasa* (1976), *Si tengo suerte* (1981), *Decir sí* (1981), *La malasangre* (1982), *Real envido* (1983).

²⁵ En este sentido, Rafael Spregelburd “considera que su generación ha logrado recuperar una situación gozosa del teatro, liberado del imperativo de «decir lo importante» de los ‘80, un teatro que propone un encuentro festivo, pero de una enorme responsabilidad con el presente. «El teatro es una forma de conocimiento de lo real, pero una forma lúdica, no periodística», afirma, y defiende el derecho de los argentinos a la ficción, ante la demanda de teatro ideológico que a veces recibe del exterior.” (Ballester, 2007)

Somos un país traumado, pero cada generación tiene su trauma. Toda una generación que haya sufrido el peso de la censura se sentirá probablemente obligada de por vida a lidiar con lo "importante", porque seguramente lo importante era aquello que no se podía decir abiertamente: lo importante quedaba expresado en la metáfora, y ése fue el trabajo (notable) de toda una generación, o dos. En otras circunstancias, tal vez las mías, presiento lo contrario: lo "importante" está pactado cómoda y previamente, y se dice tanto, y en todas partes, que empieza a asimilarse al sentido común, a ser funcional incluso a los discursos que aquietan las conciencias más que agitarlas. (Sprengelburd, 2007).

Se pone en juego en la disputa dos formas diferentes de concebir aquello que es nombrado como "lo importante". Para Griselda Gambaro y su generación, quienes experimentaron la censura y el terror, existe un imperativo por sobre toda actividad artística: exponer las lógicas de relación social dominantes que son ocultadas por los grandes aparatos de opresión. En cambio, los nuevodramaturgos no experimentaron un ejercicio del poder dictatorial como una fuerza de choque, que invade y controla la libre voluntad de los sujetos. Ellos, en cambio, son los habitantes del mundo posmoderno de las comunicaciones globales instantáneas, en donde todo es aquí y ahora, no parece haber límites al desarrollo tecnológico humano, donde las fronteras espaciales se han hecho indiscernibles, donde el límite entre lo público y lo privado ha comenzado a borrarse y el control biopolítico se ha trasladado de las instituciones de control externas, a la constitución misma de cada uno de los sujetos.

A nuestro juicio, esta forma de concebir las relaciones entre poder y lenguaje, radica en el paso de una percepción del poder político en tanto coerción, a una percepción del poder biopolítica, a la manera en que Beatriz Preciado, siguiendo a Foucault, lo explica:

En un caso nos encontramos con una arquitectura política externa que define la posición del cuerpo en un espacio colectivamente regulado, crea posiciones de poder específicas (vigilante/vigilado, enfermo/doctor, profeso/estudiante, etc.) y permite generar un saber (visual, estadístico, demográfico) acerca de los individuos controlados. En el otro nos enfrentamos a un dispositivo, que sin dejar de aumentar su eficacia, ha reducido su escala hasta convertirse en técnica bio-molecular individualmente consumible por vía oral. (2008: 136)²⁶

26 Beatriz Preciado ejemplifica esta conceptualización del poder bio-político por medio de la píldora anticonceptiva, señalando las similitudes entre este dispositivo de control de reproducción y el panóptico foucaultiano, a lo cual agrega que en nuestro siglo: "asistimos a la progresiva infiltración de las técnicas de control social del sistema decimonónico disciplinario dentro del cuerpo individual. Ya no se trata ni de castigar las infracciones sexuales de los individuos, ni de vigilar y corregir sus desviaciones a través de un código de leyes externas sino de modificar sus cuerpos en tanto que plataforma viva de órganos, flujos,

Lo real es una instancia de producción humana más, es un espacio discursivo y semiótico operado en base a intereses y necesidades. Ya que nada es definitivo, absoluto, único, ni universal, no hay verdad oculta a la que se pueda alcanzar. Es la mirada particular de cada sujeto la que determina la percepción de un mundo que es por definición incognoscible, si no es mediante el discurso.

De este modo, las formas de concebir el teatro político en uno y otro caso serán plenamente diferentes: para los realistas es un teatro que busca poner en palabras lo oculto de la realidad cotidiana. Para los nuevodramáticos se trata de encontrar en la desarticulación de los discursos vías de escape a los espacios de opresión y perversión social.

Por supuesto, ambas concepciones tienen consecuencias en las instancias formales y estéticas de cada grupo de producciones. De este modo, para los realistas un teatro que no denuncia el malestar del mundo, es un teatro descomprometido, banal, que actúa acorde a los sistemas de poder. Y en cambio, para los nuevodramaturgos, es el teatro que se fía de la palabra el que queda atrapado en las lógicas sociales hegemónicas.

En base a lo expuesto, es posible comprender de qué manera la estética de las nuevas dramaturgias se centra en la descomposición del artilugio representacional apelando a todos los medios disponibles, pero especialmente atacando la centralidad de la palabra. El signo es la herramienta fundamental de construcción de aquello que percibimos como real, en consecuencia la superación de la mediación de la palabra será una de las principales preocupaciones de este teatro. Para comprender mejor esta concepción de poder podemos citar el trabajo de Sequeira y Del Prato, quienes de acuerdo con Federico Irazábal, señalan:

Este nuevo enfoque, donde el protagonista termina siendo el poder dentro de las pequeñas esferas sociales, discute solapadamente con la banalización del mundo argentino hipermediatizado y la ilusión de los constructos sociales que mantienen anestesiado el pensamiento crítico sobre la realidad. (...) Se pone en crisis el concepto de representación a través de la experimentación con los procedimientos teatrales que dan forma y sentido, operando críticamente sobre los medios por los cuales se construye la realidad. Si bien en los noventa, mejor dicho en la época menemista, esa nueva dicción teatral se desinteresa del tratamiento de los grandes temas sociales, emerge con él una nueva alternativa política, a la que Irazábal llama

neurotransmisores y posibilidades de conexión y agenciamiento, haciendo estos al mismo tiempo el instrumento, el soporte y el efecto de un programa político. Ciertamente, estamos frente a una forma de control social, pero de «control pop», por oposición al frío y disciplinario que Foucault había caracterizado con el modelo de Jeremy y Samuel Bentham, el panóptico” (Preciado, 2008: 133).

teatro metapolítico, ligado al poder de la representación para construir la realidad.
(Sequeira/Del Prato, 2010: 274)

Consideramos que estas diferencias tienen su origen en lo que se puede denominar un cambio en la forma de percepción y comprensión del mundo, aquello que diferentes teóricos han definido como el paso hacia la *Posmodernidad*.²⁷ Estas transformaciones, que podemos decir se dan a nivel epistémico en nuestra sociedad, tienen un impacto directo en todos los niveles y prácticas, entre ellas las teatrales. Los regímenes de visibilidad y aceptabilidad han cambiado (Angenot, 1998: 21), y la renovación de la escritura dramática patentiza estas transformaciones.

²⁷ Utilizamos este término para referirnos a la experiencia humana de la hipermediatización, de la era virtual, de las conquistas de género, y de las transformaciones en las prácticas políticas que sobrevinieron en nuestro país a partir de la década del noventa, con la llegada de internet, la crisis social del 2001, y las crisis mundiales posteriores a los atentados a las Torres Gemelas y la crisis económica del 2008. Indiferentemente de si este término hace referencia a un paradigma nuevo de experiencia o si es una forma desarrollada de la episteme Moderna, entendemos que este término permite señalar una clara transformación en los modos de relación y de existencia de los sujetos en nuestros país y en el mundo.

III. La estética dramática de Mauricio Kartun y definición de su trayectoria en el tiempo

Tanto Osvaldo Pellettieri como Jorge Dubatti²⁸ proponen una periodización de la obra del autor que se corresponde con la que el dramaturgo ha esbozado en diferentes oportunidades.²⁹

La misma está comprendida por cuatro grandes bloques organizados por décadas: 1). Años '70: Primeras obras vinculadas a la estética realista crítica, 2). Años '80: Etapa de consagración: "Teatro Abierto" y realismo reflexivo (Pellettieri, 2003), 3). Años '90: Producción por encargo y reescritura de clásicos, 4). Finales de los años '90: vuelta al texto "original"³⁰ y dirección.

A este esquema básico, proponemos desarrollarlo y agregarle dos períodos que consideramos significativos para comprender en profundidad los cambios que encontramos en sus últimas obras. Realizaremos una periodización basada en los criterios estéticos centrales de cada una de las fases y, a la par, nos ocuparemos de poner en relación la producción discursiva de Kartun con su trayectoria social.

De este modo, proponemos el siguiente esquema:

1. Fase formativa, escritura no dramática: 1960 hasta 1970 aproximadamente (no hay textos publicados ni registrados de este período).

2. Fase realista crítica, el encuentro con la escritura dramática: *Civilización o barbarie?*(1973), *Gente muy así*(1976) y *El hambre da para todo*(1978).

²⁸ A estos dos autores podemos identificarlos como los teóricos que más han trabajado sobre la obra de Kartun. Entre sus trabajos más destacados: de Osvaldo Pellettieri "Mauricio Kartun y el teatro nacional" (1999), "Mauricio Kartun entre el neo-realismo y el neosainete" (1994), "La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia" (1992), "El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina" , "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual" (1998), de Jorge Dubatti "Pericones de Mauricio Kartun: estructura dramática, novela de piratas y sujetos históricos" (2012), y "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros" (2007).

²⁹ Ver KARTUN, Mauricio (2006): *Escritos 1975 – 2005*. Colihue Teatro, Buenos Aires. También se puede consultar la página de ARGENTORES dedicada al autor: http://www.autores.org.ar/mkartun/bio/los_40.htm

³⁰ Nos referiremos de aquí en más a escritura original, a aquellas obras producidas en su totalidad por el dramaturgo por propia voluntad, que no son ni reversiones, ni reescrituras de otras obras ya existentes, como tampoco piezas producidas por encargo de terceros.

3. Fase realista reflexiva, Teatro Abierto y consagración: *Chau, Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia, morena, Cumbia* (1983), *Pericones* (1987), obra de transición: *El partener* (1988).

4. Fase de profesionalización, colaboraciones, reescrituras y docencia: *Sacco y Vanzetti* (1992), *Salto al cielo* (versión de *Las ranas* de Aristófanes, 1992), *Corrupción en el Palacio de Justicia* (Versión de la pieza de Ugo Beti, 1993), *Lejos de aquí* (en colaboración con Roberto Cossa, 1993), *La comedia es finita* (en colaboración con Claudio Gallardou, 1994), *La leyenda de Robin Hood* (en colaboración con Tito Loréfica, 1995), *Volpone* (versión libre de la pieza de Ben Jonson, en colaboración con David Amitín, 1995), *Aquellos gauchos judíos* (Letra de canciones, en colaboración con Roberto Cossa y Ricardo Halac, 1995), *Arlequino* (letra de canciones, para la versión de Claudio Gallardou de *Il servitore di due padroni* de Carlo Goldoni), *Los pequeños burgueses* (versión de la obra de Máximo Gorki, 2001), *El zoo de Cristal* (versión de la obra de Tennessee Williams, 2002), *Perras* (en colaboración con Enrique Federman, Nestor Caniglia y Claudio Martínez Bel, 2002), *Romeo y Julieta* (versión de la obra de William Shakespeare, 2002), *No me dejes así*, (en colaboración con Enrique Federman, Nestor Caniglia, Claudio Martínez Bel, César Bordón y Eugenia Guerty, 2005).

5. Fase de experimentación formal, regreso a la escritura original: *Desde la lona* (1997), *Rápido Nocturno, aire de foxtrot* (1998), *Como un puñal en las carnes* (2001) y *La maddonita* (2003).

6. Fase tardía, la superación de realismo y la experimentación formal: *El niño Argentino* (2006), *A la de criados* (2006), *Salomé de Chacra* (2011).

Nos detendremos ahora con mayor detalle en cada una de estas etapas para trazar la trayectoria del autor que nos permita definir su posición a la hora de componer las obras que nos interesan de su último período.

1. Fase formativa, escritura no dramática

Desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los años sesenta, el autor no se dedica aún a la producción dramática, pero sí da sus primeros pasos en la práctica de escritura narrativa de ficción. En consecuencia, éste será un período de adquisición de saberes y competencias significativo para comprender la posterior poética del autor.

Mauricio Kartun nace en la provincia de Buenos Aires en el año 1946. Su primera década de vida, se desarrollará durante los dos gobiernos de Perón (1946 - 1955), etapa de organización y estabilidad en el país, que marcará a su generación y especialmente a su producción posterior.

En tanto hijo varón educado en una cultura del trabajo se inició en la actividad comercial desde niño trabajando con su hermano y su padre en un puesto del Mercado de Abasto. Es posible inferir a partir de sus condiciones sociales de origen que la escritura dramática profesional no se encontraba inicialmente dentro de su horizonte de posibilidades (Costa y Mozejko, 2010: 27).

No obstante, ciertas transformaciones sociales propias de la época señalan una apertura de posibilidades para el desarrollo artístico. El marco de desarrollo social que introdujo el peronismo por medio de las campañas de alfabetización, la institución de la escuela pública, las mejoras en los salarios, el establecimiento de las leyes laborales y la reactivación del mercado interno, posibilitaron más el acceso al consumo cultural y artístico entre las clases populares. En particular, se le dio un gran respaldo a las actividades teatrales popularizando y acercando esta práctica a la población en general.

Si bien, estos factores culturales y sociales no son suficientes, sí podemos pensar que favorecen las condiciones para el desarrollo de las acciones artísticas que interesan al autor. Nos preguntamos, entonces, ¿qué otros factores le permitieron acercarse a la producción artística y desarrollar las competencias necesarias para su ejecución?

En este sentido, la lectura puede ser pensada como un recurso importante en su formación.

A partir del descubrimiento de una librería cercana a su casa, según el mismo comenta, el mundo de la literatura se transformará en una vía de emancipación y formación:

Bicho raro: tímido y fantasioso. En una ecléctica librería de barrio –la Mickey– encontré la manera de protegerme del mundo: mirarlo sólo a través de las páginas de un libro. Verne, Salgari, Dickens, Defoe, Twain, Melville, y de golpe, abombadores como un cachetazo en cada oreja, Horacio Quiroga y Roberto Arlt. (Kartun, 2006: 93-94)

La única educación formal que recibirá el autor será la escuela media, a partir de allí, completará su formación en otros círculos, de manera autónoma y autodidacta. De este modo, sin estímulos familiares para la escritura y una escueta educación académica, la lectura se erige como el pilar más importante para la generación de una competencia singular en la escritura de ficción. La evidencia de que esta capacidad podría utilizarse como un recurso eficiente en su trayectoria será la obtención de un premio de narrativa a los diecisiete años con uno de sus cuentos. Éste primer reconocimiento que recibe en favor de su tarea escrituraria, contribuirá fuertemente a la continuación y desarrollo de esta práctica en el futuro.

En adelante, la escritura comenzará a vislumbrarse como una profesión para el dramaturgo y una posibilidad de distinción. Así, podemos pensar que éste optará por esta práctica como estrategia para singularizarse y destacarse socialmente, como así también para autodefinirse.³¹

Ahora bien, hasta aquí Kartun sólo ha dado cuenta de una estrecha relación con la narrativa, ya sea desde los autores que ha leído como del tipo de género que cultivaba –cuento y narrativa breve–. Nos preguntamos, entonces, ¿qué lleva al autor a elegir la escritura dramática por sobre la narrativa o lírica?

Es probable que para explicar esta elección sea necesario atender a dos aspectos: uno es el estado de efervescencia política que se vivía en Argentina para esos años, y otro, la fuerte vinculación que existía entre el teatro y la militancia de izquierda. Cierta forma de teatro de finales de los años sesenta y principios del setenta se constituyó, entonces, como una forma de articulación coherente entre las problemáticas de orden político y estético.

Por todo esto, es razonable inferir que probablemente Kartun, al optar por el género dramático, conjuga estas dos preocupaciones: la escritura y el compromiso político.

³¹ Para Michèle Petit la lectura forma subjetividad (2008: 42) y explica el porqué de la conformación de una identidad, que a veces difiere del entorno sociocultural (Petit, 2008: 43).

2. Fase realista crítica, el encuentro con la escritura dramática.

Durante la década del cincuenta y sesenta, la cuestión política ocupaba un espacio central en la Argentina. Los ecos de las grandes revoluciones sociales imponían un espíritu de urgencia e importancia de las acciones individuales, contenidas en un gran proyecto colectivo de cambio de las condiciones sociales, del cual el arte no estaba exento. En este marco, prospera la corriente de producción realista crítica a la que nos referimos en el primer capítulo de este trabajo.

En este mismo tiempo, Kartun se acerca al ambiente teatral en los talleres del *Nuevo Teatro*, allí cursará estudios de dirección y actuación. La militancia política y la actividad teatral le permitirán desarrollar una competencia escrituraria en la poética realista y lo vinculará a autores tales como Juan Carlos Gené, Roberto Cossa, Ricardo Halac, entre otros. Estos artistas son figuras emergentes en estos años, pero luego llegarán a ser centrales en el ámbito teatral.

Podemos pensar también que otros factores de distinta índole del orden biográfico contribuyeron a la elección por la escritura dramática entre ellos podemos consignar: la recomendación de un profesor de escribir teatro como un ejercicio para mejorar la calidad de los diálogos de sus cuentos, el fin de un noviazgo de carácter *tradicional* (una novia que esperaba se dedicara a trabajar en el Mercado y a formar una familia), la muerte de su padre y la posterior pérdida del puesto en el Mercado.

En este período trabajará en obras de explícito contenido político y programático, como ya dejan entrever sus títulos: *Civilización o barbarie?* (1973), *Gente muy así* (1976), *El hambre da para todo* (1978).

Este conjunto de textos, al día de hoy, no ha sido publicado y tampoco hubo reestrenos ni puestas nuevas, más allá de las presentaciones originales. Conocemos el perfil estético de este conjunto sólo por medio de la palabra de su mismo autor:

Vengo de una generación que hizo teatro político de imposición. Que enchufaba la idea. En nuestra convicción tan apasionada creíamos que lo mejor que podíamos hacer con nuestras ideas era imponerlas. Un teatro manipulador, digámoslo. (...) Cierta meloneo del teatro político que yo hacía en los '70 hoy me haría comer en mi conciencia un justo juicio de mala praxis. (Kartun, 2010: 120)

Este proceso de creación y formación teatral se ve interrumpido por la dictadura militar. A causa de este acontecimiento, el dramaturgo se repliega y abandona el teatro de forma activa, no obstante opta por dedicarse a su formación en escritura dramática. Con ese objetivo, se inscribe en el taller de escritura dictado por Ricardo Monti, donde desarrollará herramientas para la concreción de una poética teatral muy diferente a la que venía ejercitando.

Ricardo Monti pertenece al grupo de los *realistas reflexivos* de finales de los años '60, sin embargo siempre fue el *más disidente de los realistas*, en parte, en razón de la diferencia generacional³² que lo separaba de sus compañeros de estética. Su poética estuvo abierta a una mayor mixtura e influenciada por el teatro del absurdo y el teatro experimental (como las piezas de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky).

Este encuentro con Monti le aportará a Kartun competencias fundamentales para la elaboración de una poética personal, todavía en el orden del realismo, pero mucho más libre de su dimensión de imposición ideológica y pedagógica.

3. Fase realista reflexiva: consagración y nuevos procedimientos

Cuando se produce el debilitamiento de la dictadura en el último período y la formación del Teatro Abierto, *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun será seleccionada en el concurso que se implementa para elegir las representaciones que se montan en 1982.

El espacio de visibilidad al que accede Kartun por medio de este certamen cumple una función destacada en su carrera, ya que le posibilita, por primera vez, que su obra sea vista por un público masivo. Asimismo, el trabajo con la estética realista lo acerca, por un lado, al grupo de creadores que estaba comenzado a consagrarse como central en la época, y por otro, al gusto de la mayoría en razón de que este era el registro estético al que más habituado se encontraba el público. Tres de las obras que produce en este período dan cuenta claramente de esta tendencia estética: *La casita de los viejos* (1982), *Chau Misterix* (1980), y *Cumbia morena, cumbia* (1983).

³² Pertenecían a una generación más joven del *Realismo crítico*: Ricardo Monti (1944), Eduardo Rovner (1942) y Mauricio Kartun (1946). Los más grandes, pertenecientes a la denominada generación del '50 eran José Gorostiza (1920) y Agustín Cuzzani (1925). Luego, estaban los realistas críticos de los años '60: Griselda Gambaro (1928), Osvaldo Dragún (1929), Roberto Cossa (1934), Carlos Somigaglia (1932), Ricardo Talesnik (1935), Eduardo Pavlovsky (1933), Ricardo Halac (1935), Sergio de Secco (1931), Juan Carlos Gené (1931), entre otros, pertenecieron a este movimiento.

En ellas, opta por una temática centrada en acontecimientos de menor escala, de carácter subjetivo y privado, en su mayoría provenientes de sus experiencias personales. Se vale de los recursos de punto de vista y focalización para la presentación de los hechos, y así, la perspectiva de un personaje orienta y organiza la fábula.

Las obras se presentan en un formato breve, el desarrollo de un conflicto en la forma tradicional de introducción-nudo-desenlace; los personajes aparecen caracterizados desde una estructura estereotipada (el niño excluido, la niña bonita, la madre ama de casa, el viejo con experiencia, el pícaro, etc.); el manejo del tiempo y el espacio respetan las unidades clásicas, aunque ya no se respeta el orden cronológico ni causal de los hechos presentados. La alternancia espacio-temporal se da generalmente por medio del recurso al flashback, el sueño, el discurrir de la imaginación o la fantasía de alguno de los personajes. Todo lo que altera la relación lógica racional entre elementos temporales, espaciales o humanos, ocurre dentro del espacio de la imaginación en dónde resultan verosímiles estas alteraciones del orden.

En los tres casos, las obras remiten a un pasado idílico que admite ser identificado con la infancia del autor y con el período de estabilidad peronista, es decir, un tiempo de armonía anterior a la dictadura. En *Chau Misterix*, las situaciones conflictivas se resuelven en la imaginación del personaje principal, Rubén, un niño poco popular en su banda que no puede lograr muchos de sus deseos en el plano del presente real y que, sin embargo, se convierte en superhéroe en el espacio de su imaginación, que se constituye así en el ámbito de concreción de los deseos.

Este recurso a los espacios imaginarios y pretéritos como lugares de evasión de las disconformidades del presente se repite en las dos siguientes obras del autor. En *La casita de los viejos*, al igual que en *Chau, Misterix*, el tiempo se ancla en la infancia del personaje. En el caso de *Cumbia morena, cumbia* el tiempo de fuga es la adolescencia de los dos personajes ya adultos que rememoran ese otro momento de plenitud.

Durante este período, Kartun mantiene una preocupación por la ubicación del teatro en el terreno de lo popular, como lo había hecho ya en el ciclo anterior. A este ámbito pertenecen entonces, los personajes, los espacios, los temas, el lenguaje en sus obras

Los personajes en general son figuras de la vida cotidiana, podríamos decir los sujetos que transitan “las veredas de *aquel*/barrio” que añora el autor al recordar su infancia (Kartun, 2006: 30), y, están dotados de un lenguaje eminentemente coloquial, sin estetizaciones.

El espacio sugiere un vínculo con lo nacional, pero no de forma explícita. Esto da lugar a que el espectador ubique los acontecimientos de la obra en el espacio simbólico de su propia experiencia individual. Así la infancia y la adolescencia adquieren el valor de ese espacio *otro*, en donde todo fue mejor a la manera del *locus amoenus* figurado. Espacio de evasión, aunque sea en parte, de los fracasos del presente.

Durante esta etapa y en un cambio de perspectiva, Kartun escribe *Pericones* (1987). Nos interesa esta pieza, ya que entendemos se puede observar un vínculo entre ella y las obras de la última fase, principalmente en el uso de una temática anclada en la Gran Historia o historia oficial Argentina.³³

Pericones transcurre en el interior de un barco mercante en el año 1889 y expone los mecanismos de relación y articulación de las diferentes clases sociales de la época. En este sentido, se vincula con la dimensión política presente en las obras del último período, ya que exhibe las relaciones de poder, dominación y sumisión de los diferentes grupos.

Otro elemento en común con sus últimas piezas *El niño Argentino* y *Ala de criados* es el recurso intertextual que no había aparecido en las obras del autor hasta el momento. Al respecto, se utilizan elementos estructurales de las novelas de aventuras por medio de las resonancias a Salgari o Stevenson.

La diferencia principal entre *Pericones* y las obras del último período, radica fundamentalmente en la presentación de los grupos sociales, que en el caso de *Pericones* aparecen arquetipificados³⁴, cosa que veremos no curre en las otras dos obras. A este rasgo se refiere Dubatti en estos términos:

Sobre la cubierta de «El Pampero» cada personaje es representante/integrante de una clase, sector o institución social. La clase dominante está representada por el militar (Capitán Lafourcade), los intelectuales (Iribarren y Cantú, historiadores

³³ Cuando decimos historia oficial nos referimos a la concepción clásica de historia, para la cual, "(...) la Historia debe narrar «acontecimientos» o hechos fechables, «desde arriba», centrándose en grandes hazañas y grandes nombres (estadistas, generales...), basándose siempre en documentos materiales, generalmente conservados en archivos. Busca además motivaciones generales para tales hechos y la tarea del historiador es ofrecerlos de manera "objetiva"; según Otto Ranke (su mejor paradigma), «contar cómo ocurrió realmente», creyendo en una supuesta «Voz Neutra de la Historia»". (Scarano, 2007: 58).

³⁴ Apelamos aquí la diferenciación entre "arquetipo" y "estereotipo", siendo el primero definido por el diccionario de la Real Academia Española como "Modelo original y primario en un arte u otra cosa", mientras que el segundo como "Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. Con esto queremos señalar, que el arquetipo se presenta configurado de modo diacrónico en relación con las imágenes fijadas en el tiempo de aquello que representa, a diferencia del estereotipo que tiene un anclaje a las representaciones sociales de un tiempo y espacio determinados.

de tendencia opuesta, ambos miembros de la Academia Nacional de la Historia), la «aristócrata» (Duquesa Laureana), el productor de espectáculos (Tenedor Degenaro), el actor (Gabino Ventura, sector dominado de la clase dominante), el socialista (Lucio Kuhn). De las clases dominadas: el obrero (Fogonerito de Unquillo), los indios desposeídos de sus tierras y esclavizados (explotados en el trabajo y en el sexo). (Dubatti, 2009: 8)

Hacia el final de este ciclo de gran producción, que le brinda al autor el reconocimiento de sus pares, premios, múltiples puestas de sus obras y gran afluencia de público, comienzan a circular críticas, cada vez más frecuentes a la estética realista reflexiva y, Kartun no hace oídos sordos a las nuevas demandas del público.

Agotadas las temáticas de denuncia y disipado *el gran enemigo* que significó la dictadura, se dedicó a un trabajo de reelaboración del concepto de lo nacional por medio de la apelación a uno de los géneros definitorios de nuestro teatro: el sainete criollo (Pellettieri, 2000: 17).

La actividad docente que había comenzado a ejercer en 1988 lo pone en contacto con nuevas formas de creación teatral que se ponen de manifiesto en una nueva obra: *El partenaire*. En esta pieza aparece una preocupación estilística por el habla de los personajes. Se trata de recuperar cierta cadencia musical y en cierto modo grotesca del habla popular que se ponía en juego en las obras del sainete criollo tradicional. La búsqueda de musicalidad en el fraseo y la construcción de un lenguaje extrañado por los anacronismos, neologismos y términos propios del ámbito rural, construyen un sistema lingüístico autónomo al interior de la obra. De esta manera, se rememoran las interacciones del cocoliche, el lunfardo, el español castizo y el italiano del sainete clásico y se sugiere la descomposición del lenguaje con la que trabaja el grotesco criollo. Veamos un ejemplo en este fragmento:

PACHECO: Ensayar ustedes que son charabones. Yo estoy ensayado de sobra.
¡Veinticinco años de ensayo tengo yo! Practiquen ustedes que andan con los pasitos. Con...con...el zarandeo, queseyó. A ver si encima me cagan pisando.
¡Lindo par de bailarines...! ¡Vilcapugio y Ayohúma: dos desastres nacionales...!
(Kartun, 2006: 118)

El partenaire significa desde nuestra perspectiva una de las primeras bisagras en la trayectoria estética del autor, aunque no radical, ya que los fundamentos básicos del realismo siguen vigentes (unidad de tiempo, espacio, personajes, representaciones espaciales e identitarias, entre otros aspectos).

4. Fase de profesionalización: colaboraciones, reescrituras y docencia

Ya en los años noventa, Kartun es un reconocido autor teatral, respetado por el público por su estética realista, de corte popular y hasta con cierto aire tradicional³⁵.

Además, posee fuertes relaciones con el grupo de creadores realistas, quienes ahora ocupan lugares centrales en el campo de creación y producción teatrales, desde las direcciones de teatros oficiales como el Teatro General San Martín o el Teatro Cervantes, o en instituciones de gestión y producción teatral como ARGENTORES, la Asociación Argentina de Actores, y espacios académicos.

Consideramos que los vínculos con este grupo junto a la positiva aceptación de su estética por parte del público, contribuyeron a que Mauricio Kartun desarrollara una actividad muy prolífica en relación con los espacios oficiales de producción.

En este período, que casi ocupa la década del noventa en su totalidad, el autor se dedica a la preparación de trabajos por encargo y al trabajo en colaboración.

La última obra original que produce Kartun antes de este período será *Sacco y Vanzetti*. Este proyecto surge como un trabajo por encargo de Jaime Kogan (quien dirigirá posteriormente la puesta) para reescribir la obra documental *Sacco e Vanzetti* de Roli y Vicenzoni. Sin embargo, el autor se comprometerá tanto con el proceso de investigación y documentación, que terminará escribiendo una versión propia.

Luego, se dedicará a la reescritura de las siguientes obras: *Salto al cielo* (versión de *Las ranas* de Aristófanes, 1992), *Corrupción en el Palacio de Justicia* (Versión de la pieza de Ugo Betti, 1993), *Lejos de aquí* en colaboración con Roberto Cossa, 1993), *La comedia es finita* (en colaboración con Claudio Gallardou, 1994), *La leyenda de Robin Hood* (en colaboración con Tito Loréfica, 1995), *Volpone* (Versión libre de la pieza de Ben Jonson, en colaboración con David Amitín, 1995), *Aquellos gauchos judíos* (Letra de canciones, en colaboración con Roberto Cossa y Ricardo Halac, 1995), *Arlequino* (letra de canciones, para la versión de Claudio Gallardou de *Il servitore di due padroni* de Carlo Goldoni), *Los pequeños burgueses* (versión de la obra de Máximo Gorki, 2001), *El zoo de Cristal* (versión de la obra de Tennessee Williams, 2002), *Perras* (en colaboración con Enrique Federman, Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel, 2002), *Romeo y Julieta* (versión de la obra de William Shakespeare,

³⁵ Nos referimos, por ejemplo, a *El partener* y sus vínculos con el sainete criollo y la estética gauchesca.

2002), *No me dejes así*, (en colaboración con Enrique Federman, Néstor Caniglia, Claudio Martínez Bel, César Bordón y Eugenia Guerty, 2005).

Este conjunto de producciones está compuesto fundamentalmente por clásicos y obras americanas y europeas de la primera mitad del siglo XX. Esto evidencia, sobre todo la política teatral de los espacios oficiales de la época: se privilegiaron textos de autores consagrados extranjeros y los considerados clásicos para el canon de la época, cuya estética dramática era principalmente del género realista.

Las producciones nuevas poco entraban en esta agenda, mucho menos las obras nuevas de autores nacionales. Sin embargo, la reescritura significaba una apropiación: *nacionalizarlos o modernizarlos*. Con el objeto de hacerlos más atractivos para un público que, luego de la producción realista de los cincuenta, sesenta y ochenta, era muy receptivo a las puestas en escena de tipo realistas y nacionales.

El supuesto acceso de Argentina al primer mundo implicó un proceso de elipsis de los espacios autóctonos de producción, en todos los ámbitos. La política importacionista, que sobrevaluaba los bienes producidos por fuera del país, tiene su correlato en las gestiones de los teatros oficiales en Buenos Aires principalmente. Aunque, es cierto que las décadas del setenta y ochenta mantuvieron al circuito teatral argentino al margen de las grandes producciones teatrales del mundo, la década del noventa fue un espacio fructífero para el teatro nacional, sin embargo, esta producción no tuvo lugar en los espacios oficiales hasta la década siguiente.

Esta fase es importante para el autor en tanto reconocimiento y jerarquización de su práctica porque en el ámbito teatral la participación en espacios oficiales de creación representa un alto nivel de reconocimiento.

Paralelamente, éste es el momento donde ejerce la docencia de manera sistemática. Por su taller pasarán una gran cantidad de estudiantes, entre ellos muchas de las nuevas figuras destacadas del campo teatral: Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Marta Degracia, Adriana Genta, Nora Rodríguez, Lucía Laragione, Susana Gutiérrez Posse, Marcelo Bertuccio, Pedro Sedlinsky, Alejandro Tantanian, Jorge Leyes, Mauricio Dayub, Federico León, Bernardo Cappa, Ignacio Apolo, Patricia Suárez, Ariel Barchilón, Lautaro Vilo, entre otros.

Cabe aclarar que las obras comprendidas en este período no serán tenidas en cuenta en nuestro trabajo para la presentación de una mirada general de su poética, en razón de no ser

obras *originales* de Kartun (inventadas y escritas por él). Los proyectos contenidos en espacios oficiales de tanta envergadura imponen un variado repertorio de restricciones y no son producto exclusivo de la voluntad creativa de un autor, sino que conviven en ellos un conjunto de sujetos con diferentes jerarquías de poder y grados de injerencia. En vista de esto, el análisis y evaluación de este tipo de trabajos requiere el despliegue de herramientas diferentes de las que utilizamos para el resto de las obras hasta aquí trabajadas.

No obstante, no dejamos de tener en cuenta, por una parte, la importancia que tiene para la trayectoria del autor la circulación por estos espacios y la continuación del ejercicio de la estética realista durante este período, y por otra parte, el cambio significativo que introducen en el campo teatral las producciones de autores nuevos.³⁶

5. Vuelta a la escritura original, período transicional

Hacia finales de los años '90 Kartun manifestó su deseo de volver a trabajar en la escritura de obras originales, para lo cual se aleja –en parte– de la actividad oficial y se dedica a la creación de tres obras nuevas: *Desde la lona* (1997)³⁷, *Rápido y nocturno, aire de foxtrot* (1998), y *Como un puñal en las carnes* (1998) que no se estrenará hasta el año 2002.

La temática de las obras se oscurece, la anécdota se reduce y es, en su lugar, la caracterización de los personajes y los modos de interacción lo que pasa a ser figura en la composición de la escena. En esta estética filiada con el esquema del teatro tradicional, que respeta las formas del realismo y apunta a temáticas regionales, se pone de relieve el relato micro-político. Llamado así, en tanto lo que se muestra son las relaciones entre sujetos en el orden de lo personal y lo popular en pequeña escala; de este modo, se intenta mostrar la encarnadura del pasado en el presente neo-capitalista: los desechos humanos y materiales que va dejando la vorágine del desarrollo a su paso.

El presente de la explosión mediática, de la dolarización, del desarrollo de las comunicaciones virtuales, de la superación de las fronteras, de la globalización de la experiencia mundial, contrasta con la simpleza de la situación de estas escenas breves y reducidas a un número acotado de personajes.

³⁶ Nos referimos a este aspecto en el capítulo anterior.

³⁷ Esta pieza es aún un trabajo por encargo, pero no una reescritura de otra obra, sino que se trata de un texto original de Kartun.

En el caso de las tres obras que hasta ahora incluimos en este período de producción, los personajes poseen mayor complejidad y están compuestos por medio de múltiples dimensiones que los singularizan y particularizan. En el caso de *Rápido y nocturno, aire de foxtrot*, Chapita, Norma y Cardone pertenecen a las clases marginales de la Argentina, pero no aparecen configurados desde un estereotipo o representación social particular (como ocurre, por ejemplo, en *Pericones*). Por el contrario, son las modulaciones en estas tres figuras y la interacción de sus singularidades las que definen la espesura dramática de la obra.

Esta pieza resulta un buen ejemplo del modo de caracterizar los personajes y construir la fábula en esta fase de la trayectoria estética del autor. Su trabajo se concentra en lo que ha quedado por fuera de las gramáticas políticas y relacionales del menemismo, los sujetos excluidos por la pobreza, las prácticas sociales marginales como el baile de foxtrot y las reuniones en el club vecinal, tanto como las humildes aspiraciones de los integrantes de estos grupos, por ejemplo, el sueño del terreno propio en “El porvenir”.

La experimentación en la construcción del lenguaje que había comenzado con *El partener* se intensifica. Es el habla popular la que trata de reproducirse al extremo en estas obras. En el caso de *Como un puñal en las carnes*, es el habla de las clases medias venidas a menos, y en el caso de las otras dos piezas, se busca alcanzar un registro de habla popular aunque extrañado por su indeterminación temporal.

El lenguaje en las obras de esta fase exhibe una artificialidad familiar, se puede filiar a un grupo, pero a la vez, no está anclado en el tiempo presente. El habla de los personajes conserva rasgos de un pasado, de generaciones anteriores, por lo que adquiere un carácter reminiscente.

La palabra está estrechamente vinculada a la puesta en escena de las acciones, en consecuencia, la dramaticidad de las escenas excede a la dimensión discursiva y es reforzado por la simplicidad de las tramas. A modo de ejemplo podemos citar un fragmento de *Rápido y nocturno, aire de foxtrot*, donde la obra gravita en el espacio entre lo dicho y lo mostrado, coparticipando uno y otro para la elaboración del sentido:

CARDONE (*Desconfiado*) – ¿Así que volvés tarde vos de “El porvenir...?”

CHAPITA – antes de las nueve difícil...

CARDONE – Petizo gordito también el delincuente...¡chuño! ¡Con estas manos!
¡Extracto de carne!

CHAPITA – Primero lo van a tener que agarrar...

Cardone y Chapita dos perros. La campanilla de seguridad rompe el clima, y en áspera transición los convoca a la ventana. La luz del tren se les abalanza.

NORMA: – Estrella del Norte. Veintidós treinta de Retiro. Primer turno para el comedor van llamando.

CARDONE – Chacareros que vuelven a Laguna Paiva con el repuesto para la trilla.

NORMA – Fámulas a Tucumán, a visitar al hijo que se lo cuida la madre.

CHAPITA – Una pareja de luna de miel a La Falda, combinación en Alta Córdoba. Un bombito así la recién casada.

NORMA: – Náuseas.

(Kartun, 2006: 78)

Por estos años, estas narrativas de *lo marginal* comienzan a incluirse en el imaginario dramático de las nuevas generaciones, y en el caso de Kartun, lo popular muta hacia estas vertientes.

A pesar de la tendencia a invisibilizar los conflictos sociales y los espacios de disidencia durante el menemismo por medio de una hipermediatización³⁸ de la vida cotidiana, paulatinamente estas emergencias marginales fueron adquiriendo notoriedad.³⁹

Un último elemento significativo se introduce en esta obra, que puede ser entendido como antecedente de la poética que encontramos en los últimos trabajos del autor, y se trata de la manifestación de una dimensión metafórica.

En *Rápido y nocturno, aire de foxtrot* la acción transcurre en la precaria casilla de chapa al costado de la vía sobre la que transitan los trenes eléctricos a toda velocidad, mientras a estos personajes literalmente el desarrollo les pasa por un costado. Puede advertirse en la obra una dimensión significativa que surge del contraste entre el vértigo y la modernidad denotados por el sistema de ferrocarriles, mientras, por otro lado, la caracterización de los personajes del pueblo y sus espacios de acción acusan rasgos de un medio connotado por lo estático, lo arcaico, lo anticuado. La relación entre estos dos términos opuestos, creemos que refuerza el

³⁸ Eliséo Verón señala que “La hiper-mediatización resultaría de la emergencia de los multimedia, los programas hipertextuales y la explosión provocada por esa suerte de hiper-texto planetario que es Internet. El calificativo de «hiper» aludiría entonces no sólo a una «vuelta de tuerca» más en el proceso de la mediatización, sino también al carácter planetario de dicho proceso. Si la mediatización se produjo primero en los países postindustriales, es decir, dentro de los límites de cada Estado-nación (lo cual no excluyó múltiples contaminaciones en función de la rápida internacionalización de las «industrias del espectáculo» sobre todo norteamericanas y japonesas) la hipermediatización sería hoy un aspecto de lo que muchos gustan llamar la «globalización»” (1997: 10).

³⁹ Un ejemplo de esto puede ser el movimiento Piquetero que tiene origen en los años noventa.

sentido de decadencia y marginalidad y, permite inferir una dimensión de sentido más profunda que hace referencia al avance social y tecnológico que llega de forma despareja y desigual a nuestra sociedad.

Las obras hasta aquí presentadas pueden ser consideradas trabajos de estudio, ensayos para una nueva poética del autor. Para esta época, Kartun ya ha estado en contacto con los nuevodramaturgos, ha sido testigo de las fuertes críticas que éstos le propinaron al grupo de autores realistas, ha podido observar el fenómeno que han significado trabajos como los del Periférico de Objetos y los del Caraja-ji, grupos que integran la Nueva dramaturgia.

La irrupción en el campo de los actores sociales que introdujeron poéticas diametralmente opuestas a la realista, es un factor que creemos contribuye a que Kartun vuelva al trabajo original y a replantearse algunos aspectos de su estética. Como así también, es posible que incidieran en su inclinación a experimentar con algunas de las pautas que las nuevas dramaturgias pusieron en el centro del debate, como por ejemplo, el valor de la palabra poética dentro de la escena, las dimensiones metafóricas del sentido, los roles del director y el dramaturgo durante el montaje de las obras.

Existe un último texto del año 2003, que podría funcionar como una obra bisagra entre esta fase y la próxima: *La madonnita*. Consideramos esta obra de particular relevancia para nuestro trabajo ya que fusiona elementos propios de los períodos anteriores y, a la vez, anticipa recursos que van a ser desarrollados recién en la siguiente etapa.

El primer elemento que queremos destacar en este caso es el hecho de que es Mauricio Kartun quien lleva a escena el texto en calidad de dramaturgo y director. Ya había probado en el pasado asumir este rol, pero lo hizo en conjunto con otros directores en el marco de una de las cátedras universitarias que dictaba, sin embargo, *La madonnita* se constituye en el primer proyecto propio que dirige en solitario.

Por otra parte, en el texto el autor trabaja con una nueva forma de lenguaje mucho más estetizada, recurre al monólogo, técnica poco utilizada hasta ese momento en su dramaturgia (a excepción de *Un puñal en las carnes*, por supuesto), el lenguaje pierde la cadencia de la coloquialidad extrema que se puede observar en *Desde la lona* o *Rápido y nocturno, aire de Foytrot*. Además, los parlamentos alcanzan mayor extensión, y a la vez, se intercalan fragmentos de fuerte contenido narrativo a cargo de un personaje (Kartun, 2005: 24 y ss, 50, 52 y ss, 56 y ss).

Todavía puede advertirse una experimentación con el lenguaje cotidiano y algunos giros coloquiales, pero el autor ya va tomando distancia del estilo propio del habla popular cotidiana; en esta línea, también puede consignarse el cambio del voseo por el uso de la tercera persona que da cuenta de un trato más respetuoso y distante entre los actores.

El texto guarda aún una estrecha relación con la poética realista: respeto de la cuarta pared⁴⁰, de la unidad de personajes, de la unidad tiempo y espacio, una marcada mimesis del pasado (“Estudio fotográfico de principio de siglo XX”, Kartun, 2005: 13). Sin embargo, a pesar de no haber giros en la trama ni en la temática que rompan con la poética realista de manera radical, encontramos un factor que abre una deriva: una dimensión metafórica explícita dada por el juego entre el ser y el parecer figurado en la distancia entre la imagen fotográfica –la Madonnita– y su referente real –Filomena– en la obra.

El proceso fotográfico en tanto representación de la realidad, pero no copia fiel de ella, opera de modo análogo a la metáfora propiciando el juego entre el ser y el parecer. Los personajes que en la obra observan las fotos de la Madonnita, ignorando la transformación estética de Filomena en la imagen fotográfica, dan curso a sus deseos, sus fantasías y producen un efecto de resignificación de lo visto. La diferencia entre el ser y el parecer se evidencia en el contraste, como cuando Basilio conoce a Filomena y no puede reconocer en ella a la mujer de las imágenes. Citamos un ejemplo de la escena del carnaval:

BASILIO: Una cosa es parecer y otra es ser. A los grandotes no nos queda remedio: marcados. O hacemos el bruto o hacemos el panete. Pero una cosa parecer... (...) De cartapesta los negros: como cien todos con la mascarita igual. Y entre el gentío no va que: tac, tac, tac tac... Le reconozco la ortopedia, con perdón: mascaritas a mí... (Kartun, 2005: 51)

Con estos escasos ejemplos, lo que queremos poner de relieve es de qué manera es posible rastrear a nivel superficial en el texto una problemática de orden metafórico, que articula un sentido profundo a lo largo de toda la obra, más allá de la fábula que propone el texto. La dimensión metafórica que le otorga espesura semántica a la obra y el trabajo

⁴⁰ Se denomina “convención de la cuarta pared” al acuerdo tácito entre público y actores por el cual se simula la existencia de una pared imaginaria que separa la escena de la platea. De esta manera, lo que ocurre en el espacio escénico sería parte de una realidad independiente que no conoce ni es afectada por los espectadores que la están observando.

particular con el lenguaje constituyen una constante que Mauricio Kartun complejizará en las producciones de su último período.

Por estos mismos años, a finales de 1999 más precisamente, Kartun inicia el trabajo de un texto que no será conocido hasta su estreno en 2006: *El niño Argentino*. A pesar de que su elaboración comienza en este período, la versión final llevada a escena y publicada es la que el autor reescribió durante el montaje de la misma. Por esta razón, y las características particulares que posee la obra, ubicamos a este texto dentro de la siguiente fase de producción.

Estas piezas antes analizadas y el comienzo de la escritura de *El niño Argentino*, nos dan la pauta de que el proceso de transformación de la estética que observamos en la fase tardía de producción del autor, ya ha comenzado a gestarse por estos años en respuesta a las transformaciones acontecidas en el medio de producción al que pertenece. A este respecto, los premios teatrales son elementos de relevancia a la hora de comprender el funcionamiento del sistema de relaciones en el que se maneja Kartun, no sólo porque funcionan como indicadores de la posición de un agente en particular, sino porque permiten conocer cuáles son los parámetros de valoración positiva que se están poniendo en circulación en ese ámbito.

En el año 2000 Rafael Spregelburd, el más joven de los nuevodramaturgos que conformaron el Caraja-ji, recibe por su obra *La modestia* el premio Teatro del Mundo al mejor texto, entregado por el Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA desde 1998. Mauricio Kartun nominado sólo en una ocasión por una de sus adaptaciones durante los años noventa, no alcanzará este reconocimiento hasta el año 2004 con su obra *La madonnita*. Este galardón se distingue de entre otros porque “el objetivo de los premios es construir otra lectura del campo teatral, privilegiando la excelencia artística, la baja visibilidad y la innovación en el teatro nacional” (Dubatti, 2013). De este modo, se lo puede considerar como un indicador de las estéticas emergentes en del ambiente teatral. El Centro Cultural Rojas representaba uno de los espacios de formación y creación de mayor relevancia para el circuito de nuevos creadores.

En relación al premio Konex recibido por el autor, es posible realizar otra observación de importancia. Estos galardones se entregan por períodos de diez o cinco años y distinguen a un grupo de artistas que hayan realizado una tarea significativa en determinadas zonas de la creación artística en nuestro país. Por labor destacada durante el decenio 1984 – 1994 se premió a Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Mauricio Kartun, Eduardo Pavlovsky y a

Ricardo Monti. Luego, en la siguiente gala, por el quinquenio 1994 – 1998 se premió a Jorge Accame, Griselda Gambaro, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky y Eduardo Rovner. En los dos casos queda claro que se premia al teatro realista de denuncia, no obstante, en el quinquenio que va de 1998 a 2004, los autores elegidos fueron: Javier Daulte, Federico León, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese y Mauricio Kartun, todos ellos —a excepción de Kartun— representantes de la nueva dramaturgia.

El hecho de que Mauricio Kartun pasara de ganar premios otorgados por instituciones de corte tradicional,⁴¹ a ganar el premio Teatro del Mundo en año 2004 con *La madonnita*, exhibe un cambio, no sólo en la producción discursiva del dramaturgo, sino también en los criterios de valoración de las producciones teatrales hacia principios de la década del 2000.

6. Fase tardía, la superación de realismo y la experimentación formal:

La última etapa que distinguimos en la producción teatral del autor es la que nos compete para el desarrollo específico de esta investigación, y se corresponde con las últimas tres obras del autor: *El niño Argentino* (2006), *A la de criados* y *Salomé de Chacra* (2011). De estas tres obras, como ya señalamos, sólo trabajaremos las dos primeras en razón de la tardía publicación de la tercera.⁴²

⁴¹ Como el premio María Guerrero otorgado por la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes o el premio Trinidad Guevara del Ministerio de Cultura porteño, ambos otorgados a Mauricio Kartun en 1998 por *Rápido y nocturno, aire de foxtrot*.

⁴² Sin embargo, estamos en condiciones de afirmar que la misma opera en el mismo sentido que sus otras compañeras de grupo, en base a una primera apreciación que hicimos de las mismas al presenciar una de sus funciones en el año 2012.

IV. Obra tardía: *El niño Argentino* y *Ala de criados*



Paquebote Princesa Mafalda

1. *El niño Argentino*

“Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa”
(Karl Marx, 1852)

1.1. Presentación de la obra

El niño Argentino comienza a ser escrita por Mauricio Kartun a finales de 1999 gracias a la adjudicación de una beca de la Fundación Antorchas⁴³, sin embargo su forma final y estreno no se darán hasta el año 2006. La pieza fue montada por primera vez en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal General San Martín con dirección del mismo Kartun, convirtiéndose en un gran éxito de público y crítica.

Esta obra es, a nuestro entender, un hito en la producción kartuniana ya que es el primer texto que comporta un alejamiento con la estética realista. Cambio que se observa en varios elementos, tales como: el verso octosílabo y la rima consonante, personajes no

⁴³ La Fundación Antorchas fue una asociación sin fines de lucro, que existió entre 1986 y 2005. Desde 1986, Antorchas invirtió cerca de cien millones de dólares en becas y subsidios de apoyo a más de 12.000 proyectos, individuales o de entidades, relacionados con educación y ciencia, artes y patrimonio cultural, y promoción social. En el año 2006 cerró definitivamente sus puertas. Más información: <http://www.lanacion.com.ar/716429-la-fundacion-antorchas-cierra-sus-puertas-despues-de-20-anos>

antropomorfos, un marcado tono paródico y una prolífica utilización de metáforas, símbolos y alegorías.

Todos estos componentes se organizan en la construcción de un texto cuyo rasgo más destacado es la exacerbación de los sistemas de representación. Con esto queremos decir, que en la pieza se trabaja expresamente para la deconstrucción y exhibición de los procesos representacionales que se llevan a cabo en la misma obra. Aspectos en los que nos detendremos más adelante.

El niño Argentino relata una serie de acontecimientos ubicados temporalmente a comienzos del siglo XX en Argentina. Momento de esplendor económico en el que nuestro país se consolidó a nivel mundial como una potencia agrícola-ganadera, y que permitió a muchas familias terratenientes alcanzar un nivel de ingresos muy elevados, a este respecto Roy Hora señala:

Nunca antes ni después los millonarios argentinos ocuparon un lugar tan prominente en la escala mundial de la riqueza. De hecho, las grandes fortunas surgidas al calor del proceso de industrialización que comenzó a tomar fuerza entre las dos guerras mundiales estuvieron muy lejos de ocupar un lugar similar a escala internacional. Comparados con terratenientes de la talla de Juan Anchorena, Leonardo Pereyra o Mariano Unzué, empresarios como Torcuato di Tella –el dueño del mayor emporio industrial de América Latina en las décadas centrales del siglo XX– o más recientemente Gregorio Pérez Companc, Amalia Lacroze de Fortabat o Franco Macri, se revela como figuras de segunda o tercera clase en la jerarquía de la riqueza global. (2007: 13)

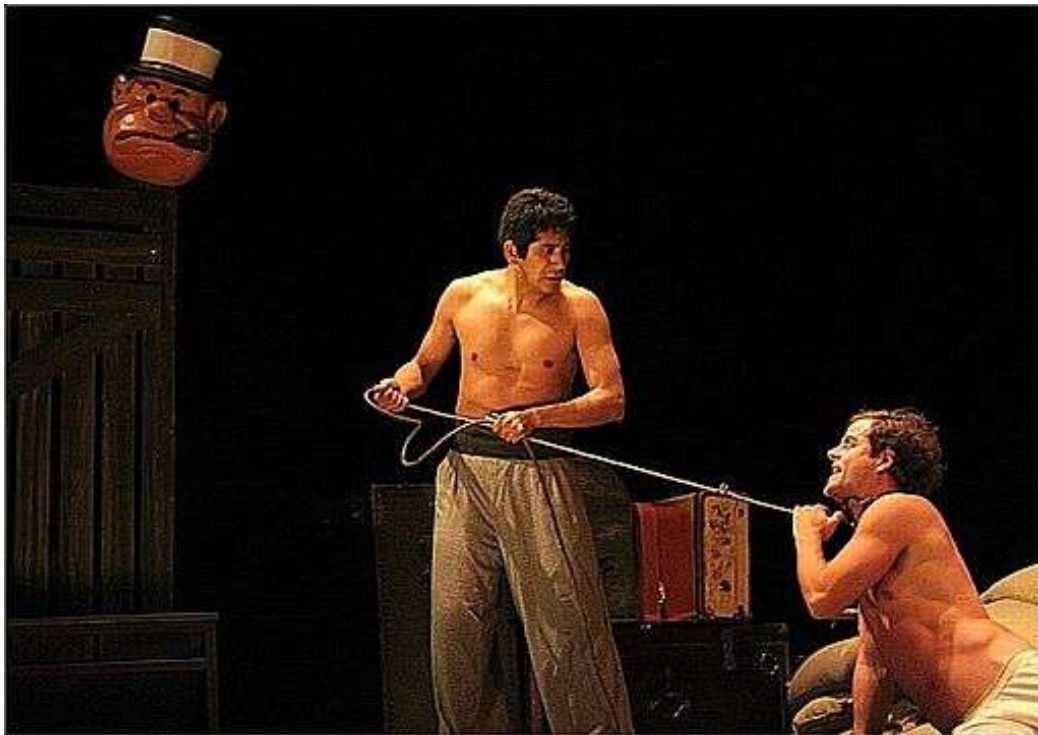
Contextualizada de esta manera, la pieza hace foco en la relación entre actores de distintas clases sociales, con distintos intereses y valores: entre una vaca, un peón de ordeño y su patrón, quienes viajan desde Argentina hacia Europa.

Muchacho es el peón encargado de ordeñar y cuidar a Aurora, la vaca lechera. Ambos viajan en la bodega de un paquebote para proveer de leche a los pasajeros durante el viaje. Argentino, el hijo del patrón de Muchacho, es conminado a trabajar en la bodega como castigo por su vida licenciosa y libertina.

El nudo argumental de la pieza gira en torno a que Aurora no está destinada a regresar del viaje. Muchacho, vinculado afectivamente a la vaca, le pide a Niño que interceda ante su padre para que la deje regresar. Como Argentino se ha percatado de que la leche de Aurora le permitiría generar un lucrativo negocio, irá especulando en base al pedido de

Muchacho y sus propios intereses. La diferente valoración de Aurora acaba provocando las transformaciones que conducen al desenlace. Niño desahoga sus insatisfechos deseos sexuales con la vaca, situación de la que Muchacho es testigo y que lo lleva, en su desesperación, a carnear al animal y a matar a Argentino, para luego usurpar su identidad. El conflicto centrado en el personaje de Aurora es un conflicto de valores, de clases sociales y finalmente de orden metafísico.

De esta manera, podemos observar cómo la fábula focaliza en las relaciones de poder entre clases sociales. Pero, a la vez, por medio de una estructura que evidencia de múltiples maneras los procesos de construcción de la representación escénica, en la obra se pone en cuestión los modos de pervivencia e institucionalización de esos mecanismos sociales de relación.



1.2. Análisis general de la obra

La obra posee una estructura compleja que hemos propuesto organizar de la siguiente manera en beneficio del análisis:

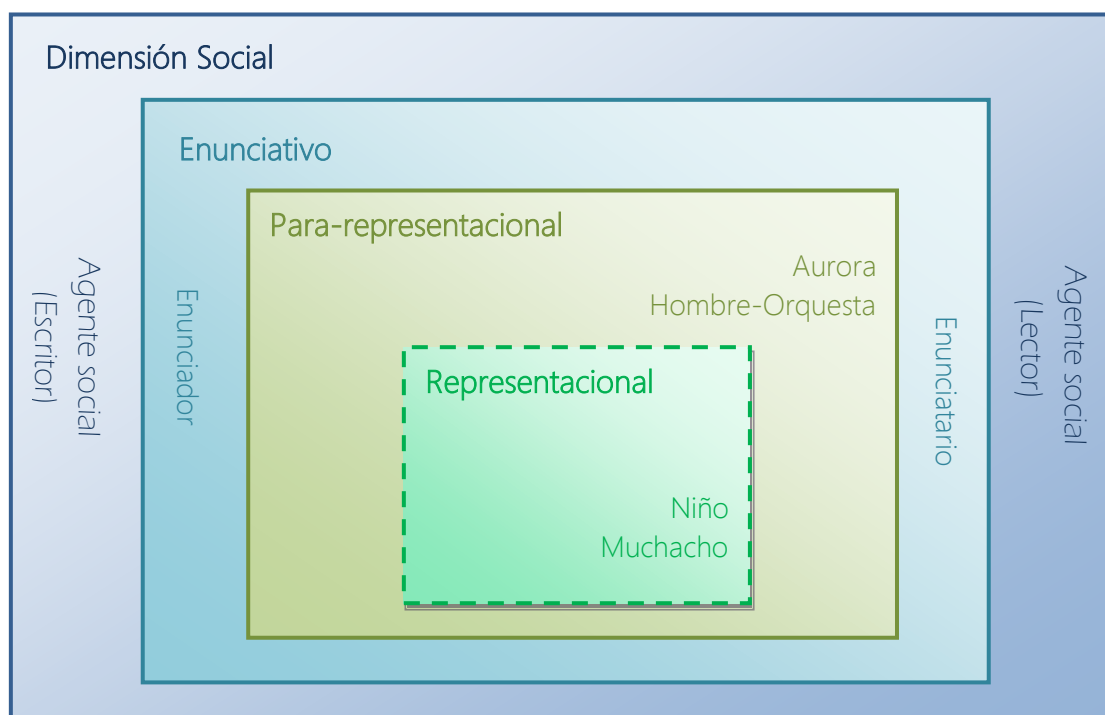
1. Nivel para-representacional
2. Nivel representacional
3. Nivel enunciativo

Esta división de planos de significación del texto surge en base a una serie de elementos que, a nuestro entender, comprometen el ocultamiento del artificio teatral. De este modo, existiría un primer nivel de difícil distinción en dónde se enmarcaría la *fábula* o relato principal que lleva adelante la obra, al que hemos denominado *para-representacional*.

Lo definimos de esta manera porque consideramos que se constituye como un espacio externo a la representación propiamente dicha. No por ello queremos decir que este nivel no sea representativo o no forme parte de lo referido en el texto, por el contrario se trata de un conjunto de referencias textuales que aluden a la presencia de una dimensión paralela a la escenificación de la fábula cuya función es la de mostrar los artilugios dramáticos en acción. Este nivel se estructura en torno a la figura de Aurora, que se ubica en un umbral difuso entre la participación como un personaje más del relato y un personaje que está por fuera de él. Su capacidad de modificar el sonido y las luces de la representación y su conciencia de personaje teatral, ayudan a la distinción de las dimensiones representativas.

El segundo nivel, donde se presentan una serie de acontecimientos siguiendo la estructuración canónica de la escena teatral, podría ser asimilado a la *diégesis* literaria (Genette 1981), primer grado de relato a partir del cual se organizan las otras dimensiones.

El siguiente cuadro permite clarificar los niveles hasta aquí descriptos:



Como podemos observar, a los costados de la imagen central, por fuera del nivel para-representacional, se encuentra la tercera dimensión analítica que señalamos en un comienzo: la instancia enunciativa.

Este plano, compuesto por las relaciones entre el enunciador, el enunciado y el enunciatario, establece una tensión hacia afuera del texto, ya que estas figuras están estrechamente vinculadas a los sujetos sociales productores y receptores del discurso (agente social autor y agente social lector).

Una vez descrita la organización por niveles, a continuación desarrollaremos el análisis particular de cada uno de ellos por separado con el objeto de facilitar su exposición.

1.2.1. El nivel para-representacional

El primer nivel de análisis que nos detendremos a caracterizar es el que hemos denominado para-representacional, que consideramos se desarrolla como un marco que contiene a la representación escénica de la fábula.

En este apartado, intentaremos demostrar de qué manera esta estructuración del enunciado en niveles cumple la función de exhibir y visibilizar los procedimientos que se llevan a cabo en la elaboración de la ficción escénica.

Para comenzar, es necesario detenerse a observar la caracterización del personaje de Aurora, al que podríamos definir como un narrador testigo.

Cuando la vaca dice que debe “cumplir sin gloria ni pena/las más infame condena/ que no es la de ser violada/ sino ésta, *de serlo y contarlo*”⁴⁴ (Kartun, 2007: 63) se evidencia que ella no sólo es un personaje de la historia, sino que es además quién lleva adelante un relato. De la misma manera, al final de la pieza, Aurora le dice al público que ha observado la obra a través de “un ojo de vaca” (Kartun, 2006: 87). Esto nos da la pauta de que ha sido ella la que ha suministrado la información y la escena hasta ese momento.

Aurora también posee la capacidad de transformar sonora y lumínicamente la escena. En el comienzo de la obra y en la Jornada Tercera, Aurora da la marca para que comience la música, cambien las luces e ingrese el sonido de truenos que sirve para representar la tormenta. Las didascalias señalan así que es ella quien posee el control de los fenómenos dramáticos y sus artilugios. No sólo es la narradora de esta historia, quién administra la información y organiza las escenas como lo hace el dramaturgo, sino que además es quien comanda a actuar a otros personajes y maneja los artificios escénicos, como lo hace el director de escena. Aurora actualiza todos los roles escénicos y los desnuda a la vista de los espectadores.

Además, en cada uno de sus tres parlamentos, Aurora hace referencia a la situación teatral y escénica en las que se encuentra involucrada. Así, dirá de sí misma: “La del patético bolo:/declamar con ademán/ en esta escenografía/ el mugriento protocolo/ de esta farsa, cada día.” (Kartun, 2007: 55). También, es consciente del rol que cumple al interior de la representación: “vengo a ser la mascarita/ de esta comedia idiota” (Kartun, 2007: 62), “Voy a entrar a juntarme con ella./ A hacer el papel de doncella/ en esta sucia bufonada.” (Kartun, 2007: 63).

Aurora posee consciencia de su rol de actriz, consciencia que comparte con el espectador el cual es puesto en evidencia en su rol de observador por medio de este recurso. De esta manera, se posiciona un paso por fuera de la dimensión representativa, ya que posee un saber mayor que el resto de los personajes: conoce los roles que le toca interpretar en ambos niveles, el para-representacional donde es *dramaturga/directora/actriz*, y el representacional donde otros la fuerzan a ser *esposay manceba*, a la vez.

Así, Aurora evidencia en su propia figura la dualidad del actor/personaje dramático, aquel que se disfraza para ser otros. Es un personaje desdoblado, multiplicado. Esto es aún más

⁴⁴ Las cursivas son nuestras.

claro cuando habla de sí misma en tercera persona (“voy a entrar a juntarme con ella”) y en el final cuando regresa a la escena como “desecho”, una vez que ha sido sacrificada.

En el nivel para-representacional, Aurora posee voz y capacidad absoluta de mando sobre los acontecimientos escénicos, no obstante, en el nivel representacional no es más que un animal y objeto de deseo de los demás personajes.

Por medio de estos juegos de composición, a nuestro juicio, se deconstruye la instancia representativa exponiendo el artilugio y desarticulando el acuerdo tácito del pacto de ficción que impone la representación teatral.

Asimismo, contribuye a la configuración de esta dimensión la presencia del Hombre-Orquesta, quien es parte del nivel para-representacional exclusivamente. Ya que si bien su labor colabora con relato de los acontecimientos, no cumple ninguna función actancial en él, a diferencia de Aurora que desarrolla acciones en ambos niveles. Sólo ella tiene consciencia de su presencia y es quién le ordena actuar en más de una ocasión. El resto de los personajes no parecen percatarse de la existencia del Hombre-Orquesta.

Por otra parte, los recurrentes apartes del Niño Argentino rompen con la cuarta pared y propondrían una relación directa del personaje con el público. Este recurso ubica al Niño Argentino en una frontera, ya que estos parlamentos son dichos a un interlocutor que no es ninguno de los personajes escénicos y podrían estar siendo referidos al público o a un otro oyente que no podemos conocer.

Los apartes de Argentino permiten que el público conozca la duplicidad de las intenciones de Niño, haciendo al espectador cómplice de las burlas y de las intenciones ocultas que posee el personaje. En su mayoría producen un efecto cómico, y a pesar de establecer una ruptura, no terminan de salir completamente de la lógica escénica porque, al ser un recurso normalizado por la tradición teatral clásica, el espectador lo percibe como parte de la instancia dramática.

Como señala el mismo Kartun, el trabajo escénico de estos parlamentos se realizó imaginando un interlocutor configurado como un secuaz:

La herramienta habitual que empuña la dramaturgia en estos casos es la de la interlocución: con quién habla y por qué lo hace. Le pedía a Mike que le hablara a un público imaginario, y allí en la oscuridad de la sala de ensayos, jodiendo entre nosotros, empezó a crecer esta imagen, cada vez más sólida, cada

vez más exigente, cada vez más cómplice: la patota de traviesos del Club Progreso. (Kartun, 2006: 97)

Observamos en el texto una inclinación a dar cuenta de la presencia del espectador (público o patota): ese otro en quien reafirmarse para continuar actuando.

Resulta particularmente significativo que el único de los personajes que no posee ningún tipo de consciencia escénica sea Muchacho. A lo largo de toda la pieza, Muchacho aparece alienado en la representación: sin consciencia del público, de la voz de Aurora, ni de la presencia del Hombre-Orquesta. Sólo él subsiste bajo los regímenes dramáticos que se le proponen sin ser consciente de que es parte de una maquinaria mayor, la maquinaria de representación teatral.

Esto se puede comprender de mejor manera al considerar las características que posee el personaje al interior de la fábula, en la que es sujeto de acción de las lógicas de violencia y dominación, voluntaria e inconscientemente a la vez.⁴⁵

Un elemento más que consideramos ayuda a la descomposición de la representación son *las puestas en abismo*.⁴⁶ Éstas permiten introducir una ruptura parcial de la representación por medio de la alusión de la obra a sí misma.

En boca de Niño, desde la zona liminar que ya señalamos, se enuncian dos parlamentos en los que encontramos este recurso. En la tercera escena, durante la fundación de Achalay:

Qué género más pueril/ la comedia pastoril./ Siempre la misma receta/ peón bueno, patrón cajeta./ Más brutos los dos fulanos/ que alpargata sobre el piano,/ ...pero hablando a lo poeta.../ La escena criolla apesta:/ la música un Hombre-Orquesta,/ dos grandotes pelotudos/ haciendo de niños morrudos,/y una vaca de cartapesta” (Kartun, 2007: 49).

Y en el final, durante el monólogo previo a su muerte:

Si yo fuera autor teatral/ –que Dios me libre del mal–/ cantarí en una obra,/ a la épica zozobra/ de su historia intensa y fugaz.../ Lo haría en rima además,/ de verso decadentista,/ de retórica purista,/ vieja, afectada y procaz./ De título le

⁴⁵ Nos detendremos en este punto en el siguiente apartado que trabaja con el nivel representacional.

⁴⁶ El término “mise en abyme” (puesta en abismo) fue acuñado por primera vez por André Gide y “refiere a la presencia de un relato en el interior de otro; para Gide significaba «la reduplicación, en la escala de los personajes, del tema del mismo relato»; pero (...) el problema es más amplio, pues concierne al estatuto del narrador, a distintos niveles, narrativos dentro del relato, y a relaciones auto e inter-textuales” (Létora, 1980: 83).

pondría/ al paso, mal que le pese,/ “Oda a las carnes de casa”/ pero de casa con ese./ Y a falta de elenco estable/ que actúe aquello que hablo,/ lo encarnaría inefable,/ un infame elenco estable.(Kartun, 2007: 85)

En ambos fragmentos la pieza alude a su propia forma y a permear o perforar con juegos de dobles sentidos los planos tradicionalmente separados: lo real y ficcional, el plano de la historia o fábula del plano de la enunciación y representación. Este juego de referencias produce un efecto de circularidad y de remisión. Se juega con la percepción del público que está viendo la obra y que puede establecer las relaciones entre lo dicho y mostrado. Se produce así un efecto en el espectador de distanciamiento y extrañamiento de la escena.

Una vez más, un recurso puesto en funcionamiento en la obra remite a la deconstrucción de la escena, pero también a una idea de circularidad como efecto de la repetición.

Hasta aquí pudimos ver cómo se constituye este juego de dimensiones en torno a los personajes de la obra, y particularmente, nos hemos detenido en la caracterización de los elementos definitorios del nivel que hemos llamado para-representacional.

Ahora bien, como ya dijimos, esta organización discursiva por niveles funciona como un dispositivo de desarticulación del artilugio dramático. Las operaciones involucradas en la construcción de la escena son reveladas, delatando el pacto ficcional entre el público y los artistas que permite, en última instancia, que percibamos la representación en tanto *verosímil*.

1.2.2. Nivel representacional

Este nivel está conformado por lo que podemos llamar una forma representativa clásica caracterizada fundamentalmente por la dramatización de un conflicto que pondera una lógica causal en la presentación de los hechos (fábula), personajes estables y uniformes y la aceptación de la convención de la cuarta pared. Estos elementos permiten la elaboración de un verosímil teatral al modo en que lo propone el realismo moderno.

Sin embargo, como ya señalamos este relato mimético se encuentra enmarcado en otro espacio dramático mayor, al que denominamos para-representacional, en dónde se develan justamente los procesos de construcción y manipulación de esta representación.

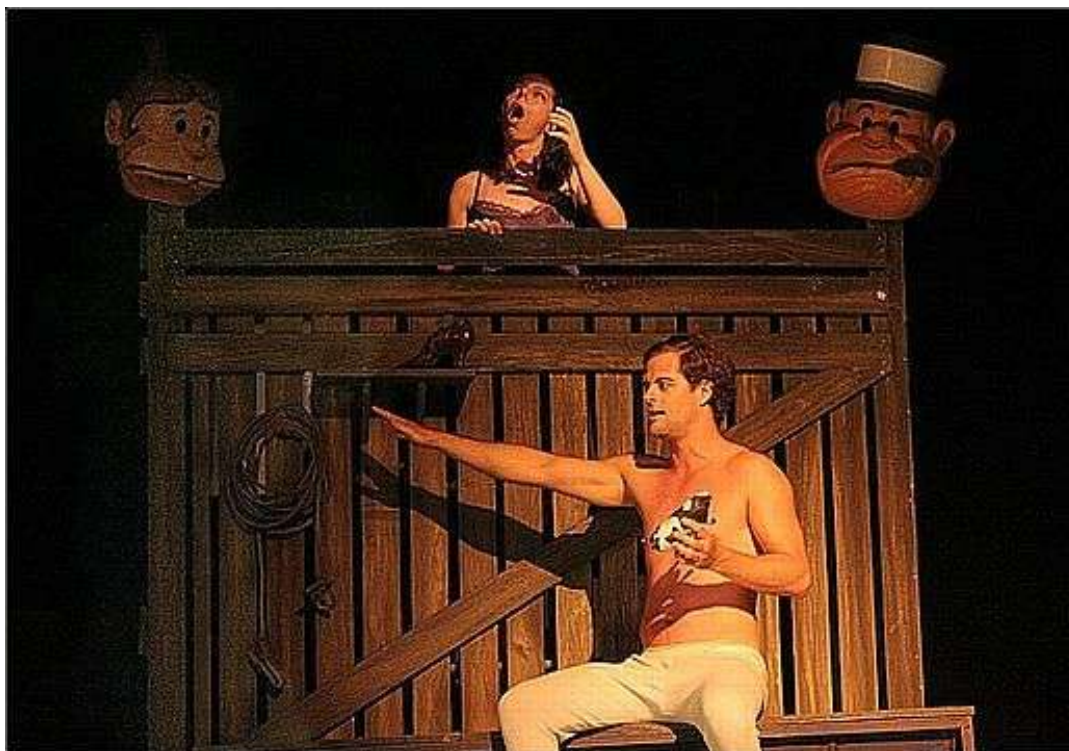
Por todo esto, entendemos que la obra se despliega en el juego entre la fuerza endógena del relato clásico que busca cerrarse en sí mismo, y una fuerza exógena que, al develar

los mecanismos de construcción y manipulación de lo escénico, empuja al espectador hacia afuera del pacto de verosimilización artístico.

Nos detendremos ahora en el análisis de la dimensión representacional, para lo cual proponemos una secuenciación en tres partes. La división queda estructurada de la siguiente manera:

1. Jornadas Primera y Segunda: presentación de las historias de Niño, Muchacho y Aurora.
2. Jornadas Tercera y Cuarta: fundación de Achalay y traición de Niño a Muchacho.
3. Jornadas Quinta y Sexta: transformación de Muchacho y venganza.

Esta segmentación se organiza en torno a la fundación de Achalay, acontecimiento que provoca una transformación en las lógicas relacionales de los personajes. Del mismo modo que la representación ocupaba un lugar central en el nivel anterior, ahora el énfasis temático focaliza la problemática social.



1) Jornadas Primera y Segunda: presentación de las historias de Niño, Muchacho y Aurora.

El Niño Argentino es presentado como un libertino y derrochador, con una marcada preferencia por el sexo, el juego y todo tipo de actividad ociosa que implique un disfrute sensual. Su padre reprende su forma disipada de vida forzándolo a trabajar en la bodega, a la espera de que esa experiencia lo rectifique.

El trabajo no era una práctica propia de las clases altas por aquellos años. Toda labor manual era desestimada, las actividades pertinentes para la elite eran las vinculadas con el ocio. En el texto el trabajo es considerado una forma de redención y mejora moral: “cada día diez horas acá, lo vuelve a Satán, Jehová” (Kartun, 2007: 25). Por este motivo, es que se decide hacer bajar a Niño a la bodega para que asista en las tareas de ordeño y distribución de la leche.

Atendiendo a la línea de sentido que se articula respecto al concepto de *trabajo*, se puede comprender al barco como una alegoría de la sociedad argentina de principio de siglo, al poner en evidencia las diferencias sociales en función de los espacios ocupados. La bodega, adonde Muchacho y Aurora pertenecen, es el espacio del trabajo por oposición a la cubierta, espacio propio de la clase social de Niño y el grupo de elite. El texto manifiesta una especial valoración por parte del enunciador sobre los espacios, la bodega figurativiza la base productiva del sistema económico, la clase trabajadora que soporta las prácticas hedonistas de la elite ubicada en la cubierta, carácter puesto en evidencia en las palabras de Niño: “Al fin y al cabo es mejor/ que la insufrible cubierta/ con toda esa idiota oferta/de tejo y de reposera,/ de gurises con niñera/ y boludos a babor” (Kartun, 2007: 24).

Las relaciones entre clases no sólo se ven representadas en la isotopía laboral, sino que se hacen evidentes en las mismas acciones de Argentino. Una vez en la bodega, Niño le indica a Muchacho cuándo puede o no hablar, no se dirige directamente a él en varios de sus parlamentos, introduce el juego de los apartes, expresa su negativa a trabajar, y además despliega un variado grupo de calificaciones que actualiza las diferencias sociales entre ambos. Algunos ejemplos son: “¿No te das cuenta cretino/ que soy El niño Argentino?”, “¿Y qué me miras como un lelo?/ ¿Nunca viste un señorito?/ Desensilla el sombrero/ en presencia del patrón”, “¿Y a vos quién te dio pelota/ apaisanado marmota?”, “Serías más grato mudo/ ay soberbio pelotudo” (Kartun, 2007: 24, 25, 26, 33). Niño es el patrón y es quien pone las reglas, o por lo menos, de eso está convencido.

El Niño Argentino constituye un estereotipo del señorito hijo de los patrones de la familia acaudalada. Se caracteriza por el mal trato a los empleados, la vida licenciosa y la falta de valores positivos. Este personaje resulta un tipo literario recurrente en las producciones de principio de siglo XX.⁴⁷

La presentación del personaje de Niño se vincula con este estereotipo, lo que queda evidenciado en el trato que tiene para con Muchacho en la primera de las jornadas. A pesar de todo, hacia el final de la obra, como resultado del proceso de transformación de ambos personajes las cualidades positivas de Muchacho se transfieren a Niño y viceversa.

Por su parte, Muchacho es el claro ejemplo del hombre dignificado por su trabajo. Dedicación, esfuerzo, ingenuidad, simpleza son las características que personifica Muchacho, quien es la viva representación del “gaucho domesticado”. Entendemos por “gaucho domesticado” a la figura del gaucho que Leopoldo Lugones intentó instaurar como símbolo de la argentinidad en el famoso ciclo de conferencias dictadas en el teatro Odeón en 1913.⁴⁸

Permítasenos aquí hacer un *excursus* para aclarar este concepto que se convierte en nodal respecto a los sentidos de la obra.

- **Gaucho domesticado**

En la mirada de Lugones, los descendientes de americanos y españoles eran configurados como merecedores de derechos y privilegios civiles y económicos, por sobre los inmigrantes extranjeros en razón de su filiación originaria con el suelo argentino. El gaucho, como grupo social casi extinto (y, por consiguiente, completamente inocuo), le permitía a Lugones condensar una genealogía nacional en la que se imbricaban lo español y lo americano a la perfección:

(...) resumiendo las mejores prendas humanas: serenidad, coraje, ingenio, meditación, sobriedad, vigor –todo eso hacía del gaucho un tipo de hombre libre, en quien se exaltaba, naturalmente, al romanticismo, la emoción de la eterna aventura. Y he aquí su diferencia fundamental con el indio, el cual imitaba los recursos que dan el dominio del desierto. (Lugones, 1916: 34)

⁴⁷ Podemos nombrar como ejemplo a la poesía “Me echaron del puesto” de Claudio Martínez Paiva, en la cual se contrastan los valores del gaucho frente a los de señorito. En el poema, el primero le cuenta a su madre que la razón por la que ha perdido el puesto ha sido por no poder tolerar los malos tratos que le daba el hijo de los patrones a sus padres, especialmente a su madre. El cuadro muestra en qué manera los valores espirituales del gaucho, están asociados a los bienes espirituales y morales positivos, por oposición a los de los señoritos.

⁴⁸ Las mismas se reunirán con otros ensayos y publicarán luego bajo el título de *El payador* (1916).

Por supuesto, Lugones explicaba que la preponderancia de elementos españoles era la razón de las características positivas del gaucho, aunque no dejaba de señalar la existencia de las dos herencias en él (europea y americana).⁴⁹

En cambio, para los liberales positivistas –los ilustrados del siglo XIX–, el gaucho que habitaba en las planicies pampeanas y representaba un obstáculo para civilización liberal, era juzgado de una manera diametralmente opuesta: vago, malevo, violento, malentretenido, bruto, bestial, un peligro para la sociedad porque no respetaba las leyes civiles.

Luego de la Campaña del Desierto, cuando las tierras fueron vaciadas de indios y su posesión fue entregada a las familias de la elite nacional, comenzaron a explotarse las innumerables hectáreas recuperadas con lo que la mano de obra comenzó a faltar notablemente. En este ámbito se insertaron los pocos gauchos que aún quedaban en nuestro país como trabajadores asalariados para los flamantes dueños de esas tierras que ellos habitaban.

Este paso del gaucho libre al gaucho asalariado es lo que antes llamamos *domesticación del gaucho*. En cuyo estereotipo se asienta la construcción del personaje de Muchacho, mucho más cercano al gaucho de Güiraldes que al de Hernández.⁵⁰

En este sentido, entendemos que cuando Muchacho habla de su pasado y dice que él era un gaucho de los renegados, “Y fui el malo, el infiel, el resaca...” (Kartun, 2007: 40), hace referencia a la figura del gaucho decimonónico. Luego, la irrupción de Aurora en su vida lo convertirá en un gaucho de la segunda etapa, post-Lugones. Figurativiza de este modo el paso del gaucho matrero al gaucho de hacienda dedicado a la ganadería.

Creemos es importante preguntarse, entonces, de qué manera la obra actualiza esta transformación de un tipo de gaucho al otro. Si bien el trabajo es el pivote que permite el cambio, hay un elemento más que participa en esta configuración: la religión. “Su padre, Dios y esta vaca/ me sacaron del abismo./ Esa fue mi trinidad,/ mi luminoso milagro./ Por él me consagro/ a cuidarla hasta la muerte.” (Kartun, 2007: 40).

⁴⁹ Nos remitimos, entre otros, a *Ociosos, vagabundos y malentretidos en Chile Colonial* de Alejandra Araya Espinoza (1999) y *Leopoldo Lugones, criollo universal* de Jorge Torres Roggero (2000).

⁵⁰ Nos referimos a los gauchos protagonistas del *Martín Fierro* (1872) de José Hernández y *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes.

Las referencias interdiscursivas a la religión católica son numerosas y aparecen tanto en la configuración del personaje de Muchacho en esta primera etapa, como en relación al Niño Argentino en las dos etapas siguientes. En este segmento que comprende Jornadas Primera y Segunda, las alusiones religiosas corren por cuenta exclusivamente de Muchacho y apuntan a su redención por medio del trabajo.

En el relato que hace el peón del encuentro milagroso con Aurora, observamos que la figura del patrón funciona como la de un destinador actancial. Éste le encomienda una tarea a Muchacho convirtiéndolo en un sujeto de hacer y asignándole el rol temático de *trabajador*: “Me miró su padre/ y me ordenó: «te la encargo./ De su vida te harás cargo./ Desde ahora en adelante/ vivirás para el rumiante/ en lo dulce y en lo amargo»” (Kartun, 2007: 41).

Por consiguiente, el patrón cumple, por una parte, con el rol de destinador clásico que encomienda una tarea al héroe. Y por otra, por medio de la alusión a fórmula de la fórmula litúrgica matrimonial, cumple también con el rol del sacerdote (representante de dios) quien de manera figurada une en *sagrado matrimonio* a la vaca y al peón.

El narrador acude a la alusión al discurso religioso que instauro el matrimonio en función de dar cuenta del vínculo entre Muchacho y Aurora y hacer comprensible el voluntario sometimiento de Muchacho (y su clase) a esa organización social imperante, legitimado por la iglesia que contribuye a la mantención del orden social impuesto.

La doble moral de la oligarquía que considera el trabajo como un bien, aunque sea una práctica despreciada por sus integrantes, se beneficia de la perspectiva religiosa que permite mantener la mano de obra campesina por un módico precio, ya que el pago de la tarea no es económico sino principalmente *espiritual*. De este modo, la obra presenta el trabajo del hombre de campo como un deber de carácter cuasi-religioso con el patrón, de modo que resulta menos significativa su rentabilidad económica que su sentido espiritual.

- **El tiempo de la fábula**

El niño Argentino retoma un momento histórico de esplendor: el período agrícola-ganadero que vivió la Argentina desde finales del siglo XIX hasta la crisis de 1930 aproximadamente. Roy Hora (2007) señala que este proceso, que introduce fuertes cambios en las estructuras sociales, cuenta con la noción de “movilidad social” como uno de los factores fundamentales para su desarrollo.

La esperanza de poder hacer *l'América* con la que llegaban los inmigrantes europeos a nuestras tierras tiene su origen en la imagen social que proyectaban los argentinos que viajaban a Europa durante esos años. Las grandes familias de la elite en estos viajes, gracias a la actitud de derroche y ostentación económica que las caracterizaba, construyeron un relato casi mítico de la abundancia de nuestra tierra. Hecho que quedó plasmado en una frase que se popularizó en Francia durante las primeras décadas del siglo XX: “rico como argentino”.

Mientras el contexto expansivo duró y, por sobre todas las cosas, mientras en el país siguieron faltando brazos, las expectativas e intereses de los trabajadores y los dueños fueron más coincidentes que antagónicos, y dieron lugar a pocos roces de significación. En este sentido, hay que destacar que la preeminencia de las elites terratenientes se afirmó sobre una sociedad más preocupada por hacer verdad la aventura del ascenso social que dispuesta a desafiar las prerrogativas de la gran propiedad. (Hora, 2007: 17)

En esta primera etapa, Muchacho es presentado como un gaucho bueno, trabajador y cristiano, cuyo sentido en la vida es el esfuerzo que será premiado en una instancia posterior. Sin embargo, Muchacho suplanta los valores espirituales, por los sueños de movilidad social.

La construcción espacial que ofrece la obra en su distinción entre lo alto y lo bajo: bodega/cubierta, adquiere también sentido religioso. La bodega es el espacio terrenal donde se sufren las penurias de la vida humana. Por su parte, la cubierta, a la que se accede por una escalera caracol que “baja como desde el cielo” (Kartun, 2007: 21), es el espacio del ocio y de los placeres ilimitados: el paraíso terrenal del que Adán y Eva fueron expulsados y luego condenados a trabajar la tierra para ganarse “el pan con el sudor de su frente” (*Génesis*, 3:19).

Consecuentemente, el recorrido espacial de los personajes es un elemento a destacar también, ya que en un comienzo de la obra sólo Niño puede transitar todos los niveles del barco. Pero, con el desarrollo de la trama, veremos cómo paulatinamente Muchacho comienza a ascender cada vez con más frecuencia y Niño acaba confinado a la bodega debido a las amenazas de sus acreedores.

La ocupación del espacio se corresponde con transformaciones de identidad social: la permanencia del Niño en la bodega se acompaña con la falta de dinero, el mal aspecto y el aislamiento social. El ascenso de Muchacho se vincula con la adquisición de ciertas competencias para el trato social y la vida mundana de la clase alta. Así el ascenso y el descenso refieren de manera figurada a la movilidad social.

Tanto Muchacho como Argentino desarrollarán un proceso de aprendizaje recíproco producto de su convivencia. El mismo da inicio con el baile de *shimmy*⁵¹ que Niño enseña a Muchacho en la escena dos y que tiene su contrapartida en la escena tres con el baile de Pericón donde es Muchacho el maestro.

Al modo de “la quijotización de Sancho y la sanchificación del Quijote”⁵², Muchacho irá adquiriendo clase con el “el roce” (Kartun, 2006: 61): los conocimientos de etiqueta y protocolo necesarios para moverse en el mundo de la elite. Y Niño, por su parte, irá adquiriendo usos lingüísticos, gestos y actitudes propios de las clases campesinas. Estos recorridos de transformación que tienen origen aquí acompañan a los personajes a lo largo de toda la obra y tendrán su punto culmine en la metamorfosis de Muchacho en Argentino al concluir la obra.

Se presenta en esta jornada también el eje argumental de la obra, cuando Muchacho conoce que Aurora no va a volver del viaje. Esta es la razón por la que Muchacho le cuenta a Argentino la historia de su vida como cuidador de la vaca y le pide que interceda ante su padre para salvarla. Niño obtiene la información necesaria para vislumbrar el negocio de la leche a partir del relato de Muchacho y con ese objetivo en mente, acepta ayudar al peón. Podemos ver entonces, cómo la lógica que impulsa a actuar a Muchacho es la del afecto que siente por Aurora y en el caso de Niño es la búsqueda de beneficios económicos. Aurora queda definida como un objeto de deseo para ambos personajes, aunque en formas contrarias: como un objeto de valor espiritual para Muchacho y como un objeto de valor comercial para Niño.

2) Jornadas Tercera y Cuarta: fundación de Achalay y traición de Niño a Muchacho.

Este segundo segmento, conformado por las Jornadas Tercera y Cuarta, está organizado en torno a un acontecimiento de suma importancia para la obra y que marca un cambio en los personajes, como así también en sus modos de vinculación: la fundación de la República de Achalay, una construcción de un espacio imaginario por medio de recursos teatrales que llevan adelante Niño y Muchacho al modo de un juego para evocar la pampa argentina.

⁵¹ Baile de salón de moda en los primeros años del siglo XX que tiene origen en los Estados Unidos.

⁵² Tomamos esta categorización del trabajo de Salvador de Madariaga (2005): Guía del lector del «Quijote», Espasa Calpe, Madrid.

El niño Argentino concreta la fundación en la Jornada Tercera una vez que ya ha entrevistado el posible rédito económico que ofrecen Aurora y su leche.

Una Pampa a plazo fijo./ Un país de regocijo.../ Bien telúrico, caray:/ «República de Achalay»/ para gloria de estos hombres:/ Yo, su principal dirigente,/ vos sus principal asistente,/ y como benefactora,/ y entidad recaudadora/ de nuestras arcas de Hacienda,/ este estado encomienda/ a nuestra opulenta Aurora.

Se inaugura una nación simbólica para organizar el desarrollo del negocio en la que los tres personajes compondrán una alegoría de las relaciones de clase en la Argentina de principio de siglo XX. En este sentido, Muchacho y Niño funcionan como una metonimia de su clase de pertenencia: del campesinado y la elite terrateniente. Por su parte, Aurora también puede ser entendida como una metonimia, pero del sistema económico agro-exportador.

La alegoría, tradicionalmente asociada a una función didáctica, es un recurso utilizado para facilitar la comprensión de ciertos conceptos abstractos o complejos, como puede ser la organización económica de una nación.⁵³

En palabras de Aurora, Achalay es una “republicueta” (Kartun, 2007: 55) en donde veremos en detalle las relaciones de dominación económica. Es una maqueta de la república Argentina, una representación a menor escala de nuestro país.

La fundación de Achalay funciona dentro de la obra como una forma de representación dentro de la representación, ya que se la puede considerar un relato de segundo orden contenido en otro relato mayor. Si bien no es el montaje de una obra dentro de otra en términos clásicos (como *La ratonera* shakesperiana), sí es posible observar allí el despliegue de una ficción dramática: un relato actuado por un conjunto de sujetos. Además, no debemos olvidar que la ficción montada es una fundación, acto ritual altamente performativo (acto discursivo) **que transforma “la realidad” por medio de la palabra en virtud de una convención.**

La representación dentro de la representación es utilizada en la obra para mostrar los mecanismos de elaboración de lo real por medio del discurso y el impacto que tienen esos actos discursivos en las relaciones entre sujetos al interior de una sociedad. De este modo, la fundación hace visible cómo se instituyen lógicas de relación intersubjetivas, las cuales no son

⁵³ Del griego *allos* (otro) y *agoreuein* (hablar en asamblea) la alegoría es parte de la esfera del logos. Podríamos definirla como una figura hermenéutica que presta un referente inmediato para hacer referencia a un referente último mediato. Según Barthes la alegoría es un acertijo, una escritura compuesta de imágenes que el lector debe descifrar. Supone la presencia de un texto previo al que permanentemente se hará referencia. (Oliveras, 2009. 98)

más que ficciones asumidas como reales. Este gesto de fundación, acto cívico por excelencia, nos muestra el carácter profundamente teatral que lo constituye.

Es importante notar, además, la multiplicidad de elementos y referencias teatrales que se introducen en la obra de aquí en más, comenzando por el hecho de que Argentino ha robado un baúl lleno de elementos dramáticos a una compañía de vodevil que viaja en el barco. Con el telón representando la pampa, se construye el relato ficcional de una nación como un juego. No obstante, es un juego que, mientras sus participantes los experimenten como *verdadero*, logra transformar las relaciones y las acciones de los personajes de la obra.

Muchacho iza el telón y éste queda colgado en medio de las paredes y columnas de metal que componen el interior del barco, intensificando aún más lo artificioso de la escena. Nada hay en la fundación que no apunte a su carácter de relato ficticio, su vivencia como real se sustenta de la misma manera que la representación teatral: por acuerdo con el espectador, por una parte, y por los esfuerzos de aquellos que construyeron el relato por ocultar su carácter artificial, por otra.

A raíz de la institución de Achalay se producirán una serie cambios en Muchacho que le permitirán suplantar el sistema de valoraciones al que suscribía en un comienzo de la obra por otro diferente.

En este espacio simbólico Niño le ofrece a Muchacho la embriagadora oferta de los placeres sensibles y alimenta ese deseo de ascenso social que impulsa al peón a mayor esfuerzo y al trabajo.

Se expone aquí claramente lo que señalaba Roy Hora respecto del acuerdo tácito entre clases trabajadora y oligarquía: mientras haya posibilidades de mejora social ambas partes están en armonía. Éste es el sueño de ascenso de las clases medias y bajas argentinas, no es la aspiración a un mundo más justo, sino el de ocupar el lugar de quien domina.

En la cuarta escena vemos bajar desde cubierta a Muchacho y a Niño borrachos y a la madrugada, luego de haber participado de la *soirée* organizada para festejar el cruce del Ecuador. El contraste es más claro si recordamos el final de la Jornada Primera, en donde Muchacho explica que no está en su “naturaleza” ni la bebida ni “el trasnocho”. A pesar de todo, el tiempo compartido con el Niño y la fundación de una nueva nación “plagada de sueños”, dan lugar a la modificación de las prioridades de Muchacho.

Acompaña esta nueva fase del personaje un proceso de aprendizaje que comenzó en la escena dos con el baile de *shimmy* y que poco a poco se irá acentuando en los modos de actuar de Muchacho.

El ascenso de Muchacho a la *soirée* se da disfrazado del Niño Argentino. Esta no será la única vez que Muchacho ascienda vestido de su amo, pero sí la primera, donde ejercitará todos los ademanes y modales que ha ido aprendiendo de su patrón.

Luego de la noche de regocijo, Muchacho da cuenta por primera vez de sus deseos de ser “propietario, industrial, terrateniente” (Kartun, 2007: 61) y le pregunta a Niño si en Achalay será posible. Argentino le explica que vale el esfuerzo y que ese tránsito puede convertirlo en “gente”, pero que al fin y al cabo “patrón se nace”. Podemos observar también en este juego interdiscursivo, una relación entre Achalay y la ínsula⁵⁴ que se le promete Sancho en el Quijote como una forma de ascenso social.

Un elemento que acompaña la caracterización de este cambio en Muchacho es lo religioso. Como señalamos en el primer segmento, las referencias a la religión cristiana ocupan un lugar central en la configuración de la figura del gaucho bueno. En este segundo segmento las alusiones religiosas antes en referencia a Muchacho se aplican ahora a la figura del Niño, y no sólo mutan de personaje sino de sentido. Ya que en el caso de Argentino son utilizadas para referir a cuestiones sexuales o económicas: “Recuerdo y me vuelvo loco/ cuando a esas negras evoco./ *Mugriento altar del fornicó...*”, “Magras niñas de familia,/ *empanadas de vigilia*/ sin contenido carnal.” (Kartun, 2007: 51), “Mientras me paguen con ficha/ la producción susodicha,/—y mi padre no sospeche—/ probaré con los dados y el agro/ aquel *bíblico milagro*/ de *multiplicar la leche*”⁵⁵ (Kartun, 2007: 53). Mediante este recurso se hace evidente un proceso de desacralización y de inversión de los valores puestos en circulación en la pieza.

A partir de la fundación de Achalay comienzan a ser recurrentes las referencias a los dioses griegos y romanos, dioses paganos, usualmente asociados a los placeres sensuales y las pasiones. En este sentido la elite en la obra están mucho más cerca del sensualismo por su estilo de vida que de la propuesta de espiritualidad del cristianismo.

⁵⁴ Nos remitimos a *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y a los estudios de Salvador de Madariaga respecto de “la quijotización de sancho y sanchificación del quijote”.

⁵⁵ Las cursivas son nuestras.

La aparición del padre de Argentino disfrazado de Neptuno juega con esta misma configuración. Aquel que antes ocupaba el rol de *sacerdote* en el primer segmento, es ahora el dios Neptuno. No deja de ser significativo que se identifique al padre con Neptuno por medio de un disfraz, aludiendo así a la investidura artificial de ese rol de poder como una apariencia y no una verdad esencial.

En la organización social que instaaura Achalay, la trascendencia religiosa como motor de las prácticas sociales, es reemplazada por la aspiración del ascenso social. Atendiendo a lo observado hasta aquí en relación a las referencias religiosas, es posible entender, entonces, en qué manera la imagen del dios católico y su axiología son desplazadas por los dioses clásicos y su apología sensualista.

Muchacho sube a cubierta dos veces disfrazado, fingiendo ser otro, la primera como parte del aprendizaje y la segunda como concreción de su transformación. Se presenta entonces de modo enfrentado, la lógica social de apariencias y de esencias, la obra propone como salida que cuando *no se es algo*, se puede fingir serlo.

Las relaciones entre el ser y el parecer en el texto de Kartun son múltiples. Niño y Muchacho en sus procesos paralelos de ascenso y descenso asumen los modos de la mentira y la apariencia respectivamente. Muchacho termina *pareciendo algo que no es* al usurpar la identidad de Argentino. Y en el caso de Niño, *no pareciendo lo que es*: oculto de sus acreedores y de sus pares en la bodega.

Los modos diferentes de referir a un mismo objeto señalan, ya desde el comienzo de la escena, la tensión entre las esencias y las superficies. Esto adquirirá pleno sentido al articularse con la problemática del disfraz. “Tierra adentro... ¿o campo afuera?” (Kartun, 2007: 48) la paradoja queda expresada en boca de Argentino: depende del punto de vista y de la voluntad del intérprete para que las definiciones adquieran *un* sentido. Esto mismo queda claro en los procesos de transformación de Niño y de Muchacho, ya que quien representa lo bárbaro termina *pareciendo* civilizado y viceversa. De esta manera aparece una referencia indirecta al tópico de oposición entre civilización y barbarie sujeto a distintos puntos de vista o perspectivas de valoración.

El disfraz es el artilugio de la representación, es una vestimenta de ficción que sirve para verosimilizar un relato. Este juego de disfraces, ya sean teatrales o de uso cotidiano (como

las galas gauchas que se pone Muchacho hacia el final de la obra o el traje de lino blanco de Niño) pone en evidencia la superficialidad de las diferencias.

Los roles de patrón y peón son también representaciones sostenidas por medio de recursos escénicos como los ademanes y la vestimenta, la supuesta esencia o naturaleza de cada clase se sustenta en la superficie. En consecuencia, las diferencias no descansan sobre esencias reales: reproduciendo la imagen es posible ocupar el lugar del otro.

En este mismo segmento se produce otro acontecimiento de principal importancia para el desarrollo de la obra: la traición de Niño y el desvelamiento de las apariencias.

Como espectadores ya hemos sido partícipes de algunas pistas de las dobles intenciones de Argentino y de su falta de interés en los problemas de Muchacho. Podemos nombrar: los apartes que así lo muestran, el interés manifestado por las capacidades productivas de Aurora que Niño intenta ocultar de Muchacho, el episodio del incendio “del Carolina” (en el que ha sido Niño quien haciéndose pasar por Muchacho prendió fuego “al que estaba disfrazado de oso”).

Argentino se ha mostrado benevolente, pero en realidad esconde un único interés, su propio beneficio: “Ese deseo implacable, / ese designio perjuro/ de escupir en lo impecable.../ De volver lo claro oscuro,/ a lo casto: licencioso/ a lo virgen: libidinoso.../ Ser hijo disoluto,/ descarriado, reprobable...” (Kartun, 2006: 62).

Niño traiciona a Muchacho porque puede, porque es el dueño de todo lo que hay y habita en Achalay. Es un gesto de poder y de conquista el que realiza sobre Aurora, pero a la vez, es una marca de su transformación: patrón y peón comparten “la misma pareja”.

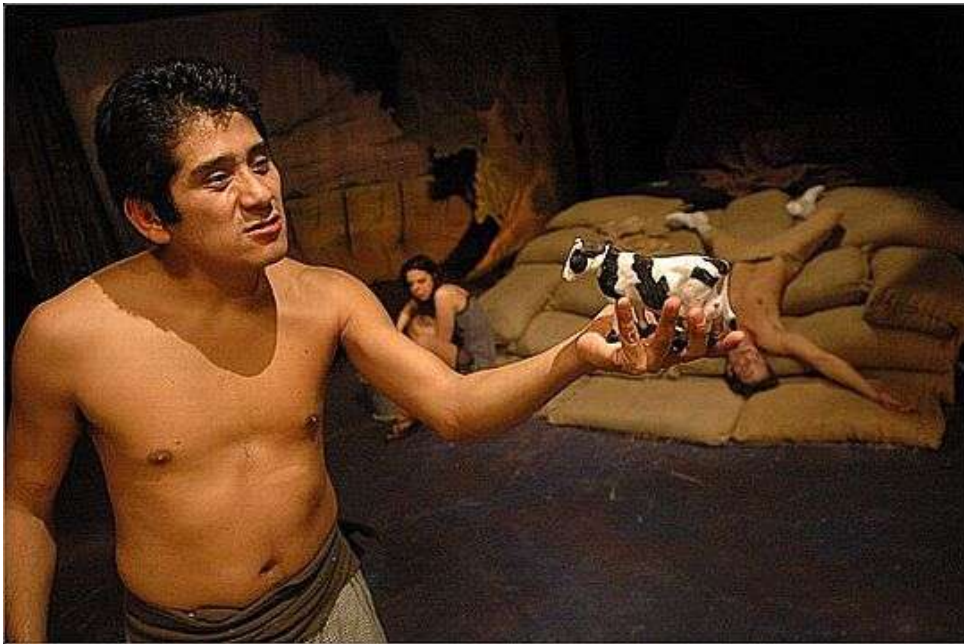
Al descubrir Muchacho la acción de Niño no sólo conoce la falta, sino que además se descubre el velo de su relación con Argentino. Comprende que éste nunca le ofrecerá ninguna oportunidad a menos que esté dispuesto a pagar el precio, y que ese precio es alto y lo fija quién tiene más poder.

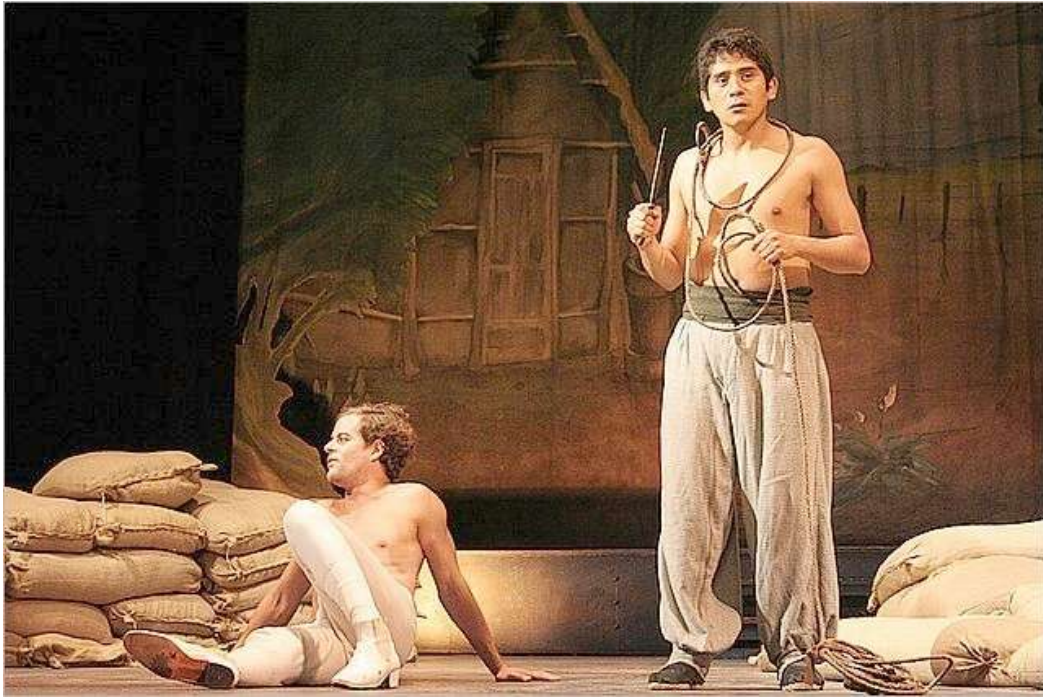
Por medio de este acontecimiento, se pone en evidencia una cierta correspondencia entre el sistema económico feudal y la economía agro-exportadora de principio del XX. El dueño de la tierra es el dueño absoluto de todo y todos aquellos que viven en ella. En este caso, está configurado como Noé, el creador del arca y como tal su administrador: “Y soy el Noé en este arca,/ el moderno patriarca beodo,/ y doy vida y soy la parca,/ y siendo dueño de todo:/

todo bicho que camina,/ –criatura del Señor,/ chapoteando en este lodo–:/ va a parar a mi asador” (Kartun, 2006: 62).

Muchacho no tiene posibilidades de defenderse ante la violencia ejercida, no hay justicia ni terrena ni divina a la que pueda recurrir. La estructura capitalista descansa aún sobre una fuerte matriz feudal, en donde la injusticia y las brechas sociales son aún mucho más grandes y la movilidad social es casi un cuento de hadas.

El desengaño le enseña a Muchacho “cómo es la vida” (Kartun, 2007: 68), y que la movilidad social no se consigue con trabajo, sino de la manera que ha aprendido de su amo: por medio del engaño.





3) Jornadas Quinta y Sexta: transformación y venganza de Muchacho

Para concluir este recorrido por el nivel representativo nos queda por presentar el tercer segmento, el cual está compuesto por las Jornadas Quinta y Sexta. La primera de estas dos escenas es la más breve de la obra y está compuesta casi íntegramente por un monólogo de Muchacho y un monólogo de Niño. La segunda, es la escena final en donde Muchacho ya ha carneado y asado a Aurora, y concluye por asesinar al Niño Argentino para usurpar su identidad.

A esta altura de la obra, notamos a Muchacho completamente cambiado, la traición le ha abierto los ojos: “Como quien corre un cerrojo/ lo oscuro me ha abierto el ojo./ Un rayo, y una revelación:/ no está en Dios el misterio” (Kartun, 2007: 69). Muchacho ha aprendido que su antigua configuración de *gaucho domesticado*, no es la opción para ascender.

El misterio para la religión católica representa el salto de fe que lleva al creyente a comprender, no con la razón sino con el espíritu, los milagros del Señor. En cambio Muchacho, luego de las experiencias vividas junto a Argentino, ha comprendido finalmente que la fuerza operacional no está en dios, sino en las estrategias que permiten el ascenso social.

La maquinaria del engaño que hace creer algo que no es para lograr un objetivo (como quedó demostrado con la actitud de Argentino) es la forma de vinculación que la nueva estructura socio-económica ha impuesto: “La traición es lo moderno” (Kartun, 2007: 70).

De esta manera, la República de Achalay constituye una representación del paso a la lógica económica capitalista, pero en la que permanecen rasgos recesivos de una estructura de tipo feudal.

La transformación de Muchacho se ve reflejada también en su desplazamiento espacial. Cada vez es más frecuente la salida de Muchacho de la bodega en razón de las deudas que mantienen confinado a Argentino. El reparto de la leche debe hacerlo el peón y con ello va siendo conocido por todos en cubierta, ganándose así el afecto de los pasajeros por su buena actitud.

En contrapartida, el Niño aparece notoriamente degradado: con deudas, sin dinero, mal vestido, sucio maloliente, recluido en la bodega. “De cuello duro y corbata/ y soy todo olor a pata./ Cómo he caído, caray.../ Exiliado en Achalay./ Compatriota de las ratas./ Amancebado a una overa.../ En deudas como cualquiera...” (Kartun, 2007: 72).

Esta es la caracterización del descenso de Niño, quien a la par de Muchacho ha hecho su propio proceso de transformación, pero en vez de ascendente fue decadente y culminará con su muerte.

Finalmente, Muchacho ha suplantado su escala de valores espirituales, organizados en el pasado a partir de Aurora y la trascendencia cristiana, por los valores materiales. Se cambian las axiologías propuestas en la obra, y por ende Aurora pierde su valor sentimental para Muchacho y pasa a ser, como ella misma lo dice una cosa (Kartun, 2007: 86).

La transformación de Aurora se produce desde afuera de ella, no es un proceso interno sino que está organizado por la mirada de los otros personajes. Primero fue esposa, luego manceba, y ahora es tan sólo carne. Podemos ver en este desarrollo una progresiva deshumanización y reificación del personaje, quien comienza siendo una “reina [del traspié]” y termina siendo una cosa.

La lógica del capital convierte todo lo que existe en objetos de cambio, en bienes que valen por el posible rédito económico que puedan ofrecer: “Si va a pensar piense teta,/ en litros, esa es la meta./ Y mientras piensa, camina” (Kartun, 2007: 69), le dice Muchacho a Aurora.

- **Aurora símbolo de Argentina ganadera**

Modelo económico argentino basado en la ganadería de la primeras décadas del siglo XX en la que el gaucho cumple un rol fundamental como mano de obra

El nombre de la vaca “Aurora” no sólo remite a la habitual designación del animal en la literatura y cultura argentinas, si no al símbolo de patria en la tradicional canción homónima, en la que curiosamente, Aurora constituye un don precioso otorgado por dios a los argentinos. Desde este punto de vista la violación perpetrada por Niño alcanza el sentido de un sacrilegio.

Paralelo a este abuso sexual, el abuso económico o explotación del animal como riqueza natural argentina ejecutada por la clase aristocrática adquiere un sentido negativo equivalente.

El abuso de Aurora llevado a un extremo por la codicia de Niño, al igual que la explotación de la riqueza natural argentina, se intensifica en las referencias a las prácticas de derroche y la ostentación habituales en el grupo de elite.

El juego de azar es una metáfora del gasto innecesario y adictivo, del gusto por el consumo propio del capitalismo. No es una verdadera necesidad la que se cubre, es el gesto vacío de la interacción comercial en dónde ya lo que se adquiere ni siquiera es un bien: es pura especulación monetaria.

El derroche es un concepto que atraviesa toda la obra y que es puesto en tensión con la categoría de trabajo. Como se grafica en el sueño de Argentino la percepción de la elite es que los granos y los bienes económicos caen del cielo: “«qué prodigiosos país.../ Si aquí llueve trigo y maíz.../ Somos el mítico cuerno.../ El humus es nuestra cuna»” (Kartun, 2007: 72).

Esta misma concepción de la producción económica la encontramos en el famoso poema de Leopoldo Lugones “Oda a los ganados y las mieses”. Lugones en su obra laudatoria de la agricultura y la vida rural argentina expresa de manera similar la fecundidad ilimitada del suelo argentino y la producción sin límites que casi no requiere del trabajo del hombre para la generación de la cosecha.⁵⁶

Encontramos encubierta en este modo de concebir la producción ganadera la idea de que “lo que fácil llega, fácil se gasta”. La condena de Argentino a trabajar en la bodega puede ser entendida de modo tal que, si éste conociera el esfuerzo que implica la producción del dinero no sólo lo valoraría como un derecho, sino más bien como un privilegio.

Contribuye también a esta forma de concebir la producción de dinero la alegoría del barco, en dónde las fuerzas productivas permanecen ocultas y aisladas en la cuarta bodega. La distancia entre los mundos de ambas clases es tan pronunciada, que en su gran mayoría los integrantes de la oligarquía no tienen conocimiento de dónde proviene el dinero ni qué esfuerzo implica obtenerlo.

En el final de la obra la traición se actualiza en venganza, Muchacho mata a Aurora y a Niño, saldando la cuenta que había quedado desde la noche en que el Niño Argentino lo traicionara. Pero a la vez, se disfraza de Niño y abandona el barco convertido en otro, en realidad pareciendo ser otro que no es, traicionando a su propia clase.

En esta forma, Muchacho reproduce la misma maquinaria de poder a la que ha sido sometido. No hay lugar en esta configuración con la que cierra *El niño Argentino* para los

⁵⁶ Nos remitimos, entre otros textos, al trabajo de Miriam Di Gerónimo (2005): “La imagen de país en cuatro escritores argentinos contemporáneos: L. Lugones, J.L. Borges, J. Cortázar y T.E. Martínez”.

valores positivos, la lógica económica y de superación social ha ocupado todos los espacios disponibles y ha transformado todo en cosas sin alma como Aurora.

Aquello que emerge a la superficie, quienes nacen de ese vientre de metal, del “huevo de lagartija”, son las nuevas clases sociales que estarán dispuestas a todo para alcanzar un mejor lugar en la escala social. Que no desean una transformación del sistema económico y sus perversiones, sino la mejora personal sin importar si para ello es necesario encarnar el rol del verdugo. Esta es la institucionalización del absoluto de la dialéctica capitalista del egoísmo y la individualidad

1.2.3. Nivel enunciativo

En este nivel veremos de qué manera se componen las figuras textuales de la enunciación: enunciador y enunciatario. Estos elementos discursivos nos permiten analizar en profundidad el texto y a la vez, establecer líneas de interacción de éste con las esferas sociales en las que se inscriben las instancias de producción y recepción.⁵⁷

1) Enunciador

En el caso del teatro, parecería un desafío poder analizar la figura del enunciador, ya que no hay una voz narradora implícita o explícita que relate los hechos como en los textos literarios. No obstante, la propuesta teórica que seguimos considera al enunciador como una dimensión discursiva producto del trabajo interpretativo, que no se limita al narrador, ni tampoco se corresponde con el autor.

Teresa Mozejko (1997) para caracterizar al enunciador desarrolla una serie de competencias referidas a su saber que ayudan a la reconstrucción de esta figura: *saber saber*, *saber decir* y *saber evaluar*. Estos saberes se organizan a partir de una premisa básica para todo enunciado que es la garantía de su mínima efectividad: todo productor espera, por lo menos, que su enunciado sea receptado por otro, y para ello, elaborará estrategias de verosimilización del mismo (Charaudeau, 1995).

En el caso de la obra de Kartun, podemos distinguir el uso del lenguaje como uno de sus más llamativos recursos. La dimensión lingüística de la obra presenta un alto grado de

⁵⁷ “Este enunciador implícito es resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización y enmascaramiento, que el agente social realiza durante el proceso de producción, de tal modo que no puede ser visto más que como ficción, simulacro de sí que construye un objeto extratextual.” (Costa y Mozejko, 2010: 18).

elaboración: rima, métrica, tono y una multiplicidad de juegos del lenguaje (metáforas, hipérbolos, comparaciones, paradojas, ironías, metonimias, entre muchos otros), lo que evidencia un *saber decir* destacado como competencia primera del enunciador de esta pieza. Como podemos observar, los recursos destinados a la construcción del lenguaje son principalmente del orden de lo artístico (tropos y recursos literarios), lo que es índice de una gran capacidad para la producción estética.

Las inflexiones fonéticas del habla coloquial, los refranes y frases hechas, neologismos, anacronismos, citas, eufemismos, perífrasis, constituyen una lengua notoriamente artificial (distante del lenguaje coloquial cotidiano), pero efectiva en orden a la verosimilitud del texto. Para comprender por qué resulta verosímil un constructo lingüístico de este tipo, es necesario detenerse en los modos de elaboración de esta lengua, que se corresponden con ciertos procedimientos de reconstrucción del pasado. *El niño Argentino* en su composición busca mostrar las formas de habla de ambos grupos (elites y campesinado) y para ello se vale, tanto del discurso de la historia, como de la literatura.

La denominada “historia oficial”⁵⁸ es la que guarda un registro de los grandes acontecimientos sociales, y concebida desde una perspectiva tradicional, recupera especialmente los modos de existencia de las clases dominantes en una sociedad. De este modo, el rescate de los modos de vida de las clases populares representa y ha representado un desafío, en tanto la historia no se ha enfocado en la preservación y difusión de estos acontecimientos.

En este sentido, la literatura desempeña un rol fundamental en el proceso de fijado de las vivencias y del habla de los sectores populares, un ejemplo de ello es el peso que tiene la gauchesca en la representación del gaucho. Si bien el discurso literario no reproduce el referente real sin alteraciones, construye su verosímil en razón de su proximidad espacio-temporal al objeto, lo que en retrospectiva incrementa el grado de credibilidad de esa representación para el lector actual.⁵⁹

⁵⁸ *Ibíd.* 28

⁵⁹ Por su parte, el periodismo ocupó un rol de relevancia también en este sentido, sobre todo teniendo en cuenta que al ser un género considerado *menor* poseía mayores licencias para el uso de un registro menos estilizado y más cercano al de la realidad cotidiana. A las falencias y falacias que aporta el lenguaje literario sobre los registros de habla populares (particularmente si tenemos en cuenta que la práctica de escritura literaria era fundamentalmente ejercitada por las clases altas), la escritura periodística por su destinación más amplia y de alcance popular le aporta elementos destacados a la reconstrucción de este registro de habla y experiencias marginales.

Así, están presentes en la obra referencias intertextuales a producciones literarias tales como “La cautiva” (1837) y “El matadero” (1838-1840) de Esteban Echeverría, “Oda a los ganados y las mieses” (1910) de Leopoldo Lugones, y *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández.

Consideramos que estos dos tipos de discursos (historia y literatura) permiten recuperar, por una parte la lengua popular de aquel momento, pero también son elementos utilizados para la reconstrucción del verosímil histórico de la obra en todas sus dimensiones. Esto destaca un conocimiento particular del pasado y sus formas de expresión en la figura del enunciador del texto.

Por otra parte, el manejo destacado del lenguaje que despliega la obra en su estructura métrica y rítmica, el diseño por niveles y la proliferación de juegos del lenguaje, se completa con la implementación de la parodia.

Seguimos a Bajtín y su definición del término, en palabras de Berone:

En el contexto del corpus bajtiniano, dedicado al estudio de la novela, se denomina parodia (o «palabra bivocal de orientación múltiple») a todo tipo de discurso en el cual el autor asume o se apropia de la palabra de otro, pero a partir de una orientación semántico-valorativa diferente opuesta a la orientación que llevaba dicha palabra ajena. (Berone, 2006: 2012)

En el caso de la obra de Kartun, los modelos parodiados son tres, una forma genérica: la épica, y dos textos particulares: *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández y “La oda a los ganados y las mieses” (1910) de Leopoldo Lugones. En *El niño Argentino* aparece la épica parodiada a nivel genérico, por medio de la astracanda⁶⁰, y a nivel intertextual, un juego en la inversión de la lírica modernista de Lugones y la gauchesca de denuncia de Hernández.

La épica es el género lírico que canta a las fundaciones o grandes hechos de una nación o comunidad, conjugando en su relato componentes míticos (ficcional) con históricos (hechos con asidero en la realidad histórica). Celebra la valentía de un héroe que suele tener rasgos supra-humanos, pero que viene a defender axiologías positivas de una comunidad. En una manera laxa, tanto la obra de Hernández como la de Lugones han funcionado como relatos épicos que cantan los valores de las clases populares en el primer caso y de las clases altas en el segundo.

⁶⁰ La astracanda es un género teatral menor cómico proveniente de España de comienzos del siglo XX, opuesto en su estructura, temática, tono y recursos al género épico clásico.

Entendiendo de esta manera estos dos relatos, se hace comprensible que cuando Kartun dice que *El niño Argentino* es “una tragicomedia épica” (Kartun, 2006a), haga referencia a la imbricación de estos dos textos en la obra y a la épica como género puesto en tensión desde la vinculación tragedia-comedia.

Así la parodia se sustenta en la inversión de los siguientes rasgos épicos:

1. La épica toma los grandes episodios históricos de una nación, en busca de fundar un origen, un pasado destacado. En la obra de Kartun, es la épica de la micro-historia, de lo personal, de lo pequeño, lo privado situado en un espacio macro-social. El foco está puesto en la experiencia de las clases populares, en aquel espacio que queda oculto a la vista.
2. El tradicional verso épico, en este caso se presenta como una cópula entre la lírica de alta cultura con la métrica gaucha de corte popular, las cuales tanto en uno como en otro caso responden al verso octosílabo. En Hernández con rima consonante y en Lugones con rima asonante. Kartun opta por la rima consonante más inconfundible de la gauchesca, pero conserva el tono laudatorio de la oda lugoniana y, por supuesto, la preferencia por las metáforas y recursos afines.
3. El rol del héroe épico clásico se caracteriza por su excepcionalidad y es a quien se le destina una tarea que termina por respaldar valores positivos para toda la comunidad. En el caso de la pieza de Kartun este rol es desempeñado por un gaucho, que no posee ningún rasgo destacado, al punto que no tiene nombre (se lo llama Muchacho). La configuración de Muchacho invierte todos los términos de la caracterización heroica: es destinado a la tarea de carácter menor (cuidar de la vaca Aurora), cumple un proceso de adquisición de competencias que en vez de enaltecer sus acciones, terminan por llevarlo a la defensa de valores negativos e individuales. Podemos decir en virtud de lo antes expuesto que Muchacho es un anti-héroe.
4. El tono épico, serio en tanto trata asuntos elevados, se invierte por el tono marcadamente humorístico que posee la pieza de Kartun.

En estos cuatro elementos podemos observar de qué manera la obra parodia el género épico, pero a la vez desarrolla una mirada crítica de los relatos fundacionales. De esta manera,

el trabajo paródico permite afirmar que se trata de un enunciador competente en la construcción del relato, que conoce y sabe aplicar las reglas del género. Y por otra parte, señala un conocimiento sobre los textos parodiados, la historia y la literatura de una época.

Paralelamente, las alusiones al texto del *Don Juan* y a sus variantes literarias⁶¹ como las evocaciones de la historia de don Quijote y Sancho Panza testimonian un conocimiento sobre la literatura universal como una competencia pertinente del enunciador. El enunciador del texto aparece como un diestro conocedor de la práctica y la teoría de la escritura de ficción, lo cual queda demostrado en los usos superficiales y estructurales del lenguaje, como así también en las referencias intertextuales operadas en el enunciado. Además, mediante las alusiones a las diferentes versiones del *Don Juan*, se muestra competente y poseedor de un saber respecto del quehacer teatral, es decir, en el manejo de un conjunto de operaciones pertinentes a la construcción de una obra teatral.

Podemos pensar, entonces, en base a lo expuesto que el rol temático de este enunciador es semejante al del *arqueólogo*, en el sentido etimológico de esta palabra: ciencia de lo antiguo. No es un historiador en el sentido tradicional, de alguien que cristaliza discursos sobre los hechos del pasado, sino que busca completar los vacíos que intencionalmente han dejado esos relatos. Se intenta reconstruir por medio de la ficción los puntos ciegos de la historia Argentina, haciendo foco y dando luz a las zonas menos exploradas, como son las experiencias micro-políticas de las clases populares. Es posible entonces, establecer también una filiación de la figura del enunciador del texto con los enunciadores tipos de la novela histórica por el modo de operar con la materia de la historia.

La última de las competencias que caracterizan al enunciador es el saber-evaluar. Ésta guarda gran relación con el saber-saber del enunciador, en tanto es una capacidad de comprensión y análisis de aquel objeto cognitivo que ha sido puesto en circulación. Por consiguiente, el saber-evaluar estará estructurado en relación a dos elementos: uno, el manejo del lenguaje, y otro, el saber sobre pasado.

En el monólogo de cierre de la obra aparece parafraseada la famosa sentencia sobre la repetición de la historia del *Dieciocho brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx (1852)⁶²:

⁶¹ Kartun, 2006: 82, 84

⁶² “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa” (Marx, 1981: 404)

“Como vive en la parodia/ reencarnada la tragedia,/ la historia como materia/ en este Achalay sin historia, sin dignidad ni memoria,/ sobrevive en la bacteria.” (Kartun, 2007: 86).

La cita de Marx, ubicada de modo estratégico para la intelección del texto, establece los dos ejes de sentido alrededor de los cuales se organiza la obra completa: el teatro y la historia. La historia regresa para Marx, aunque no de idéntica forma, sino por medio de *la representación* expresada en la metáfora teatral (tragedia y comedia). La historia no puede ser vuelta a vivir, pero sí es traída al presente por medio del discurso y de la representación, aunque en ese regreso será *diferente*, en los términos que propone Derrida⁶³. Este regreso de los acontecimientos como comedia explica los procesos de degradación de los personajes y sus valores en el texto.

La capacidad de evaluación del enunciador se sostiene en la comprensión del presente como repetición de pasado. No obstante, aspira a superar las limitaciones que impone el discurso histórico, en tanto discurso intervenido ideológicamente por una clase, por medio de *una arqueología creativa*, que busca reconstruir el pasado mediante la ficción.

Resulta esclarecedora a este respecto la palabra de Giorgio Agamben en relación a la actividad *arqueológica*:

(...) mis investigaciones, como las de Foucault, tienen un carácter arqueológico, y los fenómenos de los que se ocupan se desarrollan en el tiempo e implican por lo tanto una atención a los documentos y a la diacronía que no puede dejar de seguir las leyes de la filología histórica. Pero la *arché* que éstas alcanzan —y esto vale, quizás, para toda investigación histórica— no es un origen presupuesto en el tiempo sino que, al situarse en el cruce de la diacronía y la sincronía, *vuelve inteligible no menos el presente de investigador que el pasado de su objeto*. (Las cursivas son nuestras. Agamben, 2009: 43)

Este enunciador construye un saber pormenorizado del pasado y es capaz de reconocer las marcas de ese tiempo otro en el presente, en virtud de las competencias

⁶³ Utilizaremos *diferencia* en cursiva para referir idioma al término desarrollado por Jaques Derrida, *différance*, el cual no tiene traducción exacta en nuestro idioma. La “*Différance* es, por tanto, una estructura y un movimiento que ya no se dejan pensar a partir de la oposición presencia/ausencia. La *différance* es el juego sistemático de las diferencias, de las huellas de las diferencias, del *espaciamento* por el que los elementos se relacionan unos con otros. Este espaciamento es la producción, a la vez activa y pasiva (la *a* de *différance* indica esta indecisión en lo referente a actividad y pasividad, lo que todavía no se deja ordenar y distribuir por esta oposición), de los intervalos sin los que los términos *plenos* no podrían significar, no podrían funcionar. Es también el devenir-espacio de la cadena hablada, que se ha dicho temporal y lineal; devenir-espacio que sólo vuelve posibles la escritura y toda correspondencia entre la palabra y la escritura, todo tránsito de la una a la otra” (Derrida, 1977: 51-131)

destacadas de lectura y escritura que ha dado cuenta poseer. Finalmente, la construcción de la identidad del enunciador guarda relación con la figura del enunciatario, en tanto aquellas competencias que se proyectan en la figura del enunciador, requieren de un correlato en la del enunciatario para lograr la comprensión del enunciado.

2) Enunciatario

Aurora cierra su monólogo, y con él la obra completa, diciendo “quien quiera entender, que entienda” (Kartun, 2007: 87) en clara referencia al texto bíblico⁶⁴, indicando la voluntaria interpretación de los fragmentos presentados como una actividad que corre por cuenta exclusiva del receptor de la pieza. Deja como tarea pendiente la comprensión de esos fragmentos de historia y ficción que presentó la obra para sacar de ellos alguna conclusión, ¿sobre nuestro presente?

Todos los signos que ofrece la pieza de Kartun están descentrados. Su plena significación no está ubicada en el interior de la escena, sino que remite constantemente hacia afuera de ella. Esto se logra por medio de los recursos hasta aquí nombrados: temática histórica, género paródico, representación dentro de la representación, deconstrucción de la escena, metáforas, símbolos y alegorías, personajes estereotipados, nos recuerdan una y otra vez el proceso de repetición y (re)presentación de la historia del que nos hablara Marx.

La interpretación de este estallido de signos reclama, por una parte, una activa participación del espectador y de su bagaje personal de conocimientos, y por otra parte, actualiza de forma permanente la ineluctable mediación de la representación y su *diferencia* (Derrida, 1968) en la actividad de intelección de la historia y del mundo en general.

La categoría teórica de *diferencia* nos permite explicar aquello mismo que Marx definía en términos teatrales, y no casualmente porque el teatro es el paradigma de la representación. La diferencia derrideana aspira a hacer comprensible la condena del hombre al conocimiento mediato del mundo, esto es que no tenemos acceso al conocimiento sino necesariamente por medio del pensamiento y en él, por medio del lenguaje.

Sin embargo, la reiteración en el lenguaje de los objetos del mundo, implica siempre una forma otra. La actividad de representación siempre descentra, ya que no es una copia (no

⁶⁴ Mateo, 19: 12

hay superposición de términos), en cambio siempre es deriva: en contacto con lo que refiere pero reenviándolo hacia otro lugar.

Si entendemos al enunciatario como la proyección textual del receptor del discurso y destinatario de la manipulación implícita en todo texto, es necesario que todo discurso organice una axiología compartida con éste en función de la comprensión de los objetos de valor presentes en el enunciado.⁶⁵ El espacio histórico y las referencias a la cultura argentina en general, sirven como un piso compartido con el espectador que lo orienta en la actividad constante de deriva de sentidos que propone la obra.

Por otra parte, en el gesto de develación del artificio escénico se ilumina a la platea. Más de una vez durante el análisis hemos marcado el modo en que la obra interpela al espectador, en este punto podemos decir que lo hace atribuyéndole a su enunciatario dos caracterizaciones: testigo y cómplice.

El primero de estos dos se corresponde con el nivel pre-representacional, en donde el público espía por la ventana (ojo de buey- ojo de vaca) las confidencias de la vida privada de estos personajes. Mira y participa pasivamente de las desventuras de ellos. Este es un enunciatario testigo pasivo, cuya inactividad es puesta de manifiesto en la exposición del pacto de ficción.

La segunda de estas configuraciones es la de cómplice, ésta se construye desde los apartes del Niño por medio de los cuales se comparte un saber con el espectador. En base a ese saber, desde el humor se configura al enunciatario como un par de Niño, interlocutor capaz de captar la burla y la ironía. El movimiento va desde lo cómico en la complicidad con Niño, hacia lo incómodo en la muerte de este personaje. Finalmente, en su inacción el enunciatario asume un rol de cómplice, en tanto conoce las intenciones y puede anticiparse a la traición sufrida por Muchacho, pero no *hace nada al respecto*.

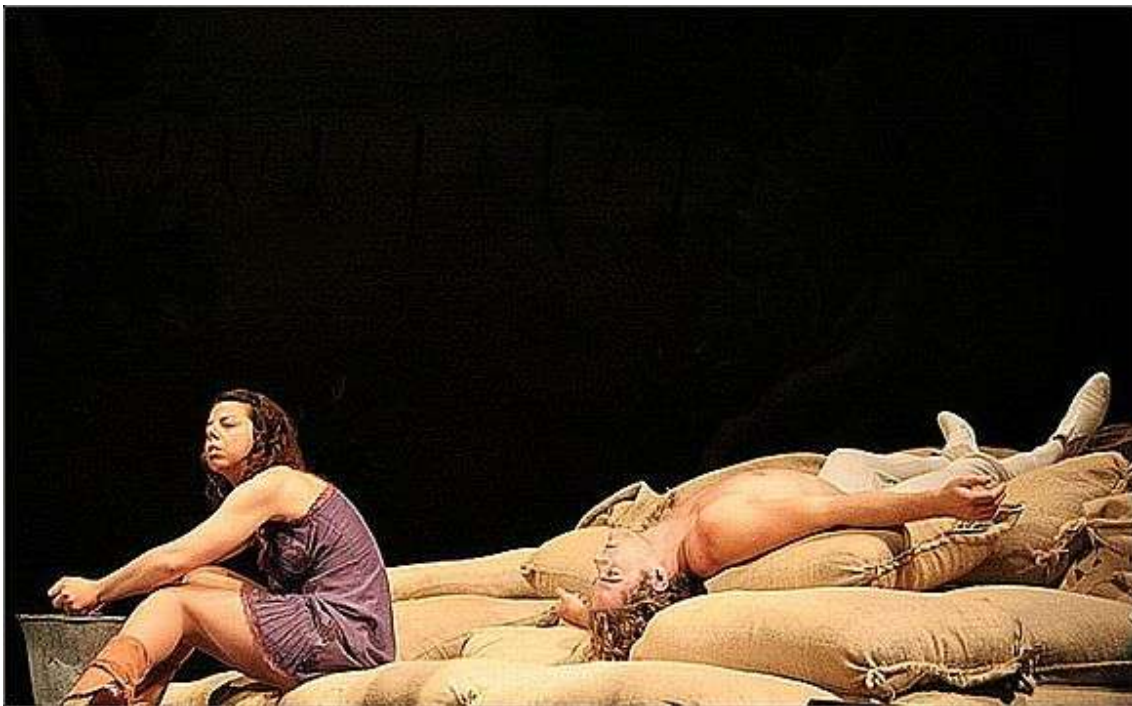
Los dos tipos de enunciatarios contruidos por el texto ponen de relieve, por una parte, que en tanto este sujeto de acción es configurado como testigo, acepta de forma inconsciente e irreflexiva ciertos relatos del mundo y las lógicas de relación social que vienen inscriptas en ellos. Y por otra, en tanto es configurado como cómplice, participa por omisión

⁶⁵ Mozejko dirá que esta axiología debe ser compartida por el enunciatario para garantizar la aceptabilidad del enunciado, aunque a la vez novedosa para causar en él interés.

en el desarrollo y la pervivencia de sistemas de dominación y del ejercicio de la violencia en nuestras sociedades.

Se busca en este sentido mover al espectador a un gesto reflexivo por medio de la desarticulación de las estructuras ocultas, como las de la representación teatral, que parecen ser absolutas y estables. Y, a la vez, “hacer inteligibles una serie de fenómenos cuyo parentesco se le había escapado o podía escapar a la mirada del historiador” (Agamben, 2009: 43).

En tanto, el destinatario en el espacio de la realidad, receptor, espectador se espera que tenga competencias: capacidad de observar, reflexionar, evaluar, y cumpla un rol activo no sólo en la construcción de sentidos del texto sino también que sea capaz de realizar acciones transformadoras del mundo representado ya fuera del espacio teatral.



1.3. Conclusiones

Según lo hasta aquí expuesto, es posible distinguir dos líneas de sentido principales elaboradas a lo largo de la obra, una vinculada a la problemática de la representación, y otra, a la lucha de clases.

Aun cuando estos dos núcleos de sentido han sido tratados desde diferentes perspectivas y con diferentes recursos, consideramos que ambos sostienen una mirada crítica respecto de las dinámicas socio-económicas de nuestro país y sus correspondientes formas de reproducción y permanencia en el tiempo.

En relación al primero de estos dos ejes de sentido, la descomposición del acto representativo le permite al espectador conocer el carácter ficcional de los hechos presentados. La diferencia entre apariencia y realidad, puesta en acción mediante los diferentes recursos poéticos que sirven a la deconstrucción de la ficción, articula esta problemática a nivel del enunciado.

La repetición y la representación se superponen en *El niño Argentino* porque esta última es concebida como el acto de volver a presentar, sin embargo, este regreso siempre implica una *diferencia*, como señala Derrida. Diferencia entendida como imposibilidad de ser idéntico y como diferir en el tiempo. La representación nunca podrá reproducir su objeto tal y cómo es, en cambio produce siempre algo nuevo preñado de aquello a lo que refiere, pero diferido en el espacio-tiempo y en su significación.

Encontramos en la obra el *leitmotiv* de la representación entendida como repetición diferida, en figuras discursivas tales como: metáforas, símbolos, alegorías, puestas en abismo, representación dentro de la representación. Todas estas son herramientas que permiten producir corrimientos entre los objetos y los modos en que son representados, son formas de traer un sentido connotado en un objeto inesperado.

Estas construcciones detonan los sentidos de la obra, expulsándolos hacia afuera de su propio sistema de significación y, a su vez, requiriendo ciertas competencias en el espectador para lograr su plena intelección.

A la par, la configuración del texto en niveles, que se logra mediante la composición de Aurora como un narrador testigo que cumple los roles de dramaturga, directora y actriz, la presencia del Hombre-Orquesta, los apartes del Niño Argentino y las puestas en abismo, ponen al desnudo las estructuras y los artilugios de la representación teatral.

De esta manera, estos recursos aquí señalados permiten deconstruir los procesos de creación del verosímil dramático.

La configuración de la historia que hace la obra, a nuestro juicio, se presenta estrechamente ligada a las nociones de repetición y representación. Para comprender mejor a qué nos referimos, será necesario atender a la sentencia de Karl Marx sobre la historia que es traída a colación en la pieza.

Si pudiéramos ver el programa de mano de la primera puesta de la obra, notaríamos que estaba encabezado por el fragmento del *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* de Marx que citamos en el apartado anterior. Al comienzo y al cierre de la representación, la hipótesis marxista es colocada estratégicamente para orientar la interpretación de ciertos signos puestos en circulación por la obra.

Observemos cómo continúa el fragmento:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. *La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos.* Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, *representar la nueva escena de la historia universal.* (Marx, 1981: 404)⁶⁶

En este párrafo Marx expone el funcionamiento que tiene la historia y deja entrever que en ese regresar (*volver a presentar*), lo pasado es puesto *en función de algo*.

En este sentido se explican las recuperaciones de los discursos de la historia y la literatura en la obra, o bien, las relaciones intertextuales operadas en el enunciado., la reactualización de sentidos que funcionan en la obra de los discursos de la historia y de las obras de Lugones, Hernández, Guiraldes etc. Incluso, el enunciador de la ficción histórica también incita a la repetición al proponer una relectura del pasado en función de una reinterpretación del presente.

Los dos ejes de sentido se conjugan: al plantear la falsedad o imposibilidad de existencia de esencias –como se deja claro en la obra mediante los juegos entre disfraces,

⁶⁶ Las cursivas son nuestras.

actantes y actores—, la representación puede ser manipulada en base a intereses. Del mismo modo que aquello presentado por la obra es abiertamente operado por la acción de Aurora, todo lo representado implica una labor de recorte, organización, distribución y selección. Las operaciones de sentido y estrategias que se ponen en funcionamiento en el enunciado se orientan a dar cuenta de la variedad de puntos de vista, la diversidad de valoraciones de un mismo hecho u objeto, la primacía del rol y el lugar social en la definición de una identidad, de allí que sean posibles los desplazamientos o cambios de lugar social y de identidad. No hay esencias. Uno puede ser el otro. Se trata de roles asumidos como los actores en el teatro asumen al personaje. Sólo que, fiel a la consigna de Marx, la repetición acaba poniendo en evidencia el carácter de farsa. La copia sufre un proceso de degradación, en un carnaval de disfraces, sin valores, ni esencias.

La utilización del pasado y la historia como formas de resistencia al cambio aparecen dos veces graficadas en la obra: en la figura del gaucho y en la transformación de Muchacho.

El gaucho domesticado que compone Leopoldo Lugones en *El payador* es una parodia del gaucho decimonónico, aquel que fuera un agente social conflictivo porque introducía una lógica alternativa a la prerrogativa económica de la propiedad privada. La dimensión revolucionaria de su práctica es eliminada por Lugones con el objetivo de convertirlo en el símbolo de las elites resistentes a la emergencia de las nuevas clases sociales de la época.

La transformación de Muchacho es equivalente. Éste es quien “purgado de gauchaje” (Kartun, 2006: 84) se convierte en aquel que fuera su propio verdugo, luego de experimentar la traición y la violencia de las estructuras materiales y mentales del capitalismo de la elite. La vestimenta de gala de su amo es el disfraz que le ayudan a llevar adelante el papel: Muchacho es una farsa de Niño.

Hay un elemento más en *El niño Argentino* que nos permite comprender aún mejor la repetición de la historia y es la fundación de Acahalay. La representación dentro de la representación cumple la función de enseñar el proceso de construcción de un relato (al modo en que lo permite la composición de la obra por niveles) sólo que esta vez, es un relato cívico: aquel que instituye lógicas de relación social.

En este sentido, la fundación, ya sea comprendida como acontecimiento narrativo o como mojón simbólico dentro la obra, permite anudar las dos líneas de sentido hasta aquí

planteadas. Achalay (instituida mediante recursos teatrales) evidencia el carácter ficticio de los gestos y relatos *cívicos*, que perviven en virtud de las mismas estrategias y procedimientos que la representación escénica: por acuerdo de sus partes.

Por otra parte, es posible concebir que, si bien Achalay es una alegoría de la Argentina de comienzo del siglo XX, también puede ser leída como una metáfora de la Argentina de los años noventa. Aquello que representaba el viaje a Europa en la primera mitad del siglo XX, se repite en el viaje a Miami característico del menemismo: los últimos, son la farsa de los primeros, la nueva parodia de aquella tragedia.

De esta manera, en los años noventa regresan ciertos relatos sobre la Argentina que ya había circulado durante el período agro-exportador de principio de siglo: el supuesto ingreso del país al primer mundo, el derroche como práctica cotidiana, la comparación con lo extranjero (pero, esta vez es Norte América el modelo en vez de Europa), y la idea que el dinero se produce casi por generación espontánea.

El niño Argentino, en consecuencia, buscará poner en evidencia aquello que estaba oculto: el entramado de relaciones entre sujetos y clases sociales sobre el cual descansa el aparato económico.

Hacer visible es una acción que se presenta en las dos líneas de sentido que señalamos en un comienzo: visibilizar los procesos económicos que gobiernan las relaciones sociales y visibilizar los modos de construcción de la representación (y con ello dar por tierra con el artificio). En definitiva, visibilizar la lógica de lo social en una relectura del pasado funcional al presente.

La imagen de la madre de Argentino llorando granos de maíz al final condensa esta concepción de la facilidad en la generación del bien económico. Esta misma manera de concebir el sistema de producción, ya aparecía en la “Oda a los ganados ya las mieses” de Lugones y se popularizó en los años noventa por medio del denominado *dinero fácil*. Esto produce como consecuencia una invisibilización de la estructura económica y de las clases que se encuentran en la base de la pirámide laboral, que son quienes producen aquello que parece caer del cielo.

La hipermediatización que trajo la instauración de la lógica neo-liberal produjo un efecto de ocultamiento de las estructuras sociales y económicas, equivalente al que nos enseña la obra que ocurre a principio de siglo. Existe una voluntad de elisión que contribuye a la

perpetuación de las estructuras “tal cual son”. De esta manera, la develación de los sistemas representativos y de las estructuras sociales, como lo hace la obra de Kartun, es índice de una voluntad política de transformación de las mismas.

Así, al igual que la parodia devela las dimensiones ideológicas de sus textos de referencia en el juego modélico de la inversión de sentidos, *El niño Argentino* por medio de la exacerbación de los sistemas de representación establece una analogía entre la aceptación de ciertos relatos sobre la realidad y las ficciones dramáticas. Tanto en una como en otra instancia, coexisten elementos ficcionales y reales imbricados, por medio de un discurso de carácter performativo que promueve la instauración de un orden capaz de regular y orientar las relaciones entre sujetos (espectadores y actores), el cual está plenamente sustentado por un pacto de verosimilización asumido por todas las partes como verdadero.

Las numerosas referencias al sentido de la vista que encontramos en *El niño Argentino* se hacen explicables en relación al rol activo del enunciatario.⁶⁷ En la pieza de Kartun ver es saber, y el saber introduce una delicada prerrogativa ética en el sujeto observador.

Las experiencias dolorosas vividas que le abren los ojos a Muchacho, aludidas en el sintagma “Lo oscuro” (Kartun, 2006: 69), también buscan abrir los nuestros mediante la exposición de la tragedia de estos personajes y la prevalencia finalmente de sólo valores negativos: traición y mentira.

Pero allí mismo se encuentra insinuada la salida: es el espectador quien corre con la responsabilidad ahora de hacer prevalecer los valores positivos que no han sido preservados en la obra.

“Quien quiera entender que entienda” (Kartun, 2006: 87) le dice Aurora de cara a la platea, unos párrafos después de haber parafraseado la frase de Marx sobre la historia. Se interpela al enunciatario a reflexionar, a establecer las relaciones entre los elementos para comprender, no sólo el pasado sino el presente, pero además se lo hace consciente de su poder.

Este poder radica en el hecho de que la realidad no es materia estanca, sino que está construida primordialmente en base a discursos. Son relatos que están anudados y eslabonados

⁶⁷ Ente las referencias al sentido de la vista podemos nombrar las siguientes: el espiar por un ojo de vaca, la oscuridad que abre los ojos de Muchacho, las veces que se refiere a la luz artificial por diferencia con la luz solar, entre otros ejemplos.

de manera que su artificiosidad quede oculta, pero eso también es un artificio, tal y como lo ha intentado mostrar la obra.

Este conocimiento, al igual que la exhibición de los roles y las formas de participación (por obra u omisión) del enunciatario al interior de la pieza (testigo y cómplice), impulsan pasionalmente al espectador. Porque es él quien queda empoderado para actuar por medio del conocimiento de la cualidad representativa de “la realidad”: ver es conocer. El ser consciente pone al espectador en un dilema ético, ya que la omisión de la acción pasa a ser voluntaria desde el momento en que aquello oculto sale a la luz.

El niño Argentino logra deconstruir los discursos fundantes de las lógicas de relación social de nuestro presente por medio de la metáfora del viaje a Europa y hacer consciente a su espectador del poder que posee. La propuesta que finalmente intenta instaurar la pieza teatral, a nuestro juicio, puede ser resumida en la máxima bíblica que versa: “la verdad os hará libres” (Juan, 8: 31), impulsando al enunciatario a actuar en defensa de los valores positivos que son abiertamente denostados en la obra.



Pidgeon Club Mar del Plata

2. *Ala de Criados*

¡Personajes vivos!

No hay que representar la vida como es ni cómo debería ser, sino tal y como aparece en los sueños” Antón Chejov, La gaviota (1896)

2.1. Presentación de la obra

Ala de criados es una obra escrita y dirigida por Mauricio Kartun que fue estrenada en la sala Carlos Somigaglia del Teatro del Pueblo en septiembre de 2009.

Esta obra implica en la trayectoria del autor un nuevo encuentro con una estética que otorga privilegio al realismo, a diferencia del gran alejamiento que significó *El niño Argentino*. No obstante, como intentaremos demostrar, la preocupación por la cuestión poética y social se mantiene, al igual que el trabajo con ciertos elementos innovadores a nivel formal.

Una vez más, se presenta a un narrador testigo quien está encargado de relatar los acontecimientos de carácter histórico desde una perspectiva subjetiva y personal. Nuevamente también, son sucesos que discuten las relaciones sociales de la Argentina de principio de siglo XX. Sin embargo, el foco temático estará puesto en una disquisición de orden poético respecto del lenguaje y sus posibilidades de significación del mundo.

La obra transcurre en el Pidgeon Club de Mar del Plata durante la semana del 07 al 14 de enero de 1919. En este lapso de tiempo, conocido en nuestro país como *la semana*

trágica, se produjeron en la ciudad de Buenos Aires una serie de enfrentamientos violentos entre un grupo de huelguistas, la policía y otras fuerzas represivas civiles.

A raíz de una situación económica cada vez más apremiante, las condiciones de vida de las clases más bajas se vieron fuertemente comprometidas entre los años 1916 y 1919. Como resultado, se produjeron múltiples levantamientos obreros en la época, entre ellos la huelga en los talleres Vasena del barrio Nueva Pompeya. Aunque el gobierno intentó mediar el conflicto, no logró un acuerdo que satisficiera a ambas partes, por lo que se decidió —por primera vez en la gestión irigoyenista— acometer con una fuerte represión policial.⁶⁸

Las acciones se concentran en un club en Mar del Plata, centro vacacional preferido por la oligarquía argentina, o como lo nombra Tatana: “(...) nuestra Biarritz argentina” (Kartun, 2010: 11). El lugar se encuentra desierto debido a que tanto los empleados como los vacacionantes están convocados a participar, ya sea en las filas de los revolucionarios o en los grupos paramilitares de civiles denominados “guardias blancas” que participan de las acciones represivas junto a la policía y al ejército:

Algunas estuvieron vinculadas a las asociaciones patronales, otras se nutrieron de jóvenes de las elites y destacados dirigentes conservadores, pero también de radicales demócrata progresistas (...). Todas se manifestaban hostiles hacia el activismo obrero y de izquierda, con algunos tonos xenófobos y apelaciones exaltadas a la movilización patriótica contra lo que concebían como el caos social. Si bien no constituyeron partidos políticos en regla, intervinieron en los asuntos públicos organizando conferencias, congresos y campañas, y también actuando como grupos de choque, que en los hechos, desafiaban el ejercicio del monopolio estatal de la violencia. (Cattaruzza, 2012: 53)

Los primos Guerra –Tatana, Emilito y Pancho– pertenecientes a la oligarquía porteña y que por diferentes motivos no habían calificado para formar parte de los grupos de resistencia, eran los únicos que se encontraban en la playa. Al grupo se sumó Pedro Testa, representante de la emergente clase media argentina, quien proveía de palomas para el

⁶⁸ “Tanto los sindicalistas como el gobierno transitaban por una zona de equilibrio muy estrecha, que la propia dinámica del conflicto terminó por clausurar, a lo largo de 1919, cuando la ola huelguística llegó a su culminación. En enero, con motivo de una huelga en un establecimiento metalúrgico del barrio obrero de Nueva Pompeya, se produjo una serie de incidentes violentos entre los huelguistas y la policía, que abandonó la pasividad y reprimió con ferocidad. Hubo muertos de ambas partes, y pronto la violencia se generalizó. Una sucesión de breves revueltas no articuladas, espontáneas y sin objetivos precisos hizo que durante una semana la ciudad fuera tierra de nadie, hasta que el Ejército encaró una represión en regla. Contó con la colaboración de grupos de civiles armados, organizados desde el Círculo Naval, que se dedicaron a perseguir a judíos y catalanes, que identificaban con «maximalistas» y anarquistas.” (Romero, 2012: 48)

campeonato anual de tiro al pichón y además se desempeñaba como lanzador, entre otras actividades comerciales.

El encuentro de estos cuatro personajes propició la creación de la “Brigada Linneo”, guardia blanca improvisada que asaltó y violentó una biblioteca y una imprenta socialistas, como así también la propiedad de un vecino cercano al club.

Mientras la Brigada realizaba las misiones, paralelamente se desarrollaron dos conflictos: uno amoroso que involucraba a Tatana, Pancho y Pedro, y otro de tipo comercial referido a Pedro y sus palomas.

Finalmente, los reveses amorosos y la pérdida de interés en la Brigada llevaron la historia hacia un desenlace incierto. Nunca sabremos fehacientemente si Pedro ha sido arrojado al mar enjaulado junto a sus palomas o si los cuatro personajes pudieron arreglar sus diferencias dejando que Pedro regrese a su hogar.

La pieza, además, enseña a Tatana en la tarea de narrar el relato que se nos está mostrando, se condensa en una misma figura al dramaturgo, el director de escena y el actor teatral. De este modo, se abre un espacio en la obra para la reflexión metapoética respecto de las posibilidades del lenguaje y el arte, en el que repercuten todas las experiencias vividas por Tatana.

2.2. Análisis general del texto

La estructura general del texto se organiza en tres niveles:

1. Una dimensión que se configura en torno al acto de narrar: Tatana es un narrador explícito cuya principal acción es la de relatar una serie de hechos que tiene registrados en su cuaderno de notas. Definiremos el primero de estos niveles como diegético siguiendo la propuesta de Gerard Genette (1980).
2. El segundo nivel se establece a partir del relato de Tatana, donde aparecen Pancho, Emilio y Pedro, que adquieren entidad como parte de los hechos narrados. Este segundo nivel será identificado como metadieético, entendido como un relato incluido en otro relato.⁶⁹

⁶⁹ Consideramos que estas categorías son apropiadas para la distinción analítica de los niveles, en razón del carácter marcadamente literario que posee la pieza, ya desde la presentación de la equivalencia entre la acción dramática de narración con la de escritura.

3. El tercer nivel que identificamos a los fines de este análisis, estaría conformado por el plano de la enunciación.⁷⁰

El siguiente cuadro aporta a la comprensión de las mencionadas dimensiones, señalando las relaciones de implicación entre los niveles y los actores correspondientes a cada uno:



Tatana se presenta desde el comienzo como una narradora/escritora, quien está registrando sus impresiones del verano en su cuaderno de notas. No podemos saber con certeza, si los hechos que estamos presenciando son parte de la escritura de su cuaderno o si nos ofrece un relato dramático. Ambas posibilidades se superponen y articulan, poniendo de relieve la equivalencia entre los actos de narración teatral y literaria.

A lo largo de la pieza, veremos que se intercalan momentos de diálogo entre los personajes con monólogos de Tatana. Consideramos que estos últimos y los recurrentes apartes que realiza el personaje permiten la constatación de los niveles señalados.

Podemos observar que, en reiteradas ocasiones, Tatana se dirige a un otro que no es ninguno de los personajes de la obra, quizás se dirige al público, quizás a un sujeto particular que no podemos identificar, o quizás sólo es el discurrir de su pensamiento. Estos parlamentos no son escuchados ni repercuten en los demás personajes, a pesar de que hay momentos en que son proferidos en presencia de ellos:

⁷⁰ Ya explicamos a qué nos referimos en este caso en el apartado anterior respecto del análisis de *El niño Argentino*.

PEDRO: Si usted me permite, Niña, le corrijo la postura.

(Rodeándola con los brazos desde atrás lo hace)

El brazo en la cintura es elegancia pero estos trabucos son un cañón Krupp. Mejor sosteniendo el brazo. Una ménsula. Ahí va.

TATANA: Esta es la parte de la cinta hablada donde Valentino le apoya la mejilla a la garçon y le enseña el secreto de la caza. Y la garçon se marea en sus brazos con el fresco olor a mejilla. Irresistible. Olor a nuevo.

PEDRO: Ahí tiene una. Sale y se mete, sale y se mete. Si le agarra el ritmo no le puede errar. (Kartun, 2010: 25)⁷¹

Podemos observar en el ejemplo como la respuesta de Pedro mantiene relación con el parlamento anterior al que hemos marcado con cursiva y de qué manera el devenir del discurso es interrumpido por el aparte, aunque no haya didascalias que lo señalen. La información que introduce Tatana es para un enunciatario otro (aquel al que se le está relatando lo sucedido) y cumple la función de agregar elementos que están por fuera de los acontecimientos presentados.

De más está decir, que en la representación teatral de la obra es más fácil aún identificar este tipo de recursos, ya que en estos fragmentos la protagonista se dirige directamente hacia donde está el público, dándole la espalda al resto de los personajes. A pesar de ello, ya desde la dimensión textual podemos identificar la interrupción de un nivel discursivo por otro.

Otro elemento significativo en relación a los apartes es que la versión pre-escénica (ver anexos) poseía un número mucho mayor de ellos, lo que evidenciaba aún más la estructuración por niveles de la obra. Luego, en la versión estrenada y publicada, se reduce considerablemente el número de estos parlamentos, haciendo mucho más sutil la diferenciación entre una instancia y la otra.

El desarrollo de dos líneas de sentido principales respalda la organización en niveles de la obra: una referida a una problemática del orden de lo artístico, y otra, del orden de lo social, cada una de las cuales corresponde a un nivel diferente.

En la diégesis, se cuestiona el concepto de lenguaje poético por medio de la tematización metapoética de la metáfora. Mientras que en la metadiégesis, encontramos una

⁷¹ Las cursivas son nuestras.

problematización de orden político que refiere a los conflictos de clase de la sociedad argentina de principio de siglo XX.

El tercer nivel distinguido se constituye por la definición de las figuras de la enunciación: enunciador y enunciatario. Ambas poseen una estrecha relación con las instancias de producción y recepción de la obra, lo que le permite al análisis alcanzar una lectura en el orden de lo discursivo.

Consideramos que es de suma importancia comprender esta dimensión para el tipo de trabajo que nos hemos propuesto, ya que ésta habilita la interpretación de estrategias orientadas a la construcción de un enunciador como “simulacro del agente social” (Mozejko, 1997) y de un enunciatario como receptor de las “estrategias de manipulación del enunciado” (Mozejko, 1997).

A continuación, trabajaremos los tres niveles hasta aquí presentados por separado.



2.2.1. Nivel diegético: el lenguaje poético

Este nivel se desarrolla a partir de la figura de Tatana y su acción principal es la narración que lleva adelante. En este caso, la fábula a nivel superficial se organiza en torno a una problemática del orden de lo amoroso y poético. Aquí Tatana nos cuenta una transformación singular que ha experimentado: su conversión en poeta en virtud de su relación con Pedro.

La presentación de este personaje al modo de un narrador protagonista permite visibilizar los procesos de creación y producción teatral en sus diferentes roles.

Tatana es dramaturga/escritora en tanto opera, selecciona y administra la información que le es dada a los espectadores: un ejemplo claro es el final de la historia de Pedro, sobre la que nunca podremos saber a ciencia cierta qué ha pasado.

Es directora teatral porque señala cómo y qué actuar a los otros personajes de la obra, dejando en claro que son creaciones de su propio discurso o pensamiento, como podemos ver cuando Emilio y Pancho se retiran por un imperativo de Tatana en el final de la escena IV.

TATANA: Guerra. Una Guerra Santa. Ayudados de cocó no dormimos en todo el día. Ellos por ahí de caravana. Yo... (a Pancho y Emilito que descasan despatarrados) Dije por ahí... (Sin ningún entusiasmo obedecen y salen. Tatana retoma) Ello por ahí de caravana. Yo esperando que el gradador guarango me hiciese su seña para la toldería. (Kartun, 2010: 52)

En este sentido, resulta curioso que por momentos Tatana, en tanto personaje, aparezca movida por el impulso sexual y amoroso, como comandada a actuar por una voluntad que la excede, o bien, como el actor responde a los deseos del director y el dramaturgo.

Las tres figuras se articulan y condensan en el personaje de Tatana para poner de relieve la actividad subjetiva de construcción del relato, produciendo una impresión de simultaneidad entre la creación y la representación de los acontecimientos.

El relato de Tatana articula la fábula de tipo amoroso que se erige en torno a su relación con Pedro con una problemática de capital importancia para la pieza: la del lenguaje poético.

TATANA: La metáfora es cosa de putos. Un ademán de manflorita. Una parte desviada de la lengua. Es claro como este sol matinal de enero. “Claro como este sol” no es una metáfora, entendámonos. Es una comparación, que es su prima

sana. La comparación tiene un sentido. Sabe adónde va. No vagabundea. La metáfora es la liniera del lenguaje. “Il est impossible d’écrire sans des métaphores” Imposible no. Imposible no es una palabra que me frene, Mademoiselle Geneviève. Puedo escribir perfectamente sin metáforas. Mal que le pese a usted, al insulso pueblo suizo, al resto de los profesores del colegio, y a la reputísima lengua francesa tan afecta siempre a expresarse por parabolitas. En lengua madre. Y sin vueltas. (Kartun, 2010: 10)

El personaje denosta la forma poética y realza la escritura narrativa que reproduce la realidad “tal cual es”, instaurando esta temática como un eje de sentido que se irá desarrollando a lo largo de toda la pieza. La obra propone así una indagación respecto de los modos posibles de referir la realidad y sobre el vínculo entre la palabra y el objeto significado, que se desprende de esta oposición inicial entre comparación (literal) y metáfora (ambigua).

A pesar de lo que Mademoiselle Geneviève diga, Tatana se propone referir los acontecimientos en la relación más directa posible con el referente, en lo que ella entiende como un vínculo transparente entre la palabra y éste.

Sin embargo, los planes de Tatana se ven alterados. Al involucrarse en una relación amorosa con Pedro y perder su virginidad, Tatana se sentirá casi involuntariamente forzada hacia la poesía. Nos preguntamos, entonces, ¿qué tipo de relación lógico-causal (si es que la hay) está exponiendo la obra entre el amor y la poesía?

El uso de dos metáforas que vinculan la situación social con la situación emocional de Tatana nos permiten pensar qué configuración de lo amoroso y sexual propone la obra: “Bomba: el amor es un atentado ácrata” (Kartun, 2010: 47), o “ardíamos la ciudad y yo de fiebre subversiva” (Kartun, 2010: 53).

El amor aparece entonces, como un acto subversivo, al igual que la revolución ácrata que se está dando en la ciudad de Buenos Aires. El acto amoroso que une a Pedro y a Tatana subvierte los roles sociales de cada uno y, a la vez, provoca un conocimiento nuevo en el sujeto. La transgresión provocada por el impulso sexual y amoroso excede las posibilidades de expresión del lenguaje literal y es la palabra poética la que parece ofrecer la manifestación de esa experiencia. Lo cual es comprensible si entendemos que “en tanto modo peculiar de penetración intelectual y emotiva, la metáfora permite captar *directamente* situaciones de difícil aprehensión mediante otras conocidas” (Oliveras, 2009: 183). En consecuencia, la

metáfora se configura como vía de conocimiento y el modo de expresión más adecuado de la subjetividad.

Las cualidades del acto revolucionario se hacen extensivas al acto amoroso, pero también al revés: la dimensión, pasional, violenta y visceral del acto amoroso califica y define el gesto revolucionario. Posteriormente nos detendremos a observar las calificaciones que se le otorgan a este grupo en la obra, pero en esta instancia baste con señalar estos cruces entre estos dos elementos (amor y revolución).

Por su parte, el título de la obra —*Ala de criados*—, nos permite observar el trazado de una espacialidad socialmente cargada que ayuda a comprender la transgresión de roles señalada. Las grandes casas de las familias de la elite argentina de la época poseían toda un ala para que residieran los empleados que impone claramente una diferenciación social. El lugar se convierte en la obra en el espacio de transgresión y rupturas de límites. Tatana es el personaje que transita todos los espacios, incluida el ala de criados, ese viaje adonde “terminan las panoplias de roble y los cortinados de terciopelo colorado” (Kartun, 2010: 46). El cruce de “la frontera” (Kartun, 2010: 46) es espacial y simbólico, en donde los dos ejes de sentido propuestos (artístico y social) se superponen y enlazan: transformación en poeta por medio de la experiencia sexual, que a la vez, es una transgresión de las fronteras sociales.

En la diégesis el acto central es el acto narrar y en este sentido el gesto de “poner en palabras” se conceptualiza como forma de adquisición de conocimiento en diferentes ocasiones. Como ya vimos aquí, lo hace frente al acontecimiento amoroso, luego Pedro lo hará también cuando cuente “su verdad” (Kartun, 2010: 70), y en cierta manera, el mismo acto de narrar/anotar realizado por Tatana que le da forma a la obra es una manera de aprehender una experiencia por medio de su puesta en lenguaje.

El desengaño que sufre Tatana en relación a Pedro funcionará como el disparador que produce otra transformación en el personaje. Tatana no sólo requiere del lenguaje poético para expresar lo nuevo, sino que además descubre que en el mundo las cosas no son siempre lo que parecen, y en consecuencia el sentido de las palabras que las designan no es tan preciso como creía:

TATANA: (...) Es inútil luchar contra la metáfora. La realidad no deja de fabricarlas. Todas las cosas del mundo son metáforas dijo el pesado de Goethe a

quién nadie podría acusar de afrancesado... Escribir la vida tal cual es hacer figurados. Y escribir la vida con metáforas, es ser literal. (Kartun, 2010: 74)

Conocer, representar, significar, son procedimientos análogos por medio de los cuales se trata de captar la realidad, sin embargo sólo se logra operar un recorte, una figura de aquello experimentado: un signo.

En acuerdo con lo propuesto por Charles S. Peirce (1931-1958), no hay signo que sea capaz de suplantar a su referente, siempre será una selección de las características del objeto que es inaprensible por definición, y siempre habrá una instancia del interpretante.

Los acontecimientos de la “realidad” pueden significar diferentes cosas para diferentes sujetos: del mismo modo que la relación que Tatana tenía con Pedro, significó para ella, algo diferente de lo que significó para él.

Ahora bien, si “la realidad” puede ser interpretada, manipulada u ocultada es porque existe más allá del lenguaje, aunque sólo puede ser captada por medio de él. Es posible inferir, entonces, en esta forma de concebir lo real, una correspondencia entre lenguaje y pensamiento. Ya que el mundo es metafórico, no porque el referente real lo sea en sí mismo, sino porque para aprehenderlo (pensarlo/comprenderlo) el hombre necesita del lenguaje.

Tampoco debemos olvidar que las palabras son signos parciales que serán completados por otros en un proceso de circulación del saber: “TATANA: Metáforas... metáforas... Divino eufemismo... Nada quieren decir y todo lo dicen. Alguien alguna vez leerá las hojas amarillentas de esta crónica incompleta y creará ver en ella lo que nunca he pintado. Un milagro.” (Kartun, 2010: 75).

El rol del lector o receptor del discurso es fundamental en esta ontología del acto poético: el control sobre el sentido en última instancia no lo posee sólo el productor del discurso, sino también su receptor.

Al no poder acceder al referente real al que remitiría el lenguaje, los discursos no poseen sentidos estancos, sino dinámicos. Estos sentidos están anclados parcialmente en una representación compartida del objeto, pero en la recepción del signo se termina por componer *otro signo* único y particular. Esa representación del objeto se conecta con la experiencia, los intereses y la subjetividad de cada receptor.

De este modo, la metáfora puede ser pensada, no sólo como un arma de evasión de la realidad o de engaño como lo señala Dubatti (2010) y creía Tatana al comienzo, sino que

también puede ser un modo de expresión de lo real y funcionar como una forma de conocimiento.⁷²

El manejo del saber que implica el acto poético es desmontado al exhibir a Tatana en el proceso de creación y narración de su propia historia. Ella es quién orienta el discurso, recorta, esconde, elide, reflexiona durante la escritura y nos ofrece un conocimiento parcial de su experiencia, al punto de que nunca nos revela concretamente el final de la historia de Pedro.

La obra muestra el circuito completo de la creación y de la construcción del artificio teatral, pero haciendo hincapié en los procesos de manipulación y administración del sentido. Consecuentemente, no habrá realismo ni mimesis en términos objetivos, porque siempre hay subjetividad tanto desde el que produce como desde el que recepta. Esta concepción de la práctica artística vinculada a la problemática del realismo se actualiza en la obra por medio de la recuperación de *La gaviota* (1896) de Chejov.

Las obras chejovianas exploran el realismo cotidiano, carente de acciones y gestos grandilocuentes. Todos los sucesos trascendentes ocurren fuera de la escena, los espectadores sólo vemos a los personajes dialogar y deambular por la superficie de los hechos. En *La gaviota* se problematiza la concepción del teatro y del arte; presenta tres generaciones de sujetos vinculados a la práctica teatral: una actriz cuya época de gloria ha pasado, un escritor de moda y un creador joven que se enfrenta a la incomprensión de las generaciones anteriores. Se cruzan en la pieza de Chejov una crítica a la situación social y cultural de la Rusia de su época con la problemática de los estilos dramáticos y sus transformaciones, similar a lo que Kartun hace en su obra.

Como bien lo describe este dramaturgo, *La gaviota* es una obra donde la gente se dice un montón de cosas para hablar de otras, y allí radica la potencialidad poética del teatro en términos metafóricos (Kartun, 2010^a: 114).

Aún en el realismo más parco, un término puede significar algo por fuera de sí mismo; ningún signo posee un sentido unívoco y está en la voluntad del público interpretar las imágenes representadas.

⁷² Nos detendremos a pensar la lectura que hace Jorge Dubatti sobre la obra y en relación a la metáfora más adelante en este capítulo.



2.2.2. Nivel metadieético: la lucha de clases

El nivel metadieético, centrado en la problemática de la lucha de clases, está compuesto por las escenas que Tatana va relatando y en él interactúan los personajes de Pedro, Emilio, Pancho y Tatana misma.

En los primeros años del siglo XX en Argentina, se acentúa la transformación de la matriz económica de nuestro país por medio del crecimiento de la producción agropecuaria. Esto, a su vez, produjo un paulatino desarrollo de la industria y el afianzamiento de las clases proletarias. Como parte de este proceso sucede un desplazamiento de la figura del “sirviente” a la del “servicio”.

Sirviente o criado es aquel que está en una relación de dependencia con su empleador en una clara inferioridad de condiciones. En cambio, el servicio es una mirada netamente capitalista, que mercantiliza los servicios en tanto bienes, pero a la vez, permite el surgimiento de una lógica relacional que intenta ser entre iguales. Teóricamente, no habría jerarquías sino un interés mutuo de satisfacer necesidades de diferente índole por medio de la transacción comercial. El servicio, comprendido en estos términos, contribuirá a la emergencia de un nuevo grupo social: las clases medias.

La obra presenta tres grandes conjuntos de personajes que se corresponden con la organización social antes señalada. Por una parte, encontramos a la familia Guerra, representantes de la oligarquía terrateniente poseedora del control del Estado y el poder económico en la Argentina de 1919. Por otra parte, se encuentra Pedro Testa, hijo de inmigrantes italianos, representante de la futura clase media argentina. Y finalmente, los anarquistas, maximalistas y revolucionarios que están en la Capital peleando por sus derechos (personajes aludidos por medio del discurso de los otros), que representan al proletariado industrial.

En el enunciado se introducen valoraciones sobre los tres grupos, aunque no todas sean explícitas: la oligarquía es despótica como Tata (el abuelo) que digita la vida de sus nietos desde la distancia, falsa como Pancho que oculta su homosexualidad, ignorante o idiota como Emilito a quién le preguntan “...de dónde sale la plata y responde del cajón del abuelo...” (Kartun, 2010: 10).

A la vez, la clase media encarnada en Pedro es tan negativa como aquella, ya que él profesa la “engañifa” como la única forma de supervivencia y ascenso social. Tanto los personajes de la oligarquía como los de la clase media, accionan únicamente motivados por la conveniencia y los intereses personales. Son las necesidades propias las que antepone Tata a los reclamos de Pedro por las palomas; es la búsqueda de reconocimiento de su abuelo la que lleva a los primos Guerra a conformar la Brigada Linneo; y es la conveniencia de Pedro para su negocio lo que lo lleva a relacionarse sexualmente con Tatana y con Pancho.

En contrapartida, los únicos personajes que funcionan por móviles superadores, por valores solidarios y colectivos, son los huelguistas que —a pesar de su impericia y hasta falta de madurez⁷³— están arriesgando sus vidas por mejoras en las condiciones laborales. Dentro de la obra, si bien estos personajes no son plenamente configurados de manera positiva, sí son los menos negativamente marcados, su cualificación como niños en el discurso de Pedro los hace ver como sujetos inocentes y escasamente competentes que es necesario guiar u orientar en sus conductas.

Los recorridos espaciales de los personajes acompañan a la caracterización de cada uno de estos grupos. Una oposición central es La Plata/Capital Federal, la primera ciudad representa lo nuevo, lo moderno (ciudad de origen de Pedro) y la segunda lo antiguo, lo tradicional (ciudad de origen de los Guerra). De esta manera, son convocadas oposiciones tradicionales de las problemáticas histórico-sociales de nuestro país: conservadurismo/progresismo, pasado/presente, tradición/modernidad, civilización/barbarie, viejo/nuevo, clases altas/ clases bajas, dominación/liberación. Además, como señalamos anteriormente, el ala de criados es un sector semánticamente cargado por su vinculación con el sistema de relaciones siervo/servidumbre.

En razón de esto, es comprensible la insistencia con que Pedro indica que no es criado, sino que duerme en el ala de criados porque le prestan una habitación. A pesar de esto la obra nos muestra cómo la familia Guerra presiona y oprime la voluntad de Pedro, enseñándonos que, si bien la lógica económica del servicio intenta ser diferente a la de la servidumbre, sus efectos sobre la libertad individual son similares:

⁷³ Nos referimos a características presentes en el relato de Pedro sobre las palomas rojas y blancas y sobre su expedición a la biblioteca socialista (Kartun, 2010: 29) y a la forma en que finalmente se arregla el conflicto (Kartun, 2010: 36).

PEDRO: (...) En el ala de criados... ¡Ojo: yo duermo en el ala de criados, no soy criado de nadie...! Yo soy cuentapropista. Hago negocios... ¿De qué me acusan? ¿De que hice negocios? Hago negocios con todos... ¿Si no de qué vivo? Con todos...Con la indiada: los bolsillos así de propinas. Con los negros, los resentidos... -el gaucho es resentido de nacimiento-, hay que saber llevarlo, pero me llevo... Hasta con los anarquistas: son como criaturas: sueñan, les hacen versos al hambre... Como a los chicos: hay que jugarles un rato y les vendés lo que querés. Con todos: los de arriba y los de abajo, los que estamos en el medio hacemos equilibrio... (Kartun, 2010: 71)

En la tensa relación de intereses y necesidades que se da entre los Guerra y Pedro se hace visible una asimetría de clases que señala quien posee el control sobre el otro. Nos referimos no sólo al control de lo material, sino también al control de los discursos, los que según la obra quedan regidos por el poder económico. Al respecto, la isotopía del ser/parecer articula las preocupaciones de orden estético y las de orden político en relación a la producción de discursos. Esta oposición aparece anclada en la referencia a la abeja mimadora del comienzo de la escena III, en el momento en que juegan a ser rusos, y como así también, en los secretos y los intereses ocultos de los personajes. Casi todos los personajes terminan siendo otros de los que parecían ser, o mejor, de lo que se decía de ellos. En este gesto se visibiliza la voluntad de ocultamiento y manipulación de la información, ya que el secreto es un “parecer intencional”: Pedro parecía estar interesado amorosamente en Tatana, Pancho parecía haber dejado la marina por el asma, Tatana parecía ser una prosista. El único personaje que no oculta nada es Emilito, porque se conoce su verdad desde el comienzo, en palabras de Pedro refiriéndose a Pacho, Tatana y Emilio (en ese orden): “Él es invertido. Ella es una araña. Y vos sos más pelotudo que las palomas” (Kartun, 2010: 70).

En el juego de apariencias, aquellos que tienen mayor libertad para decir “la verdad” son los que pertenecen a la clase dominante, quienes poseen control sobre la producción material y discursiva. Los del medio y los de abajo deben guardar los secretos de los amos y sus verdaderas intenciones, si quiere lograr sus objetivos: este es el mecanismo de la engañifa.

“¡El progreso es engañifa!”, dirá Pedro (Kartun, 2010: 73). La manipulación de las apariencias, el ocultamiento de la verdad, es el modo de ascenso social que la clase media, a la que Pedro representa, utiliza para alcanzar su beneficio personal.

Esa cualidad dinámica que se le atribuye al mundo en la obra (capacidad ilimitada de generar metáforas) es la misma que posibilita la manipulación de sentidos. Cuando Tata le

dice a Tatana que la carrera de Pancho se ha frustrado por el asma y no por su homosexualidad, está construyendo un discurso y fundando una realidad con él. Y puede hacerlo, porque posee el poder necesario (económico y simbólico) y hay otros actores funcionales que aceptan mantener el secreto y vivir en consecuencia a lo manifestado como verdadero.

Este es otro modo de comprender la metáfora, como forma eufemística que oculta ciertos sentidos en virtud de los intereses de algunos.

Resulta pertinente detenernos para referirnos a la lectura de Jorge Dubatti sobre este aspecto de la obra en su artículo “Sobre el alcance de la teoría de la «engañifa» en *A la de criados*” (2010). Este autor trabaja la noción de “engañifa” como un mecanismo que se reitera a lo largo de la obra en diferentes niveles y lo equipara al procedimiento metafórico, ya que entiende a este último como un proceso de ocultamiento de la verdad, al modo de un eufemismo. “Tatana descubre en la metáfora un mecanismo de engañifa: la opacidad de la metáfora no revela sino que oculta, sustituye la verdad, la tapa, la desplaza. Una forma de decoro y de la obscenidad” (Dubatti, 2010: 168). También sostiene este crítico que cuando la realidad es tan “dura y malsonante” como la vivida por los personajes es necesario apelar a la metáfora para poder expresarla (Dubatti, 2010: 168).

Ahora bien, esta perspectiva pierde de vista una serie de elementos que la obra ha ido presentando:

1. La relación entre la metáfora y la experiencia amorosa.
2. La concepción del mundo en tanto metafórico.
3. La función de la lectura al interior de la obra.

A nuestro juicio, todos estos factores permiten comprender a la metáfora no sólo como un mecanismo de ocultamiento, sino también como un medio de conocimiento del mundo. Es más, el medio por excelencia, en tanto y en cuanto, “la realidad no deja de fabricarlas” y no todo es lo que parece (Kartun, 2010: 74).

Como ya dijimos, la verdad unívoca es un conocimiento que escapa a las posibilidades humanas. Lo que podemos conocer es una verdad subjetiva, mediada por las conciencias: la del productor del discurso como Tatana que oculta, conforma y re-forma su relato en base a su conveniencia y la del receptor quien luego podrá encontrar sentidos que el productor nunca imaginó que estarían contenidos en su discurso.

El mecanismo metafórico, posee una doble valencia desde nuestra lectura, entonces: puede funcionar como un eufemismo para no nombrar el horror del mundo y evadirse de él, pero a la vez, es un espacio de producción de sentido que permite la conceptualización de aquello que escapa al lenguaje y permite la transformación de ese mundo.

En todo caso, la pregunta que se desprende de la obra es si utilizamos esa vía como una forma de descubrimiento o de encubrimiento del mundo.

A nuestro juicio también por este motivo, la pieza introduce una definición de la lectura como práctica emancipadora. Del mismo modo en que la experiencia sexual y amorosa revoluciona al sujeto y subvierte las normas sociales, en este nivel la lectura es presentada como práctica social capaz de provocar fuertes transformaciones. La lectura es representada como un agente de cambio, peligrosa para aquellos que quieren conservar el orden establecido del mundo y beneficiosa para aquellos que quieran cambiarlo.

PEDRO: Los catalanes muy de leer. Para mí son los libros. Les hacen ver cosas que no son. Noche por medio en la biblioteca. Biblioteca Juventud Moderna. Me confundió el nombre y los acompañé una noche. ¡Qué moderna! Cargar libros y hablar mal de los señores. No quiera saber lo que dicen de su Tata. (...) Infamia. Lo remedan. Los libros. Narcóticos. (Kartun, 2010: 36)

Además, es de destacar que dos de los tres objetivos de ataque de la Brigada Linneo están vinculados con esta práctica: la nombrada biblioteca y una imprenta socialista.

La escena V comienza con Pedro leyendo “con conmovedora dificultad” (Kartun, 2010: 55) la estrofa final de *Germinal* de Émile Zola: “Pero allí abajo también crecían los hombres, un ejército oscuro y vengador, que germinaba lentamente para quien sabe qué futuras cosechas, y cuyos gérmenes no tardarían en hacer estallar la tierra” (Zola, 240). Esta novela narra la historia de un grupo de mineros que llevan adelante una huelga con el objeto de solicitar mejoras en sus condiciones de trabajo. El párrafo que está leyendo Pedro es el momento final de la obra donde se dice que, si bien se ha perdido la batalla, la semilla de la liberación y la emancipación de las clases trabajadoras se ha sembrado y pronto germinará. Es paradójico que Pedro no pueda leer el libro que habla justamente de la liberación de los oprimidos, mientras experimenta la violencia que los Guerra ejercen sobre él.

De este modo, la lectura y el lenguaje poético son caracterizados como armas políticas de transformación del mundo que posibilitan la desarticulación de las lógicas opresivas.

Entre el texto de Zola y la *Enciclopedia Británica*, texto que funciona como rector en la formación cultural de la elite, se organiza una oposición que aporta, además, a la caracterización del lenguaje poético. La *Enciclopedia* configura la voz científica autorizada contrapuesta a la ficción representada por la obra de Zola.⁷⁴ Las imágenes que convocan uno y otro libro, claro está, son bien diferentes. El carácter emotivo y movilizador de la narrativa de Zola se distancia drásticamente del discurso descriptivo de la *Enciclopedia*.⁷⁵

La misma obra lo señala: “Le disparó a un ganapán de gorra que huía por los fondos. Cielo. Una cerilla sobre unos afiches con solvente. Incendio. Tremebunda imagen a lo Zola.” (Kartun, 2010: 53). Sin embargo, ambos textos apuntan a una descripción de “la realidad”.⁷⁶

La *Enciclopedia Británica* representa aquello que está puesto en discurso como real y catalogado en una enumeración exhaustiva que comprende el mundo como algo estable, externo a nosotros y que puede ser objetivado.

Zola desde una operación ficcional está denunciando una situación de verdadera violencia y opresión, para que sea transformada. No obstante, la ficción zolaiana tiene un poder que moviliza las conciencias, que apela a los corazones, además del intelecto. Es importante notar que esta misma dimensión pasional apareció antes en la obra vinculada al acto amoroso y al acto revolucionario, ambos expresión de un hacer transformador del orden establecido de mundo.

⁷⁴ Tata permitía a Pancho que llevara la Enciclopedia como única compañía en sus vacaciones en La Falda, y despreciaba a Zola y todas sus novelas.

⁷⁵ Ver comienzo Escena V.

⁷⁶ El género literario al que responde la producción de Zola es el naturalismo, respecto del cual Jaime rest señala que “Se ha supuesto que el término naturalismo, aplicado a la narrativa y al drama, designa una forma exacerbada del realismo que se propone enfatizar la precisión descriptiva del ámbito en el que se ubican los sucesos imaginarios expuestos y en el que se presentan ante el espectador o lector los aspectos más míseros e irremediables de la existencia social. De algún modo, estas interpretaciones tienen mucho de cierto, pero aparentemente cometen una confusión al relacionar el naturalismo con el realismo. En verdad, el realismo propiamente dicho siempre entraña una actitud crítica y una posibilidad de enmendar los males sociales que la obra literaria denuncia; en tal sentido, Balzac es un realista, así como también lo es Ibsen. En el naturalismo, en cambio, ya ha penetrado muy profundamente la ideología determinista que surgió como consecuencia del avance de las ciencias biológicas y de la irrupción del sociologismo positivista, influjos que ganaron terreno en el pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX. De allí procede el estímulo que inspiró a Émile Zola, máximo e indiscutido representante del naturalismo, quien juzgaba que su labor no era más que una aplicación literaria de la metodología científica de la época, basada en las opiniones de Claude Bernard sobre la medicina experimental” (Rest, 1991).

2.2.3. Nivel Enunciativo: el enunciador y el enunciatario

a) El enunciador

Siguiendo la propuesta de P. Charaudeau (1995), expuesta en el apartado donde nos detuvimos a analizar *El niño Argentino*, el enunciador puede ser considerado como un “lugar” desde el cual se ponen en marcha estrategias de construcción del discurso y entonces, también como instancia que pone en circulación ciertos saberes a fin de incidir de algún modo en el enunciatario.

Para cumplimentar este objetivo (que el enunciado sea como mínimo receptado por otro sujeto), el enunciador deberá ser configurado como *competente* en varias dimensiones: 1) demostrar que el saber que nos está transmitiendo es válido, 2) que es competente en su forma de expresar ese saber y, 3) en algunos casos además, es necesario que nos señale que tiene una capacidad de reflexión sobre lo expuesto que diferencia y destaca su discurso del resto.

En la obra de Kartun, los recursos intertextuales e interdiscursivos son fundamentales para avalar el saber del enunciador. Por una parte, son voces autorizadas que respaldan al enunciado (lo que Mozejko denomina heterodestinación del saber), y por otra parte, evidencian el conocimiento y manejo de ciertas lecturas y producciones culturales destacadas.

El saber heterodestinado se caracteriza por un conocimiento respaldado y transmitido al sujeto por medio de otros enunciadores calificados, al modo del saber académico. En la obra se remite principalmente a tres textos: *La gaviota* de Antón Chejov (1896), *Germinal* de Émile Zola (1885) y la *Enciclopedia Británica* (comienza a editarse en 1768).

Entendemos que la articulación de estos textos con la trama cumple la función de verosimilizar el saber del enunciador. Lo muestran competente en el manejo de discursos cuyo conocimiento implica un trabajo de construcción de ese conocimiento principalmente por medio de la lectura y el estudio de documentos.

Esta forma de acceso al conocimiento es también verosímil en el marco de un trabajo que realiza una reflexión sobre la historia, sobre aquello que sólo puede ser conocido de manera mediada.

Existen otras referencias intertextuales como alusiones a los trabajos de Linneo, Goethe, Lugones, Echeverría, Chesterton. Estos elementos respaldan una configuración del enunciador como un sujeto que maneja un amplio saber respecto de los campos de las artes y ciencias humanas.

Consideramos, entonces, que el enunciador se configura como un “letrado”: conocedor del mundo en virtud de su trabajo con documentos escritos, a diferencia del modo de conocimiento experiencial.

Ahora bien, en relación a la producción de cualquier enunciado en tanto objeto cognitivo que es puesto en circulación, no sólo el valor del saber transmitido es importante. La manera en que ese saber es dicho y puesto en signos va a ser un factor a considerar también. Kartun realiza un trabajo destacado en este aspecto. Al estilo de una prosa lírica, las voces de los personajes buscan recomponer un registro de habla antiguo y regional. Neologismos, arcaísmos, refranes, metáforas, metonimias, aliteraciones, ritmo, tono, diferentes idiomas, son elementos que componen esta lengua y la verosimilizan. Sin embargo, en su extrema estetización este lenguaje exhibe su carácter ficcional o literario.

TATANA: No al *tirifilo* de mi padre que nos sacó al trote de *landó* por avenida Alvear hasta el tren. *Cagado en los tiradores* de que nos quemara la casa la turba *bolshevikí*. *Haciéndose el auriga el muy folletinesco*; y actuando de cochero, que se nos ha plegado también a la huelga. (Kartun, 2010: 10)⁷⁷

La diferencia en la configuración entre el lenguaje de los Guerra y el de Pedro radica principalmente en que éste recurre generalmente a la palabra denotativa, a un discurso despojado de referencias librescas o literarias, a frases breves, con mayor presencia de interjecciones y elisiones, con giros del lenguaje coloquial, ingenioso pero llano y despojado.

PEDRO: Catorce mil palomas encanastadas tengo ahí detrás... Esta semana tocaba Copa Pommery. Para la beneficencia. Tres días de escopetazo. Su abuelo me encargó diez mil doradas y yo de comedido cuatro mil más... Espero se arregle para este fin de semana. Mucho no aguantan encerradas. Les tiro agua a balde. No deje de contárselo a su abuelo si lo llama. Digalé... Catorce mil pájaros... (Kartun, 2010: 15)

Pero en general, el lenguaje de la obra funciona como un sistema autónomo, que es verosímil para el espectador en el marco de la pieza, pero cuyo referente no está en el mundo

⁷⁷ Las cursivas son nuestras.

sino en un imaginario colectivo de los modos lingüísticos y que remite marcadamente al lenguaje literario. Un recurso común son las citas de frases completas y casi textuales de obras literarias como la frase “*La Femme a Papá, una mononería de cosas cochonas*” (Kartun, 2010: 38) tomada de *La gran aldea* de Lucio V. López.

La opción por la elaboración de una lengua fuertemente lírica indica en el enunciador una pericia destacada en el manejo del lenguaje y la creación estética literaria como teatral.

El manejo del lenguaje que resulta un factor especial en la poética kartuniana, gravita como eje en esta pieza, en razón de la tesis cognitiva del mundo que hemos presentado, en donde pensamiento y lenguaje se corresponden. Por consiguiente, si el lenguaje es un modo de aprehensión de la realidad, quien es competente en el manejo del lenguaje es apto para la comprensión del mundo.

Esto nos conduce hacia la tercera competencia del enunciador: saber evaluar.

En un mundo en el que sólo podemos acceder a la realidad por medio del lenguaje y donde los sentidos son pasibles de ser manipulados e interpretados de diferentes maneras, el control de la palabra es de crítica importancia.

El sujeto que la obra configura como mejor intérprete de la realidad será aquel que reúne capacidades destacadas de lectura y escritura. Es el “artista letrado”: poseedor de un saber-saber ilustrado, un saber-decir experto, y un saber-evaluar jerarquizado como resultado del manejo de estas competencias destacadas de lectura y escritura.

Sin embargo, es necesaria también una voluntad de transformación que tiene su raíz en las dimensiones pasionales y emocionales de los sujetos, a las que sólo se alcanza por medio del arte.

Con lo hasta aquí expuesto entendemos que la caracterización del enunciador, que se desprende de las marcas encontradas en el texto, aparece como un “artista letrado comprometido” con el cambio de la realidad social. Sujeto que nos enseña sus capacidades de escritura y lectura, las cuales son los fundamentos de una capacidad de evaluación de la realidad, que utiliza el arte como medio de construcción de conocimiento nuevo y de transformación del mundo.

b) El enunciatario

El enunciatario, contracara del enunciador, proyección textual del receptor del discurso se constituye en el destinatario de la manipulación implícita en todo texto. Entendemos que la producción de estrategias textuales que pone en marcha el enunciador se orientan tanto hacia una dimensión cognitiva (hacerle conocer un objeto de saber nuevo), como pasional (para impulsarlo a actuar en consecuencia) del enunciatario (Mozejko, 1997).

Todo discurso organiza una axiología en relación a los objetos de valor presentes en el enunciado. Mozejko dirá que esta axiología debe ser compartida por el enunciatario para garantizar la aceptabilidad del enunciado, aunque a la vez novedosa para causar interés por él.

De este modo, la utilización de la historia argentina, como lo hace Kartun, aporta un marco de inteligibilidad de las relaciones de poder presentadas y permite establecer un espacio cultural compartido sobre el cual desarrollar las escalas de valoración.

Si nos detenemos a observar la configuración de los personajes podemos ver que pueden ser agrupados de la siguiente manera: aquellos que se mueven exclusivamente por intereses individuales y aquellos que comparten intereses colectivos.

La lucha por los derechos de los trabajadores se inscribe en el espacio de lo colectivo y público: únicos valores solidarios y trascendentes de intereses personales que la obra presenta. Contrariamente, la búsqueda de mejoras individuales está marcada negativamente, asociada a la consecución de bienes materiales por medio de lógicas de dominación fundadas en una tradición de violencia y sometimiento.

Los grupos oligárquicos, representados por la familia Guerra, que utilizan la violencia para garantizar la perpetuidad de las diferencias sociales que los benefician, se distancian así de los revolucionarios que entregan sus vidas por mejoras laborales de las que se beneficiarán a muchos otros.

En torno a estas tensiones, se organizan las axiologías que encontramos en *A la de criados*: los valores colectivos, revolucionarios y desestabilizadores de la desigualdad social imperante, están marcados positivamente. Mientras que los bienes económicos, asociados a las lógicas de dominación fundadas en la tradición de la violencia y el sometimiento, como así también la búsqueda de mejora social individual a expensas del bienestar del otro, están marcados negativamente.

Por lo tanto, la dimensión ética que despliega el texto se ubica en una zona del sentido común en donde la validez de los reclamos de los huelguistas, desde una lectura desde el presente resulta innegable porque lo que ayer fuera subversivo, hoy es ley.

Continuaremos el análisis deteniéndonos en otra dimensión textual que involucra fuertemente al enunciatario, la dimensión política. Conviene aclarar que la problemática de la politicidad en el teatro es un campo de grandes dimensiones que escapa al problema específico de esta investigación. No obstante, consideramos que es necesario acercarnos a esta temática para poder comprender y explicar uno de los rasgos distintivos de las obras de este último período de producción del autor.

Para Eliseo Verón (1986), el discurso político es aquél que se destaca por la búsqueda de efectos a nivel pragmático en el receptor. Efectos direccionados a impulsar a la acción al sujeto en determinada manera: votar, pensar, formar opinión, etc.

En el caso que analizamos, se busca movilizar intelectualmente al espectador por medio de la metáfora, y se procura afectar mediante las imágenes artísticas para impulsar a la acción.

En el desplazamiento del sentido literal que viabiliza la metáfora (el signo) es donde reside entonces la posibilidad de un teatro político que no imponga sentidos.⁷⁸ Así, atendiendo a que la metáfora no hace explícita la relación entre sus términos y espera ser deducida por el receptor, es posible pensar su mecanismo creativo similar al de un entimema, silogismo incompleto:

(...)[al entimema] se lo define no por el contenido de sus premisas, sino por el carácter elíptico de su articulación: es un silogismo incompleto, un silogismo abreviado: no tiene «ni tantas partes ni tan distintas como el silogismo filosófico»: se puede suprimir una de las dos premisas o la conclusión; es, pues, un silogismo truncado por la supresión (en el enunciado) de una proposición cuya realidad parece incuestionable a los hombres y que por esta razón es, simplemente, «guardada en la mente» (*en thūumō*). (Barthes, 2009: 170)

En la obra, la operación metafórica en algunos casos queda reducida en su capacidad polisémica al inscribirse en el marco de la historia argentina, y en este sentido, se puede

⁷⁸ El mismo Kartun sostiene al respecto: “Entendí con el tiempo y los bifes que el teatro es poderosamente más político si, en lugar de imponer, expone. Si puede de alguna manera exhibir una situación en la que el espectador no es manipulado por los mecanismos habituales sino que puede elegir opciones dentro de ese universo.” (Kartun, 2010: 120).

identificar con un entimema. La metáfora habitualmente ofrece mayor libertad al intérprete para establecer el sentido porque el vínculo no es evidente.

El otro elemento que nos permite establecer una analogía entre metáfora y entimema es el placer que produce su desciframiento o comprensión (Barthes, 2009: 172). Dicho placer o regocijo se produce en el receptor al encontrar la premisa faltante, de la misma manera que el encontrar la relación entre los términos de la metáfora, lo que produce un conocimiento nuevo o por lo menos un efecto de conocimiento nuevo.

El entimema es un silogismo utilizado en el discurso político porque apela al saber y al sentir del receptor simultáneamente y en este sentido resulta una técnica altamente persuasiva. Ya que provoca la impresión de que las ideas expuestas son en realidad producto de la propia actividad cognitiva del receptor y oculta la intervención del productor del discurso. Para ello, el entimema clásico se apoya en aquello que “todos conocemos, al punto que no es necesario nombrarlo” (Barthes, 2009: 176). Una escala de valoración común que tanto enunciador y enunciatario comparten.

En el caso de *A la de criados* la historia argentina funciona como un elemento regulador de las lecturas. Objeto de conocimiento compartido con el enunciatario que el receptor real tiene altas posibilidades de manejar. Los sentidos posibles de las metáforas introducidas en la obra se ajustan y acotan, en tanto se anclan a un marco de referencia conocido para ambos.

El entimema y la metáfora prevén una participación activa del enunciatario quien debe completar la premisa por medio de un proceso inductivo. Este factor es de gran importancia ya que, como lo señala Federico Irazábal (2004), consideramos que la dimensión política en el teatro se define por su forma de vinculación con la instancia de recepción.

Entendemos, entonces, que la obra presenta posiciones estéticas y políticas marcadas que si bien no son explicitadas, aún pueden ser interpretadas por medio de los elementos presentes en el discurso. De esta forma, la obra proyecta un enunciatario capaz de inteligir las metáforas y de ser agente pasional del cambio social.



3.2.3. Conclusiones

En base a lo desarrollado, es posible afirmar que las dos líneas de sentido, a partir de las cuales hemos estructurado el análisis, despliegan una reflexión sobre el lenguaje y los modos de representación del mundo.

La configuración por niveles permite deconstruir el proceso de creación artístico, cuestionando las relaciones entre lenguaje y realidad y exponiendo una tesis poética al interior de la misma obra.

En el nivel diegético, se presenta un eje situado en la problemática metapoética expresamente, mientras que en el metadiegético el sentido se organiza en torno a una reflexión sobre conflictos de orden social. Sin embargo, hacia el final de la pieza podemos ver cómo ambas dimensiones se enlazan y articulan.

En el primero de estos niveles, se da la transformación de Tatana, quien pasa de manifestar su preferencia por el lenguaje literal a convertirse en poeta. En el comienzo, Tatana defiende un tipo de vínculo entre lenguaje y realidad que ella define por medio de “la comparación”, en virtud de su relación precisa y transparente con su referente. Relación que podemos definir como objetiva, en tanto el objeto es quien rige en última instancia la significación. En el enunciado se cualifica a la comparación como literal, llana y directa: “Una pintura presicionista: un solo objeto perfecto. Geométrico, compacto, contundente.” (Kartun, 2010: 10). Ajustados a esta definición, la comparación poseería un carácter eminentemente descriptivo y denotativo. A modo de ejemplo, podemos tomar la siguiente oración: “...salió empapado de entre las rocas como una sirena macho” (Kartun, 2010: 17). La relación se establece entre Pedro (referente) y sirena macho (imagen figurada), señalando la equivalencia entre los atributos de uno y otro: belleza sobrenatural, sexo y pertenencia al mundo del mar, factores que en conjunto tienden a generar una imagen sensual. No hay procesos ambiguos entre los términos calificante (sirena) y calificado (Pedro), sólo se requiere que el receptor conozca el significado de ambos para captar el sentido.

En el caso de la metáfora ocurre algo diferente, ya que la relación del término con su referente no es directa ni transparente. Esto conlleva a que su sentido sea ambiguo y su significación dependa, en gran forma, de las instancias de producción e interpretación.

El acto productivo es fundamental, porque la metáfora establece una relación entre dos términos en base a ciertas similitudes no evidentes: “[la metáfora] (...) desvía la palabra de su significado propio para referir a otro término de manera clara, llamativa o novedosa” (Oliveras, 2077: 24). El vínculo inesperado destaca del objeto otras características que no estarían puestas de relieve en el signo literal. A la vez, la capacidad de interpretación del receptor será también un requerimiento primordial para comprender y dar sentido a la metáfora, aunque estos sentidos puedan variar según quien sea el intérprete.

En consecuencia, la metáfora responde a una doble dimensión subjetiva, ya que es la actividad productiva o receptiva la que rige la significación de la misma y no el referente.

En diferentes pasajes de *A la de criados*, nos encontramos con una metáfora que vincula la escritura con la caza:

Los que no podemos vivir sin discutir aprendemos el valor de la palabra precisa. O perdemos. *La palabra que apunta dispara y acierta en el blanco justo*. La metáfora es como un cartucho del 16 repleto de perdigones. Abarca tanto que suele dar en el blanco. Pero mata a todos los patos de alrededor. Así cualquier boludo es cazador. (Kartun, 2010: 10)

El escritor es equiparado con el cazador, el lenguaje (metafórico o literal) con el arma utilizada, y el blanco o el producto de la actividad de caza (el pájaro en este caso), con el sentido. A diferentes armas (lenguaje), entonces, habrá diferentes resultados: en un sólo disparo podremos cazar una o muchas aves, dependiendo de la técnica.

En el caso de la comparación, “como un cartucho de carabina” que da siempre en el blanco, el sentido es uno sólo (Kartun, 2010: 10). Mientras que en el caso de la metáfora, el sentido es múltiple: señala el objeto buscado pero muchos otros también.

Siguiendo esta metáfora, podemos pensar que el sentido es aquello que “muere” durante el proceso de representación. Un pájaro pierde sus rasgos distintivos (principalmente la capacidad de volar) cuando es cazado, ante lo que Tatana se pregunta junto con Chejov: “¿de qué sirve una gaviota muerta?” (Kartun, 2010: 24).⁷⁹

⁷⁹ Pensemos en este caso en la gaviota embalsamada de la obra de Chejov, en dónde podríamos entender que se busca por un lado estatizar y eternizar esa forma, pero lo que se obtiene a cambio es una figura grotesca y sin valor.

Esta es la paradoja del proceso de puesta en lenguaje: al representar el objeto el lenguaje nunca puede capturar “*la esencia*” del mismo, sino que crea *algo más*, cercano pero diferente al fin.

Ahora bien, como ya lo señalamos en nuestro análisis, dos momentos determinan el cambio del lenguaje literal hacia el lenguaje poético en Tatana: la experiencia amorosa y el engaño.

La experiencia sexual y amorosa sin antecedentes en la vida del personaje (recordemos que la obra deja bien claro que Tatana es virgen) establece un quiebre en su relación con el lenguaje y la escritura. En este momento a Tatana no le alcanza con la comparación porque lo nuevo no tiene ni signo ni sentido establecido, y es entonces cuando debe acudir al lenguaje metafórico para expresar la inédita experiencia.

Aunque imperfecto, el lenguaje poético entra en acción allí, en el vacío que el lenguaje literal no puede cubrir, al intentar elaborar un signo capaz de alcanzar esa experiencia. De este modo, el lenguaje poético se presenta como la vía de expresión de lo nuevo y original.

Aquí emerge otro elemento recurrente en la obra: la necesidad de poner en palabra lo experimentado. El papel que posee el decir en la obra es destacado, desde el momento en que la acción dramática principal es el narrar de Tatana.

A nuestro juicio, la puesta en lenguaje implica la comprensión de un saber. A lo largo de la pieza, se configura el acto de intelección del mundo como un acto de puesta en palabras.

En este impulso que lleva a la discursivización del mundo podemos inferir que se asienta una correspondencia entre lenguaje y pensamiento, lo que consideramos que constituye el corazón de la propuesta de sentido de la obra. Pensamiento y lenguaje son uno sólo, por consiguiente no hay aprehensión/compreensión del mundo que no se realice por medio del lenguaje, es decir, por medio de la representación.

Poner en palabras es conocer, ya sea para hacer inteligible una experiencia que desborda lo preestablecido (como la experiencia amorosa de Tatana), o para develar lo oculto (como en el caso de la puesta en palabras realizada por Pedro).

Las consecuencias de este razonamiento son múltiples: por un parte, sólo percibimos el mundo mediado por el lenguaje, lo que significa que no podemos conocer ni inmediata ni completamente al referente. Ningún signo puede significar la completitud de su objeto, sólo una porción (Peirce, 1931-1958).

Por otra parte, al no haber conocimiento directo del referente, las instancias de producción y recepción adquieren una relevancia destacada en el proceso de generación de sentido.

Entre las operaciones de conocimiento propuestas en el enunciado, mediante el personaje de Tatana, narrador/dramaturgo protagonista del relato se pone en evidencia que la tarea de producción discursiva es un trabajo de selección, recorte y montaje en la que interviene plenamente la subjetividad del autor.

Así, se hace hincapié en el modo en que toda representación implica un recorte sobre los rasgos del objeto que queremos representar, tarea llevada a cabo por un sujeto situado social y culturalmente. Luego, sobre esa representación el receptor deberá leer e interpretar los giros de sentido que pueda capturar, pero dependerá de quién lea qué interpretará con base en esa comunidad de signos.

Con esto, queremos señalar que ese desfase inexpugnable entre realidad y lenguaje es el que posibilita el engaño, entendiendo a este último como una actividad premeditada de ocultamiento o manipulación de “la realidad” (o lo que podamos alcanzar a aprehender de ella) en base a intereses personales.

Así, Pedro le oculta a Tatana aspectos de su vida y sus ulteriores intenciones, pero ella también contribuye al leer incorrectamente las señales: “No había que ser clarividente. Hubiera bastado con abrir los ojos. Claro: el que abre los ojos se despierta. Era claro, el guarango tiraba a varios cielos. Y no tenía más blanco que cobrar las palomas” (Kartun, 2010: 58-59). La develación del engaño convierte a Tatana en sujeto de saber: la diferencia entre la apariencia, el disfraz, y la realidad designada; acto de revelación que la lleva a entender que “todas las cosas del mundo son metáforas”.

En otro plano de sentido este saber sobre el lenguaje conduce a poner en evidencia la dimensión política del mismo. Las relaciones entre producción de discurso y poder son puestas de relieve en boca de Pedro: “Para decir solamente la verdad hay que tener mucha plata... Ven... Digo la verdad y me crucifican... Solamente con plata se dice la verdad sin castigo” (Kartun, 2010: 72).

La capacidad de enunciación, de producción de representaciones respecto de la realidad, es el campo de disputa político, desde esta perspectiva podríamos pensar junto a Voloshinov que “El signo se convierte en la arena de la lucha de clases” (1976: 36).

Por otro lado, las variaciones en las formas de representación introducen alteraciones en el sentido, permitiendo interpretaciones diferentes. La corrección que le hace Pedro a Tatana respecto del disparo nos enseña estas diferencias: “Pa...Paf es un caucho” (Kartun, 2010: 17). Paf o pa, ambas son onomatopeyas que tratan de representar el sonido del disparo y metonímicamente pueden significar el acto de disparar, el uso o no de la “f” final no es menos representativo, pero sí la elección de uno u otro *cambia el sentido* que provoca en el receptor.

La manipulación del discurso también se hace evidente en la escritura de Tatana, al editar el final de la historia. Al quemar el papel, casi podríamos pensar que se está quemando simbólicamente al referente, ya que no quedan más posibilidades para establecer la verdad.

En el final se presentan dos opciones posibles y ambas son puestas en relación con las onomatopeyas del disparo: el final donde Pedro muere, con el sonido “pa” y el final donde Pedro es perdonado, con el sonido “paf”. El valor de mayor verosimilitud que se le ha dado anteriormente al primero (“pa”) contribuye a que se entienda al primer final como el acontecido. No obstante, no tenemos certezas.

De ese modo, frente a esta conclusión incierta, es responsabilidad de los lectores (o no) de reconstruir con los elementos dados la versión más fiel a lo sucedido.

Este juego entre ser y parecer, condensado en la “engañifa” como mecanismo de mejora social, se presenta en la pieza en varias ocasiones y permite reflexionar respecto de la problemática del conocimiento de la verdad. Ya que si la verdad es “lo real”, entendiendo esto como aquello que existe más allá de la experiencia única de cada sujeto y es constatable por medio de los sentidos: ¿qué ocurre, entonces, con lo verdadero si no poseemos capacidades para conocerlo más que por medio del lenguaje?, ¿cómo podemos determinar qué es falso y qué no?

Consideramos que la obra no propone una respuesta definitiva a estos interrogantes, aunque sí asume una posición respecto de los peligros y responsabilidades que implica esta mirada del mundo.

En tanto la representación es siempre producto de una elaboración, la producción de sentido puede ser manipulada en base a intereses particulares. Esto hace comprensible la insistencia con la que se busca regular la producción y recepción discursiva en la obra.

La dimensión ontológica del lenguaje —como dimos en llamar a esta forma de concebir la relación lenguaje-realidad— desarrollada en la diégesis, entendemos que se conjuga con la mirada social que se desarrolla en la metadiégesis.

Tanto la lectura como la escritura se encuentran fuertemente vinculadas a los grupos revolucionarios, quienes están tratando de imponer una representación del mundo distinta. La biblioteca e imprenta socialistas, que son el blanco de la Brigada Linneo, destacan el valor de la lectura en un mundo donde el conocimiento es discurso y en donde la realidad no es sino, representación tendenciosamente manipulada por las clases poderosas que detentan el control de los medios de producción discursivos.

La lectura, comprendida desde esta perspectiva, cumple un papel emancipador y transgresor al igual que el gesto amoroso que trasciende las fronteras sociales establecidas. Sin embargo, es el lenguaje poético (literatura o poesía) el arma jerarquizada en la obra (por sobre el lenguaje literal), porque permite conocimiento justamente de lo nuevo y que, por ende, posibilita pensar por fuera de lo establecido.

Contrariamente, el lenguaje literal encierra un gran peligro: sólo comprende el mundo como es dado. Lo que ya hay es nombrado y lo que no, no tiene posibilidad de existir para esta forma de razonamiento. De esta manera, las estructuras sociales preexistentes (perversas o no) nunca podrían ser cambiadas.

Asimismo, el lenguaje poético es un medio de emancipación porque conjuga la comprensión de lo nuevo con una dimensión pasional en el discurso. Las imágenes zolaianas (las de sus obras originales como las escritas en su estilo por Tatana) no sólo apelan al entendimiento del enunciatario sino a sus pasiones.⁸⁰

En suma, podemos señalar que la obra expone de qué modo la realidad y el mundo que conocemos sólo es accesible mediante la representación verbal. Y como consecuencia de esto, de qué manera la distancia entre realidad y lenguaje permite la manipulación de los discursos, abriendo lugar a la intervención de factores culturales y políticos en estos procesos.

En acuerdo con esta lectura, se presenta en la figura del enunciadore “el artista letrado”. Ya que en un mundo donde todo es texto nadie mejor para producir un objeto de

⁸⁰ Estas dimensiones que se convocan con las imágenes, los colores y datos sensibles que acompañan la obra de Zola, apuntan a afectar emocionalmente a su lector mediante la exhibición del dolor, la injusticia y la derrota que viven los personajes, intentando que la pasión impulse al enunciatario a la acción de enmienda de estas situaciones

saber válido que un eximio lector. Pero además, la ficción es el tipo de discurso jerarquizado en la obra, por lo que alguien aún más calificado para comprender y evaluar sería un artista letrado: quien lee y quien escribe el mundo.

Un factor más entra en juego en esta configuración y tiene que ver con la posición ética del artista. Las posibilidades que ofrece la dimensión ontológica del lenguaje según el texto son: la metáfora como forma de conocimiento y el eufemismo como una forma de ocultamiento. Está en el productor del discurso la responsabilidad de utilizar uno u otro recurso.

Esta concepción de la ética escrituraria presente en la pieza, a nuestro juicio, se vincula con la noción de compromiso político, que termina por alcanzar también al espectador.

La cuestión ética se presenta, además, a nivel del enunciado mediante la categoría de “la engañifa”. Este procedimiento es planteado como el uso negativo de la representación, que contribuye al mantenimiento de las estructuras sociales tal cual son.

Engañifa y revolución son opciones éticas diferentes frente al problema de la dominación cultural y económica de la oligarquía. La primera se configura como gesto egoísta y desleal, mientras que la segunda es acto solidario y altruista.

La presencia de la noción de compromiso social, contribuye a la comprensión de una lectura como la que hace Beatriz Trastoy, quien ve en la obra de Kartun una compleja alegoría con el conflicto entre el gobierno de Néstor Kirchner y el sector agropecuario de 2008⁸¹:

En una clara toma de posición con respecto a conflictos coyunturales fundamentalmente desarrollados durante 2008 -y aún no del todo solucionados- entre el gobierno de Cristina Kirchner y los productores agrarios, conflicto que dividió profundamente a la sociedad argentina, el autor deja en claro su posición política al respecto, en tanto se esfuerza por denostar a los terratenientes, dueños de los campos y del destino agroexportador del país, como así también a la clase media de origen inmigratorio, cuyo plebeyo arribismo la lleva a establecer alianzas equivocadas. (Trastoy, 2010: 17)

⁸¹ A este respecto Novaro explica que, en marzo de 2008, “el Ejecutivo decidió aumentar por tercera vez (la última había sido en diciembre anterior) las retenciones a la exportación de cereales y oleaginosas. Las entidades representativas del agro, aunque buena parte de sus representados había votado al gobierno y mantenía profundas diferencias ideológicas y de intereses entre sí, lograron coordinar manifestaciones y protestas en todo el país en rechazo a la medida.” (Novaro, 2011: 304).

Aquí podemos observar de qué manera actúa el recurso entimemático al que nos referimos en relación a la configuración del enunciatario. Se postula un vacío en la enunciación de las premisas, pero ofreciendo un marco de inteligibilidad que posibilite la interpretación de la metáfora.

Nada hay en la obra que remita expresamente al conflicto agropecuario, pero los signos están ubicados en el marco de nuestra historia nacional en dónde un relato sobre “la resistencia armada civil frente a reformas que buscan un reparto más equitativo del dinero”, constituye un tópico que adquiere un sentido tanto en 1919 como en 2008.

Así, la obra ofrece —para aquellos que quieran y puedan leer—, un mensaje cifrado sobre nuestra propia realidad. No sólo una lectura sobre las violencias del pasado, no sólo una tesis poética del mundo, sino además una lectura política del presente.

Esta dimensión está vinculada a una mirada crítica de los acontecimientos presentados por el texto y la búsqueda de acciones políticas. La proximidad espacial encubierta, junto a la dimensión pasional y las disposiciones éticas antes señaladas, componen un conjunto de factores que buscan impulsar al enunciatario a actuar para transformar su realidad circundante.

De hecho, el título de la obra desde el comienzo nos ha enseñado esta doble dimensión semántica. *Ala de criados* es la conjunción de la dimensión poética que se condensa en la imagen del pájaro a lo largo del texto, y el sema *criados* que remite la dimensión social puesta en tela de juicio por medio de la figura de Pedro y sus relaciones con la familia Guerra.

La gaviota simboliza a nivel diegético el sentido y la libertad del lenguaje poético. Su contracara es la paloma del nivel metadiegético que simboliza a los trabajadores y revolucionarios, que son los blancos de la violencia de las elites argentinas y que son entregadas a esa carnicería mediante la acción de las clases medias encarnadas en Pedro, el lanzador de palomas.

Siguiendo este razonamiento, es significativo notar que en la anécdota de las palomas que cuenta Pedro (Kartun, 2010: 28-29) las palomas coloradas, una vez en el cielo, se desconocen y atacan entre ellas, similar al modo en que la izquierda argentina tradicionalmente lo ha hecho.

La doble valencia de las aves es una imagen recurrente y destacada de la obra, al punto que el texto se abre y se cierra refiriendo a estas figuras: “TATANA: ¿Es ceniza eso...? ¿Es

ceniza eso negro que planea allí? ¿Una pluma? ¿La ha levantado el viento? ¿Cae del cielo? El pájaro en el aire ha muerto y sin saber caer sigue volando.” (Kartun, 2010: 76).

Tatana no puede distinguir si eso que ve flotando, volando o cayendo es un pájaro, una pluma o ceniza de la página de diario que ha quemado. Esta indefinición se basa en la incapacidad de aprehender claramente el mundo por medio de nuestros sentidos, por ende una vez más, la pieza expresa que no hay posibilidad de captar/pensar el mundo de forma clara y directa, sino tan sólo una actividad constante de interpretación y de indagación sobre lo incierto.

V. Conclusiones

Esta investigación se propuso inicialmente observar la obra tardía del dramaturgo Mauricio Kartun, con el objetivo de describir y explicar lo que determinamos significa un cambio en su estética. La tarea impuso el reconocimiento, la caracterización y sistematización de las transformaciones poéticas operadas en las dos etapas en que es posible dividir la producción dramática de M. Kartun: antes y después del surgimiento de la *Nueva dramaturgia*.

A fin de identificar las tendencias estéticas vigentes, elaboramos un recorrido por las poéticas dramáticas dominantes en el ámbito de creación teatral de los últimos cuarenta años, lo que además nos permitió contextualizar la obra del autor. La indagación nos permitió constatar el lugar central que desempeñó el género realista en el espacio de producción porteño y el posterior impacto que produjo la emergencia de la corriente nuevodramática, que mediante el cuestionamiento de los principios estéticos del realismo, introdujo un cambio sustancial en los parámetros de la producción escénica.

En segunda instancia, realizamos un recorrido por la trayectoria dramática del autor con el objeto de definir los rasgos más destacados de su estética, lo que nos permitió advertir la opción por el género realista como una constante en su poética. No obstante, por medio del análisis de dos de las obras del período final, *El niño Argentino* y *Ala de criados*, constatamos un cambio que pasa fundamentalmente por el distanciamiento de la poética realista, transformación sin precedentes en la obra kartuniana.

Ahora bien, atendiendo a la relevancia que adquiere el alejamiento del realismo en la trayectoria de un autor como Mauricio Kartun, nos interesan las razones que permiten explicar esta transformación.

La hipótesis propuesta entiende que se origina un cambio en la posición que ocupa el sujeto social en el ámbito de creación dramática luego de la emergencia de la corriente nuevodramática. Dicho de otro modo, la valoración de las propiedades eficientes que definían la identidad social de Mauricio Kartun es puesta en discusión con la irrupción de nuevas

estrategias dramáticas en la producción de obras. Nuevos autores entraron directamente en disputa por el control de la definición de los recursos valorados positivamente en ese sistema, introduciendo lo que, a nuestro juicio, ha sido una modificación sustancial en los paradigmas de lo legible, aceptable y pensable en el espacio de producción cultural.

Para reunir las conclusiones a las que se ha arribado en esta investigación, nos remitimos a caracterizar la segunda etapa de la producción dramática de M. Kartun: después del surgimiento de la *Nueva dramaturgia*. Recuperamos entonces, primero, los cambios estéticos producidos, las operaciones más significativas reveladas por el análisis del enunciado de sus obras del último período y; en un segundo momento, ponemos en relación estos cambios con la posición del autor - lugar social- a fin de inferir las razones que pudiera explicar las nuevas operaciones de sentido puestas en marcha en la composición de sus últimas obras.

1. ¿Alejamiento o redefinición del realismo?

En principio quisiéramos señalar que algunos aspectos de la estética del realismo, de una u otra forma, resultan una constante en la producción del dramaturgo, aunque, hay un desplazamiento muy significativo del énfasis puesto en sus postulados centrales en sus obras de la última etapa. De otro modo, los principios fundamentales del realismo han sido la plataforma de creación sobre la cual Mauricio Kartun ha operado alternancias y modificaciones, aunque siempre en el marco de lo establecido por este género: respeto de la cuarta pared, unidad narrativa de la fábula, continuidad y permanencia del personaje, referenciación de la realidad inmediata, utilización de una lengua mimética, por nombrar las características más destacadas. Atendiendo a estos rasgos, la presencia del siguiente grupo de elementos en las obras estudiadas se destaca no sólo por su novedad, sino también por la función de ruptura con el código realista a la que se orientan estos recursos.

Podemos resumir los rasgos novedosos y sus funciones al interior de las dos piezas analizadas agrupándolos de la siguiente manera: por una parte, se encuentran aquellos recursos que permiten la deconstrucción de la representación teatral y constituyen una novedad en la dimensión discursiva del enunciado, por otra, aquellos que están orientados a la emergencia de una reflexión de orden político.

El primero de estos grupos está compuesto de la siguiente manera:

1. Construcción por niveles del enunciado: la división por niveles o esferas de sentido, que se articula por medio de la presencia de un narrador testigo o protagonista, enseña el acto de enunciación a través del cual se construye la representación. El recurso de visibilización de lo que podríamos llamar con María Isabel Filinich “una enunciación enunciada” (1998: 33) ilumina a la figura del sujeto enunciativo que en el teatro tradicional, especialmente desde el drama burgués hasta nuestros días, queda convenientemente ocultado. De esta manera, se alcanza una primera instancia de ruptura con el artificio representativo, mientras que se muestra el proceso de creación discursivo en acción. Este recurso pone en evidencia la producción textual como trabajo en el cual el sujeto de hacer (o sujeto social) realiza una serie de opciones de composición aquí puestas en escena por el personaje en el rol del autor y director (Aurora en un caso, Tatana en el otro).
2. La consciencia que poseen los personajes narradores de estar participando en una escenificación, ya sea como actriz/dramaturga de los hechos como Aurora o narradora/protagonista de los sucesos relatados como Tatana, contribuye también a develar el funcionamiento del andamiaje de la representación. Esto enseña al espectador que los personajes son conscientes de la ficción en la que están operando. Algo similar, ocurre con el desdoblamiento o dualidad de los personajes que cumplen, no una sino dos funciones al interior de las fábulas presentadas. Esto remite al rol del actor que aparenta ser algo que no es.
3. La utilización de personajes no antropomorfos, que se desmarcan de la correspondencia mimética con la realidad y asumen una existencia en la obra (in)humana, lo que destaca su carácter ficcional.
4. Ruptura de la cuarta pared: mediante los apartes y monólogos dirigidos directamente al público se devela la presencia del espectador, que en el teatro tradicional permanece oculta como parte del pacto de ficción.
5. Un lenguaje altamente estetizado: permite elaborar una lengua artificial, que se distancia del lenguaje cotidiano y cuyo verosímil responde a registros literarios e históricos principalmente. En el mismo sentido podemos señalar en su producción tardía el privilegio otorgado a las relaciones interdiscursivas (con la historia y la literatura) e intertextuales.

6. Un mayor uso de recursos como la metáfora, símbolos y alegorías: estos elementos, ya sea considerados como tropos a nivel del enunciado o como recursos estéticos a nivel discursivo en las obras, que en varias ocasiones inducen al espectador a establecer relaciones con fenómenos, acontecimientos y discursos que no forman parte del universo puesto en funcionamiento en la pieza.
7. Las puestas en abismo: al remitir a sí misma la obra de modo circular, pone en evidencia el carácter artificial de ese mismo relato. Se recuerda la temporalidad iterativa de la puesta teatral y se rompe con la ilusión de que los acontecimientos mostrados están ocurriendo por primera vez.
8. Tematización meta-poética respecto del lenguaje y el arte, apoyada en la cualidad representativa de la capacidad humana de percepción del mundo.

Las opciones por elementos que develan al artificio representativo atentan contra la idea de verosímil cerrado a la que adscribe el realismo. Género que asume un pacto de verosimilización en el que se entiende que la escena presentada “ocurre como si no fuera ficción” e intenta hacer creer al espectador que esa representación, no es más que “un fragmento del mundo” puesto a funcionar en el espacio escénico y, en consecuencia, objetivo. Esta manera de construcción del verosímil escénico es echada por tierra en la nueva fase estética del autor, lo que problematiza el mismo concepto de representación, sus formas y posibilidades al interior de las piezas.

En cuanto a los recursos que están orientados a la emergencia de una reflexión de orden político en las piezas estudiadas podemos señalar:

1. La deconstrucción de la representación que observamos a nivel del enunciado permite enseñar de qué manera los intereses personales y particulares de los sujetos sociales intervienen en la producción de representaciones o discursos.
2. La inclusión del discurso histórico y del género épico (ya sea gauchesca o lírica) mediante la forma paródica, permite develar los lazos entre los enunciados y los usos políticos e ideológicos que se hace de ellos al interior de cada sociedad. Por otra parte, estas relaciones interdiscursivas ofrecen un marco de inteligibilidad de las escalas de valoración puesta a circular en las obras, reduciendo el margen de interpretación del sentido de las metáforas, símbolos y alegorías inscriptas en el texto.

3. Tematización de los conflictos de clase en nuestra sociedad. Las obras no presentan “conflictos privados enmarcados en una instancia social determinada”, sino que ubican en primer plano “conflictos de grupos sociales contextualizados en una instancia singular”. Esto se evidencia, por ejemplo, en los nombres de los personajes: Muchacho, Niño, Aurora que no refieren a sujetos particulares sino a representaciones sociales y roles propios de los grupos representados. Algo similar ocurre con los bloques de personajes presentes en *A la de criados*: la familia Guerra, que representa la elite que ejerce la violencia indiscriminada en la capital; Pedro Testa (cabeza de piedra) que representa “a los que están al medio” incapaz de entender el juego perverso del que es parte; y los revolucionarios caracterizados por sus roles temáticos correspondientes a sus ideologías políticas (socialistas, ácratas, anarquistas, maximalistas). Cada uno de los personajes nombrados es un enclave de representaciones sociales que cumple el rol de remitir a su grupo o clase de pertenencia, y de esa manera representar a escala las relaciones de poder en nuestro país.
4. Las dimensiones metadieéticas (el relato elaborado por Tatana donde intervienen Pedro, Pancho y Emilito) y la representación dentro de la representación (la fundación de Achalay), contribuyen a señalar el funcionamiento del circuito de producción de discursos, pero poniendo de relieve la intervención de factores de poder.
5. El recurso a metáforas, símbolos y alegorías en función de sentidos políticos que abren una dimensión crítica de la realidad social argentina. Por ejemplo, las relaciones que se pueden establecer a partir de las obras entre, por una parte, los viajes a Europa de principio de siglo y los viajes a Miami durante el menemismo, y por otra, la resistencias de las elites agroexportadoras durante el Irigoyenismo y el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner.
6. El tópico del ser/parecer pone en evidencia la funcionalidad política de las representaciones: la manipulación de los discursos por intereses y por ende la necesidad de saber leer correctamente los signos para poder escapar al control y la dominación reinante.

Ambos grupos de recursos evidencian una voluntad deconstructiva de lo representativo orientada hacia una funcionalidad política: subrayar la naturaleza verbal o la mediatización del lenguaje de lo considerado “real”, operación que tiende a empoderar al espectador para cambiar las situaciones de injusticia y violencia que ocurren en “nuestra realidad”, tanto como en las obras.

La lectura de las obras en conjunto nos permite comprender de qué modo la propuesta estética y política apunta a una definición de la práctica dramática centrada en las relaciones entre teatro y política. No obstante, si bien las isotopías estética y política están presentes en ambas, el énfasis de estos aspectos es distinto en cada una.

El niño Argentino se centra en una mirada política de la representación: al mirar el pasado podemos comprender de qué manera nuestro presente es también una repetición o representación de algo anterior puesta a operar en función de intereses particulares, del mismo modo en que *Muchacho* es una farsa del gaucho decimonónico y luego una farsa de Niño.

En *A la de criados* el centro de discusión gravita en torno a la explicación de la dimensión ontológica del lenguaje. Si en *El niño Argentino* se puede inferir que todo es repetición (por lo tanto, representación), en *A la de criados* la correspondencia entre lenguaje y pensamiento es presentada como la raíz de tal problema. Esta manera de concebir el mundo adquiere consecuencias políticas, ya que la representación puede ser manipulada, como pudimos ver en *El niño Argentino*. La intervención de la subjetividad, los intereses personales y factores de poder en la formulación de los discursos define los dos usos del lenguaje sobre los que se despliega la acción de la obra: la metáfora como forma de conocimiento o el eufemismo como forma de ocultamiento.

De este modo, el análisis de las obras nos permite afirmar la existencia de una diferencia estética respecto de la producción anterior de Mauricio Kartun y que los cambios pasan privilegiadamente por un distanciamiento del código propio del realismo para tender hacia un énfasis en los recursos poéticos. Estas transformaciones a nivel formal corren paralelas a nuevas propuestas temáticas que hacen foco en las problemáticas del lenguaje en su relación con la realidad y en lo político.

2. Cambio de época, cambio de estética

La segunda instancia de este análisis apunta a comprender y explicar las razones que podrían haber contribuido a que Mauricio Kartun optara por la implementación de estos nuevos recursos a la hora de componer estas obras. Subrayamos que, siguiendo el marco teórico metodológico elegido, estas operaciones de selección no se consideran necesariamente conscientes por parte del autor.

Ahora bien, si ponemos en relación los cambios operados en la construcción de los enunciados dramáticos en las obras tardías de Mauricio Kartun con el lugar social de producción discursiva, es posible pensar que la emergencia de la *Nueva dramaturgia* habría contribuido a la modificación del lugar social de este agente. Para una mejor explicación de este fenómeno es conveniente detenerse en la configuración de la posición del dramaturgo previa al surgimiento de esta corriente.

Desde el inicio de su trayectoria, el dramaturgo posee una estrecha relación con el realismo, en su variante crítica de finales de los años sesenta y principios de los setenta, o su variante reflexiva desarrollada a partir de los años ochenta en adelante. En el marco de los talleres de los autores realistas críticos se forma y da sus primeros pasos en la creación teatral, proceso que se interrumpe por la llegada de la dictadura en 1976. Ante el cese de la producción artística, decide formarse en dramaturgia con Ricardo Monti, experiencia que le aportará a su teatro nuevas herramientas para el trabajo con el código realista. Luego, a raíz del ciclo del Teatro Abierto en el final de la dictadura, los autores realistas se erigieron como centrales en el campo de creación teatral y establecieron un programa que definía al arte fuertemente comprometido con una finalidad política.

A causa de la censura y el control de la producción, las obras que Mauricio Kartun puso en circulación durante este período no poseyeron un explícito contenido político, más aún si tenemos en cuenta que fueron elaboradas en gran parte durante el taller de Monti.⁸² No obstante, Kartun alcanza un grado de reconocimiento en el campo en esta fase que puede explicarse en razón de la posesión de competencias positivamente valoradas en ese ámbito: manejo de la escritura dramática, la opción estética por el realismo-mimético, relaciones con los creadores realistas críticos de finales de los '60 y un **manifiesto** compromiso político

⁸² Nos referimos a *Chau, Misterix* (1980), *La casita de mis viejos* (1982) y *Cumbia, morena, cumbia* (1983).

Las piezas del autor, no sólo lograron la aceptación y la valoración de sus pares —lo que se tradujo en premios y participación en espacios institucionales—, sino también la positiva recepción por parte del público. La popularidad de las obras realistas puede deberse, en parte, a la larga tradición del género en nuestro país, lo que favoreció la formación de un público habituado a esta estética. Esto, junto al clima político de denuncia que advino en la inmediata post-dictadura, posibilitó que el realismo se erigiera como un paradigma de creación teatral, estableciendo lo decible y aceptable en el ámbito de la creación escénica oficial, hasta la llegada de la *Nueva dramaturgia* a mediados de los años '90.

A pesar de todo, ya hacia finales de la década del '80, pasada la hora de la denuncia política, se debilita notablemente el impulso de este teatro. Por estos años, Kartun comienza un proceso de extrañamiento del realismo mediante la mixtura de géneros, como el sainete y el grotesco criollos, en trabajos como *Pericones* (1987) y *El partener* (1988). El lenguaje y el pasado teatral e histórico argentino son indagados en esta fase poética por el dramaturgo, lo que resulta en el alejamiento de las temáticas y estructuras dramáticas empleadas por los autores epigonales del realismo de la época. La renovación estética le aporta una distancia con la poética realista que comenzaba a ser el blanco de las críticas, aunque permanece en un radio de cercanía que le posibilita acumular aún los beneficios de las relaciones con los artistas y el público del realismo.

Pues bien, en este contexto emerge una nueva corriente de creadores teatrales, a los cuales hemos reunido bajo el nombre de *Nueva dramaturgia*. Este grupo⁸³ puso en cuestión qué se entendía por actividad teatral legítima en ese momento. Los nuevodramáticos, en una clara disputa por la definición de aquellas propiedades consideradas valiosas en la red de relaciones en la que se encontraban inmersos, buscaron entonces redefinir lo que se comprendía por escritura teatral y función social del arte.

En mitad de esta contienda entre realistas y nuevodramáticos se encontraba Mauricio Kartun a mediados de los años '90, quien desplegará una serie de opciones que estratégicamente lo mantendrán a distancia de la disputa sin ser vinculado directamente con ninguna de las dos posiciones estéticas. A este fin, contribuye de manera significativa que

⁸³ A diferencia de los teatristas jóvenes de finales de los años '80 quienes trabajaron con recursos lo suficientemente distantes del realismo como para no afectar las posiciones en el campo teatral de los autores realistas.

durante la mayor parte de la década del '90 el autor se dedique exclusivamente a la reescritura de obras por encargo para instituciones o proyectos oficiales.

Las relaciones con los autores realistas que Kartun fortaleció durante la década del '80 y su competencia en esta estética, son recursos que le permitirán mantenerse en actividad en un circuito de producción que valoriza el “canon teatral internacional”, compuesto por piezas de código realista de autores extranjeros (T. Williams, Arthur Miller, entre otros) o de clásicos universales (Shakespeare, Calderón de la Barca, Molière, etc.). Estas reescrituras le otorgan el prestigio y la legitimación que brindan los espacios de producción oficiales, lo que redundará en el reconocimiento de sus pares y el público, entretanto que le permite mantenerse al margen de la disputa realistas/nuevodramáticos.

Si tenemos en cuenta que por estos años, Kartun se inicia en la docencia del arte dramático, siendo un poco más joven que el resto de los realistas y con una poética renovada dentro de ese código, se constituye como el docente más apropiado para los autores jóvenes de esa época. Este no es un factor menor, en tanto el contacto con sus alumnos lo favorecerá para permanecer actualizado en lo que respecta a las renovaciones teatrales del momento y, a la vez, conocerá la crítica profunda que se les hace a los “viejos dramaturgos” directamente de boca de los nuevos creadores. La docencia ocupa un lugar de suma importancia en la trayectoria del dramaturgo quien llegará a ser conocido en el ámbito teatral como “el maestro”, designación que lo inviste de autoridad entre los autores y grupos de pares.

Ya hacia finales de la década del '90, luego de haber literalmente acompañado a cientos de nuevos autores en sus procesos de formación, es posible afirmar que Kartun posee más que sobradas señales para estimar que la *Nueva dramaturgia* y sus principios de valoración de la práctica teatral han alcanzado un lugar destacado en el ámbito de creación porteño. Un claro ejemplo son las variaciones en los sistemas de premiación analizados en el tercer apartado de este trabajo.⁸⁴ En consecuencia, encontramos razones en esta transformación del espacio de producción teatral que podrían haber contribuido a una renovación estilística, la cual le permitiera a Mauricio Kartun reposicionarse en la red relaciones en la que inscribe su práctica.

Una creciente preocupación por el uso del lenguaje y la imagen metafórica, ambos recursos presentes en su estética tardía, se hacen evidentes en las obras del período que va del

⁸⁴ Remitimos al tercer apartado de la presente investigación “La estética dramática de Mauricio Kartun y definición de su trayectoria en el tiempo”.

1998 al 2004. Los reconocimientos en forma de premios que las piezas de este período le proveyeron, podrían estar señalando que las nuevas opciones estéticas acuerdan con la escala del nuevo sistema de valoraciones.

Las obras de la fase tardía continúan y profundizan el trabajo con estas incipientes líneas que se esbozan en las obras de esta fase, pero extremándolo al punto de componer una poética sin precedentes para el autor. Intentaremos demostrar de qué modo los nuevos recursos elegidos por Kartun responden a las problemáticas introducidas por la *Nueva dramaturgia* durante la lucha por la redefinición de estéticas.

Los recursos novedosos se vinculan directamente con las disquisiciones respecto de las relaciones entre realidad, representación y función política, que intentan responder a interrogantes tales como: ¿qué es la realidad?, ¿Cómo se la puede representar?, y ¿para qué representarla? Podemos afirmar, entonces, que estas inquietudes propuestas por la *Nueva dramaturgia*, son elementos que Kartun retoma y que sirven para caracterizar una nueva fase en su poética teatral.

Ante todo, es importante notar que al comenzar a dirigir sus propias obras el dramaturgo realiza una modificación de gran importancia en relación a la forma de escribir teatro. Este cambio le permite trabajar el texto en interacción con la escena, tal como lo hacen los nuevodramaturgos.⁸⁵

Respecto del vínculo entre representación y realidad que discuten los nuevodramáticos, Mauricio Kartun plantea su propio enfoque a través del señalamiento de la dimensión ontológica del lenguaje como una forma de poner en evidencia que la no mediación del lenguaje es imposible, así como, escapar de la mimesis como postulan los nuevodramáticos. El planteo acarrea una crítica al uso del lenguaje coloquial, parco y aséptico que cultivaron los nuevodramáticos. No obstante, también es un cuestionamiento al código realista, cuyo mecanismo poético es equivalente a “la comparación” como es definida en *A la de criados*: un uso no creativo del lenguaje, que permite decir/pensar sólo “lo que ya es”, quedando la obra atrapada en el juego de reproducción de las estructuras sociales vigentes. La estética kartuniana asume en su período tardío una posición intermedia entre el polo mimético extremo y el

⁸⁵ El cambio puede ser documentado gracias a las dos versiones de *A la de criados* que se encuentran a disposición, una pre-escénica con la que se comenzó a ensayar y otra post-escénica, que es la que se corresponde con la versión estrenada y posteriormente publicada.

antimimético que proponen el realismo y la *Nueva dramaturgia*, al combinar recursos estéticos de uno y otro grupo.

Asimismo, al señalar que el mundo es fundamentalmente representativo, la dimensión ética que involucra la tarea teatral se resemantiza también. Si para los realistas la función política era primordial y por ello era necesario transmitir un mensaje claro y sin interferencias. Para los nuevodramáticos, el lenguaje es el principal recurso para la preservación de las relaciones de dominación —en tanto establece los parámetros de lo posible y pensable—, por lo tanto la dimensión ética en el teatro refiere a la descomposición del lenguaje, para lo cual se valen de una estética en “desintegración”. En cambio, para Mauricio Kartun la problemática del compromiso político depende de lo que se quiera hacer con el lenguaje, ya que la cualidad representacional del mundo permite usarlo, tanto como una vía de transformación o como una forma de ocultamiento.

La tarea del dramaturgo no se restringe a la formulación de ficciones, sino que desnuda la deconstrucción de los mecanismos de representación a fin de empoderar al espectador, quien tiene la capacidad de leer, interpretar y luego actuar para transformar las injusticias sociales enseñadas en las obras.

Finalmente, resulta significativo atender al modo de construcción de la figura del enunciador en las obras como un ávido lector y hábil en el manejo del lenguaje; dos capacidades que inscriptas en un mundo donde sólo se puede pensar por medio del lenguaje, definen al enunciador como un evaluador destacado también. Decir bien es pensar bien y viceversa. El simulacro que Kartun presenta de sí mismo mediante el yo que enuncia, resulta un sujeto “erudito”, el mejor capacitado para desempeñarse en la configuración de mundo puesto en escena en las obras. Contracara de un enunciatario que se requiere dotado de saberes equivalentes al modo típico de las piezas de la *Nueva dramaturgia*.⁸⁶

⁸⁶ Las piezas producidas por los autores de la Nueva dramaturgia en virtud de sus rasgos compositivos imponen un desafío para sus espectadores: ausencia de continuidad narrativa, inestabilidad de los personajes, ausencia de coherencia sintáctica o del uso de la palabra, entre otros elementos; motivo por el cual, muchas de las obras de los nuevodramaturgos fueron calificadas de herméticas u oscuras. La actividad de recepción requiere también de un compendio de saberes más vasto: conocimientos de cultura, arte e historia en general, literatura, idiomas extranjeros, etc. El público de este tipo de teatro se formó paulatinamente en el ejercicio intelectual que reclama el desciframiento y la interpretación de esta clase de piezas, ya desde finales de los años ochenta en los circuitos del Parakultural, el Teatro joven y el teatro de Ricardo Bartís. A modo de ejemplo podemos tomar la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, conjunto de siete piezas escritas por Spregelburd en base a la obra pictórica del pintor neerlandés, que como mínimo requiere del espectador el conocimiento de la obra y figura del autor.

En este sentido, el cambio que realiza Kartun en su estética lo acerca a un público con ciertas competencias, que busca una mayor exigencia intelectual mediante el develamiento de sentidos, referencias y connotaciones que no se observan a simple vista, mientras que los rasgos realistas que conservan sus piezas lo mantienen en contacto con un público habituado a una experiencia teatral más sencilla. Si atendemos a la trayectoria de Kartun, veremos que realiza un tránsito que lo lleva desde un teatro de corte popular de fácil comprensión, a un teatro que requiere de una atención delicada y un variado repertorio de saberes para poder interpretar

las múltiples dimensiones semánticas involucradas en las obras. El autor reconoce que “no cualquiera es cazador” por lo que aspira a contribuir a la formación de sujetos capaces de comprender el mundo que habitamos y, por consiguiente, poder transformarlo.

En suma, en base a lo expuesto podemos afirmar que las piezas de esta última fase del autor manifiestan un cambio en la estética que, desde nuestra lectura, responde a una estrategia de reposicionamiento en la red de relaciones a la que pertenece.

La producción discursiva de *Mauricio Kartun* en *Niño* y *Ala de criados* permiten entender que el dramaturgo se ubica en una posición bisagra: entre autores del realismo y la *Nueva dramaturgia*, utiliza las estrategias de ambas estéticas, combinadas de manera original, en busca de la comunicación de sentidos que persigue. De este modo amplía el espectro del destinatario de su mensaje y revitaliza su vigencia en el ámbito teatral. Los cambios operados en la construcción de los enunciados resultan coherentes con sus necesidades sociales: reposicionarse como maestro después del surgimiento de la Nueva dramaturgia.



VI. Bibliografía

1. Corpus:

KARTUN, Mauricio (2007): *El niño Argentino*. Buenos Aires: Complejo Teatral de Buenos Aires y Editorial Losada.

----- (2010): *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2012): *Tríptico patronal: El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de Chacra*. Buenos Aires: Atuel.

2. Otras obras consultadas de Mauricio Kartun:

KARTUN, Mauricio y MITÍN, David (2000): *El pato salvaje de Henrik Ibsen. Versión libre de Mauricio Kartun y David Mitín*, en *Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT N° 20*, Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Disponible en <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero>

KARTUN, Mauricio y LOREFICE, Tito (2000): *La leyenda de Robin Hood. Versión libre de la leyenda popular Mauricio Kartun y Tito Lorefice* en *Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT N° 2*, Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Disponible en <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero>

KARTUN, Mauricio (2000): *La casita de los viejos* en *Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT N° 10*, Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Disponible en <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero>

----- (2001): *Sacco e Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre le caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2002): *Los pequeños burgueses de Máximo Gorki. Versión libre de Mauricio Kartun* en *CELCIT. Dramática Latinoamericana. 81*, Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Disponible en <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero>

----- (2004): *Romeo y Julieta* en *Teatro/CELCIT. Dramática Latinoamericana 151*, Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Disponible en <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero>

----- (2005): *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2006): *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada.

----- (2006): *Teatro 2: Como un puñal en las carnes, Desde la lona y rápido y nocturno, aire de foxtrot*. Buenos Aires: Corregidor.

3. Textos no teatrales del autor:

KARTUN, Mauricio (2003): “*La Madonnita*, de qué está hecha” en *Revista TEATRO*, N°73, octubre.

----- (2006): “Cartografía de una obra” en *Revista TEATRO*, Año XXVII, N° 85, julio.

----- (2006): *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.

----- (2006): *Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador*. México: Paso de Gato.

4. Entrevistas realizadas al autor:

DUBATTI, Jorge (2012): “El bautista soy yo” en KARTUN, M. (2012): *Tríptico patronal: El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de Chacra*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2009): “El teatro es poderosamente más político si, en lugar de imponer, expone” en KARTUN, M. (2012): *Tríptico patronal: El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de Chacra*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2003): “Todo acto de descubrimiento es un bombardeo controlado a la red conceptual” en KARTUN, M. (2012): *Tríptico patronal: El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de Chacra*. Buenos Aires: Atuel.

----- (?:): “La creación y su danza de los siete velos” en *Revista Cabal Digital*. Disponible en <http://www.revistacabal.coop/la-creacion-y-su-danza-de-los-siete-velos>

CABRERA, Hilda (2003): “El hombre idealiza a las mujeres” en *Página 12*, sábado 18 de octubre de 2003.

----- (2006): “Burguesía con la vaca atada” en *Página 12*, miércoles 05 de julio de 2006.

GATTO, Teresa (2011): “Mauricio Kartun, *Ala de criados* y el teatro desequilibrante” entrevista incluida en *Puesta en escena*, septiembre. Disponible en:

http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/864_mauricio-kartun-ala-de-criados-y-el-teatro-como-desequilibrante.php

MIRANDA CASTRO, Melisa (2011): “El teatro comercial ofrece comida ideológica rápida” entrevista publicada en *InfoNews*: <http://www.infonews.com/nota.php?id=150695&bienvenido=1>

LOFREDO, Soledad (2010): “Mauricio Kartun: «La murga es equiparable al tango»” en *Miradas al Sur*, Año 3. N° 122, domingo 19 de septiembre. Disponible en <http://sur.infonews.com/notas/mauricio-kartun-la-murga-es-equiparable-al-tango>

BAYER, María (2008): “Entrevista a Mauricio Kartun” en *Dramateatro revista digital...Primera revista de teatro digital en Venezuela*, sábado 13 de septiembre. Disponible en http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=13:entrevista-a-mauricio-kartun&catid=9:entrevistas&Itemid=11

LAURENT, Julia (2012): “Salomé de Chacra, de Mauricio Kartun” entrevista a Mauricio Kartun en *Puesta en escena*, abril. Disponible en http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/1338_salome-de-chacra-de-mauricio-kartun.php

CASTRO NEVARES, Fernando (2012): “Mauricio Kartun: la tragedia no es desdicha” en *La Nación*, viernes 16 de noviembre. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1526952-mauricio-kartun-la-tragedia-no-es-desdicha>

LOZANO; Ezequiel (2009): “Clima chejoviano en una fotografía marplatense. Entrevista a Mauricio Kartun a propósito de *Ala de criados*” en *Telón de Fondo revista de teoría y crítica teatral*, N° 10, diciembre. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero10/articulo/230/clima-chejoviano-en-una-fotografia-marplatense-entrevista-a-mauricio-kartun-a-proposito-de-ala-de-criados-2009-.html>

5. Bibliografía general:

AIZEMBERG, Alicia y LIBONATI, Adriana (2000): “La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1900 – 2000)” en AA.VV. (2004): *Teatro argentino y crisis (2001 – 2003)*. Buenos Aires: Eudeba.

ANGENOT, Marc (1998): *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

ARAN, Pampa (2010): “Novelas argentinas sobre la dictadura. Dificultades y propuestas para su estudio” en Actas Congreso Celehis, Univ. Nac. de Mar del Plata, edición en CDR.

----- (2009): “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea” en *Tópicos del Seminario*. Núm. 21, enero-junio.

----- (Coord.) (2006): *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.

ARGÜELLO PITT, Cipriano y SUÁREZ JOFRÉ, Guadalupe (1999) “La dialéctica entre lo moderno y lo postmoderno en el teatro argentino de las últimas dos décadas” en *Cuadernos Escénicos 1*. Córdoba: DocumentA/Escénica.

- ARGÜELLO PITT, Cipriano (2005): “¿Dramaturgia del actor?” en *Escritura escénica emergente*. Córdoba: DocumentA/Escénica.
- ARPES, Marcela (2009): “«Y el resto se hace con gritos» Notas sobre literatura y teatro” Bolentim de Pesquisa – NELIC, jan/jul.
- AUERBACH, Erich (1996): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gastón (2010): *La poética del espacio*. México: Fondo Económico de Cultura.
- BAJTIN, Mijaíl (1997): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BALANDIER, Georges (1994): *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- BARBERO, Martín Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- BARTHES, Roland (2009): *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- (2009): *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- (2003): *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTÍ, Ricardo (2003): *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- BENVENISTE, Émile (1971). “De la subjectivité dans le langage” en *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard.
- BENVENISTE, Emile (1979): “El aparato formal de la enunciación” en *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, Ángela (1974): “Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina” en *Latin American Theatre Review*, N° 1/08, Fall.
- BOBES NAVES, Carmen (2004): *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- BOUDON, Raymond (1981): *La lógica de lo social*. Madrid: Ediciones Rialp.
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Aguilar.
- (1988): *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1983): *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios editores.
- BROWNELL, Pamela (2006): “El Dieciocho Brumario del Niño Argentino: tragedia y parodia en Achalay” en KARUN, Mauricio (2006): *El Niño Argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- CASTÓN BOYER, Pedro (1996): “La sociología de Pierre Bourdieu” en *Reis. Revista de Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 79, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- CASULLO, Nicolas (Comp.) (2004): *El debate modernidad-posmodernidad. 2ª edición ampliada y actualizada*. Buenos Aires: Retórica.

- CATTARUZA, Alejandro (2012): *Historia de la Argentina. 1916 – 1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CAUQUELIN, Anne (2012): *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CERVANTES, Miguel de (1998): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Íberlibro.
- CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique (2005): *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- CHARAUDEAU, Patrick (1995) “Un análisis semiolingüístico del discurso” en *Langages n° 117: Les analyses du discours en France*. Paris: Larousse, marzo de 1995.
- CHÉJOV, Antón (2010): *Teatro Completo*. Buenos Aires: Losada.
- COSENTINO, Olga (1991): “El teatro de los '70: Una dramaturgia sitiada” en *Latin American Theatre Review*, N° 24/2, spring.
- DAULTE, Javier (2001): "Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro", en *Teatro XXI*, año 7, N° 13.
- (2005): "Contra el teatro de tesis, una tesis", en *Teatro XXI*, año 11, n° 20.
- DE MARINIS, Marco (2005): *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- DE TORO, Fernando (2008): *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- DERRIDA, Jaques (2003): *La escritura y la diferencia*. Madrid: Editorial Nacional.
- (1980): “La loi du genre – La ley del género” traducción de J. Panessi para la cátedra de Teoría y análisis literario C.
- DI GERÓNIMO, Miriam (2005): “La imagen de país en cuatro escritores argentinos contemporáneos: L. Lugones, J. L. Borges, J. Cortázar Y T.E. Martínez” en *Revista de Literaturas Modernas*, Número 35.
- DI LELLO, Lydia (2011): “El goce del mal en tres piezas de Griselda Gambaro” *Stichomythia*, N° 11-12.
- DÍAZ, Esther (2007): “Investigación básica, tecnología y sociedad. Kuhn y Foucault” en AA.VV. (2007): *La posciencia. El conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- (2007): *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- (2007): *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Biblos.
- DÍAZ, Silvina y LIBONATI, Adriana (2008): “El paradigma posmoderno en el teatro emergente: de la desintegración a la resistencia” en PELLETTIERI, Osvaldo (Editor): *Perspectivas teóricas*. Buenos Aires: Galerna.

- DOSIO, Celia (2006): “¿Dónde está Marthita Stutz?” en *Revista Digital Afuera*, 1ª Año, Octubre.
- (2008): *El Caraja-Ji (primera parte) – Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- DRAGÚN, Osvaldo (1980): “Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano” en *Latin American Theatre Review*, N° 13/2, spring.
- DUBATTI, Jorge (1991): “Teatro Abierto después de 1981” en *Latin American Theatre Review*, N° 24/2, spring.
- (1999): *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- (2001): “Nota sobre Mauricio Kartun: sinopsis biográfica y teatro” en KARTUN, Mauricio (2005): *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
- (2002): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- (2002): *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel.
- (2003): *El convivio Teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- (2005): “Cinco ejes de aproximación a la poética de *La Madonnita*” en KARTUN, Mauricio (2005): *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
- (2006): *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (2006): “Vigencia de una poética” en KARTUN, Mauricio (2006): *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada.
- (2008): *Cartografía teatral*. Buenos Aire: Atuel.
- (2009): “Otro concepto de dramaturgia” en *Agenda Cultural*, septiembre.
- (2010): “*El Niño Argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como «ladrillazo a la vidriera»” en *Latin American Theatre Review*, N° 43/2, spring.
- FERNÁNDEZ FRADE, Delfina (2000): “La puesta realista de los ‘90” en AA.VV. (2000): *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- FILINICH, María Isabel (1997): *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés.
- (1998): *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- FLORIAN, Víctor B. (2001): “Bachelard o el complejo de Prometeo” en *Suma Cultural*, N° 4, septiembre.
- FOS, Carlos (2010): “*A la de criados, una semana funesta. Una semana trágica.*” en KARTUN, Mauricio (2010): *A la de criados*. Buenos Aires: Autel.

- FOUCAULT, Michel (1992): *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- (2002): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2007): *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOULKES, María Marta (2013): *Metáfora y nuevos posicionamientos subjetivos. El giro metafórico etho-poético*. Buenos Aires: Prometeo.
- GENETTE, Gerard (1972): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIMÉNEZ, Gilberto (2002): “Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu” en *Colección Pedagógica Universitaria*, N° 38/37, enero-junio/julio-diciembre.
- GRÜNER, Eduardo (2005): *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós.
- HAMON, Philippe (1982): “Un discours contraint” in *Littérature et réalité*, ouvr. collectif, Paris, Edition du Seuil.
- (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- HERMENEGILDO, A., RUBIERA, J. y SERRANO, R (2011): “Más allá de la ficción teatral: el metateatro” en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* N° 5.
- HERNÁNDEZ, Silvia (2012): “Diálogo con Rafael Spregelburd” en *Actas de las II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires: AINCRIT.
- IRAZÁBAL, Federico (2005): *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1997): *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- KOSS, Natalia (2010): “Ala de criados y la poética del teatro político” en KARTUN, Mauricio (2010): *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.
- LÉRTORA, Juan Carlos (1980): “La estructura de la Mise en Abyme” en Fragmentos de Apocalipsis” en *Semiosis*, enero-junio, N° 4. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6241>
- LÓPEZ, Marta H. (2004): “La Madonnita: la imagen capturada” en KARTUN, Mauricio (2005): *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MADARIAGA, Salvador de (1972): *Guía para el lector del Quijote. Estudio psicológico de los personajes*. Buenos Aires: Sudamericana.

- MAESTRO, Jesús (2004): “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral” en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, N° 81/4.
- MOGLIANI, Laura (2003b): “Campo teatral (1949 – 1960)” en en AA.VV.: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949 – 1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- (2003a): “«La Máscara»: concepción de la obra dramática y del texto espectacular” en AA.VV.: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949 – 1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- MOZEJKO, Danuta Teresa y COSTA Ricardo Lionel (2001): *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario: Homo Sapiens.
- (comp.) (2002): *Lugares del decir I. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- (Comp.) (2007): *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2010): *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- MOZEJKO, Danuta Teresa (1994): *La manipulación en el relato indigenista*. Buenos Aires: Edicial.
- MUGUERCIA, Magaly (2012): “Contrarrevolución en el balneario. La potencia del simulacro” en KARTUN, Mauricio (2012): *Tríptico patronal: El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de Chacra*. Buenos Aires: Atuel.
- NAUGRETTE, Catherine (2004): *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Ed. Artes del Sur.
- NOVARO, Marcos (2010): *Historia de la Argentina. 1955 – 2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- OLIVERAS, Elena (2009): *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Emece.
- PAPALINI, Vanina (2013): *Forjar un cuarto propio. Aproximaciones autoetnográficas a las lecturas de infancia y adolescencia*. Córdoba: Eduvin.
- PARRET, Hernán (1987): *Prolégomènes á la théorie de l'énonciation*. Berna: Peter Lang.
- PAVIS, Patrice (2000): *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- (1998): *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética semiología*. Barcelona: Paidós.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1992): *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna.
- (1996): “El teatro de Osvaldo Dragún y las poéticas teatrales de Buenos Aires en los cincuenta” en *Latin American Theatre Review*, N° 29/2, spring.
- (Ed.) (1997): *Cien años de teatro argentino (1886-1990). Del Moreira al Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

- (Ed.) (1997): *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- (Ed.) (1998): *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna.
- (Ed.) (1999): *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna.
- (Ed.) (2000): *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- (2000): “Las historias del teatro argentino” en *Alertia*. Disponible en <http://www.letras.ufmg.br/poslit>
- (Ed.) (2001): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro Actual (1976 – 1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- (Ed.) (2003): *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949 – 1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- (Ed.) (2004): *Teatro argentino y crisis (2001 – 2003)*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2004): “Realismo argentino actual: sus perspectivas” en *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, N° 36.
- (2004): “Nuevas tendencias en el teatro argentino” en *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, N° 43.
- (2006): “Mauricio Kartun y el teatro nacional” en KARTUN, Mauricio (2006): *Teatro 2: Como un puñal en las carnes, Desde la lona y rápido y nocturno, aire de foxtrot*. Buenos Aires: Corregidor.
- PERONI, Michel (1988): *Historias de lectura. Trayectorias de vida y de lectura*. México: Fondo de cultura económica.
- PERSINO, María Silvina (2003): “Trazando líneas punteadas: el teatro en buenos aires a partir de los noventa” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, N° 202, Enero-Marzo.
- (2002): “Teatro en Buenos Aires” en *Latin American Theatre Review*, N°35/1, fall.
- PETIT, Michèle (2001): *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PRECIADO, Beatriz (2013): *Testo yonki*. Barcelona: Espasa.
- RANCIÈRE, Jaques (2010): *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones,
- REST, Jaime (1991): *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: CEAL.
- RIMOLDI, Lucas (2006): “Daniel Veronese, de la periferia al centro de la nueva dramaturgia argentina” en *Latin American Theatre Review*, N° 39/2, spring.

- RIVAROLA, Larisa (2011): "Una caracterización de la clase política argentina en *El niño Argentino* de Mauricio Kartun" en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N° 14, diciembre. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero14/articulo/382/una-caracterizacion-de-la-clase-politica-argentina-en-el-ninio-argentino-de-mauricio-kartun.html>
- (¿?): "Mauricio Kartun: « Mi forma de dirigir es resultado del pensamiento de un escritor»" en *El gran otro*. Disponible en <http://elgranotro.com.ar/index.php/mauricio-kartun-%C2%ABmi-forma-de-dirigir-es-resultado-del-pensamiento-de-un-escriptor%C2%BB/>
- RODRÍGUEZ BALLESTER, Alejandra (2007): "Cómo curarse de la realidad con teatro" en *Revista Ñ*, sábado 14 de abril. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/04/14/u-03411.htm>
- RODRÍGUEZ, Martín (2004): "Teatro dominante y la crisis: de los «pactos de interés» a los «pactos de deseo»" en AA.VV. (2004): *Teatro argentino y crisis (2001 – 2003)*. Buenos Aires: Eudeba.
- ROMERO, Luis Alberto (2012): *Breve historia contemporánea de la Argentina. 1916 – 2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2002): "Bachelard o la metafísica de la imaginación. El pensamiento bifloro" en *Pensamiento y Cultura*, N° 5.
- SANTIAGO, Olga Beatriz (2011): *Don Luis de Tejeda y Guzmán. Peregrino y ciudadano*. Buenos Aires: Biblos.
- SCARANO, Laura (2007): *Palabras en el cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.
- SEQUEIRA, J. y DEL PRATO, M. P. (2010): "La representación (imposible) de los desaparecidos" en ARÁN, Pampa (Coord.): *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- SIKORA, Marina (1997): "La aparente homogeneidad de la dramaturgia emergente: Bar Ada y Martha Stutz", en *Teatro XXI*, año III, N° 5.
- SUÑOL, Viviana (2006): "La *mimesis* aristotélica más allá de los límites de la poética" en *Phaos, Revista de Estudios Clásicos*, Campinas, vol. 5.
- SPREGELBURD, Rafael (2007): "La importancia de llamarse teatro" en *Revisita Ñ*, sábado 12 de mayo. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/05/12/u-03411.htm>
- TRASTOY, Beatriz (1991): "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80" en *Latin American Theatre Review*, N° 24/2, spring.
- (2010): "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires" en *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N° 11, julio. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/275/un-siglo-mas-de-teatro-politico-en-buenos-aires.html>
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

- (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- VATTIMO, Gianni (1986): *El fin de la modernidad*. México: Gedisa
- VERÓN, Eliseo (1987): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- VOLOSHINOV, Valentín (1976): *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- WEBER, Max (1969) *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZAYA DE LIMA, Perla (2001): “Teatro Abierto 1982 – 1985” en AA.VV. (2001): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Teatro actual (1976 – 1998)*. Buenos Aires: Galerna.