

La experiencia utópica/distópica en Cumbia Morena Cumbia de Mauricio Kartun: ensoñación y nostalgia

GIMÉNEZ, Victoria / Universidad Nacional de Misiones - Argentina -
gimeneezvictoria@gmail.com

5to Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: intersticios utópicos y distópicos – expresionismo teatral – cuerpos ucrónicos.

> Resumen

Los intersticios utópicos y distópicos en *Cumbia morena cumbia* de Mauricio Kartun aparecen como la manifestación difusa de un deseo no concedido, de un sueño no realizado, de un tiempo perdido: a Rulo y a Willy los acosa una realidad deprimente de la cual buscan escapar a través de ensoñaciones de un pasado que no fue y de añoranzas por un futuro inconcebible. Se trata de un “sistema dual” (Aínsa, 1977) que busca romper las condiciones espacio-temporales del presente, a manera de lo que Koselleck (2001) podría entender como un “punto cero imaginario”, en el que, inferimos, subyace el tópico del “sujeto negador” (Dubatti, 2020).

La dilución del espacio inmediato es producto del afán de los personajes por vivenciar los deseos profundos que encarnan en su imaginación y que se transforman en un “creer ser” (Dubatti, 2020) desde el que buscan escapar de la distopía que los agobia y que, por ello mismo, es negada. Nuestro interés recae en instalarnos en las complejidades de esas relaciones a partir del análisis de lo que implica la experiencia utópica/distópica en el plano discursivo de la obra y en la percepción subjetiva de sus personajes, que Kartun construye mediante el procedimiento teatral expresionista.

Cabe destacar que este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Escrituras intersticiales en claves de géneros literarios menores. Etapa II” perteneciente al Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones.

> Presentación

De aspecto desolador y culminación trágica, *Cumbia morena cumbia* nos sitúa en un espacio marcado por la ausencia y la enfermedad, mediado por la irrupción difusa de recuerdos y ensoñaciones que

dificultan la visión objetiva de los personajes y determinan, en su lugar, la visión subjetiva de lo que Dubatti llama “expresionismo teatral” (2022). Esto tiene que ver con la manera en la que Rulo y Willy deciden habitar el mundo, que no es sino bajo la construcción de una realidad alternativa que expresa el cumplimiento de sus deseos (la juventud, la buena salud, la llegada de las “minas”, el baile) y que podemos considerar, en este sentido, como una proyección utópica de sus subjetividades. Más allá de esto, es necesario tener en cuenta que la producción de sentidos que prevalece en la obra y que constituye, de hecho, su culminación, es la experiencia distópica de los personajes, cuyo punto más destacable subyace en la nostalgia, la enfermedad y la muerte de Rulo; y en la negación, el autoengaño y la soledad de Willy. Nos interesa explorar la producción de sentidos que subyace en esta dinámica y cómo, a partir de ella, se construye la percepción de “cuerpos ucrónicos” en la obra.

› La expresión de los sujetos y del espacio

En principio, observamos que a la utopía quimérica de los personajes, se contraponen, como en el “sistema dual” del que habla Aínsa (1977), las condiciones “empíricas” del entorno en el que realmente se sitúa la acción: el interior del Club Tres de Febrero, el cual se nos presenta desde el comienzo bajo una fachada oscura que denota decadencia y, por ello, se complementa con la soledad de los personajes: la barra del bufet “-gris de polvo-” y perdida “entre cajas”, la campana “turbia y vacía”, la “etiqueta descolorida” de las botellas, las “mesas desiertas”, las sillas “amontonadas en forma de cama”. Y, en el medio de la pista de baile, dos hombres que, aunque ya “han pasado largamente los cuarenta” (Kartun, 2019: 127), intentan, por medio de la concreción imaginaria de sus deseos, vivenciar la felicidad de los tiempos perdidos, en una búsqueda esperanzadora por evadir la realidad distópica que los acecha.

En este punto resulta interesante pensar en las categorías de “expresionismo subjetivo o de personaje” y “expresionismo objetivo o de mundo” que propone Dubatti para analizar este tipo de, como él la llama, poética abstracta. Mientras que el primero implica las objetivaciones escénicas de la subjetividad de uno o más personajes; el segundo tiene que ver con las objetivaciones en tanto al mundo que instala la subjetividad de la obra y las relaciones intersubjetivas de los personajes (Cfr. Dubatti, 2022: 3). En otras palabras, el expresionismo subjetivo se concentra en la percepción que del mundo tienen los personajes de acuerdo a sus propias construcciones internas; el objetivo, en cambio, expone las características que determinan el funcionamiento del mundo creado por el dramaturgo, independientemente de la conciencia de los personajes. Esta distinción, sin embargo, no siempre es posible, sobre todo en aquellas obras que presentan, como *Cumbia morena cumbia*, interacciones ambiguas entre el personaje y el mundo, entre la conciencia y el espacio.

Es principalmente la indeterminación del contexto lo que instaura tal ambigüedad, no solo respecto a lo que Kartun no nos cuenta: ¿qué enfermedad “innombrable” tiene Rulo? ¿Por qué él y Willy “viven” en el Club? ¿Realmente llevan veinte años allí?, sino también respecto a aquello que el discurso interno pone en conflicto: ¿los personajes son jóvenes o viejos? ¿Es sábado, como sostiene Willy, o domingo, como asegura Rulo? ¿La utopía de Willy es auténtica o es fingida? De esta manera la obra constituye su propia complejidad e imposibilita diferenciar cuándo lo expresado es fruto de la subjetividad del personaje y cuándo es producto de las condiciones que establece el mundo. Es en este sentido que consideramos de especial relevancia el papel de las didascalias en la obra, puesto que a través de ellas se describe, como hemos visto, la atmósfera decadente del espacio que los personajes habitan y, al mismo tiempo, la entonación de los parlamentos en los que expresan sus ilusiones y sus dolencias: “WILLY (Espantado)” (Kartun, 2019: 131), “RULO (Emocionado. Convencido)” (Kartun, 2019: 133). Por otro lado, es notable la manera en la que la convicción de Willy: “WILLY: (...) ¡Tenemos de todo para disfrutar: alegría..., juventud..., belleza..., salud...!” (Kartun, 2019: 131), se contrapone al desaliento de Rulo: “RULO: No me queda tiempo. Me la veo venir... Estoy jodido. Huelo a muerto” (Kartun, 2019: 130). Esta diferenciación, sin embargo, no es determinante, pues la interacción entre los personajes a lo largo de la obra provoca que ambos planos, el utópico y el distópico, aparezcan indistintamente tanto en Willy como en Rulo, más allá de sus inclinaciones iniciales. Nótese en este punto, tal como se indica en la didascalia, el momento en el que Rulo comienza a despojarse de su pesimismo y a concebir la posibilidad de que sus aspiraciones se cumplan: “RULO (Su esperanza): Willy... ¿Sabrán llegar?” (Kartun, 2019: 131). El pensamiento utópico se funda en ese deseo de posibilidad, incluso si el mismo se refiere a “contenidos irracionales de la esperanza” (Aínsa, 1977: 27), como es el caso de la llegada de, en palabras de Kartun, “un minerío mítico” (1993: 281-282).

De la misma manera, la inclinación al pensamiento utópico que desde el comienzo demuestra Willy, se debilita frente al dolor de Rulo hasta transformarse “(En un esfuerzo de optimismo)” (Kartun, 2019: 131) que revela, a través de las didascalias, el decaimiento de la utopía, de manera tal que ésta termina pareciéndonos únicamente un artificio de Willy para sembrar en Rulo la esperanza del bienestar: “WILLY (Inventa): En el último vienen cinco. La traen a María Luján, que es flaquita... (Ante la mirada decepcionada de RULO) ¡Flaquita pero con unas tetas así! (Retoma) En el salón se hace un silencio impresionante... Entran... Un tragal... Rubias... Pelo largo” (Kartun, 2019: 132).

En este sentido, el padecimiento de Rulo motiva en cierta medida a las ensoñaciones de Willy, así como los presentes injustos y dolorosos motivan a la creación de utopías imaginarias. En efecto, hay una pérdida progresiva de la esperanza en la medida en que gana fuerza la proyección distópica de la obra, que abarca tanto el padecimiento de los cuerpos enfermos (objetivación constitutiva del mundo), como

la percepción desesperanzadora de la conciencia de los personajes (construcción subjetiva); provocando de esta manera que ambas modalidades del expresionismo teatral aparezcan combinadas entre sí.

› Los cuerpos ucrónicos y sus experiencias utópicas/distópicas

En los intersticios de la elaboración estética que modela la escritura de *Cumbia morena cumbia* hallamos la manifestación intertextual tanto de la literatura utópica (proyección imaginaria de una alteridad deseada) como de la distópica (desencanto de una conciencia infeliz en conflicto consigo misma y con su entorno). Además, sentando las bases de estas proyecciones, aparece también la construcción ucrónica de los cuerpos en escena y el querer ser que éstos revelan desde sus nostalgias. Esto implica la creación alternativa de una existencia más feliz en el caso de la experiencia utópica que viven los personajes cuando se convencen de que todo está bien, de que "las minas" ya están por llegar; y de una existencia más desgraciada cuando, en cambio, son atravesados por imágenes de deseos no concebidos que conforman la experiencia distópica de la eterna espera: "WILLY (Melancólico): Qué cosa... Hoy estaba seguro que venían" (Kartun, 2019: 130); y del tiempo perdido: "RULO: Soñé con ella otra vez" (ob. cit.).

Lo que se esquivo, al fin y al cabo, es el presente inmediato de la obra que se vuelve infinito porque nunca se reconoce: los personajes habitan un "Aión ilimitado" (Deleuze, 2010) dividido entre un pasado y un futuro que no se conciben materialmente en el espacio de la acción, sino imaginariamente desde los "efectos incorpóreos" (Deleuze, 2010: 9) que se originan a través de los cuerpos, las conciencias y las pasiones de los personajes. Así, el tiempo del acontecimiento puro que postula el Aión es aquel en el que se desarrollan simultáneamente diferentes manifestaciones de lo que ya sucedió (la enfermedad, la pérdida), de lo que podría suceder (la llegada de "las minas", el encuentro de Rulo con Marita), y de lo que se cree que ha sucedido o que está sucediendo (la juventud, la alegría, la salud). Esta abolición del presente por medio de ensoñaciones provoca el desencuentro de los personajes no sólo respecto a la realidad que subvierten, sino también a la convivencia que entre ellos mantienen y que a lo largo de la obra demuestra ser problemática.

No se trata únicamente de que Willy sea optimista y Rulo pesimista, la complejidad de su relación recae más bien en cómo ambos expresan dos percepciones diferentes del espacio y el tiempo que habitan, como si pertenecieran a distintas dimensiones y su encuentro sea solo el producto de una estancia común. Es en este sentido que hablamos de cuerpos "ucrónicos", imbuidos en el Aión, que transportan consigo experiencias pasadas y futuras que devienen de manera infinita, pero sin limitaciones lógicas que les impidan actuar y sentir en relación el uno con el otro. Respecto al tiempo presente, es interesante

pensarlo como un “punto cero imaginario sobre un eje temporal imaginario” (Kosellek, 2001: 116 en Erreguerena Albaitero, 2008: 558), es decir, como un cruce o encuentro abstracto entre dos líneas temporales: el pasado que ya se dio y el futuro que es inconcebible en sí mismo, porque solo sucede como una vivencia que en el presente se convierte en pasado, razón por la cual Kosellek afirma que “El hombre es siempre pasado en la medida en que no tiene futuro ante sí” (ob. cit.). Lo importante de esto es que nos lleva a concebir el presente como una dimensión temporal condenada siempre a desaparecer. En *Cumbia morena cumbia* el presente “desaparece” porque se subvierte a causa de los cruzamientos temporales entre pasados perdidos y futuros inconcebibles. Es en el funcionamiento de esta ucronía que se establece la negación de la realidad empírica en la que se mueven los personajes; una especie, en palabras de Dubatti, de “autoengaño”, de juego de máscaras, que Kartun toma del grotesco criollo y del tango argentino para otorgar a su obra el sentido nostálgico del “creer ser” que expresan los personajes (Cfr. Dubatti, 2020: 72). Este creer ser, que contrasta significativamente con la oscuridad del espacio, es el que nos otorga la principal pauta para considerar a la dimensión utópica de *Cumbia morena cumbia* como lo que Aínsa denomina “utopía de evasión”, esto es, como una creación imaginaria ideal que surge de la necesidad de huir de la realidad indeseada; al contrario de las “utopías de reconstrucción”, cuya forma es motivada por la crítica, usualmente política y social, de un orden existe al que se contraponen un modelo mejor (Cfr. Aínsa, 1977: 26).

Por supuesto, no es pertinente descartar la dimensión política de la obra, sobre todo si tenemos en cuenta que hablar de utopías y distopías implica siempre establecer concepciones de mundo y formas de entender al poder en relación a las interacciones sociales entre los sujetos. Además, hay que tener en cuenta que la vasta producción de Kartun no elude el matiz político de su perfil de intelectual, tal como se precisa desde sus inicios con “la dramaturgia de urgencia” que desarrolla en los años setenta con obras como *Civilización... ¿o barbarie?* (1974) y *El hambre da para todo* (1977); pero también en el Ciclo Teatro Abierto de los ochenta, cuyas piezas, entre ellas no sólo algunas de Kartun, sino también de Brandoni y de Dragún; se encargan, como dice Dubatti, de llevar a escena la opresión experimentada durante los años de horror de la dictadura (Cfr. 2020: 68). Es en este marco, de hecho, que se estrena *Cumbia morena cumbia* en octubre de 1983.

Por tanto, no ignoramos el carácter político implicado en la producción de la obra, pero sí consideramos que éste no es su motor fundamental ni el punto más rico desde el cual abordar su análisis. En una primera versión su estructura aparece con un sentido mayormente político a manera de metáfora de la época, pero tiempo después Kartun reelabora la pieza para devolverle “su espíritu original” (Kartun, 2019 en Dubatti, 2019: 38), que es la imagen generadora que llega a nosotros: la de dos hombres de cuarenta vestidos como adolescentes en un Club a la espera de “minas” que nunca llegarán. La pieza

acarrea consigo la pugna entre este sentido inicial y la autoimposición de un imaginario político que adquiere fuerza a través de la dimensión simbolista del encierro como sufrimiento, de la amistad resquebrajada, del miedo y de la muerte. Es la ambigüedad de la obra la que exige lectores y espectadores activos, capaces de producir estas múltiples interpretaciones, entre las cuales la que planteamos aquí respecto a la experiencia utópica/distópica se constituye como una más.

> A modo de cierre

En conclusión, nuestra propuesta radica en leer desde lo utópico y lo distópico las experiencias que viven los personajes de *Cumbia morena cumbia*. En el primer caso hablamos de la elaboración imaginaria de un mundo feliz alternativo al presente; y en el segundo del desencanto de una conciencia infeliz en conflicto consigo misma y con su entorno. En relación a esto, los cuerpos ucrónicos de Rulo y Willy dificultan la determinación del tiempo presente, y configuran en su lugar una estadía confusa de pasados y futuros múltiples que surgen de sueños y pesadillas. Los personajes habitan en una eterna espera el interior del Club Tres de Febrero, pero las imágenes que uno y otro vislumbran están siempre evadiendo ese espacio inmediato, ya sea para huir hacia la utopía personal o para perderse en las vivencias pasadas y los futuros imposibles. La utopía se construye desde el momento mismo en el que se evoca la posibilidad de una alternativa feliz al presente distópico de la obra. Por medio del procedimiento teatral expresionista se recuperan y reelaboran los deseos y los miedos de los personajes en un espacio de acción que acompaña la poética de la pieza, siempre fluctuando entre lo que es, lo que *se cree* a modo de autoengaño, y lo que *se añora*. De esta manera, ambos polos, el de la utopía y el de la distopía, constituyen las caras de una misma imagen: la de dos hombres abatidos que sueñan con una vida mejor.

Bibliografía

AÍNSA, F (1977). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

DELEUZE, G (2010). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.

DUBATTI, J (2019). "Estudio preliminar. *Rectángulo de San Andrés*, dramaturgia y universo personal: entre la memoria y la utopía". En KARTUN, M (2019). *Rectángulo de San Andrés*. Buenos Aires: Interzona Editora.

DUBATTI, J (2020). "Poéticas del espacio en *Rectángulo de San Andrés* de Mauricio Kartun". En *UNIVERSUM*, Vol. 35. N° 2. Universidad de Talca.

DUBATTI, J (2022). "El expresionismo teatral como poética abstracta". En *Seminario Perspectivas de teatro comparado en Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun*. S/D.

ERREGUERENA ALBAITERO, M. J (2008). "La distopía: una visión del futuro". En *Anuario de investigación*. México: DEC – UAM.

KARTUN, M (2019). "Cumbia morena cumbia". En *Rectángulo de San Andrés*. Buenos Aires: Interzona Editora.