

Tópicos coloniales en el teatro contemporáneo

BERENC, María Eugenia / AICA, IAE, UBA, UNDAV - meberen@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: historias - colonia – La vis Cómica- Kartun

» Resumen

Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación más amplia en relación a las teatralidades precolombinas y coloniales y las representaciones que surgen de las mismas a través de las dramaturgias contemporáneas, la bibliografía, las fuentes y los relatos. Parto de la idea de que la(s) historia(s) no sólo son un conjunto de acontecimientos sino que están atravesadas por diversas materialidades que las van componiendo. Es por ello que la intención de este escrito será pensar de qué modo *La vis cómica* de Mauricio Kartun aborda, disputa -y construye- la problemática del teatro colonial.

En una entrevista realizada por Jorge Dubatti a Mauricio Kartun el teatrista sostenía que el arte piensa y construye sentido:

Que el arte piensa. No lo hace de la forma tradicional, inductiva o deductiva, su mecanismo es bizarro, disruptivo, pero toda obra cuando no se supone como mero entretenimiento (y aun así a veces a pesar de su artista lo hace igual) se constituye como idea pensada dentro de sí misma. Quien escribe lo sabe, no escribimos pensando, pensamos escribiendo, a través de la escritura. Los argumentos argumentan. (...) En el caso del dramaturgo, convertido virtualmente en sus personajes que escribe, aparece además otra de aquellas inteligencias diferentes, la mimética, la que sorprende al arte del actor. En su combinación, y tanto escribiendo como creando en ensayos, el teatro piensa, construye conceptos, sentido. Es una idea concebida a través de un razonamiento diferencial, el estético-poético, y condensada en un soporte diferente, la obra (p. 66).

Entonces en este trabajo voy a recorrer algunas *ideas teatro* que surgen de la obra mencionada anteriormente. En primer lugar, delinearé mi tesis a partir de un cuento de Jorge Luis Borges y de las interpretaciones que pergeñó Carlos Gamerro en *Facundo o Martín fierro: los libros que inventaron la Argentina*. En segundo lugar, analizaré *La vis cómica* de M. Kartun para ver qué elaboraciones del teatro colonial emergen de la misma.

» El papel del arte en la construcción de la historia

Para construir la tesis de este trabajo voy a partir de un texto de J. L. Borges: “El tema del traidor y del héroe”. El cuento tiene diversas aristas para analizarlo pero definitivamente la que me convoca es una y fue

tematizada por Carlos Gamerro en *Facundo o Martín fierro*. El autor propone que tanto los facundistas como los martinfierristas, (que son epítetos para pensar de manera esquemática a las posiciones nacionales y populares/ antiimperialistas en contraposición con las posiciones neocoloniales y liberales) acuerdan que la literatura escribió nuestra historia, por eso el subtítulo es: “los libros que inventaron la Argentina”. La idea es que sin importar la posición política el acuerdo entre ambas posturas es epistemológico. Es decir, piensa que no hay desacuerdo allí y que tanto los facundistas y como los martinfierristas, creían que los libros construían los acontecimientos. Como *excursus* creo que la idea también se sostiene en la medida en que parte de los referentes intelectuales de principios de siglo XIX eran lo que se suele denominar hombres de acción, no eran pensadores en sentido clásico sino sujetos que se vieron en la necesidad de justificar su conducta pública, política (Alberini, 1964, p. 9). Partiendo desde este gran acuerdo epistemológico, me gustaría que volviéramos a Borges y a su cuento. Aclaro que voy a analizar este cuento porque la tesis del mismo va en consonancia con eso que planteaba recién, es decir, que la literatura y el arte hacen a la historia, y obviamente eso es lo que yo quiero revisar en *La vis Cómica* si allí hay una clave para entender nuestro teatro, nuestro escenario político actual, nuestra situación de inmersión en el neoliberalismo.

El “Tema del traidor y del héroe”, publicado en 1944 en *Ficciones*, es un texto en el que se narra el argumento de un cuento que eventualmente ha de ser escrito. El primer plano de ficción es éste, el de un argumento de un cuento por venir. El siguiente aspecto que nos agrega la historia es que todas las complicaciones argumentales serán descubiertas por Ryan, nieto de Fergus Kilpatrick, protagonista del cuento y referente patrio en Irlanda. El tema es importante porque justamente será el nieto de Kilpatrick quien, al investigar para escribir la biografía de su abuelo, rastreará los acontecimientos que rodearon la muerte del mismo, que era un referente ineludible de la rebelión que liberó a su país. Siguiendo plano de ficción: ese cuento por escribirse, está inspirado en las investigaciones del nieto de aquel referente histórico que protagonizaría el cuento.

A partir de allí, se tejen todas las otras cuestiones que amplían y complican los planos narrativos y ficcionales y que en el relato parecen remitir a un carácter circular de la historia, pero donde la retroalimentación de la misma no se daría solamente por los hechos acaecidos sino también por los influjos de la literatura dramática. El cuento refiere: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”(Borges, 1944, p. 151) Revisemos dichas cuestiones: (i) Kilpatrick fue asesinado en un teatro, espacio de ficción por excelencia (ii) los esbirros que examinaron el cadáver encontraron una carta cerrada en la que se adelantaban los acontecimientos que habrían de ocurrir esa noche en el teatro, (iii) en la muerte de Julio César también hubo un memorial que le adelantaba los sucesos y que no llegó a leer (IV) el compañero de lucha de Kilpatrick, Nolan, había traducido recientemente algunos dramas shakespearianos, entre ellos *Julio César* y *Macbeth*, (V) algunas conversaciones desarrolladas entre un mendigo y Fergus Kilpatrick aparecen de manera literal

en el *Macbeth* de Shakespeare, (VI) Nolan, compañero de lucha de Fergus Kilpatrick, tenía escritos sobre los *Festpiele* de Suiza –festivales en los que se escenificaban sucesos históricos sobresalientes con miles de actores en los lugares en los que los mismos habían acaecido, (VII) Kilpatrick había firmado la sentencia de un traidor cuyo nombre había sido borrado. Esto último es lo que logra desentrañar Ryan. Y es justamente, que la muerte de Kilpatrick fue tramada por Nolan con el consentimiento de Kilpatrick, quien una vez descubierta su traición quiso redimirse y reescribir la historia por medio de una escenificación. “Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches” (Borges, 1944, p. 152).

En el texto borgiano hay algunos fragmentos centrales para ver cómo se tematiza la relación entre el teatro, la dramaturgia y la historia. En primer lugar, la idea de que el imaginario colectivo del pueblo irlandés fue deliberadamente constituido por la muerte dramática de su líder que a su vez fue producto de una escenificación teatral escrita con antelación:

Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor un instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte (Borges, 1944, p.152-153, resaltado propio).

En segundo lugar, que la escenificación de la muerte gloriosa de Kilpatrick no fue escrita por Nolan de manera íntegra sino que fue basada en dos dramas shakesperianos:

Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*. La pública y secreta representación comprendió varios días.

(...) En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan...(Borges, 1944, p. 153-154.)

En tercer lugar, esos sucesos escritos teatralmente y ejecutados por diversos actores constituyen parte del relato histórico.

Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y con palabras improvisadas el texto de su juez. Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama...(Borges, 1944, p. 153, resaltado propio)

Todos los aspectos enunciados anteriormente dan cuenta de la tesis del texto borgiano: el arte construye la historia. La pregunta que analizaré a continuación es qué aspectos de nuestra historia y de nuestro teatro colonial está construyendo *La vis Cómica* de Mauricio Kartun.

› ***El teatro colonial en la dramaturgia de Kartun***

La vis cómica, escrita y dirigida por Mauricio Kartun, fue estrenada en septiembre de 2019 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín de Buenos Aires y realizó allí una segunda temporada durante 2020¹. La historia de la escritura de la obra comienza en 2013 cuando convocaron a M. Kartun desde el Centro Cultural de España en Buenos Aires porque, para conmemorar el cuarto centenario de las Novelas Ejemplares de Cervantes, deseaban realizar un ciclo de adaptaciones teatrales de las mismas. *La vis cómica* es producto de dicha convocatoria y tiene como punto de partida la adaptación de Cipión y Berganza o el coloquio de los perros. Sin embargo, en aquella ocasión el dramaturgo tuvo que dejar de lado el proyecto porque aquella novela ya había sido seleccionada por otro escritor.

La vis cómica se estrenará muchos años después de aquella convocatoria y reunirá dos proyectos frustrados del dramaturgo. El primero es la adaptación teatral de la novela Cipión y Berganza o el coloquio de los perros de M. de Cervantes pergeñada en 2013 y, el segundo, es una obra que había intentado escribir sin éxito en la década del '90 en la que una compañía de cómicos de la lengua que viajaba rumbo a Chile era capturada por una tribu de indios pampa ante la que, finalmente, terminaba representando todo su repertorio (Cf. 61). De ambos proyectos retomará algunas cuestiones para la escritura de esta obra. De la novela de Cervantes M. Kartun tomará solamente un pequeño fragmento en la uno de los perros narradores, Berganza, cuenta sus desventuras durante la época en la que había acompañado a un poeta/dramaturgo en la compañía teatral de “Angulo el malo”. La imagen de la novela de la que parte M. Kartun es una en la que Berganza narra que al dramaturgo de la compañía los actores se le dormían durante la lectura de sus obras. De la obra que intentó escribir en los '90, retomará el interés por reflejar a las compañías teatrales migrantes en el Río de la Plata durante el virreinato².

La obra se sitúa en los tiempos de la colonia y está centrada en los devenires de una compañía teatral española que ha migrado al Río de la Plata para probar suerte. La misma está compuesta por: Angulo, director y actor de la compañía; Toña, actriz y esposa de Angulo; Isidro, autor dramático; y Berganza, perro y compañero del dramaturgo. En un espacio barroso ranchean los comediantes que llegaron con promesas de estrenos que nunca ocurrieron. Están desocupadxs y el director de la compañía lxs tiene trabajando en diversas changas: lavando ropa, copiando manuscritos, cosiendo trajes, etc. Tanto Isidoro como Toña se quieren volver pero Angulo no quiere ni puede marcharse. El primer aspecto que tematiza la obra es la de las compañías viajeras que migran en tiempos coloniales y que van constituyendo el teatro en aquellos

¹ El elenco en 2019 estaba compuesto por: Mario Alarcón (Angulo el Malo), Stella Galazzi (Toña), Luis Campos (Isidro) y Cutuli (Berganza). En sus reestrenos posteriores Horacio Roca reemplaza a Mario Alarcón

² El conjunto de fuentes que construyó para la investigación de la obra Mauricio Kartun fue diverso: una de sus fuentes fue *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, *El Quijote* de Cervantes, algunos textos sobre compañías en gira, *Capitán Fracassa* de Théophile Gautier, etc.

tiempos. El carácter nómada de las compañías, la falta de empleo, la marginalidad son aspectos que se repiten tanto en la bibliografía (Rocamora, 1947) como en la obra de Kartun.

Acá en la colonia todo siempre es siempre. Hasta el tiempo se ha quedado empantanado. Que aquí comedias no hay donde representar y que en la plaza pública el pregonero ya tiene cuadrilla propia que hace los domingos muy divertidos pasacalles³ (...) Y que no hay aquí lugar en este fragante a culo Río de la Plata para dos compañías –la nuestra y la del citado pregonero- salvo cuando corpus, o en el día de los muertos, o en las navidades (p. 10-11, resaltado propio).

En el fragmento que antecede hay una tesis temporal para explicar la marginalidad: “Acá en la colonia todo siempre es siempre. Hasta el tiempo ha quedado empantanado”. En la obra se trabaja de manera paródica la unilinealidad del tiempo universal y teleológico que se inicia con la conquista. El progreso y la civilización se encontrarían en Europa y en los espacios coloniales sólo hay atraso, estancamiento, falta de cultura. De hecho, la temática del tiempo colonial y del fracaso del “sueño americano” aparece reiterada a lo largo de la obra: “¿Estamos para elegir nosotros? Confiábamos en la América próspera y pura y caímos en el emporio criollo del contrabando y de la rapiña. Estamos atascados; temporariamente, pero estamos atascados en este fango de pudrición virreinal, en esta Babilonia del sur” (p.18).

Entonces, retomando el argumento, el resto de la obra se va a desarrollar en torno a la búsqueda de empleo en el virreinato. Así, inicialmente, tematizarán la falta de edificios teatrales, la ausencia de convocatorias oficiales para las compañías teatrales para dar funciones, el empantanamiento en un tiempo colonial⁴ en el que no pareciera haber lugar para alojar a la compañía. Y finalmente, a lo largo de la obra, la compañía se fracturará cuando Angulo se consiga un papel cercano al poder dentro de la trama virreinal: pregonero y matarife del virrey.

La idea de abordar los orígenes del teatro nacional en esta obra tiene asidero en un aspecto: la metateatralidad de la misma. Dentro de la producción dramática de M. Kartun esta es su obra más metateatral. En la misma hay muchas alusiones al teatro, críticas a las grandes figuras, a las convenciones que sostienen el artilugio, entre otras cuestiones. En sus obras anteriores, el tema del teatro aparecía referido: “el actor en *Pericones*, las representaciones con telones robados en *El niño argentino*, las convenciones narrativas en *Salomé de Chacra* o el circo de los fenómenos en *Salvajada*.” (p. 64-65, la entrevista a Kartun realizada por J. Dubatti). Sin embargo, en esta obra el teatro y la teatralidad, en lugar de ser referencia, conforman el universo de la misma. Kartun sostiene que en *La vis cómica* quería reírse de las convenciones teatrales que, según entiende se encuentran un poco vetustas, para poder, luego, utilizarlas sin reparos. (Cf. 65). El personaje que lleva la

³ Los pasacalles eran formas musicales interpretadas por artistas ambulantes de origen español.

⁴ La referencia al tiempo embarrado/barroso implica una parodia a la tesis teleológica del tiempo colonial y eurocéntrico. El empleo no escaseaba, lo que no había eran salarios en la época signada por el trabajo esclavo de los indígenas y de los africanos. Sin embargo, también aparece la ausencia de trabajo de los migrantes europeos que llegaron con promesas de “progreso” para encontrar una sociedad oligárquica que no bregaba por la verdadera integración social.

acción es Berganza, el perro que cumple las funciones de un narrador brechtiano: muestra las convenciones teatrales y las impugna; se ríe de ellas:

Ahora ese embutido de mierda denominado Don Angulo me estrangula el hocico con las dos manos para que no lo muerda. Y me pateo debajo de la verija. Olor a talco en las manos el enfermizo (...) O sea que ese perro apaleado que escuchan llorando allá soy yo. Que yo lo esté diciendo acá y ustedes que no me ven allá puedan creerlo es pura cuestión de que esto sea teatro, truco barato si los hay (p. 7, resaltado propio).

Este recurso escénico, el narrador, permitirá que aparezcan diversas referencias al lugar que ocupaba el arte en la colonia. Una de las más llamativas se refiere a la trata de indígenas y a su lugar en el “mercado del arte”. Berganza relata que Angulo compró una esclava a la que le enseñaba a recitar a Góngora por fonética.

Llegando a Buenos Aires Angulo con moneda todavía en la bolsa compró a precio vil a un traficante portugués una india joven... (...) Traída del Paraguay le dijeron, lugar al que nos dirijámos, ya les contaré. (...) La tiene a la india desde entonces allá en aquella enramada (ahora ustedes hacen que la ven a la enramada y a la india) y le enseña por tonos a recitar a los clásicos. Le ha tapado con cera de un avispero los oídos para que no aprenda el español, y se los destapa para los ensayos. Que allí está la gracia de nuestro número dice, que haya aprendido Góngora por ruidos como un loro amaestrado. Que la india en Madrid recitando Góngora en castizo sería una atracción fantástica que daría miles vocifera. Y hasta nombre le ha puesto... (p. 19, resaltado propio).

La idea de que estas tierras eran un territorio baldío sin historia, listo para ser civilizado, se vincula el destino para la esclava: repetir mecánicamente a Góngora sin comprenderlo. Ella no podrá crear obras con todas las propiedades que se desprenden del modelo de arte autónomo, las producciones de la indígena serán recibidas como las de una copista/anti-artista. Sus representaciones serán pensadas como un eco deficitario de las creaciones europeas. La contraposición jerárquica entre el arte europeo que ha sido calificado como – autónomo, producto del genio, desinteresado, inútil, pergeñado para el goce- y las producciones artísticas nuestroamericanas –pensadas como utensilios, realizados por artesanos/ copistas, seriados, con mero valor de uso- ha sido tematizada (Palermo, 2014; Escobar, 2005) y en esta obra adquiere representación estética. Entonces en la trama se van a componer diversos espacios para el arte: uno vinculado al trabajo de copistas de los pobladores nuestroamericanos, otro a la marginalidad de los artistas migrantes y, por último, uno asociado al arte oficial de carácter europeizante, evangelizador, constructor de las instituciones políticas virreinales. Angulo, el director de la compañía, tomará este último lugar.

Una vez delineada la cartografía colonial, a lo largo de toda la obra se desarrollarán los vínculos entre aquella compañía de teatristas y el poder virreinal. En principio, Angulo denostará el lugar que ocupaba el pregonero en la trama colonial: “¡Hay que ser bufón de virrey!”, decía el actor (p.21). Sin embargo, conforme avanza la trama él tomará aquel lugar. El pregonero no sólo es el medio de comunicación más importante en la colonia iletrada sino que además es el encargado de mantener el orden moral por medio de las ejecuciones en la plaza pública. En *La vis cómica* se tematizan las funciones del teatro y de las teatralidades en relación a la institución del poder virreinal. Así como el barroco imperial, difundía los

ideales de la Contrarreforma y los de la corona, por medio de “campañas teatrales”; en las colonias el teatro tenía un poder instituyente, pedagógico y moralizante. ¿Cuáles eran los espectáculos que se daban en estas tierras? Hogueras caninas, autos de fe, corridas de toros, autosacramentales, entre otras espectacularidades. Todas y cada una cumplía una función alegórica diversa. “Para el pueblo barroso éste de aquí hoguera canina viene siendo como ópera imperial.” (21)

Los vínculos entre los artistas, los inquisidores, los obispos y los virreyes han sido trabajados por Serge Gruzinski en “La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a *Blade Runner*”. Una de las tesis del historiador es que el proceso de conquista se completó con la “idoloclastia”. Lo que sostiene es que la destrucción de aquellas producciones culturales de los indígenas que tenían funciones culturales supuso la pérdida de defensas sociales de aquella parte de la población nuestroamericana y favoreció su sometimiento. El trabajo de los colonos también incluyó la producción de imágenes para promover la evangelización. Las mismas estaban supervisadas por “Extirpadores de imagerías” que solían ser reclutados del mundo del arte. Esos retazos de la historia colonial aparecen metaforizados en la función que tomará en director de la compañía teatral: matarife, actor principal de los autos de fe. Los mismos eran espectáculos transteatrales en los que los que los Tribunales de la Inquisición sacaban al cadalso a los condenados para que abjuraran públicamente de sus pecados.

Cuando Angulo ocupa el lugar del pregonero el resto del elenco lo critica pero él defiende su posición de la siguiente manera:

¿Es espectáculo público o no es espectáculo público?! Pero por Dios... Le ofrecen a uno el gran papel de la compañía oficial, el Tenorio en la sala mayor, le ofrecen unirse al real elenco, ¿se va a preocupar uno por un bolito del culo que quizá, tal vez, acaso, puede que le toque de partiquino en alguna que otra puesta...? ¿Se le caen los anillos a uno por un entremés de vez en cuando? ¡pero señores míos, me pongo el vestido, la peluca y hago la criada gorda besándole el culo a Talía! (p.28).

Entonces retomando la tesis de este texto, si existe un consenso en relación a la idea de que la literatura/ el arte hacen a la historia. Las acciones de Angulo vendrían a representar el trabajo de los teatristas en la construcción de la historia oficial, el trabajo con imágenes-espectáculo que produzcan y reproduzcan el orden social.

› Conclusiones finales

En el presente trabajo analicé *La vis cómica* de Mauricio Kartun partiendo de la idea de que el teatro, las artes y la literatura escriben la historia. En ese sentido consideré que la obra de Kartun era un documento para sacar conclusiones en relación a las teatralidades coloniales. Dicha idea surgió a través de la extrapolación de una tesis borgeana analizada por Carlos Gamerro en *Facundo o Martín Fierro: los libros*

que inventaron la Argentina. En dicho texto, se presenta la imagen de que existe un gran acuerdo en torno a que la literatura construyó nuestro ideario nacional. Mi pregunta de investigación está en consonancia con esa tesis de Gamarro y es la siguiente: ¿podemos saber algo acerca de las teatralidades coloniales a partir de la dramaturgia contemporánea? Si pudiera responderse de manera afirmativa, diría que en *La vis cómica* se esgrimen al menos dos funciones contrapuestas para las artes teatrales en el período colonial: uno vinculado a lxs artistas oficiales y otro a lxs “pseudoartistas” nuestroamericanos. El personaje principal de la obra pone en juego esa función del teatro oficial: la de la institución del poder político.

Bibliografía

- Alberini, C. (1964). Anuario de Historia del Pensamiento Argentino, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, T. II.
- Borges, J. L. (2015) "El tema del traidor y del héroe", en Ficciones, Buenos Aires, Delbolsillo.
- Escobar, Ticio. (2005) "El mito del arte y el mito del pueblo", cap. I: "La cuestión de lo artístico", Hacia una teoría americana del arte, Buenos Aires, ediciones del Sol.
- Gamerro, C. (2015) Facundo o Martín fierro: los libros que inventaron la Argentina, Buenos Aires, Sudamericana.
- Gruzinski, S. (1994) La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019), México, FCE.
- Kartum, M. (2002) La vis cómica, Buenos Aires, Ediciones Atuel.
- Palermo, Zulma. (2014) "El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial", en Arte y estética en la encrucijada decolonial, Buenos Aires, Ediciones del signo.
- Trenti Rocamora, J. L. (1947) El Teatro en la América Colonial, Buenos Aires, Huarpes.