

Compañías migrantes y metateatralidad en la dramaturgia de César de María y Mauricio Kartun

ZANATTA SALVADOR, Mario Kuski / Escuela Nacional Superior de Arte
Dramático – kuski.1995@gmail.com

Tipo de trabajo: Ponencia

Palabras claves: Metateatralidad – César de María – Mauricio Kartun

> **Resumen**

El presente trabajo busca generar puentes entre la dramaturgia de dos referentes de la dramaturgia latinoamericana: el peruano César de María y el argentino Mauricio Kartun, a partir del análisis de dos de sus escritos más recientes: *El viaje de la Santa* (2019) y *La vis cómica* (2019), respectivamente.

Ambas obras nos presentan las desventuras de dos compañías teatrales itinerantes españolas. En la primera, un grupo de artistas representan el viaje de un actor retirado y un experto en efectos especiales desde Cádiz hacia Moquegua (Perú) para dejar los restos de una Santa. En la segunda, un perro e integrante de la compañía teatral de Angulo (conformada por una actriz, un dramaturgo y el mismo Angulo) desembarcarán en Buenos Aires en busca de fortuna y renombre.

Estas dos dramaturgias, además de situarse durante el periodo virreinal y dar cuentas de compañías teatrales migrantes, exploran el universo de las dinámicas teatrales de la época, el quehacer del artista itinerante, su relación con el/la espectador/a, sin cuartas paredes, proponiendo un teatro de ilusiones y convenciones. Una metateatralidad a la que ambos autores han estado asociados a lo largo de su carrera.

> **Dos dramaturgos hacen dramaturgia en dos países que viven en el drama total**

El peruano César De María y el argentino Mauricio Kartun no son solo dos de los dramaturgos más representativos de sus respectivos países, sino del teatro de un continente –Latinoamérica, se entiende– que ha atravesado una serie de fuertes e importantes acontecimientos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, como lo fueron el Conflicto Armado Interno en el Perú (1980-2000) y la Dictadura Cívico-Militar Argentina (1976-1983). Eventos que marcaron –y, hasta cierto punto, polarizaron– la política y la sociedad desde ese momento. Por ese motivo, hacer la comparativa de dos autores de esta

relevancia, prestigio e influencia, cuya labor artística hizo eco crítico de su tiempo, implica comparar a dos artistas y dos obras monumentales que, hasta cierto punto, como veremos en el caso específico de sus obras más recientes, comparten una serie de rasgos en común en el punto de partida y punto de llegada.

César De María (Lima, 1960) desde sus primeras obras tiende a abordar situaciones y personajes ubicados en un entorno de marginalidad y exclusión donde los conflictos sociales imperan. Su obra suele situarse en una Lima fragmentada, donde hay un grupo social marginado y otro que margina, siendo el primero aquel más vulnerable a la violencia y la estigmatización. Ello sucede, por ejemplo, en obras como *¡A ver, un aplauso!* (1989), *Escorpiones mirando al cielo* (1993) o *Superpopper* (2006), donde De María explora el mundo de los artistas callejeros, mujeres de tercera edad en situación de abandono y niños de un manicomio infantil, respectivamente; todos son personajes en situaciones de vulnerabilidad, excluidos, al margen del *devenir cotidiano* de la sociedad. Y lo hace a través de un lenguaje que explora los sociolectos, la jerga y lo popular de manera en ocasiones confrontacional y violenta¹, en ocasiones poética y llena de imágenes sugerentes.

Algo similar sucede en el caso de Mauricio Kartun (San Martín, 1947), que ve en su teatro también un acto de militancia desde donde poder hacer una crítica constante a lo social, lo político y lo religioso de diversos periodos de la historia reciente argentina, así como un “interés por lo popular y por las situaciones en apariencia *menores*, bajo la consigna de que *menos es más*” (Dubatti, 2014, p.57). Así, como el dramaturgo peruano, Mauricio Kartun también suele hablar de los *invisibles*, en su caso desde una aproximación poética del lenguaje que en obras como *El niño argentino* (2006), *Salomé de chacra* (2011) y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014) trabaja desde una prosa melódica estructurada entre lo lírico y el hablar cotidiano que deviene, en muchas ocasiones, en reflexión irónica y crítica².

¹ Representativo es el monólogo final del que es probablemente su obra más emblemática, *¡A ver, un aplauso!*, donde el personaje principal, Tripaloca, un payaso callejero con tuberculosis perseguido por la muerte le impreca al público: “Pero tú, rico o pobre, tú que no escuchas estás cagado. Porque te lleva el silencio como si fuera el mar. [...] Ese silencio es una mierda, cuñao, pero igual tú insistes en ignorarme. No me importa. Me importan los que se quedan. Los que me aplauden. Los que me quieren. Aunque me digas inútil, ocioso, maricón, boca pintada, no me importas. Porque yo estaré muerto, pero tú estás sordo y estás ciego. Y eso es peor que morir. A ver, un aplauso” (De María, 2019, p.75).

² Acá también quería compartir un texto representativo en su obra *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014) en el que Tatita, padre de los hermanos Caín y Abel que se disputan las tierras dice: “Destierro Caín... Vas a andar sin detenerte y no te alcanzará la tierra. Tanto te gusta mediar: medirás el mundo en pasos, en pies. Y te afincarás en una tierra un día y harás piedra sobre piedra tu ciudad amurallada, cagueta. Cascote sobre cascote. Encerrada. Y juntarás capitalito y por guardarlo harás los muros más altos todavía Y fundarás bienes raíces pero vivirás desarraigado, temblando cada día de pensar en perderlo. Lo tuyo, Caín, será el temblor. Y por ganar más perderás el sueño.” (Kartun, 2014, p.46).

Desde estas bases ambos autores construyen una poética que responde a las problemáticas de sus respectivos tiempos y, en parte, permite entender su obra actual, especialmente dos de las más recientes y que son el pretexto de la siguiente investigación: *El viaje de la Santa* y *La vis cómica*, estrenadas ambas, casualidades de la vida, en el año 2019.

› Sobre ñaques y garnachas

No solo el hecho de haber sido estrenadas en el mismo año y en plena etapa de consagración es un elemento singular que une ambas obras, sino el que las dos nos propongan actores itinerantes como personajes principales. Actores españoles, para ser específicos, que deciden migrar desde la Península Ibérica hacia las otroras colonias en busca de riqueza y fortuna, si bien en periodos distintos. Mientras la obra de Mauricio Kartun se sitúa a mediados del siglo XVII, en pleno auge del Siglo de Oro Español³, la de César De María lo está posterior a esta, a finales del siglo XVIII, cuando los pensamientos ilustrados empezaron a migrar de Europa a América.

El viaje de la Santa nos introduce a un grupo de cuatro actores y dos actrices que, durante el siglo XIX, representarán una obra de teatro que tratará de las peripecias de Tomaso Malaspina y Juan del Camino, dos artistas a quienes se le encargará la labor de llevar desde Cádiz (España) hasta Moquegua (Perú) las reliquias de la Santa Fortunata en medio de toda una serie de malos entendidos, juegos de poder y manipulaciones. Esta representación de una representación tiene inicio en el año 1796, cuando los Borbones eran los líderes de un Imperio Español que además de los territorios ibéricos abarcaba también colonias como el Virreinato del Perú y el Virreinato del Río de la Plata.

Tomaso Malaspina es un experto en efectos especiales que durante años creó ilusiones y falsos milagros para la iglesia y que ahora está siendo perseguido por la Santa Inquisición.

“[MALASPINA:] Un día me tocó falsear dos soles en el cielo. Una bambina había visto aparecerse a santa Margarita quien le había prometido que volvería el domingo y mostraría dos soles brillando en lo alto anunciar que la humanidad vive ebria de pecado. Ebrio estaba yo ese domingo. Vino la multitud. Solté nubes de vapor con un gran perol escondido lleno de hojas de eucalitto y acqua. Todo se nubló alrededor de la iglesia y entonces, sobre ese vapor, con un espejo, proyecté escondido otro sol. Y lo vieron y creyeron. Aleluya. ¡Miracolo! ¡Alabanza, honor y gloria! Se arrodillaron, rezaron, dieron todo su dinero y se fueron, como io. Pero olvidé apagar el fuego del perol y la catedral... puff. Una catedral en llamas fue mi último truco. (Pausa) No me contrataron más.

³ A juzgar por uno de los textos, el del dramaturgo Isidoro, que hace referencia al “corderito de pastor de *Fuenteovejuna*” (Kartun, 2019, p.13) podríamos intuir que estamos en años posteriores a 1619, año en la que la obra de Lope de Vega a la que hacen referencia ya se había estrenado.

Empecé a necesitar dinero para mis deudas y para la grappa. El teatro no daba suficiente y los curas ya no me llamaban así que me decidí y escribí el libro. Allí contaba cómo hacer todos los trucos que el teatro pide, y de paso algunos más que había hecho para ellos, sin nombrarlos. Pero no les gustó”. (De María, 2019, p.674)

Juan del Camino es su acompañante en la travesía, un actor español que juró no volver a mentir después de la muerte de su esposa. A ella le había prometido que encontrarían público y dónde actuar, pero solo encontró la peste que luego se la llevó.

La vis cómica, por su parte, cuenta las peripecias de la inefable compañía de Angulo “El Malo”⁴ que, desde España, llega hasta Buenos Aires y el río de la Plata con la ilusión de encontrar plaza dónde representar su repertorio de obras teatrales, en una época donde América prometía ser aún un territorio de oportunidades y fortuna para quienes llegaban desde la península. La compañía está liderada por el mismo Angulo, actor que después de fracasar en la escena teatral, termina fungiendo como pregonero y posteriormente verdugo del Cabildo de la zona. Lo acompañan un dramaturgo de nombre Isidoro, encargado de preparar los textos que Angulo recitará, sean cuales estos sean; Toña, actriz y encargada de los vestuarios a la que Angulo “hizo su prometida para heredar el vestuario de mi santo padre muerto” (Kartun, 2019, p.16), pero que realmente está enamorada de Isidoro; y Berganza, perro de Isidoro y narrador de la obra.

“[ISIDORO:] Al debut lo postergó una vez y diez veces. Cuando no era una cosa era la otra. Apareció al final el viaje. El espejismo. Urgente vaya a saber por qué. Que en América sí, que si yo pagaba el embarque marchábamos a estreno seguro, a otros públicos, más frescos, más sufridos, más ávidos. Que solo si era con el perro, le dije, que a mi viejo Berganza no podía abandonarlo. No le gustó nada pero aceptó, nunca se ha llevado con mi fiel amigo. Pagué el embarque de los tres y del perro, y las literas para dormir en el bergantín, pagué el carro, los bueyes, hasta a la ninfa guaraní le pagué con el dinero que reservábamos para el boyero. Me llevó hasta la última moneda. Y aquí estamos...” (Kartun, 2019, p.32-33)

Ambas obras, como se mencionó anteriormente, centran su relato en compañías teatrales itinerantes españolas que migraron de España hacia América. Esta de la *compañía* es una figura fundamental para entender el teatro del Siglo de Oro Español, ya que es una respuesta económica y cultural al auge que empezó a atravesar España tras la unificación de su reino y la conquista de América entre el siglo XV y XVI. Tal fue la importancia de estas que las más importantes podían “contar con hasta veinte miembros, firmando contratos por un año hasta la Cuaresma del año siguiente” (Quiroga, 2012, p.123). Estas, además, según la cantidad de integrantes podían tener diversos nombres, siendo bululú la más pequeña (un solo artista) y la compañía real o de título la más grande y rentable.

⁴ Personaje de *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra.

Estos elementos nos pueden ayudar a situar tanto a la compañía que en *El viaje de la Santa* representa el viaje de Juan y Tomaso, como a la de Angulo “El Malo”. La primera, a juzgar por el periodo donde se sitúa la obra, sería posterior al Siglo de Oro Español y, por su conformación (cuatro actores y dos actrices) y según la descripción que Agustín de Rojas hace en *El viaje entretenido* de los tipos de compañía, se trataría de una *garnacha*, compuesto por “cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda” (De Rojas, 1972). La segunda, en cambio, se ubicaría en pleno apogeo del Siglo de Oro Español, lo cual puede dar a entender que los motivos de su viaje a otro continente podrían ser a causa de la fuerte competencia, y por su conformación –un actor, una actriz y un dramaturgo– y las situaciones que atraviesan, siguiendo el mismo libro mencionado con anterioridad, sería un *ñaque*⁵: “dos hombres [...] viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos” (De Rojas, 1972); a pesar que Angulo en alguna ocasión –no sin cierta petulancia y candidez– se refiere a los suyos como una *farándula*⁶.

› Siglo de Oro Español, metateatralidad y uno que otro apuntes más

El hecho de que ambos dramaturgos opten por hablar de compañías teatrales españolas no es, sin embargo, una casualidad –por lo menos desde mi punto de vista– sino una decisión temática y, sobre todo, estética. Este salto al pasado implica una oportunidad a abordar una teatralidad donde las convenciones son un elemento fundamental para el quehacer teatral.

El teatro durante los periodos donde *El viaje de la Santa* y *La vis cómica* se sitúan no buscaba imitar la realidad de manera fidedigna ni mucho menos crear la ilusión de una cuarta pared transparente desde la cual el/la espectador/a observaba los acontecimientos como un fetichista. Los actores del Siglo de Oro Español, por el contrario, se valían de un repertorio gestual preestablecido –que tendía al desborde, lo exteriorizado y lo recitado– que sirviese a capturar la atención del/a espectador/a –pagante– en un periodo donde el silencio del público debía ganarse a pulso. Tal es el caso que, como señala Cristina Quiroga en su artículo “El actor en el teatro español del Siglo de Oro. Del amateurismo a la profesionalización artística e industrial” (2012), los actores “contaban con los diagramas de John Bulwer

⁵ Cabe mencionar por precisión histórica que, al ser la presencia femenina en las compañías teatrales de las primeras décadas del Siglo de Oro Español aún no muy profusa, se conoce casi exclusivamente de la presencia de hombres en los ñaques.

⁶ “Víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos” (De Rojas, 1972).

y sus ilustraciones sobre el método para enseñar a hablar a los sordomudos; por ejemplo, el de *ploro*, retorcerse las manos para indicar desesperación [...] el de *pudeo* taparse el rostro para manifestar vergüenza” (p.121).

Se trata por tanto de un periodo en el que las obras de teatro se evidenciaban como tal: como obras de teatro, privilegiando la interacción con el/la espectador/a –véase el recurso del aparte o del personaje que le narra al público aquello que está sucediendo – y una actuación llena de gags, movimientos vivaces y transiciones bruscas que fuesen reconocibles y ayudasen a la comprensión de la obra.

Esta premisa de un teatro que usa recursos que lo evidencien como tal es algo que tanto De María como Kartun rescatan y exploran en las obras en cuestión y que, para efectos del presente escrito, analizaremos desde algunas concepciones de la metateatralidad.

Si bien la metateatralidad es algo que, si se analiza con detalle, ha estado presente desde los orígenes del teatro y que muchos/as artistas han tenido como parte de su impronta artística, como término teórico surgirá recién en la segunda mitad del siglo XX. Hará mención de ella Lionel Abel en su libro *Metatheatre; a new view of dramatic form* (1963), donde la concebirá como una forma dramática en sí misma, donde “the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them”⁷ (p.60).

Después de esta conceptualización llegaron muchas más, destacando y siendo coloquialmente ilustrativa la propuesta por el dramaturgo y teórico teatral español José Sanchis Sinisterra, para quien es una forma de “dejar impudicamente al descubierto la falsa carpintería verosimilitista de un arte que sólo afirma su verdad al confesar que miente” (Sanchis, 2013, p.331). Hablamos por tanto de un teatro autorreflexivo, consciente de sí mismo que se afirma en sus convenciones –como quien acuerda las reglas de un juego antes de jugarlo–, en no temer evidenciar constantemente que se está asistiendo a una puesta en escena que por momentos simula la realidad pero no pretende calcarla... como en el teatro del Siglo de Oro Español y como en *El viaje de la Santa* como *La vis cómica*.

> El discreto encanto de usar convenciones en el teatro

Habiendo explicado esto, se pasará a analizar concretamente tres formas o estrategias que ambos dramaturgos comparten en sus obras de teatro en las que se hace evidente el juego metateatral: la

⁷ “Los personajes que aparecen en el escenario en estas obras no están allí simplemente porque fueron captadas por el dramaturgo en posturas dramáticas como las captaría un teatro de cámara, sino porque ellos mismas sabían que eran dramáticos antes de que el dramaturgo se fijara en ellos”. Traducción propia.

consciencia de la presencia del público, la *consciencia de representación* y las *referencias al mundo teatral*. Estas tres, toman como punto de partida una categorización que Marcela Beatriz Sosa hace en el libro *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004) en la que menciona veintiún variantes en las que la metateatralidad se hace presente en la dramaturgia del dramaturgo español, destacando entre otras la interacción con el público real, el “meneur de jeu” o narrador, la conciencia de la enunciación, los personajes autorreferenciales y la autorreferencia al mundo del teatro⁸ (p.177-178).

Cuando se habla de *consciencia de la presencia del público* como una forma de expresar la metateatralidad, se da cuenta de que los personajes de la obra de teatro son conscientes que hay un público presente observándolos, oyéndolos y que forman parte de esta experiencia llamada teatro. Ello se hace evidente en ambas obras en las que existe la figura del narrador que le explica directamente a los/as espectadores/as aquello que aconteció, está aconteciendo o acontecerá en la obra, sin ninguna cuarta pared de por medio.

En *El viaje de la Santa* esto sucede en dos instancias. La primera instancia desde la *garnacha* que representa el viaje de Tomaso Malaspina y Juan del Camino, la cual en momentos específicos de la obra se muestra en su rol de actores y actrices –despojados de los personajes que han ido interpretando y en forma de coro– para ubicar al público respecto al contexto y cambios de tiempo largo.

“[CORO:] Esta gira que nos lleva / por toda América hispana / de la capital más grande / a la aldea más lejana / llega aquí con una historia que a todo público encanta. / Un viaje oculto y eterno: / es el viaje de la santa. / Porque la verdad no es más / que una mentira desnuda / y el teatro es nuestro puente / entre la fe y la duda.” (De María, 2019, p.646)

La segunda está dada desde Juan del Camino que es también narrador de su propia historia, sobre todo durante los tránsitos de acciones y acontecimientos importantes, como si contase aquello que le está sucediendo en ese mismo momento, mientras explica su sentir.

“JUAN: Me pasé la noche sin dormir entre sus ruegos y las balas. Ella se moría y yo por miedo le negaba su última voluntad. Solo cuando se desmayó me decidí. Fue tarde. La llevé lacia en brazos hasta el alto del cerro, a la catedral, al altar. (JUAN sube la colina, lloroso, con el cuerpo auestas. Llega al altar) Segunda vez que la llevaba al altar. Rezaba para que Dios la salve y me perdone. Pero se fue sin que Dios la reconforte. (Ella ha muerto. JUAN cae de rodilla llorando. El cuerpo de su esposa desaparece de sus brazos y flota ante él) Te moriste. Por mi cobardía.” (De María, 2019, p.647)

⁸ Dado que la enunciación de cada variante explica de qué trata, no se teorizará respecto a cada una. Además, esto es algo que Marcela Sosa no hace con mucho detalle en su libro, dado que su análisis se centra en analizar estos términos en función a la obra de Sanchis Sinisterra.

Este narrador consciente de la presencia del público se ve de forma nítida también en la obra de Kartun, y está personificado por el personaje de Berganza, un perro que habla. Esto es doblemente interesante: en la medida que su presencia devela la convención del teatro y en la medida que como público –o lectores– aceptamos que sea un animal parlante existe dentro de la ficción. Asimismo, constantemente, el personaje juega y evidencia los juegos propios del teatro, intercalando entre lo que cuenta y lo que acciona.

“BERGANZA: Ahora ese embutido de mierda denominado don Angulo me estrangula el hocico con las dos manos para que no lo muerda. Y me pateo abajo la verija. [...] 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. [...] Y que un perro arregle comedias y las comente qué vamos a ponernos acá a hablar de barato”. (Kartun, 2019, p.7)

Por otro lado, se hace referencia a *consciencia de representación* como una forma de metateatralidad cuando los personajes evidencian que son conscientes de su carácter ontológico, ficticio y teatral. Por tanto, son conscientes de que su presencia es efímera, sus textos han sido escritos por un/a otro/a –dramaturgo/a– y que existen en la medida que alguien los está representando.

Los personajes de las dos obras estudiadas en el presente texto dan indicio de este rasgo.

El caso más claro en *El viaje de la Santa* se da cuando en un diálogo entre los dos protagonistas y tres curas que los chantajea con perdonarles la vida a cambio de que lleven las exequias de la Santa Fortunata hasta Moquegua.

“MALASPINA: ¿Y cómo nos aseguramos de que nos den lo demás?

CURA 1: Este pagaré sellado es garantía de cobro.

CURA 2: Somos curas. No mentimos. (Se miran todos. Los CURAS ríen).” (De María, 2019, p. 656)

En este ejemplo se evidencia una ruptura dentro de la situación dramática. En el momento de la risa los curas ya no son curas, son los actores que, distanciándose de la eventual psicología del personaje que están representando, ironizan respecto a la relación entre la religión y la verdad, y rompiéndose de esta forma la tensión de una escena donde se está llevando a cabo una ardua negociación⁹.

⁹ En obras anteriores, César De María ha usado este recurso en otras obras suyas, a menudo desde la forma de una representación de otra representación en la que sus personajes saben que están haciendo de otros. Emblemático es el caso de *¡A ver, un aplauso!*, donde los personajes de la muerte están obligados a representar, a su vez, a otros personajes que forman parte de los recuerdos de Tripaloca.

El personaje de Angulo y, sobre todo, el de Berganza también evidencian esta consciencia en más de una ocasión durante *La vis cómica*. El primero cuando, ya casi al final de la obra, viendo que está por morir dice “Vamos de una vez por todas a ese desenlace. Apagón sobre la detallada. Y grito mi dolor en el oscuro con gran caño. Si no se hacen aquí los modernos, para muerte dramática ese final tiene verdad” (Kartun, 2019, p.54). El segundo lo hace mientras está desarrollándose su disputa con el dueño de la compañía: “Se venía anunciando y anunciando, actor. Demasiado para mi gusto. *El protagonista vencido se derrumba en su borrachera. El animal se le acerca feroz y le ataca el cuello a dentelladas*. Esclavos del texto somos, Angulo” (Kartun, 2019, p.50). De los dos, en el personaje de Berganza se ve el uso del recurso en más de una ocasión justamente por su rol de narrador que lo obliga no solo a ser actante en la obra, sino observador privilegiado que conoce el desarrollo y el desenlace de todo lo que sucederá. Finalmente, con *referencia al mundo teatral* se da cuenta de la metateatralidad en la que medida que es el teatro el que habla de sí mismo, explora y evidencia las formas en la que existe, funciona y se estructura. Se trata de una serie de maneras de referenciar –no sin cierta búsqueda de complicidad– que el teatro está presente en todo momento: no solo se acciona, sino se piensa.

En ambas obras esto se da desde el momento que son obras donde los personajes son actores o guardan relación con el mundo del teatro. Los protagonistas son artistas y, por tanto, su forma de interactuar guardará estrecha relación con la labor que realizan.

Tal es el caso de Tomaso Malaspina en *El viaje de la Santa* que a lo largo de su travesía usará efectos especiales que aplica al teatro para sortear obstáculos, como cuando falsifica la imagen de una virgen que llora sangre en un árbol. O en el caso de Juan del Camino, cuando se dispone a pelear con espadas de utilería.

“JUAN (decidido): Si tú eres la prueba, Dios está conmigo. Yo te protegeré. (Trae una espada que parece real) Los enfrentaré con mi espada.

MALASPINA: Es de teatro. Es de palo.

UAN: Ellos no saben.” (De María, 2019, p.549)

Yendo más allá, hay toda una suerte de analogías entre el teatro y la relación de la iglesia con la mentira. Este no es un detalle menor considerando que a lo largo de la obra se hace una constante crítica a la religión católica como institución, la manipulación y los intereses que tenía de por medio en un contexto en el que empezaron surgirían las ideas que luego desembocarían en la independencia de España de diversos países latinoamericanos.

MALASPINA: Escribí un libro de trucos teatrales.

JUAN: ¿Trucos? ¿Cómo hacer que caiga nieve de papel?

MALASPINA: Sí. O que alguien sangre, o desaparezca, o se eleve en el aire...

JUAN: ¿Y eso a la Inquisición por qué le importa?

MALASPINA: Bue...

JUAN: Supongo que el teatro compite con la Iglesia. O tal vez es demasiada mentira y ofende a Dios.” (De María, 2019, p.669)

De estas referencias, por su parte, hay muchísimas en *La vis cómica*. Y no es para menos considerando que todos los personajes –exceptuando Berganza... quizás– son artistas escénicos buscando trabajo. Angulo dirá que “El dramaturgo va siempre debajo de la obra... Y en general aplastado por ella.” (Kartun, 2019, p.12) y, más adelante, como una forma de amenazar a sus acompañantes: “¿Me querían conocer en el patíbulo? Como que me llamo Angulo que en el paso actuamos los tres. Pero el que sale a saludar seré yo” (Kartun, 2019, p.45). Isidoro, por su parte, hará referencia a los múltiples vestuarios que lleva puesto: “Ya no hay vestuario en ese arcón que alcance contra esta humedad fría. Corderito de pastor e *Fuenteovejuna*, toga del eunuco de Cleopatra, casaca de soldado dos junto la cruz... Soy la cebolla de las dos carátulas. Llevo en capas aquí todo el teatro universal encima” (Kartun, 2019, p.13); y, más adelante, hará referencia a su profesión imprecando que lo único que quiere es “¡Estrenar, hijos de puta, los poetas queremos estrenar!” (Kartun, 2019, p.33). O, finalmente, en una escena entre Isidoro y Toña ambos hablarán del monólogo como una excusa para coquetear.

“TOÑA: ... o me sostiene con firmeza del brazo al bajar el carro... O...

ISIDORO: Señora, que no, no, que no es lugar un monólogo para esto...

TOÑA: Es que si espero su pie muero sin réplica, Isidoro. [...]

ISIDORO: Hay leyes... Para la comedia hay leyes....

BERGANZA: Lo que pasó en el monólogo queda en el monólogo...” (Kartun, 2019, p.37)

De estas referencias Mauricio Kartun propone muchísimas, otorgándole así a su texto dramático un carácter claramente metateatral donde el teatro está presente en sus diversas dimensiones, como forma y como tema.

> Hacer de la tradición un acto contemporáneo

Es sumamente interesante notar las coincidencias presentes entre dos dramaturgos que comparten una posición en su carrera artística similar. Tanto *El viaje de la Santa* como *La vis cómica* son dos obras escritas en la consagración de César De María y Mauricio Kartun, respectivamente, dos autores que han marcado la historia reciente de sus contextos teatrales.

Ambas obras buscan situarse en un periodo histórico preciso: la del Virreinato, y asumiendo como personajes principales a artistas teatrales españoles, pero no solo como una postura temática, sino también estética y formal. Ello por una simple razón: ambos dramaturgos asumen el reto de volver a la teatralidad que caracterizó al arte escénico de ese periodo histórico. Para lograr ello, adoptan estrategias, variantes y/o formas de metateatralidad que les permitan develar la naturaleza ficticia y construida desde convenciones acordadas previamente, como lo son la *consciencia de la presencia del público*, la *consciencia de representación* y las *referencias al mundo teatral*.

Pero no hablamos de este como un logro desde una mirada historicista. Porque si bien ambos autores abrazan este jugar a hacer un teatro de otros tiempos, no dejan de hacerlo desde una mirada contemporánea que los lleva a ser críticos con el contexto de su sociedad y del arte del siglo XXI. No se trata de mirar el pasado como una pieza de museo, sino como un medio para cuestionar el presente, a través de un recurso como la metateatralidad que hace que los personajes reconozcan su carácter ficticio y la ilusión de su existencia, la falsedad de lo que les sucede y el nulo control de lo que les sucede. Una metáfora, quizás, de una contemporaneidad que constantemente se cuestiona respecto a qué es real y qué no en un mundo donde predominan los simulacros, las fake news y las posverdades. ¿Quién habría dicho que el teatro del Siglo de Oro Español podría metaforizar el siglo XXI?

Bibliografía

- Abel, L. (1963). *Metatheatre. A new view of dramatic form*. New York, Hill and Wang.
- De María, C. (2019). *Contra el tiempo. Doce obras de teatro de César De María*. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- De Rojas, A. (1972). *El viaje entretenido*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/> (Consulta 06.02.2025)
- Dubatti, J. (2019). “Introducción“. En Kartun, M., *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires, Atuel.
- Kartun, M. (2019). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires, Atuel.
- Kartun, M. (2022). *La vis cómica*. Buenos Aires, Atuel.
- Quiroga, C. (2014). “El actor en el teatro español del Siglo de Oro. Del amateurismo a la profesionalización artística e industrial“. En Dubatti, J. (Coord.), *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue.
- Sanchis, J. (2013). *Fragmentos de un discurso teatral*. México D.F., Paso de Gato.
- Sosa, M. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.