

## Vida perra o de cómo Mauricio Kartun le da la palabra al perro, de cómo el perro se la apropia y de las consecuencias de todo lo dicho para *La vis cómica*

María Natacha Koss  
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
natachakoss@yahoo.com.ar

Recibido: 14-03-2022

Aceptado: 09-05-2022

**Palabras clave:** Mauricio Kartun, animales antropomorfos, humanimalidad

### Resumen

*La vis cómica* (2019) de Mauricio Kartun, fue estrenada en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal General San Martín (CABA)<sup>1</sup>. La obra retoma las peripecias de una compañía teatral española dirigida por Angulo el malo (personaje tomado *El Quijote* de Cervantes) en el virreinato del Río de la Plata, con las incertidumbres políticas, urbanas y sociales que tiñeron el período. Como gran narrador *quasi* omnisciente se erige el perro Berganza (personaje procedente de la novela *El coloquio de los perros*, también de Cervantes), llegado con la *troupe* desde España, testigo y víctima de las condiciones con las que se encuentran en este margen del Atlántico.

Apelando a la humanización del personaje Kartun reitera un recurso habitual de su teatro, merced al cual los animales se tornan “más humanos” que los hombres, poniendo en evidencia no sólo los procesos de deshumanización de la sociedad, sino también los procedimientos artísticos a través de discursos metateatrales que funcionan también como poética explícita del autor. Es así como Berganza deviene en un ejemplo de “humanimalidad”, según la teoría de Michel Surya.

**Key words:** Mauricio Kartun, anthropomorphic animals, humanimality

### Abstract

*La vis cómica* (2019) by Mauricio Kartun, It was premiered in the Teatro Municipal General San Martín Theater (CABA). The play takes up the adventures of a Spanish theater company directed by Angulo the bad (character taken from Cervantes' *Don*

<sup>1</sup> Ficha artística. Autoría y dirección: Mauricio Kartun / Intérpretes: Mario Alarcón, Luis Campos, Cutuli, Stella Galazzi / Producción técnica (CTBA): Magdalena Berretta Míguez / Asistencia de dirección (CTBA): Tamara Correa, Lucas Pulido / Asistencia artística: Malena Bernardi / Diseño de iluminación: Leandra Rodríguez / Asistencia de iluminación: Sofía Montecchiari / Diseño de sonido: Eliana Liuni / Diseño de escenografía y vestuario: Gabriela Aurora Fernández / Asistencia de escenografía y vestuario: Agustina Filipini / Coordinación de producción (CTBA): Federico Lucini Monti / Duración: 100'

*Quixote*) in the Viceroyalty of the Río de la Plata, with the political, urban and social uncertainties that colored the period. As a great quasi-omniscient narrator stands the dog Berganza (a character from the novel *The Colloquium of the dogs*, also by Cervantes), who arrived with the troupe from Spain, witness and victim of the conditions they find on this side of the Atlantic.

Appealing to the humanization of the character, Kartun reiterates a habitual resource of his theater, thanks to which animals become “more human” than men, highlighting not only the processes of dehumanization of society, but also the artistic procedures through of metatheatrical discourses that also function as the author’s explicit poetics. This is how Berganza becomes an example of “humanimity”, according to Michel Surya’s theory.

### **Ser o no ser humano**

Mauricio Kartun es uno de los teatristas vivos más importantes que tiene la Argentina. Utilizamos productivamente el término “teatrista” ya que, tal como lo atestiguan los trabajos de Monti (1983), Giella (1994), Pellettieri (1993, 2006), Dubatti (2007, 2015), Royo (s/f) y Bracciale (2018) entre muchos otros, Kartun subsume en su persona los roles de dramaturgo, traductor, adaptador, director y pedagogo, siendo verdaderamente imposible considerar uno sin considerar todos. Desde sus inicios en los talleres de Ricardo Monti y Augusto Boal, pasando por sus esporádicas labores de actor en teatro, cine y televisión, consolidándose como dramaturgo y desembarcando finalmente en el trabajo de dirección, la producción artística de nuestro autor no ha dejado de crecer y metamorfosearse.

Según hemos desarrollado anteriormente (Koss, 2006, 2010, 2014, 2016) y como dan cuenta los trabajos de Mogliani (1992), Verzero (2013) y Dubatti (2021), entre las constantes que se pueden percibir a través de los años en la producción de Kartun, cobran relevancia en su obra las múltiples poéticas vinculadas al teatro político y la recurrencia al mundo animal para hablar, desde una mirada extrañada, de las reglas de la urbanidad en la sociedad moderna (como diría Jean-Luc Lagarce).

Si bien es cierto que, en proporción, la proliferación de animales en el total de la obra de Kartun no es mucha, su interés por el asunto animal no es extraño ni a él ni al teatro: se trata de una cuestión que podríamos considerar atávica en la que el territorio del teatro ha sido sumamente fecundo; desde las narraciones orales populares a las parábolas de la Biblia (*Terrenal. Pequeño misterio ácrata*<sup>2</sup>), pasando por las comedias de Aristófanes (*Salto al cielo*<sup>3</sup>) o la exuberancia animal en los teatros para las infancias (*Salvajada*<sup>4</sup>), el camino del teatro en este tema es largo, sinuoso y complejo.

2 Obra en la que Kartun retoma el mito de Caín y Abel.

3 Obra en la que Kartun reescribe la comedia aristofánica *Las aves*.

4 Obra en la que Kartun adapta el cuento Juan Darién de Horacio Quiroga, para la compañía de Titiriteros de

En este panorama, se puede incluir a Kartun como eslabón de una larga cadena que entrelaza lo animal con la palabra humana en la que consideramos que él, además, ocupa un lugar destacado.

La aparición animal en sus piezas nunca es gratuita; los felinos de *Salvajada* o la vaca de *El niño argentino* son testigos de ello. Está claro que cuando algún animal aparece, su rol es crucial. Por ejemplo, se encuentran diversas cuestiones ontológicas que, como afirma Sofía Criach (2018), deberíamos considerar como nodos fundamentales a la hora de pensar la dificultad que encierra el término “animal” y su delimitación. Criach sostiene que, de “lo animal” como nicho conceptual, sobresalen dos problemáticas en particular. Por un lado, mientras el hombre, en tanto especie, es uno solo, el mundo zoológico es abrumadoramente grande: lo animal resume en sí una monstruosa pluralidad. Por el otro, todo acercamiento al término implica abordar también lo humano, ya que los estudios sobre uno y otro suelen elaborarse recíprocamente, a través del señalamiento de semejanzas y diferencias.

Ver el mundo humano desde el punto de vista animal produce un efecto extraño, producto de ese “espejo animal” (Clément Rosset, 1978) que no refleja, sino que refracta; esto es, cambia la dirección de lo que cae sobre él, la dirección de la mirada. Observar lo humano desde lo animal es sostener una perspectiva oblicua, no directa, y, en tal sentido, reveladora de nuestra animalidad o de nuestra humanidad.

En el caso de la obra que nos convoca, el perro Berganza será el gran espejo refractario sobre el que mirarnos tanto adentro como afuera del teatro.

### **Orígenes cervantinos**

Si bien el objetivo de este trabajo no es realizar un análisis desde la Poética Comparada entre Kartun y Cervantes, no podemos dejar de mencionar que, como ha comentado el autor que nos convoca en la extensa entrevista incluida en el volumen que publica la obra (Atuel, 2022), varias son las líneas imaginarias que se juntan en el infinito de *La vis cómica*.

En primer lugar, la idea de trabajar con cómicos españoles que quedan varados en América y terminan representando para los indios. Esta idea fue pergeñada hace más de un cuarto de siglo con el grupo El Teatrillo (Claudio Martínez Bel, Jorge Suárez, Alicia Muxó y otros). La discusión barbarie-civilización era el campo sobre el que se sedimentaba ese proyecto de obra que nunca vio la luz.

Algunos años después, el Centro Cultural de España en Buenos Aires tenía por delante un aniversario de Cervantes y pensó en un proyecto con sus *Novelas Ejemplares*, en el que trabajaran autores argentinos y españoles. Kartun retomó

---

la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín).



entonces el *Coloquio de los perros* en donde, en un diálogo canino, un personaje le cuenta a otro que tiene un dueño que es artista callejero, poeta malo, horrible. Ese perro cuenta cómo acompaña a su amo poeta a visitar la compañía de teatro de Angulo el malo, a la que le va a leer una obra. Esa situación, la de una compañía con un autor sin éxito, maridó finalmente con aquella vieja idea de escribir sobre el teatro en tiempos del virreinato. Y el resto es historia.

### **Ser o no ser perro**

Como mencionábamos anteriormente, lo animal en el teatro conlleva un aspecto simbólico y una consecuente relación con la fábula moral y con la tradición del realismo fantástico nacional<sup>5</sup>. Pero también es importante despojar a los animales de su carácter de símbolo, ir más allá de la idea de la metáfora animal y considerarlos como algo más que meras metonimias que hablan de modo figurado de ciertas experiencias humanas.

Jugando con estos dos extremos, la creación del personaje de Berganza que llevaron a cabo Kartun y Cutuli construye un animal humano que apela explícitamente a la convención para la caracterización externa del perro. El vestuario, maquillaje, peluca y demás accesorios están puestos al servicio del anclaje cronotópico, buscando homogeneizar a esa extraña troupe teatral; y solo dos marcas ponen en evidencia la diferencia entre el perro Berganza y el trío de artistas conformado por Toña, Angulo e Isidoro: la primera es que, a diferencia de los otros tres, el can va descalzo; y la segunda es que lleva una soga al cuello. Estos rasgos distintivos tardan en cuajar en la percepción del espectador por la simple razón de que es el perro quien abre la obra y, durante un buen tiempo, permanece solo en escena. Pero los procedimientos épicos de la narrativa (en términos de Bertolt Brecht) saldrán a colaborar con la puesta y con los espectadores.

Recordemos que la obra comienza con unos aullidos en la extraescena, fruto del maltrato que Angulo ejerce sobre Berganza, a lo que este último en su calidad de Presentador comentará interpelando a público:

Berganza: O sea. Que ese perro apaleado que escuchan llorando allá soy yo.

---

<sup>5</sup> Tal como atestiguan Graciela Speranza (2005) y Maia Bradford (2020) entre muchas otras, la voluntad realista de la literatura y el teatro argentino se vio cuestionada fuertemente a partir de la década del 60. Aquella ambición por imitar o representar la realidad rigiéndose por las reglas de lo normal, lo posible o lo probable (en los clásicos términos de Tzvetan Todorov) entra en crisis ante la inestabilidad de lo real instalada fuertemente por el giro subjetivo. Es entonces cuando los límites evidentes del realismo obligan a la aparición de “nuevos realismos” (Speranza, op. cit.) que desbordan el verosímil abriendo la puerta hacia lo fantástico.

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 yo desde aquí pueda verme a mí mismo ahí, y contárselo a ustedes acá, más barato todavía, claro. Y que un perro arregle comedias y las comente qué vamos a ponernos acá a hablar de barato. Ganga miserable<sup>6</sup>.

En este breve parlamento se condensan casi todas las funciones que Berganza tendrá a lo largo de la trama. Valiéndose de múltiples procedimientos épicos el perro asumirá los roles de:

1. Narrador de la extraescena, por ejemplo cuando comenta:

Berganza: Ahora se me acerca. Me retuerzo, escapo y entro por ahí en este momento corriendo como si fuera como para acá. Llego y me quedo aquí más o menos donde estoy, en esta otra punta, con la cadena estirada caracoleando. Se supone que esto es cadena. Y que allá estaría atada. Me miran lo ven. No me obliguen les pido a hacerles toda esa mímica, que me ato, que entro, que caracoleo... Que si ya me tomé el trabajo de contarlo con detalle no se le ve el pito a tener que hacerlo todo de nuevo. Listo ya está, lo vieron. Cuánto salvaría al teatro más perro contando.

Como podemos ver, Berganza no solamente narra la información faltante fruto de la acción que se desarrolla en bambalinas, sino que además opina al respecto en términos metateatrales. Como veremos enseguida, esa reflexión sobre el procedimiento se repetirá muchas veces, dando al perro la función de comentar estético.

2. Narrador de la prehistoria, como se evidencia en el siguiente texto:

Berganza: Un Potosí sarasasasa y tocaría ahora hablar entre los tres de algo que los tres ya saben pero necesitan comentar entre ellos como si no, para que ustedes se enteren. Dale un poco de tiempo a los hombres y encontrarán cómo perderlo. Resumen. Llegando a Buenos Aires Angulo con moneda todavía en la bolsa compró a precio vil a un traficante portugués una india joven...

3. Narrador de las elipsis, por ejemplo:

Berganza: Alabanza de la pirueta. Como si no lo hubieras visto el astro ahora aquí te explicaría su cambio. Los autores son capaces de ponerle al mar un cartel que dice mar. Den gracias que tienen de lazarillo a un perro; y viejo. Me los llevo por el atajo; trocha sin empedrar aviso, pero llegan al menos antes a la cena. Linda la obra pero lástima la mascota esa que hablaba. Sigue el galán maduro su alabanza, pero entre cajas. Teatro perro.

<sup>6</sup> Esta cita, y todas las siguientes, pertenecen al manuscrito de la obra inédita que gentilmente Mauricio Kartun nos facilitó.

O como en este otro caso:

Berganza: Pasan dos días en este instante en el que digo la palabra instante. Instante. Y vuelve.

4. Pone en evidencia la estructura sintáctica de la obra:

Berganza: Jornada cuarta. Cuarta jornada. Son cinco. Falta menos.

5. Anticipa la trama:

Berganza: Sí, si hay aullidos afuera soy yo sufriendo, aprendieron el truco, el terrón se los debo. Ahora, con el báculo me atormenta el siniestro. Me lo clava en las fauces, me lastima el paladar. Nunca provoques a un perro atado. Nunca. Un día lo podrías encontrar suelto. Aten cabos que esto se llama intriga.

6. Narra las didascalias:

Berganza: Llega borracho. A todo giro en el teatro se lo engrasa con un chorro de alcohol. Sin licor que las lubrique un poco todas las obras seguirían derecho. ¡Quinta jornada! ¡Jornada cinco! ¡Pasaje de bravura! ¡Y nos vamos a cenar!

Angulo: ¡Fuera de aquí perro de mierda! ¡Ate a su perro, sainetero, póngale el bozal o no respondo por él! En la próxima redada esta piltrafa sarnosa es asado

(...)

Berganza: Ha bebido mucho. Trastabilla.

Angulo: ¡Bozal y collar al perro y me la devuelve ahora! Lo ata o le parto al animal la mollera en dos como una calabaza (...)

Berganza: Intenta envainar y no lo consigue.

Angulo: ¡Fuera fiera; animal de didascalias! Me cago en estas costas, ¿puede ser que ni una piedra para espantar a un perro dé este río aquí?



7. Desnuda la anulación de la trivialidad de la vida cotidiana y la necesidad del relato interno para la actualización de los acontecimientos del pasado, propias del drama de tesis (Bentley, 1992).

Angulo: ¡Pero carajo...! ¡Es el recambio! Pero, cómo no... Goleta de bandera... ¡Ha llegado el recambio, el nuevo virrey, ¿no entienden?! ¡Pero cómo no me lo han dicho antes!

Berganza: No se lo han dicho antes porque si no cómo iban a informar antes sobre el pregonero, el hambre y la Cacatúa. Si en las obras se dijera sólo lo importante ninguna duraría más que un padre nuestro: Aquí no se casa nadie Romeo entonces nos matamos adiós.

Como vemos hasta aquí, si en el orden de lo sensorial la construcción del personaje-animal apenas si se distinguía de la de los personajes-humanos, en términos de estructura narrativa Berganza emerge casi como personaje omnisciente capaz de anticipar la fábula, o de orientar al espectador en la información necesaria para la comprensión de los acontecimientos. Pero deberíamos considerar además que el perro se recorta de la ficción presentándose también como comentarista estético, evidenciando la estructura o explicitando las didascalias. El perro-dramaturgo que Kartun construye es mucho más que un observador, mucho más que un exégeta, es mucho más que asistente del espectador... es mucho más que un perro.

### **Surya y un pensamiento demasiado humano**

Proponemos pensar al personaje de Berganza, dada la relevancia explicitada en el apartado anterior, desde el concepto de "humanimalidad" que propone Michel Surya. Partiendo de la literatura de Kafka, Zola, Bataille y Pierre Guyotat, Surya piensa y desarrolla la figura híbrida de una humanidad mermada, humillada, mutilada. Esto es lo que él denomina "la humanimalidad". Entre la literatura y la filosofía, está en juego aquí la existencia de un cuerpo y un pensamiento mitad humano, mitad animal, dando cuenta de una representación capaz de reunir lo que la filosofía ordinariamente se esfuerza por separar.

Surya aborda la literatura como forma de pensamiento subterráneo y se pregunta ¿Qué puede hacer la literatura que la filosofía no pueda? La respuesta no es otra que la de ser testigo de las condiciones de infrahumanidad que el hombre inflige al hombre. Afirma Surya:

Un día, la literatura formó figuras que sólo tenían la pobreza extrema para oponerse a todo lo que se enorgullecía de su fuerza. Supimos después: estas pobres figuras llevaban la premonición de las formas atroces que esta fuerza pronto asumiría. Esta

fuerza (maestría, poder, razón) pronto sería mayor que nunca; por eso la debilidad de aquellos sobre quienes se ejercería debe ser también mayor que nunca. Una debilidad tan grande que el hombre no sería suficiente. Tal debilidad requeriría menos que el hombre. Dicho así, probablemente sea extraño. Y horrible Terrible si se aclaran un poco las cosas, se las afina: menos que hombre aunque todavía hombre. Este *aunque hombre todavía* significa, en realidad: algo en lo que el hombre habría permanecido aunque no hubiera permanecido entero allí; aunque aquello en lo que habitaba se habría parecido al hombre lo menos posible. Más que al hombre mismo, al anciano, a algo que seguiría siendo él pero diminuto, humillado, mutilado, indigno y desterrado. En realidad, a un desperdicio de hombre. Kafka llamó "metamorfosis" a este momento en el que el hombre antiguo se convirtió en su propio rechazo.<sup>7</sup> (Surya, 2001, p. 11)

Esa noción kafkiana de "metamorfosis" es lo que Surya retoma para hablar de "humanimalidad", que no sería otra cosa más que esa mezcla humillada y enfermiza en la que todavía queda algo del hombre -y quizás todo el hombre-, aunque solo le quede decir que cualquier estupidez lo desfigura. Según nuestro autor, es en Kafka donde nació esta figura desfigurada. Híbrido; mitad hombre, mitad bestia. Medio bestia, porque solo a las bestias el ser humano las extermina sin consecuencias. Y mitad hombre, porque nadie ha podido hacer, ni siquiera los que han imaginado exterminar a los hombres como bestias, que lo que debería haber tomado rasgos de bestias no siga pensando como hombres: Solamente piensa en el hombre con más profundidad. Como se torna evidente, es de la literatura y la filosofía judeo-alemana y judeo-polaca de donde este pensador extrae sus meditaciones esenciales. No obstante, nosotros proponemos apropiarnos del concepto de humanimalidad desde el punto de vista del campo liminal (siguiendo la ruta mexicana de Ileana Diéguez Caballero) para hablar de un umbral, un borde, una zona de frontera en donde el personaje aún no es humano, pero ya ha dejado de ser un mero animal. Berganza, entonces, desde la humillación y vejación intrínseca de su personaje hasta la función dramática que Kartun le otorga, sintetiza a ese ser híbrido que, sin ser hombre ni bestia, sufre los embates de las fuerzas políticas, empresariales y explotadoras de Angulo.

<sup>7</sup> La traducción es nuestra. Un jour, la littérature a formé des figures qui n'avaient pour elles qu'une extrême pauvreté à opposer à tout ce qui s'enorgueillissait de sa force. On l'a su ensuite : ces pauvres figures ont porté la prémonition des formes atroces que cette force allait bientôt revêtir. Cette force (la maîtrise, la puissance, la raison) serait bientôt plus grande que jamais ; c'est pourquoi il fallait que soit plus grande que jamais, elle aussi, la faiblesse de ceux sur qui celle-ci s'exercerait. Une faiblesse si grande que l'homme n'y suffirait pas. Il faudrait à une telle faiblesse moins que l'homme. Dit comme cela, c'est étrange sans doute. Et affreux. Affreux si l'on précise un peu les choses, les affine : moins que l'homme quoique l'homme encore. Ce quoique l'homme encore veut dire, en réalité : quelque chose dans quoi l'homme serait demeuré quoiqu'il n'y serait pas demeuré entier ; quoique ce dans quoi il serait demeuré n'aurait ressemblé à l'homme qu'aussi peu que possible. Plutôt qu'à l'homme lui-même, à l'homme ancien, à quelque chose qui serait lui encore mais infime, humilié, mutilé, indigne et banni. En réalité, à un rebut d'homme. Kafka a appelé « métamorphose » ce moment où l'homme ancien est devenu son propre rebut.



## Sabiduría canina

Conocemos la predilección de Kartun por las obras de tesis, habitualmente de carácter político y con los pies puestos tanto en la historia argentina como en la coyuntura. No obstante, el carácter de las ideas expuestas puede ser más elíptico, abierto o incluso contradictorio según la obra que se trate. El problema es que sus piezas suelen carecer (especialmente en los últimos años) de personajes positivos, vale decir, aquellos que encarnan y muestran el camino a seguir. Si en *Sacco y Vanzetti* (1991) las cosas parecían bastante claras en cuanto a distribución del bien y del mal, en *A la de criados* (2009) todo se oscurece y nadie sale indemne. Si en *Salomé de Chacra* (2011) el discurso belicoso, revolucionario y resiliente de Juan Bautista seguía generando eco aún con la cabeza cercenada, en *Terrenal* (2014) Tatita-Dios aportaba en la mirada final la evidencia del triunfo de Abel sobre Caín, pero en el mismo acto decidía desaparecer, huir de este mundo y convertirse en estampita, ante el horror de su propia creación.

Por eso, cuando hablamos de obras de tesis en el caso de Kartun, lejos estamos de una mirada homogénea que atraviese toda su producción. Inevitablemente nos vemos en la obligación de desambiguar el término.

Digamos entonces que *La vis cómica* es una de esas obras de tesis, con la particularidad de que en ella las grandes ideas del teatro político (y del teatro a secas) se parodian y se reivindicán en el mismo acto. Tomemos si no a Angulo, el gran personaje negativo de la pieza. Por su boca pasan las ideas del "artista comprometido" en estrecho vínculo a la política, de la necesidad de una "escuela de espectadores" para la formación, del "sin autor no hay obra" que reconocemos como la premisa de Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) de la que Kartun forma parte de toda la vida. Estas ideas adquieren una situación paradójica, pues las reconocemos como imágenes kartunianas pero que, por ser enunciadas por Angulo y -principalmente- por el contexto en las cuales las enuncia, parecieran más bien estar desautorizando esos principios. De hecho, nuestro dramaturgo dirá que sintió que:

cuando llegaba al final aparecía cierta zona de degradación del artista en su relación con el poder. El artista que va hacia el poder creyendo que toma energía, y en realidad es deglutido y cagado por ese poder. Uno ve sistemáticamente en la historia del arte a estos artistas masticados y expulsados. Angulo es uno de ellos. (Gómez Diez, 2019).

En este marco, Berganza volverá a cumplir un rol fundamental a la hora de evidenciar las construcciones de sentido que la obra propone. Al igual que le reconocíamos múltiples funciones en términos narrativos, son variadas las labores que cumple en el campo semántico. Podríamos sistematizar los roles más relevantes en:

## 1. Ser la voz reflexiva respecto de la condición social y ontológica del hombre:

Berganza: Cómo los perros no vamos a conocer tanto a los hombres si los miramos justo a la altura de su bragueta...

Esta función se juega especialmente en el contraste Berganza – Angulo, en donde el segundo se muestra mucho más bestial que el primero. En este sentido, Kartun pareciera continuar el pensamiento que Antonio Di Benedetto desarrollara en su texto *Hombre-Perro*, relato incluido originalmente en el libro *Mundo animal* y que comienza así:

Magissi me dijo: “La diferencia está en que usted cree que a veces los hombres se portan como perros y yo sé que todos los hombres son unos perros. Esa es la diferencia entre usted y yo.” (Di Benedetto, 2006, p. 62)

Tanto Kartun como Di Benedetto, cada uno a su manera, juegan con la inversión en el uso de lo animal como crítica de lo humano. Pero para eso, como sostiene Sofía Criach, deberíamos distinguir entre animal (ser vivo concreto) y animalidad (materia común a los hombres y a los animales que permite aproximarlos ontológicamente). La animalidad es ese “elemento a negar” que la humanidad necesita para “crear una segunda naturaleza, que posibilite toda expresión de la civilización, la cual requiere del sometimiento y nivelación de los hombres, concedidos solo a través de la destrucción de su naturaleza animal” (Castillo, *Signos filosóficos*, s/p). En este sentido, Angulo es infinitamente más animal que Berganza. Y la construcción antropomórfica del personaje del perro potencia esta relación de manera exponencial porque, en definitiva, la humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre (Agamben, 2007).

## 2. Desarrollar un pensamiento metateatral, también de carácter ontológico y no solo en sus procedimientos:

Berganza: Entrar, digo, para nada que tengan que hacer... Porque esto es teatro entran y cuando llega un idiota a escena debe haber siempre algún otro idiota, si no idiota uno no tendría con quien hablar.

*Entran Isidoro y atrás Doña Toña. Se paran a esperar.*

*Por el lado opuesto ingresa Angulo.*

*Los tres de ecléctico ropaje teatral y embarrados hasta las rodillas.*

Berganza: Lo dicho. Teatro. Peor es robar...

En este caso como en los siguientes, Berganza no solo desnuda la teoría dramaturgica (en este caso, la división en escenas) sino que también se burla de ella y, en su extensión, de todo el teatro. No obstante, esa burla está trabajada desde la parodia en su doble inflexión, que incluye también el homenaje. Es un truco barato,

peor es robar... y así y todo encontramos en él una verdad, una morada existencial, que no hallamos en ningún otro lado.

### 3. Explicitar la función del teatro en tanto trabajo humano y su condición política:

Berganza: Y mutis del divo otra vez. Sale el figurón y quedan a la intemperie los roles menores. La perrada. Inquilinos del drama. Los que no tienen otro hilo en la trama que este que le alquilan al protagonista. Sin otra cosa que hacer ahora en escena que esperar aburridos a que entre de nuevo el barba, el estrellón. Un importante, cien portantes. Al teatro lo han hecho los hombres a su imagen y semejanza.

Como vemos en este caso, se transparentan los campos de aplicación de las relaciones de poder entre los hombres, traspasando lo teatral y desbordando hacia la organización de la sociedad en general.

### 4. Finalmente, en su rol de personaje delegado, Berganza es el encargado de enunciar la tesis y parodiarla a la vez:

Berganza: Una moralidad, Angulo. Final sin lección no es final.

Angulo: ¿Viene a querer decir algo? ¿Deja mensaje...? Mi historia, digo.

Berganza: Sí. Que hay que amar a los animalitos. Y que el teatro es generoso.

En este punto Angulo, quien hasta ahora solo escuchaba ladridos, salta del otro lado de la *poiesis* poniendo en evidencia la convención que se estableció con los espectadores al inicio de la obra. Si en las escenas de los monólogos de Toña e Isidoro podíamos suponer que los personajes entendían y respondían a las marcaciones del perro-dramaturgo, ahora ya no quedan dudas de que Angulo, en su borrachera colosal, habla directamente con él. Primero para insultarlo por su condición de "animal de didascalias", luego para suplicarle piedad y, finalmente, para rendirse ante su dentellada.

Pero la mirada final tan ambigua como revolucionaria, queda en manos de nuestro can. Berganza, en tanto personaje delegado<sup>8</sup>, ya no es solo un comentador estético sino que también es un observador ético.

Berganza: Ni dios ni patrón. El que se dice Dios está por morir, el patrón nos ha abandonado. Llegan tiempos nuevos al fin. Al final. Sin bozal. Tiempos perros.

---

<sup>8</sup> Los personajes delegados son aquellos encargados de explicitar las condiciones de recepción de los textos, su mensaje o tesis. Esta nominación la sistematiza Phillippe Hamon en la década del '70 en su "Para un estatuto semiológico del personaje".



## Tiempos de humanimalidad

Retomando a Michel Surya y a los vínculos que señala para la relación entre humanidad y animalidad, pensamos que tal vez estos sean los tiempos a los cuales se refiere Berganza, tiempos liminales que tenemos aún la obligación de construir. Tiempos sin bozal en donde el viejo amo se ha ido y el nuevo aún no se ha instalado. La emancipación se torna una utopía posible, con toda la Pampa húmeda por delante. No está de más recordar que esta obra se estrenó en el pasaje entre el gobierno presidencial de Mauricio Macri y Alberto Fernández, aunque teniendo en cuenta que Kartun busca

que el material siempre tenga una conexión contemporánea pero que nunca resulte alegórico. Siempre creí mucho en el poder de las metáforas, de lo poético. Creo en la eficacia de aquello que el público comprende sin entender del todo. Me parece que los guiños son más dirigidos al mundo del teatro. En el campo de la política traté de que la obra sea más evanescente, más evaporada. Porque donde aparece una conexión, cierra todas las demás posibles. Obliga a que alguien lea la obra como si fuera una especie de parodia política sobre la realidad y le cierra la posibilidad a que se abra a cosas más profundas. O más generales y no necesariamente profundas. (Kartun, 2019)

Es por ello que sostenemos, como mencionamos anteriormente, que el discurso político de la pieza es tan relevante como su discurso metateatral. Vale decir, tampoco hay dioses del teatro que marquen normativas a seguir, no hay modelos ni referentes absolutos.

Pero volviendo a la lógica de lo humano, recordemos que Gilles Deleuze (1984) habla de una zona de indiscernibilidad–y de indecibilidad– compartida por hombres y animales que es mucho más profunda que cualquier identificación sentimental. Forzando un poquito las metáforas, podríamos decir que esa “lógica de la sensación” se extiende aquí entonces a nosotros, perros-espectadores, que seguimos a nuestro amo-teatro por los caminos que decida llevarnos. A veces, increíblemente virtuosos. Otras veces... Angulo el malo. Pero siempre con disposición a seguir, a explorar los nuevos senderos que nuestro amo nos marca. No ya por un imperativo, por una obligación o por una amenaza, sino por ese efecto “indecible” que el acontecimiento (otro término deleuziano) tiene en nosotros y nosotras, que nos conecta con una dimensión puramente vital de la existencia.

Los discursos de los animales en las obras de Kartun -especialmente el de Berganza- funcionan como personajes delegados en tanto explicitan las visiones artística y política que, hablando de nuestro dramaturgo, se tornan indisociables. El teatro es forma y es fondo, es medio y es fin. Así lo atestiguan la vaca en *El niño argentino*, las aves en *Salto al cielo* o los escarabajos en *Terrenal*.

El perro en *La vis cómica* no es una alegoría de los oprimidos, así como no es un verdadero dramaturgo en escena. La liminalidad que conforma su humanidad está presente en la dimensión sensorial<sup>9</sup> de la composición del personaje, pero también se desplaza hacia su entidad ontológica. ¿Berganza está adentro o afuera de la escena? ¿Los otros personajes pueden entenderlo? ¿Perciben su humanidad bestial? El amparo en la convención teatral hace que el personaje pueda ser perro, relator, interlocutor, director de escena, comentador... y que ninguna de estas funciones contradiga su carácter ni merme el verosímil de la fábula. Por momentos integra el mismo plano de existencia que los espectadores (por eso puede interpelarlos); en otro momento se integra al universo ontológico en el que convive la troupe artística. Otras veces dialoga con los personajes como si fuese una manifestación de la subjetividad que se materializa en escena. Cualquiera sea el caso, la mirada de Berganza será siempre la más lúcida, la que otorgue cohesión a la trama, la que narre -emulando al mensajero clásico- los acontecimientos de la extraescena y la que, en tanto personaje delegado, enuncie las diversas funciones del teatro en la sociedad y el peligro de los vínculos del teatro con el poder político.

Al modo de un espejo deforme, por vía de la anamorfosis, la obra "refleja" la realidad a través de Berganza. Pero este perro no es un animal perdido en el océano de la producción teatral. Ya sean como personajes con voz propia, ya sean como menciones alegóricas o metafóricas, los animales en las obras de Kartun marcan las reglas de la sociabilidad en la civilización, cuestionan el carácter metafísico del hombre, instauran una mirada extrañada sobre la condición humana e instalan una discusión sobre la *cuestión* del arte, especialmente sobre una filosofía del teatro. En este sentido, el perro de *La vis cómica* constituye un ejemplo acabado de un *leit motiv* mucho más amplio que lo incluye.

## Referencias

- Agamben, G. (2007). *Lo abierto: el hombre y el animal*. Adriana Hidalgo.
- Bentley, E. (1992). *La vida del drama*. Paidós.
- Bracciale, M. (2018). *Construcción y evolución de un teatro político: la obra dramática de Mauricio Kartun en perspectiva (1970-2015)*. [Tesis de doctorado, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata]. <http://humadoc.mdp.edu.ar>
- Bradford, M. (2020). Realismo y fantástico en la literatura argentina contemporánea. El problema de los géneros desde una perspectiva derrideana. *En Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, (Núm. 14), 2-14. <https://revistas.unne.edu.ar/article/download>
- Castillo, R. (2012). Reseña al libro de Vanessa Lemm (2010). *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*, Santiago, Chile, Ediciones UDP, 377

<sup>9</sup> Nos referimos a aquellos signos escénicos que desde la expectación podemos percibir a través de los sentidos: vista, tacto, oído, gusto, olfato.

- pp. En *Signos filosóficos*, Vol. 14 (Núm. 27), pp. 169-175 (enero-junio 2012) <https://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/494>
- Criach, S. (2018). Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto. En *Anclajes* (UNLPam). Vol. 22 (Núm. 2), pp. 35-56. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1453>
- Deleuze, G. (1984). Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Editions de la différence.
- Di Benedetto, A. (2006). *Cuentos Completos*. Adriana Hidalgo.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y políticas*. Atuel.
- Dubatti, J. (2007). Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros. En *Revista del CCC*. Septiembre-Diciembre 2007, (Núm. 1) <https://www.centrocultural.coop/revista/1>
- Dubatti, J. (2015). Mauricio Kartun. En L. Proaño Gómez y G. Geirola (Comp.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*. (Tomo 1), págs. 225-230. CELCIT.
- Dubatti, J. (2021) Dramaturgia de adaptación, teatro épico y antropomorfización de animales en *Juan Darién* (2015) de Mauricio Kartun. *Caracol*, [S. l.], (Núm. 22), p. 48-72. <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/181499>.
- Giella, M. Á. (1994). *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Corregidor.
- Gomes Diez, C. (27 de septiembre de 2019). Mauricio Kartun: “Empecé con una sonrisa, terminé con un rictus”. En *Página 12, sección Cultura y Espectáculos*.
- Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. En R. Barthes et al. *Poétique du récit*. (pp. 115-180). Seuil.
- Kartun, M. (2001). Sacco y Vanzetti. *Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Adriana Hidalgo.
- Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal. El niño Argentino - Ala de criados - Salomé de chacra*. Atuel.
- Kartun, M. (2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Atuel.
- Kartun, M. (2019). *La voz anacrónica de la contemporaneidad / Entrevistado por periodista*. Complejo Teatral de Buenos Aires. <https://complejoteatral.gob.ar/nota/la-voz-anacronica-de-la-contemporaneidad>
- Kartun, M. (2021). *La vis cómica*. Manuscrito facilitado por el autor.
- Kartun, M. (2022). *La vis cómica*. Atuel.
- Koss, M. N. (2016). La aldea y el mundo en el teatro de Mauricio Kartun. En C. Dimeo Álvarez y J. Dubatti (Coord.), *Otras geografías / Otros mapas teatrales: Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*, Wydawnictwo Universidad de Bielsko-Biała, Universidad de Buenos Aires. La Campana Sumergida Editorial.
- Koss, M. N. (2014). El malentendido de Caín. En M. Kartun, *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Atuel



- Koss, M. N. (2010) Ala de criados y la poética del teatro político. En M. Kartun, *Ala de criados*. Atuel.
- Koss, M.N. (2006). El Niño Argentino: reescritura escénica, poética de lo residual y nueva subjetividad. En M. Kartun, *El Niño Argentino*. Atuel.
- Mogliani, L. (1992). Salto al cielo: el desarrollo de una utopía. En O. Pellettieri (Ed.), *Teatro Argentino de los '90*. (pp. 79-83). Galerna.
- Monti, R. (1983). Prólogo. En Díaz, Kartun, Pogoriles, Winer (1983): *4 Autores*. pp. 9-11. Talleres EDIGRAF.
- Pellettieri, O. (1989). El partener, la tragicomedia de la impostura y el desencanto. En M. Kartun, *El partener* y J. Ricci y R. Bruza, *El clásico binomio*. (pp. 49-67). Editorial de la Universidad Nacional del Litoral.
- Pellettieri, O. (1993). Mauricio Kartun: entre el realismo y el neogrotesco. En M. Kartun, *Teatro*. Corregidor.
- Pellettieri, O. (2006). Mauricio Kartun y el teatro nacional. En M. Kartun, *Teatro, Tomo 2*. Corregidor.
- Rosset, C. (1978). *Le miroir animal. Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*. Núm. 375-376: L'animalité, ago-sep, pp. 864-866.
- Royo, A. (2015). Avatares del teatro político (acerca de El Niño Argentino de Mauricio Kartun). En *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. (Núm. 3). Amelia Royo (Universidad Nacional de Salta). AVATARES DEL TEATRO POLÍTICO (ACERCA DE EL NIÑO ARGENTINO DE MAURICIO KARTUN)
- Speranza, G. (diciembre de 2005). Por un realismo idiota. En *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 1-11. <https://studylib.es/doc/8188892/por-un-realismo-idiota---centro-de-estudios-de-literatura...>
- Surya, M. (2001). *Humanimalité: l'inéliminable animalité de l'homme*. Ed. Néant.
- Taborelli, M. V. (2016). La narración desde la muerte en Salomé de chacra de Mauricio Kartun. En *Dramateatro Revista Digital*. Año 18. (Nueva Etapa. N° 1-2, junio-diciembre), pp. 360-368. <https://docplayer.es/15355352-La-narracion-desde-la-muerte-en-salome-de-chacra-de-mauricio-kartun.html>
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Seuil.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.