

**CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN
FLOREAL GORINI
ANUARIO DE INVESTIGACIONES
AÑO 2021**

DEPARTAMENTO/ÁREA: ARTES

AUTOR/A: KOSS, MARÍA NATACHA

TITULO DEL TRABAJO: EL ANIMAL HUMANO



Publicación Anual - N° 12

ISSN: 1853-8452

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires – [011]-5077-8000
www.centrocultural.coop

**Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Anuario de Investigaciones - Año 2021**

Directoras/es de la publicación:

SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES:

Gabriela Nacht
Marcelo Barrera
Natacha Koss
Pamela Brownell

Autoridades del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”

Director General: Juan Carlos Junio

Subdirector: Horacio López

Director Artístico: Juano Villafañe

Secretario de Formación e Investigaciones: Pablo Imen

Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Giniger

Secretaria de Planificación Institucional: Natalia Stoppani

Secretaria de Programación Artística: Antoaneta Madjarova

© Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 -
www.centrocultural.coop

© De los autores

Todos los derechos reservados.
ISSN: 1853-8452

El animal humano¹

María Natacha Koss

Palabras clave: AMURICIO KARTUN – HUMANIMALIDAD – METATEATRALIDAD – LA VIS CÓMICA

Resumen: *La vis cómica* (2019) de Mauricio Kartun fue estrenada en la sala Cunil Cabanillas en los prolegómenos de la pandemia. La obra retoma las peripecias de una compañía española 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, llegado con la *troup* 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.

En este trabajo nos proponemos pensar especialmente las consecuencias que tiene para la mirada política y teatral (que en Kartun son inseparables) la construcción de Berganza.

—

Si bien en proporción la proliferación de animales en el total de la obra de Mauricio 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 de la que el territorio del teatro

¹ Este trabajo formó parte de la edición del texto. En Mauricio Kartun (2022) *La vis cómica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel. Pp 99-114. ISBN 978-987-48136-3-3

ha sido sumamente fecundo; desde las narraciones orales populares a las parábolas de la Biblia, pasando por las comedias de Aristófanes o la exuberancia animal en los teatros para las infancias, el camino del teatro en este tema es largo, sinuoso y complejo.

En este panorama, se puede incluir a Kartun como eslabón de una larga cadena que entrelaza la palabra humana con lo animal 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 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

Como ha comentado Kartun en la extensa entrevista incluida en este volumen, 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. Idea 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 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 perro y parecer perro

Como comentábamos 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. 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 más que como 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 sólo dos marcas ponen en evidencia la diferencia entre Berganza y el trío conformado por Toña, Angulo e Isidoro: la primera es que, a diferencia de los otros tres, 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 can 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.

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.

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 contarle 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 ve 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. Resumo. 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 como en

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.

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 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 comentador 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.

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 *Ala 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 atravesase a 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 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 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"

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 sólo 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 sólo 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 sólo 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, ya no es sólo 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.

Tiempos de humanimalidad

Humanimalidad es un término propuesto por Michel Surya (2001) para referirse a la figura que señala la relación entre humanidad y animalidad. Tal vez estos sean los tiempos a los cuales se refiere Berganza, tiempos liminales que tenemos aún la

obligación de construir. Pero como ya dijimos, el discurso político de la pieza es tan relevante como su discurso metateatral.

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 de Berganza) funcionan como personajes delegados en tanto explicitan las visiones artística y política que, hablando de nuestro dramaturgo, se tornan indisociables. La vaca en *El niño argentino*, las aves en *Salto al cielo*, los escarabajos en *Terrenal* son apenas algunos ejemplos de este recurso. Ya sean como personajes con voz propia, ya sean como menciones alegóricas o metafóricas, los animales 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.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto: el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bentley, Eric (1992). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Castillo, Rafael (2012). “Reseña del libro: Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010”. En *Signos filosóficos*, vol. 14, núm. 27, ene-jun 2012. En línea. Consultado 28 de diciembre de 2016.

- Criach, Sofia (2018). "Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto" en *Anclajes*, vol. 22, núm. 2, pp. 35-56: Universidad Nacional de La Pampa.
- Deleuze, Gilles (1984). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. París: Editions de la différence.
- Gomes Diez, Candela (2019). *Mauricio Kartun: "Empecé con una sonrisa, terminé con un rictus"*, en Página 12, sección Cultura y Espectáculos, 27 de septiembre de 2019.
- Rosset, Clément (1978). "Le miroir animal" en *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, núms. 375-376, «"L'animalité.", ago.-sep., pp. 864-866.
- Surya, Michel (2001). *Humanimalité : l'inéliminable animalité de l'homme*. París: Ed. Néant.