

Dramaturgia
de adaptación,
teatro épico y
antropomorfización
de animales en *Juan
Darién* (2015), de
Mauricio Kartun

*Dramaturgy of adaptation, epic
theater and anthropomorphization
of animals in 'Juan Darién' (2015)
by Mauricio Kartun*

Jorge Dubatti

Recebido em: 01 de fevereiro de 2021

Aceito em: 16 de fevereiro de 2021

Es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular Regular de Historia del Teatro II/Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, UBA. Director Regular del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Su último libro: *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Barcelona, Gedisa, 2020).

Contacto: jorgeadubatti@hotmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE:

Horacio Quiroga; reescritura; cuento; teatro; política de la diferencia.

KEYWORDS:

Horacio Quiroga; rewriting; story; theater; politics of difference.

Resumen: Dentro de la producción dramática de Mauricio Kartun, se analiza *Juan Darién* (2015), dramaturgia de adaptación del cuento homónimo de Horacio Quiroga incluido en su libro *El desierto* (1924). Se ubica este texto dramático en la obra de Kartun y se caracterizan las principales operaciones de reescritura, con el objetivo de precisar una política de la diferencia. Finalmente, se focaliza en el desarrollo de la antropomorfización del personaje de la serpiente y en su transformación en narrador-presentador (a la manera del teatro épico brechtiano) y personaje-delegado.

Abstract: Within the dramatic production of Mauricio Kartun, *Juan Darién* (2015) is analyzed as a dramaturgy of adaptation of the homonymous story by Horacio Quiroga included in his book *The Desert* (1924). This dramatic text is located in Kartun's work and the main rewriting operations are characterized, with the aim of specifying a politics of difference. Finally, this article focuses on the development of the anthropomorphization of the serpent character and on his transformation into a narrator-presenter (in the manner of the Brechtian epic theater) and character-delegate.

En el teatro argentino de los últimos cincuenta años – atravesado por las transformaciones mundiales de la “Postmodernidad” y los procesos nacionales de la dictadura (1976-1983) y la postdictadura¹ –, la producción de Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) ocupa un lugar de relevancia en la dramaturgia, la docencia de dramaturgia, la dirección y el pensamiento teatral. Para calibrar sus aportes, baste decir que Kartun acaba de recibir el Gran Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes 2020, distinción oficial que evidencia su reconocimiento entre los máximos referentes de la cultura argentina.²

En su conjunto, la dramaturgia de Kartun incluye una zona de creación original (de su invención y sola autoría, o en colaboración³) y otra (menos

1 Para una caracterización del teatro argentino de los años setenta hasta el presente, Dubatti, 2012 y 2015.

2 Para los principales pormenores de la trayectoria de Kartun, sugerimos consultar su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo” (la versión actualizada incluida en su libro *Escritos*, 2015a, 157-165), y nuestro estudio preliminar a la edición de *Pericones y El partener* (Dubatti, 2016a, 11-35).

3 En lista no exhaustiva de sus principales textos dramáticos originales, ordenados preferentemente por fecha de estreno, destaquemos *Civilización... ¿o barbarie?* (en colaboración con Humberto Riva, 1974), *Gente muy así* (1976), *El hambre da para todo* (1977), *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia morena cumbia* (1983), *Pericones* (1987), *El partener* (1988), *Sacco y Vanzetti* (1991), *Lejos de aquí* (escrita con Roberto Cossa, 1993), *Desde la lona y Como un puñal en las carnes* (1997), *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998), *Perras* (2002, con Enrique Federman, Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel), *La Madonnita* (2003), *No me dejes así* (2005, con Enrique Federman, Néstor Caniglia, César Bordón, Eugenia Guerty y Claudio Martínez Bel), *El niño Argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011), *Terrenal* (2015), *La suerte de la fea* (2016) y *La vis cómica* (2019). La mayoría de estos textos dramáticos han sido editados y reeditados, con variantes, en numerosas publicaciones (véanse, entre otras, Kartun 1993, 1999a y b, 2001, 2006, 2012, 2016, 2019a). Hay que incluir también en esta serie los textos trabajados con alumnas y alumnos de la Universidad Nacional del Centro, recogidos en los volúmenes *Micromonólogos* (2015b) y *Más micromonólogos* (2019b).

considerada por los estudios) de reescrituras o adaptaciones para la escena de textos ficcionales de otros autores o de textos no-ficcionales tomados de registros históricos.⁴ En este artículo queremos contribuir a la valorización de ese segundo grupo; analizaremos un caso notable de reescritura kartuniana: *Juan Darién*, "versión libre para títeres, teatro de sombra y actores" (2015c, 39)⁵ del cuento homónimo de Horacio Quiroga (*El desierto*, de 1924).⁶ En otra oportunidad (Dubatti, 2019a, 53-56) estudiamos algunas de las transformaciones que Kartun introdujo al texto de Quiroga; en esta ocasión, nos centraremos en un aspecto compositivo de *Juan Darién*, clave de su poética: el rol, de cuño épico brechtiano, de la boa Anaconda como narradora-presentadora (Abuín González, 1997) y como personaje-delegado (Dubatti, 2009a, 21-49) en la estructuración de la historia.⁷

4 La serie de las reescrituras o adaptaciones se inician en los noventa: *Salto al cielo* (1991, a partir de *Las aves* de Aristófanes), *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso* (1991, trabajo de teatro documental sobre las actas del juicio), *Corrupción en el palacio de justicia* de Ugo Betti (1992), *Volpone* de Ben Jonson (1994), *La comedia es finita* (1994, con Claudio Gallardou, basado en personajes de la ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo), *La leyenda de Robin Hood* (obra para muñecos y actores, en colaboración con Tito Loréfica, 1995), *El pato salvaje* de Henrik Ibsen (1996), *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki (2001), *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (2003), *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (2004), *Recordando con ira* de John Osborne (2012), entre otras.

5 Así la define Kartun en el texto publicado por Cántaro, edición por la que se harán todas las citas (2015c, 39).

6 Las citas del cuento de Horacio Quiroga corresponderán a la edición de *Cuentos completos II* (1997, 80-89), al cuidado de Carlos Dámaso Martínez.

7 Para el concepto de historia y su ángulo de análisis, seguimos a Mieke Bal: "Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento" (1990, 13).

UBICACIÓN DE *JUAN DARIÉN*

En una entrevista con Mauricio Kartun (Buenos Aires, 22 de junio de 2019), nos señaló que *Juan Darién* fue un trabajo por encargo:

La Universidad Nacional de San Martín me propuso hacer alguna adaptación para el elenco de titiriteros de su carrera. No soy fácil para estas instancias, porque el material me tiene que entusiasmar mucho para meterme en semejante desafío. Cuando escribo para mí puedo bancar las frustraciones, las demoras o los trancones. Incluso el abandono. Pero cuando hay un compromiso, si no estás seguro de llegar a puerto, es muy temerario embarcarse. Charlando informalmente con Tito Loréfcice, director del eventual proyecto, me habló de este cuento de Quiroga que yo tenía muy borroso en la memoria (Dubatti, 2019b, 1).

Incluso antes de volver a tomar contacto directo con el texto del cuento, Kartun advirtió una complementariedad entre el mundo de Quiroga (narrador que lee y admira desde su adolescencia) y su propia poética:

Antes aun de la lectura, durante la charla misma con Tito [Loréfcice], mientras él me lo contaba, yo relojeaba con un ojo la teatralidad posible y con el otro le veía la esencia mítica, la metáfora, que suele ser en mi caso la presencia que me impulsa con más entusiasmo a un material. Sentía que estaba escrito para mí. Para mi universo y para mis ideas recurrentes. [Gaston] Bachelard dice que toda metáfora es un mito en miniatura. Lo vi tan claro en esa charla que ahí mismo, embalado, le improvisé algunas hipótesis. Fue raro. Pasé en un minuto de abrir el paraguas para explicar por qué no, a tirarme al sí de cabeza (Dubatti, 2019b, 2).

Con un ejemplar del cuento de Quiroga en mano, Kartun inició el proceso de su versión escénica. En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de reescrituras o dramaturgias de

adaptación, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc.⁸, internos a cada texto (y que pueden también reconocerse en las obras que llamamos de creación "original"), sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre texto-fuente para la composición de un nuevo texto-destino (Dubatti, 2020a). Llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁹ previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para efectuar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino. El mismo Kartun ha escrito sobre esta operación en su prólogo a *Sacco y Vanzetti*: "Una especie de fantasma corriendo sin rostro sobre un caballo ajeno. Un jinete sin cabeza: así se me ha representado siempre el oficio del versionista" (Kartun, 2011, reeditado en *Escritos*, 2015a, 175). Es necesario reconocer dentro del conjunto de las reescrituras kartunianas cuatro subgrupos:

[a] la reescritura de textos dramáticos del pasado teatral para actualizarlos a la escena contemporánea siguiendo muy de cerca las instrucciones de su poética propositiva (caso: la versión de *Los pequeños burgueses*, de Gorki).

8 Remitimos a Linda Hutcheon (2006), quien revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: "deliberate, announced, and extended revisitations of prior works" (*The Theory of Adaptation*, xiv).

9 De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y texto dramático (desarrollada en Dubatti, 2020b) todo texto puede ser transformado en texto dramático.

Generalmente en este tipo de reescritura Kartun mantiene los títulos de las obras;

- [b] la reescritura de textos dramáticos del pasado teatral para implementar sobre ellos transformaciones más profundas, que generan un texto-destino de acentuada política de la diferencia (caso: *Salto al cielo*, que evidencia la radical mutación de *Las aves*, de Aristófanes, ya desde el cambio del título);
- [c] la reescritura de textos ficcionales no-teatrales para darles forma teatral (caso: *La leyenda de Robin Hood*, 2006, “versión libre de la leyenda popular”, como explicitan Kartun y Tito Loréfica desde el subtítulo, basada en diversas narraciones literarias y cinematográficas);
- [d] la reescritura de textos no-ficcionales para darles forma de teatro documental (caso: *Sacco y Vanzetti*).

En todos los subgrupos reconocemos procedimientos de reescritura de textos previos, reconocibles y declarados, así como la voluntad de aprovechar la entidad del texto-fuente, pero también se advierten en cada tipo sustanciales diferencias en las estrategias y las técnicas de trabajo dramatúrgico. *Juan Darién* corresponde al subgrupo [c]. Cuando interviene un texto de otro autor (y, en este caso, un texto no-teatral), el proceso de composición se diferencia del que Kartun desarrolla para sus textos “originales”.¹⁰ En la entrevista citada Kartun observó al respecto:

10 Nos referimos a los siete “momentos” que el mismo dramaturgo ha destacado en sus talleres de desmontaje de sus obras sobre su proceso de composición: “Universo”, “Imagen Generadora”, “Trabajo de Campo”, “Acopio”, “Esquema Dinámico”, “Personajes”, “Escritura/Reescritura”. Véase al respecto Dubatti, 2009b, 30-38.

Es muy distinto, fluyo en la corriente del propio relato [de Horacio Quiroga]. Me dejo llevar. Puedo animarme a jugar mucho porque sé que el cauce me mantiene en sana acotación. No tengo que preocuparme demasiado por la solvencia de la estructura, porque ya la tengo muy visualizada en el relato [de Quiroga], en sus energías y sus tiempos. Es una conversión de norma; que es más sencillo que normar, que regir. Por supuesto exige una correspondencia previa del universo del relato y el tuyo, pero dada esta unidad la cosa marcha. Trabajar para el lenguaje de los títeres provee, además, una enorme gama de nuevas convenciones posibles que amplía el herramental y te pone más audaz. Por ejemplo, en escenas grupales, que en mis poéticas actuales están medio abolidas. Con *Salvajada* [nombre de estreno de *Juan Darién* en 2015] pasó algo extravagante. Me había reservado todo un mes de enero para trabajarla. Calculaba que trabajando duro llegaba en ese plazo a un primer borrador y tenía luego las vacaciones de febrero para corregir y presentar el resultado en marzo. Convenimos con mi mujer quedarnos ese enero en Buenos Aires así yo podía meterme con todo. El 28 de diciembre en el limbo de esos días puente entre las fiestas empecé a borrar como para ir calentando la mano con cara a la semana siguiente. Me embalé tanto y fue tan absorbente que el 5 de enero tenía lista la primera versión. Pulí y a la semana siguiente se la había mandado ya a Tito [Loréface]" (Dubatti, 2019b, 4).

Resulta revelador sintetizar esquemáticamente los principales acontecimientos con que Quiroga articula la historia de su cuento, para luego confrontarlos con los que componen la intriga de la pieza teatral de Kartun:

1. El narrador omnisciente, en tercera persona, presenta metaliterariamente la historia que se contará a continuación (Quiroga, 1997, 80);
2. Adopción del tigrecito, que acaba de perder a su madre, por la mujer que acaba de perder a su hijo (pp. 80-81);
3. Persecución del tigrecito por un hombre del pueblo que odia a los tigres (pp. 81);

4. Metamorfosis y salvación del tigrecito, ahora niño, por la intervención de la serpiente sagrada (pp. 81-82);
5. Profecía de la serpiente: el niño no sabrá que es un tigre y estará protegido hasta que sea acusado por una madre (p. 81);
6. Vida del niño-tigre: se le da un nombre, goza del amor de su madre, asiste a la escuela, es poco inteligente pero tiene una personalidad bondadosa y se aplica al estudio, padece las burlas de sus compañeros (p. 82);
7. Muerte de la madre y soledad de Juan (p. 82);
8. En una clase, el inspector escolar descubre la verdadera identidad del niño-tigre (pp. 82-84);
9. El pueblo rechaza a Juan por su condición de tigre (pp. 84-85);
10. Juan Darién se pregunta por su identidad, ya que solo se reconoce como niño (p. 85);
11. El pueblo va a buscar a Juan a su casa y lo entrega al domador de fieras (p. 85);
12. El domador somete a Juan a dos actos violentos para obligarlo a manifestar su verdadera identidad de tigre: primero con los perros, luego con latigazos (pp. 85-86);
13. La gente quiere expulsar del pueblo a Juan, cruelmente lastimado por los latigazos, y por la calle lo persigue violentamente (p. 86), en una suerte de viacrucis;
14. Durante el intento popular de expulsión, Juan pide ayuda a una madre que, asustada, lo acusa de querer atacar a su bebé (dando así cumplimiento a la profecía de la serpiente, según ítem 5) (p. 86);

15. Castigo público de Juan: a manera de un auto de fe, se lo quema en el castillo de fuegos de artificio preparado para la fiesta (pp. 86-87);
16. Metamorfosis del niño en tigre (p. 87);
17. El pueblo abandona el cuerpo exánime del tigre en el límite con la selva (p. 87);
18. Recuperación física del tigre en la selva y contacto con la manada de tigres (p. 87);
19. Venganza de Juan: castigo público y asesinato del domador de fieras (lo queman), a manera de un segundo auto de fe, ahora ante los ojos de los tigres (p. 88);
20. Juan rompe sus lazos con los humanos: se despide de la madre en el cementerio y declara la muerte simbólica de "Juan Darién" (el tigre abandona el nombre humano) (p. 89);
21. Definitiva identidad de tigre y nueva vida con la manada (p. 89).

Como ya señalamos parcialmente en nuestro estudio anterior (Dubatti, 2019a, 53-56), en esta "versión libre" Kartun realiza las siguientes operaciones de reescritura:

- mantiene la mayoría de los acontecimientos centrales del cuento de Quiroga (hecho que permite reconocer nítidamente la entidad y presencia del texto-fuente en el texto-destino): según la numeración anterior, preserva (con variaciones internas) los acontecimientos 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 20 y 21, y en el orden en que los presenta Quiroga (salvo el acontecimiento 10, que inserta tanto en la Escena V como en la VI). Kartun distribuye esas acciones en una nueva estructura

dramática externa: Escena I (acontecimientos 2, 3, 4), Escenas II y III (acontecimiento 6), Escenas III y IV (acontecimiento 7), Escena V (acontecimientos 8 y 10), Escena VI (acontecimientos 9 y 10), Escena VI y VII (acontecimientos 11, 12 y 16), Escena IX (acontecimiento 18), Escena XI (acontecimientos 20 y 21);

- modifica radicalmente el acontecimiento 19: Juan concreta de otra forma su “venganza”, no asesina al domador, sino que lo marca a “zarpazos”, a “arañazos”, lo deja “atigrado” (Escena X, p. 97), ante la mirada de los “fenómenos” del circo;
- anula los acontecimientos 1 (presentación metaliteraria de la historia), 5 y 14 (correspondientes a la “profecía” de la serpiente), 13 (la expulsión del niño torturado por el pueblo), 15 (el auto de fe de Juan en el castillo de fuegos de artificio) y 17 (el abandono del cuerpo del tigre casi muerto en el límite del pueblo con la selva).

Kartun introduce, además, las siguientes innovaciones relevantes:

- la serpiente protectora (ahora una boa, de nombre Anaconda) se transforma en narradora-presentadora de la historia y en el principal personaje-delegado (objetiva las condiciones de comprensión del texto, su punto de vista y su semántica);
- otorga mayor protagonismo a las voces del “pueblo de la rabia, de la tirria, del rencor” (p. 43), el “pueblo del odio” (p. 97), cuya siniestra polifonía se despliega en la apertura del texto dramático (el comienzo de la Escena I, que incluye un primer resumen de la muerte de la tigre a manos del Tape Chamorro y de la huida de su cachorro) y en toda la

Escena VI. Este coro funciona como personaje contra-delegado (explicita y se identifica con una cosmovisión, ideas o sentimientos que el punto de vista del texto rechaza);

- incorpora canciones y música (“Qué fuego, qué leña, qué brasa”, p. 45; “Batuque de la selva”, p. 54; “Ni ojo por ojo”, p. 56-58, retomada en “Diente por diente”, pp. 75-76); en la escena final “llega desde la selva su batuque de ruidos acompasados” (p. 100);
- da mayor desarrollo a los ítems 6 y 7 (vida cotidiana del niño-tigre y muerte de su madre, con la consecuente soledad de Juan), a los que Quiroga solo dedica cuatro breves párrafos. Kartun les brinda deliberado despliegue en las Escenas II, III y IV, e introduce en ellas núcleos dramáticos significativos que no están presentes en el cuento de Quiroga: la promesa que Juan realiza a su madre de nunca pelear con sus compañeros en la escuela; el sentimiento de “llamado de la selva” (explicitación kartuniana del intertexto de Jack London presente sin duda en el cuento y en otros textos de Quiroga, según Evelio Echevarría, 1987, 635-642); el estallido de Juan por el *bullying* escolar y la consecuente ruptura de la promesa a la madre en la pelea con el Tapequito; la creencia de Juan de que la madre murió porque él no cumplió la promesa; la relación entre Juan y la serpiente, con los consejos protectores y prospectivos de Anaconda a Juan (“No dejes de buscar el salto de agua”, p. 63);
- introduce el mundo del circo y sus “fenómenos” (que verosimiliza la inclusión del personaje del domador de fieras). Kartun da mayor relieve

al domador, especialmente por su función de personaje contra-delegado (representante del “rigor del patrón”, Escena X, p. 97);

- en vez de expulsarlo del pueblo, los vecinos y la presidenta de la Cooperadora escolar entregan a Juan al domador para que lo explote como “fenómeno” en el circo (Escena VII);
- Juan es liberado de la jaula donde lo ha encerrado el domador gracias a la solidaridad del grupo de “freaks”: la Mujer Barbuda, Siamés Albino Uno y Dos y el Hombre Rata (Escena VIII, pp. 84-89).

La conciencia de Kartun respecto de la relevancia de los cambios introducidos al texto de Quiroga se observa en la variación del nombre de la pieza con motivo del estreno. Si en la edición de 2015 el texto dramático es llamado *Juan Darién* (como el cuento de Quiroga) y en nuestro archivo disponemos de otra versión bajo el nombre *Feroz* (texto inédito facilitado por Kartun), la obra tuvo su estreno mundial en 2015 con el título de *Salvajada*, por un excelente elenco de actores-titiriteros dirigidos por Tito Loréfice y Hernesto Mussano en el Teatro Tornavía de la Universidad Nacional de San Martín (San Martín, Provincia de Buenos Aires). También con el título de *Salvajada* se presentó en 2019 otra versión escénica, para actores y máscaras, dirigida por Viviana Ruiz, en la ciudad de Mar del Plata.

La versión de Kartun implica cambios en la semántica si se la compara con el cuento de Quiroga. El dramaturgo construye un dispositivo para el análisis de la sociedad argentina del siglo XXI, a casi cien años de la escritura del cuento. Cuestiona el odio social (“el pueblo del odio”, Escena X, p. 97), sin duda uno de los males de las sociedades neoliberales, y encuentra el origen del odio en el

miedo (Escena I, p. 41). Desenmascara la barbarie de la civilización del odio ("Al bruto, al bárbaro, a la bestia, la tienen adentro", Escena X, p. 97). El odio masifica: "No hay como el daño para juntarlos. Los pegotea como la sabia del gomero el daño, los hace uno, el daño los hace masa" (Escena I, p. 43). Denuncia el *bullying* social al "diferente" y las políticas de exclusión (Escena III, p. 56, p. 58, y *passim*). "En este mundo el diferente o es fenómeno o es enemigo" (Escena VIII, p. 89). Más allá de su defensa de los maestros de aula, especialmente de aquellos de contextos marginales, Kartun cuestiona la institución escolar por su verticalismo, su fragmentación (aunque la maestra piense distinto deberá seguir la orden superior por temor al cesanteo) y su centralismo (el inspector viene de la capital). También se enfrenta al autoritarismo clasista del "rigor del patrón" (Escena X, p. 96) encarnado en el domador, por lo que *Juan Darién* se integra al ciclo de textos contra la subjetividad "patronal" (*El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de chacra, Terrenal*). Kartun celebra que los desamparados, los excluidos, los necesitados se unan y ayuden (como la madre que ha perdido a su hijo y el tigrecito que ha perdido a su madre, "el roto y la descosida", Escena I, p. 46; como los "fenómenos" que liberan a Juan, Escena VIII). Celebra el amor maternal (y, por extensión, las estructuras matriarcales) y la energía panteísta de la Naturaleza, por la que "una vida vale otra vida" (Escena I, p. 47). El texto concibe un universo donde "todas las vidas [de los humanos, de los animales, de las plantas, de la Naturaleza en sí] tienen el mismo valor, aunque la de los bichos las pongan ustedes baratas al mostrador" (Escena I, p. 48). Defiende a los animales y su derecho a convivir con los humanos. La Naturaleza no se manifiesta en "nombres raros", en lenguaje (Escena I, p. 49),

sino en la música (acontecimiento dionisiaco, más experiencia que lenguaje), es la “música que queda” (Escena XI, p. 100). Kartun opone canción (música con letra), a pura música (sin letra): lo propio de la Naturaleza no es el lenguaje (invención humana), sino la experiencia dionisiaca de la pura música (Escena XI, p. 100).¹¹ Celebra la fuerza de la identidad, del que no sabe que es tigre pero siente “la tentación de la selva” (Escena II, p. 54). “En algo hay que creer” (Escena I, p. 49), afirma Anaconda en contundente oposición antiposmoderna al vacío. Reconocemos en *Juan Darién* los mismos núcleos semánticos que en la producción dramática “original” de Kartun (véanse al respecto, entre otros, Dubatti, 2005, 2010 y 2016b).

Como ya señalamos (Dubatti, 2019a, 53-56), *Juan Darién* adquirió nuevos matices políticos en el contexto de la restauración neoliberal conservadora del gobierno de Macri (2015-2019), en particular por las directrices en política de seguridad contra los más jóvenes y los inmigrantes. Teatro del mito, teatro político en el sentido más pleno, en la versión marplatense Viviana Ruiz entretreía referencias directas a la crítica situación social de la Provincia de Buenos Aires y la Argentina en 2019.

ANACONDA, NARRADORA-PRESENTADORA Y PERSONAJE-DELEGADO

Como ya adelantamos, un procedimiento central de la estructuración del *Juan Darién* de Kartun es la transformación del personaje de “la serpiente” de

11 Esta idea también aparece, coetáneamente, en su obra *Terrenal* (2015), en boca de Tatita (correlato simbólico de Dios).

Quiroga. Si en el cuento esta participa solo en dos acontecimientos (sin duda sustanciales, los numerados 3 y 4 en el esquema anterior: la metamorfosis del tigre en niño y la profecía) y luego ya no aparece, en el texto dramático se mantiene su intervención en la metamorfosis, se anula su profecía (desaparece la situación de la madre que acusará a Juan), pero además se la convierte en narradora-presentadora de la historia (a la manera del teatro épico brechtiano) y en el principal personaje-delegado¹² de la pieza. Esto hace que su relevancia sea mayor en el drama, que se multipliquen sus apariciones, de diversas formas, en seis escenas (I, II, IV, IX, X, XI) y que cumpla la función de participar en la apertura y el cierre del texto.

Quiroga la llama "la serpiente" (pp. 81-82, p. 86), en cambio Kartun amplía la información sobre las características específicas del animal: dice que es una "boa" (serpiente de gran tamaño), una "pitón" y una "pitonisa" (p. 44, porque ve el futuro), y la nombra "Anaconda" (intertexto de otros cuentos de Quiroga: "Anaconda", del libro homónimo de 1921, y "El regreso de Anaconda", del libro *Los desterrados* de 1926). Tanto en Quiroga como en Kartun se trata de un animal sagrado, con poderes (sobre)naturales, encarnación e instrumento de las fuerzas activas de la Naturaleza. Kartun hace que Anaconda explicita esa condición. Cuando Madre pretende llamar "conjuro" a la transformación del tigre en cachorro humano, la víbora objeta: "Ustedes le ponen a todo nombre raro. Decile naturaleza y no perdás tiempo" (Escena I, p. 49).

12 Decimos "principal" personaje-delegado porque no es el único: también cumplen dicha función el Juan Darién de las últimas escenas y los "fenómenos" de circo.

Anaconda es narradora-presentadora (Abuín González, 1997) en tanto asume la función del contar (*telling*) y presenta, resume, adelanta, comenta, objetiva el sentido de las acciones dirigiéndose directamente al público, al que increpa y organiza la mirada (como el narrador-presentador épico brechtiano). Cumple así varias de las funciones del distanciamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*): objetiva el sentido, instala la convención consciente, incluye el relato como recurso teatral, promueve la racionalización (sin excluir la emoción y el sentimiento).¹³ Narra y es también personaje de acciones que se presentan por sí mismas (*showing*): narradora homodiegética, que a la par articula el marco de la narración y es partícipe de la historia enmarcada/narrada. Con la autorreflexividad característica del teatralismo brechtiano (que muestra que está mostrando), Anaconda explicita metateatralmente la convención para hacerla consciente al espectador: “Sí. Yo acá soy la que cuento” (Escena I, p. 44). Enuncia el mecanismo de alternancia entre relato y escena que caracteriza al teatro épico brechtiano: distingue así dos niveles de la historia, “la de verla” (*showing*, escena, en la que el tiempo de la historia y el tiempo del discurso coinciden) y “la de contarla” (*telling*, relato, en la que el tiempo del discurso es más breve que el de la historia). Kartun apunta humorísticamente que Anaconda está obligada a ser narradora por su condición de víbora:

13 Sobre las seis formas principales de comprensión e interpretación del distanciamiento brechtiano en el teatro de la Argentina, véase Dubatti, 2013, 104-113.

Actora con gesto ademán habría sido de tener bracito. O titiritera a la marioneta, pero no, la serpiente es desmembradita, solo la voz le queda. Y la lengua partida. Y las usa. Habla raro, pero las usa (Escena I, p. 44).

O también, cuando Anaconda le cierra el paso a la Madre para ayudarla en la protección del tigrecito, le dice: "Si te tengo que hacer señas vamos muertas" (Escena I, p. 48). No es la primera ni la única vez que Kartun recurre a un animal narrador-presentador en matriz brechtiana: recordemos el Tero en *Salto al cielo* (1991) y el perro Berganza en *La vis cómica* (2019).

La ampliación del desempeño de la serpiente en el texto dramático refuerza la poética de teatro mítico-maravilloso (en el sentido que otorga a este último término Ana María Barrenechea para oponerlo a lo fantástico, 1978, 87-103): la boa narradora-presentadora se ofrece como una convención incontrovertible, que el espectador debe aceptar como punto de partida de la poética de *Juan Darién*. Por lo tanto el contraste con la experiencia empírica de lo normal y lo posible que implica el hecho anti-realista de que el animal habla, no aparece problematizado desde el marco. Sí se lo problematiza, pero muy brevemente, en el plano de la historia enmarcada: la Madre "aterrorizada" le pregunta a la serpiente: "¿Habla?" (Escena I, p. 48). Pero está claro que Kartun aprovecha la momentánea incredulidad de la Madre para rematar la situación con la afirmación de la necesidad de creer (Escena I, p. 49). De la inicial desconfianza, la Madre pasa velozmente a la aceptación de la intercesión de la serpiente, y comprobará la verdad de sus palabras cuando asista a la transformación del tigrecito en bebé. Para la ampliación del rol de la serpiente Kartun se mueve dentro de las

coordinadas de la macropoética mítico-maravillosa de Quiroga (trabajada en numerosos textos), y al mismo tiempo enriquece los procedimientos de antropomorfización de los animales frecuente en el escritor (Erminio Corti, 2012, n.p.).

Observemos cómo Kartun construye el personaje de Anaconda en la progresión estructural de las escenas mencionadas. En la Escena I su intervención inicial (tras las voces del pueblo que presentaron la muerte de la “tigra parida” y la huida del cachorro, pp. 42-43), Anaconda objetiva como personaje-delegado una visión negativa sobre “el pueblo de la rabia, de la tirria, del rencor” (p. 43). Inmediatamente presenta la situación opuesta complementaria de la Madre y la valoriza positivamente: “Escúchenla llorar que cuando una madre llora un himno suena, dicen” (p. 44). Diseña una cartografía de valores: el pueblo que odia a los tigres, personaje negativo; la Madre que protege al tigrecito (y con él la vida), personaje positivo. Como ya señalamos, despliega aquí el código metateatral épico (reelabora, de alguna manera, la introducción del narrador omnisciente, el acontecimiento 1, del cuento de Quiroga). Lo hace con trazos de humor desolemnizadores la “desmembradita” (p. 44). Personaje-delegado, reflexiona sobre su condición de “Pitonisa” pero relativiza su visión profética: “Algunos dicen que leo el futuro. No les hagan caso. Patrañas. El pasado leo, nomás. Y lo cuento. Cosa rara: a los que leemos el pasado, a los que contamos, siempre nos dicen que adivinamos” (p. 44). La predicción del futuro – sostiene Kartun a través de Anaconda – es resultado del análisis y el conocimiento de la historia, de los trabajos de la memoria (aseveración significativa en un país cíclicamente

amnésico). Como el Barón Rampante de Ítalo Calvino, Anaconda habla generalmente "desde lo alto del árbol más alto" (p. 43) y es "una sombra" que aparece y "desaparece en las sombras" (p. 44), se ve y no se ve. Kartun sugiere que, aunque no se la vea, como el personaje sublime de Maurice Maeterlinck (Dubatti, 2009a, 181-208), está siempre presente en la escena.

De pronto en la Escena I abandona su rol de narradora y es personaje de la historia para la metamorfosis sagrada. Objetiva la causalidad maravillosa: "Dale de mamar que por allí le entrará lo humano" (p. 48) y adelanta las acciones de la Escena II ("Formá su corazón y enseñale a ser bueno como vos", p. 48). Personaje-delegado, exalta la fuerza del "corazón de madre" y la necesidad de "creer en algo" (p. 49).

Anaconda abre la Escena II con un resumen de narradora omnisciente ("Pasó un año y otro año y varios más", p. 51), y recurre a la elipsis para acelerar la historia (hay tiempo de la historia pero el discurso no se hace cargo de él). En pocas líneas retrata la personalidad del niño-tigre asumiendo el punto de vista limitado de la "señorita maestra" (p. 51). Cierra la Escena II con una nueva sugerencia prospectiva sobre los efectos que tendrá en Juan "la tentación de la selva" (p. 54).

La Escena IV es creación de Kartun: Anaconda (nuevamente personaje interno al relato enmarcado) acompaña a Juan tras la muerte de su madre y dialoga familiarmente con él en el patio del rancho, no desde arriba de los árboles, sino en tierra. Hay que destacar esa familiaridad, tan quiroguiana, entre animales (diferente del terror y la sorpresa que la boa despierta en la Madre en la Escena I). Anaconda consuela a Juan por la pérdida, lo libera

de culpa y lo prepara para asumir en el futuro su identidad de tigre con saberes y acciones (“No dejes de buscar el salto de agua”, p. 63). Personaje-delegado, es portavoz de la visión de Kartun: “Los hombres tienen siempre gula de entender. Entender todo junto al mismo tiempo quieren. Por eso se atragantan, nausean y andá vos a preguntarles qué entendieron. (...) Los saberes también se guardan para cuando hagan falta” (p. 62). En una segunda parte de la Escena IV, Anaconda regresa a la narración de marco, “ahora sobre los árboles más altos” (p. 63). Narradora homodiegética, refiere su propia situación en la historia: “Pobre vida la del pobre Juan () Hablando solo. O con una anaconda, ‘pobre loco’ dijeran si lo vieran” (p. 63). En función prospectiva, Anaconda adelanta las situaciones del circo y del inspector de Ministerio.

Anaconda desaparece en las escenas V, VI, VII y VIII (no se la ve, pero su condición sagrada la sugiere presente). Son las escenas más vinculadas al territorio de dominio humano: la escuela, la casa, el circo. En la Escena IX Juan se vale de la mención de la amistad con Anaconda como contraseña para ser aceptado por los tigres en la selva. “En lo alto de los árboles Anaconda ronda” (p. 92): narradora-presentadora, Anaconda resume el paso del tiempo y el proceso de animalización de Juan. Da pie a la escena en la que se ve a Juan en la cascada cada vez más atigrado.

En la Escena X, tras el castigo al domador, Anaconda vuelve a aparecer “tras un árbol”, resume el impacto de la venganza de Juan en el “pueblo del odio” (p. 97) y anuncia el acontecimiento del cementerio. Desde su lugar de la Escena X, la serpiente parece disponerse a contemplar, finalmente, la Escena XI. Anaconda tiene a su cargo el cierre del texto, la mirada final

organizadora de sentido. Metateatralmente concluye la historia (p. 100). Personaje-delegado, expone la diferencia (de raíz pitagórica) entre música y canción (p. 100), así como la identificación de la música con la proferición del ser de la Naturaleza. La didascalia de cierre ("La música queda. La música queda", p. 100) asimila el punto de vista del hablante dramático básico con las palabras de Anaconda.

En suma, Kartun reescribe un texto de Horacio Quiroga, difunde y multiplica su imaginario, al mismo tiempo que concreta un texto insoslayable de su propia producción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, Ángel. *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". In: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978, 87-103.
- Corti, Erminio. "Algunas observaciones sobre la representación antropomórfica de los animales en la escritura de Horacio Quiroga". In: *Iperstoria. Testi, Letterature, Linguaggi*, Verona: 2 out. 2012. Disponível em: <<https://iperstoria.it/article/view/815/824>>. Acesso em 26 dez. 2020.
- Dubatti, Jorge. "Identità e idealismo. Per un teatro umanizzante. La drammaturgia di Mauricio Kartun". In: Fernanda Hrelia (cur.), *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispano americana*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2005, 71-76.

- Dubatti, Jorge. “El drama moderno como poética abstracta” y “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista”. In: *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2009a, 21-49 y 181-208.
- Dubatti, Jorge. “En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del desmontaje de *Ala de criados*”. In: *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, 153, octubre-diciembre de 2009b, 30-38.
- Dubatti, Jorge. “*El Niño Argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como ‘ladrillazo a la vidriera’”. In: *Latin American Theatre Review*, 43, (Spring 2010), 5-23.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Dubatti, Jorge. “O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observações sobre o Teatro Comparado”. In: Alcantara Gil, João Pedro, et al. (eds.). *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, 104-113.
- Dubatti, Jorge. “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”. In: Quevedo, Luis Alberto (comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 2015, 151-196.
- Dubatti, Jorge. “Estudio preliminar”. In: Kartun, Mauricio. *Pericones, El partener*. Buenos Aires: Eudeba, Serie de los Dos Siglos, 2016a, 11-35.
- Dubatti, Jorge. “Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa”. In: *El Matadero. Crítica de la literatura argentina*, 10, 2016b, 51-67.
- Dubatti, Jorge. “Reunión de maestros: de Horacio Quiroga a Mauricio Kartun”. In: *Reseñas CELEHIS*, VI, 16, Mar del Plata: ago./dez. 2019a, 53-56. Disponible em:

<<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3657/3638>>.
Acesso em: 20 dez. 2020.

- Dubatti, Jorge. "Acontecimiento teatral y dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales". In: Oliveira Neves, Larissa de; Pinheiro, Lucas; Fransolin, Sofia (orgs.). *Anais do II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato*. Campinas: IA/UNICAMP, 2020a, 11-25.
- Dubatti, Jorge. "Reescrituras teatrales, territorialidad y políticas de la diferencia". In: *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, 2020b, 187-211. E-book.
- Echevarría, Evelio. "Jack London y Horacio Quiroga". In: *Revista Iberoamericana*, LIII, 140, jul./set. 1987, 635-642.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Kartun, Mauricio. *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- Kartun, Mauricio. *Teatro. Tomo 2*. Buenos Aires: Corregidor, 1999a.
- Kartun, Mauricio. *Teatro*. Madrid: Casa de América, 1999b.
- Kartun, Mauricio. *Sacco y Vanzetti*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- Kartun, Mauricio. *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Kartun, Mauricio. *Tríptico patronal. El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de chacra*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Kartun, Mauricio. *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel, Col. Biblioteca del Espectador, 2014.
- Kartun, Mauricio. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral, 2015a.
- Kartun, Mauricio (org.). *Micromonólogos*. Buenos Aires: Interzona, 2015b.

Kartun, Mauricio. “Juan Darién. Versión libre para títeres, teatro de sombras y actores”. In: Quiroga, Horacio; Kartun, Mauricio. *Juan Darién, cuento y obra teatral*. Buenos Aires: Cántaro, Colección del Mirador, 2015c, 39-100.

Kartun, Mauricio. *Pericones, El partener*. Buenos Aires: Eudeba, Serie de los Dos Siglos, 2016.

Kartun, Mauricio. *Rectángulo de San Andrés*. Buenos Aires: Interzona Editora, Col. Zona de Teatro, 2019a.

Kartun, Mauricio (org.). *Más micromonólogos*. Buenos Aires: Interzona, 2019b.

Kartun, Mauricio; Loréface, Tito. “La leyenda de Robin Hood”. In: Nora Lía Sormani (org.), *El teatro y los niños. Cuatro piezas para títeres y actores*. Buenos Aires: Atuel, 2006.

Quiroga, Horacio. “Juan Darién”. In: *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, 80-89.

ENTREVISTA INÉDITA

Dubatti, Jorge. “Entrevista con Mauricio Kartun”. Buenos Aires, 22 de junio de 2019b. Disponible en archivo personal.

