

## APUNTES PARA UNA LECTURA CRÍTICA. *ALA DE CRIADOS* DE MAURICIO KARTUN.

JIMENA PAUTASSO<sup>i</sup>

La propuesta consiste en reflexionar acerca de la relación de la obra artística con el campo de la política, explícita e implícitamente, y en esta dicotomía es donde se entabla la discusión acerca de las implicancias en la realidad directa. La obra de Kartun es *un* caso particular que invita a continuar el debate en torno a la politización del arte o el arte político en la actualidad histórica-social en que nos hayamos, y el rol de la cultura en la construcción de un proyecto nacional.

### EL 3.3.3 DE *ALA DE CRIADOS*

Es indudable que para comenzar a indagar acerca *Ala de Criados* de Mauricio Kartun el primer elemento a tomar en cuenta es el tiempo de éxito sostenido en que estuvo en cartel. Esta obra interpretada por Alberto Ajaka, Esteban Bigliardi, Rodrigo González Garrillo y Laura López Moyano, se estrenó en la Sala Carlos Somigliana del Teatro del Pueblo en septiembre de 2009. Y hace dos semanas tuve la posibilidad de verla por segunda vez, a sala llena.

Si nuestro objetivo comprende estudiar “el hecho teatral de manera totalizadora: producción del texto dramático y del texto espectacular, circulación y recepción” (Pellettieri, 2001: 13), comenzaremos con estos dos últimos aspectos en la medida en que son los que dan cuenta del lugar que ocupa el dramaturgo y director dentro del campo intelectual, del circuito teatral de Buenos Aires en este momento.

Una amplia mayoría de críticas periodísticas del año en curso resaltan, además de entrevistas al director en relación a su modo de construir obra y los elementos a los que recurre para ello sumado el impactante trabajo de los actores; las notas informan acerca del festejo que ocurriera en julio de este año cuando la obra alcanza su temporada

---

<sup>i</sup> Pronta a graduarse de Lic. en Artes en la FFyL – UBA. Trabaja en el Equipo Arte y Sociedad del CIDAC, desarrollando prácticas que permitan el replanteo del vínculo Universidad – Sociedad. Investiga desde este punto el arte popular en el eje arte-política.

número 3, con 300 funciones y 33.000 entradas vendidas. Este acto festivo comprendía que las entradas numeradas del 33.000 al 34.000 fueran acompañadas de reproducciones de las máscaras enigmáticas que los primos Guerra portan en la Escena III: “Pancho y Tatana con rotundas caretas de cosaco” (Kartun, 2010:41). Este evento es para nosotros pura performance<sup>ii</sup> y el hecho de señalarlo encierra un valor especial.

*Ala de Criados* recibió una inmensa cantidad de premios en muy diferentes rubros y por distintas instituciones que comprenden intereses desiguales pero que sumados posicionan muy bien, y dicho de manera alegórica, “muy arriba”, a la obra de Kartun en el llamado campo intelectual. Estos son<sup>iii</sup>:

**PREMIOS CLARÍN ESPECTÁCULOS 2009:**

Mejor Espectáculo del circuito off.

Mejor autor nacional.

**Premios ACE 2010:** Mejor Actor de Teatro Alternativo: Alberto Ajaka, Mejor Dirección en Teatro Alternativo, Mejor obra nacional, Premio ACE de Oro a su autor: Mauricio Kartun

**Nominados:** Mejor actriz de Teatro Alternativo: Laura Lopez Moyano, Mejor Actor de Teatro Alternativo: Esteban Bigliardi, Escenografía: Graciela Galán, Producción.

**Premio ARGENTORES:** Mejor obra de la temporada 2009/2010.

**Premio Teatro del Mundo 2008-2009 - Trabajos Destacados:** Mejor Dirección/ Mejor Actriz /Mejor Actor / Mejor Escenografía/ Mejor Iluminación / Mejor Fotografía.

**Premio especial Teatro del Mundo 2008-2009 - Destacado entre destacados:** Mejor Dramaturgia, Mejor Vestuario.

**Premio del Espectador 2009. Escuela de Espectadores de Buenos Aires.**

**Premio Florencio Sánchez:** Revelación Femenina (Laura López Moyano)

**Premios Teatro XXI (GETEA):** Mejor actuación Femenina: Laura López Moyano, Mejor Autor Nacional: Mauricio Kartun

**Nominado** al Premio María Guerrero como mejor autor nacional

---

ii En tanto refuerza y remarca los momentos de reunión y dispersión del modelo básico de la performance (Schechner, 2000:87).

iii Fuente <http://www.alternivateatral.com/>

**Nominado** Premio Florencio Sánchez: Mejor Autor

**Nominado** Premios Trinidad Guevara: Mejor Actor Protagonístico / Mejor vestuario y Mejor obra.

Teniendo en cuenta también el 3.3.3 que sintetiza el éxito, así como el campo laboral que abrió a los actores encontrándose con una gran oferta de nuevos proyectos<sup>iv</sup>, pero sobre todo, dos características o elementos son los que creemos que nos permiten hablar de intertexto posmoderno al menos en lo que respecta a la propuesta paratextual de la obra. Claramente uno es el evento bautizado 3.3.3, que dimos en llamar performático, donde el merecido festejo<sup>v</sup> implica el acercamiento entre público y actores por el mismo hecho de compartir una reproducción de un material complejamente simbólico utilizado en escena. La característica de fiesta con la que fue promocionado el evento ya de por sí nos acerca a pensar en esta idea de acercamiento, de imbricación que conduce directamente al intertexto posmoderno y que se refuerza en un particular modo de utilizar las herramientas comunicacionales con las que contamos en este siglo y en los últimos años especialmente. Estamos hablando aquí del Facebook. En la red social esta obra se hizo su espacio, y es una importante fuente de información respecto de promociones, entrevistas, videos, críticas periodísticas y académicas, pero lo más importante aquí es que el público interactúa directamente con el mundo creado por *Ala de Criados* luego de su implacable éxito<sup>vi</sup>.

El público deja allí mensajes de felicitaciones, e incluso a veces reflexiones teóricas en el pequeño espacio de que dispone esta red para hacer un comentario a otro usuario, y “Ala de Criados” le responde, sin firma personalizada de algún actor, productor o

<sup>iv</sup> Kartun señala en sus entrevistas que uno de los motivos por los que se baja la obra es que los actores están siendo llamados para emprender nuevos rumbos en lo laboral.

<sup>v</sup> Dicho por las críticas consultadas, lo cual implica que uno de los criterios de calificación de las obras dentro del campo es la medición del número de público. Y sin dudas que lo es, pero lo que debe llamar la atención es que el hecho de que algunos medios periodísticos sólo señalen este festejo sin dar cuenta de la obra o de la poética de Kartun, habla de la consagración del dramaturgo en el campo, y la referencialidad ya construida, sin necesidad de reforzarse.

<sup>vi</sup> No estamos diciendo aquí que una cosa sigue a la otra, sino que creemos que es el pastiche de elementos el que permite construir el universo textual de la obra, en tanto no pueden discernirse los circuitos de producción, circulación y recepción que aquí claramente podemos llamar estrategias y utilización provechosa de las herramientas disponibles.

integrante de la obra. Asimismo, la cercanía del público con los actores a través del elemento ficcional resemantizado en el evento festivo está dada por las fotos publicadas de los participantes portando las máscaras en el Teatro del Pueblo, antes o después de la función.

Por lo tanto, los elementos que acompañan a la obra en circuitos que quizás escapen al campo teatral concreto o puedan/deban<sup>vii</sup> comenzar a tomarse como principio constructivo en tanto elementos paratextuales, son entendidos aquí como semántica de la obra que no puede desconocerse a la hora de emprender un análisis de la misma. Esto quiere decir que la obra está ya interpelada por estos elementos y se construye en relación y desde ellos en sí misma, pero también, que como sujetos de nuestro tiempo, cualquier acercamiento que emprendamos con *Ala de Criados* estaría mediatizado por la lectura y convivencia con estos elementos. Aportando así, como ya dijimos, a la relación/posición de Kartun y de su obra dentro del campo intelectual, y a su vez entonces a la lectura que podamos hacer de ella<sup>viii</sup> en el sistema teatral.

Escribiendo estas reflexiones, paradójicamente se esperan los últimos 3 fines de semana de *Ala de Criados* en el Teatro del Pueblo y comienza una nueva *etapa Kartun* con *Salomé de Chacra* en el Teatro San Martín.

### **LA BURBUJA ALTA DE AYER Y DE HOY.**

A lo largo de las cinco primeras Escenas que componen *Ala de Criados* se produce un movimiento pendular en materia de identificación, para construir el “momento más fuerte del texto, cuando se decide y culmina el desarrollo”, y en el que “se produce un fuerte cambio en el sistema de fuerzas a nivel de estructura profunda.” (Pellettieri, s/d: 3), en el comienzo de la Escena VI, arrastrado desde la salida de Pedro en la Escena V.

En principio, la construcción de los personajes se va haciendo cada vez más tipificada en el sentido de ir construyendo roles que generen acciones esperables y comprensibles

---

vii ¿Quizás ya lo han hecho?

viii Cfr. Pellettieri, 2001:339.

así sean positivas o negativas. Por lo tanto, la adjetivación ya nos adentra en una valoración identificatoria que necesariamente comprende la obra aunque puedan dejarse ver gestos de ruptura que, con una mirada a vuelo de pájaro, pudieran comprender algunos pasajes verbales en su función poética por el acento en un modo de hablar que conforma un código social, en verdad. El análisis del aspecto verbal se enriquece frente al texto espectacular porque cobra excesiva importancia el trabajo corporal/actoral<sup>ix</sup>. Un ejemplo paradigmático en cuanto al aspecto verbal es el de Emilito.

El trabajo corporal de Esteban Bigliardi en lo que respecta principalmente a una construcción subjetiva en su modo de hablar pero que es síntesis de un código social que remite a la aristocracia argentina, que si bien pasaría por ser de 1919, al tener un giro cómico que podríamos entender como exageración, hace anclaje en el presente. Es decir que, a partir de la fuerte densidad locutoria propia del realismo (Pellettieri, s/d: 6), pero que se aleja de éste en cuanto un giro de comicidad produce cierto distanciamiento al cobrar mayor importancia el *cómo* que el mensaje transmitido, apoyado en una gestualidad corporal muy significativa, nos encontramos frente a una remisión social que continúa vigente. Es este un elemento en el personaje de Emilito que va construyendo a lo largo de la obra esa idea de clase alta argentina que será evidenciado hacia el final en lo que a crítica social respecta. Lo veremos más adelante cuando lleguemos a la exposición de la tesis, pero es interesante ver de qué modo se van lanzando las líneas de tensión que hacen tan enigmático el enfrentamiento del desenlace y que agudiza las contradicciones que se construyen desde el comienzo.

Esta particularidad señalada en el personaje de Emilito y principalmente el efecto de comicidad que produce en el espectador, es lo que permite que en el desarrollo de la obra los momentos producidos por los enfrentamientos armados, que por otra parte, son representados a través del diálogo de los personajes, sean momentos de tensión. “Se instaura así un humor hostil, agresivo, destinado a desnudar, a juzgar una visión tradicional del país: la liberal” (Kartun, 1993: 16). Por tanto, la identificación que se construye con el personaje por parte del espectador se quiebra en algunos momentos a

---

<sup>ix</sup> El trabajo de los actores con la dirección de Mauricio Kartun es de una pregnancia tal, que al ver la puesta primero y luego leer el texto dramático es imposible pensar en otro trabajo escénico que no fuera el presentado.

través de la risa, y se refuerza en la relación con el resto de los personajes, establecido desde el comienzo por Tatana en su papel de narradora:

TATANA: (...) Ni a mi primo Emilito, claro, que sin lentes se vuelve una vaca idiota –literalmente-, y come como un cerdo. Y si alguien le pregunta qué es *la plata* solo se le ocurre pensar en la ciudad.

*A Emilito:*

Emilito... ¿Te has preguntado alguna vez de dónde sale la plata?

EMILITO: (*Abriendo los ojos*) ¿Del escritorio? (*Tatana ríe*) Ah, caramba, un sarcasmo... qué tal si dejás de chupar tinta y te metes al agua a recuperar el volante. (Kartun, 2010:50)<sup>x</sup>.

Es característico en este personaje (Emilito) el uso de los diminutivos y la interrupción de las frases, que apoyados en una corporalidad maravillosamente construida funcionan como pequeños momentos de fuga de tensión en el espectador, en tanto generan comicidad. Al ir acrecentándose este particular uso del lenguaje que, como dijimos creemos que es reactualizado desde el hoy a partir de un posible sarcasmo del modo de hablar de una clase, y ahí se introduce el aspecto verbal en tanto código social y lo cómico, a medida que se va acentuando esto entonces, es posible que hacia el final, un cambio en el modo de hablar de Emilito produzca una ruptura que haga repensar la anterior identificación. Un momento paradigmático y en el que sostenemos que la actuación allí se vuelve deíctica es:

EMILITO: El peladito, pietat niñes, el otro era una tumba. Serióte... Enfermó de rabia cuando te vió. A ver si te quedan ganas de dinamita ahora, colombaire... Le estalló la boca como una flor... ¡Qué culatazo! (*A Pedro, lo remeda*) ¡Cantá el himno, cantá el himno! Lindo te lo iba a cantar el gringo... atragantado de sangre... (...). (Kartun, 2010:51).

---

<sup>x</sup> Citaremos siempre dicha versión.

El actor acompaña el parlamento subrayado por nosotros señalando al público con el brazo extendido. Es un momento que suma con mucha importancia al movimiento pendular del que hablamos al comienzo, donde el espectador es inducido por ese gesto casi violento a reflexionar no simplemente sobre la historia, sino sobre la posición que viene tomando dentro de la misma. Así, cuando lleguemos al desenlace veremos que los cambios en el personaje de Emilito apoyarán lo que se viene construyendo en toda la obra a través de diferentes procedimientos.

Pancho es otro personaje que se presenta desde el comienzo en su rol y va tipificándose cada vez más a lo largo de la obra. Tal es así, que no sólo no sorprende sino que reafirma las expectativas construidas el hecho de que se cuente hacia el final el motivo por el cuál fue echado de la Marina. Como en Emilito, lo corporal/gestual otorga mayor significado a ese rol social que se construye, y que creemos que también está ironizado en algún sentido pero a la inversa, en relación. La homosexualidad de Pancho no es puesta en palabras hasta el desenlace, pero es construida a través de la actuación y por la negativa en relación por ejemplo al personaje de Tatana.

TATANA: Como los rectos varones de la familia. Rectos varones llamo sólo a Tata, claro. No al trilifo de mi padre que nos sacó al trote de landó por la Avenida Alvear hasta el tren. (...) Ni al disminuido de mi primo Pancho que fuma sin parar su cigarro balsámico tratando de encubrir el asma. (Kartun, 2010: 10)

El personaje de Tatana permite que convivan en la obra la enunciación mediata e inmediata, dado que es desde el comienzo la narradora, encargada de la instancia del relato, pero introducida en la historia como escritora de “unas notas en su libreta” (Kartun, 2010:9). Este procedimiento hace avanzar la acción o representa lo que sucedió fuera de escena, como el encuentro sexual con Pedro. A medida que comienza la obra, es el comentario lo que prevalece en este desempeño como narradora de Tatana, tal como puede verse en la cita anterior. Luego, a medida que avanza la acción, los comentarios van conjugándose con el desarrollo de la diégesis:

TATANA: Pancho y su debilidad por los gladiadores. Aquella historia del asma en el liceo... Otra historia, no es momento: estoy a punto de perder la castidad...

En estos momentos en que el relato es en presente, se va construyendo el papel de cuasi dirección que se inscribe en Tatana al hacer avanzar la acción a través de sus parlamentos pero que remiten a la instancia del relato. Por supuesto que en lo que respecta a la función mediata del lenguaje Tatana es la que persuade a los primos y los convence de que formen “la brigada de los raros. De los enfermos” (Kartun, 2010: 39) en el primer saqueo, y su reivindicación viril para ser entregado el motín como trofeo a Tata, nada más y nada menos, que la obra completa de Emile Zola... Para seguir con la ironía...

Esta línea que va zigzagueando entre uno y otro modo enunciativo, generando identificación con el personaje de Tatana en ambas facetas, es lo que agudiza el quiebre que se produce hacia el final en el enfrentamiento con Pedro, y que para evidenciar la contradicción que comprende que “la pieza transcurre en el espacio poético de una representación de sí misma. Y la autora y directora es Tatana, claro.” (Kartun, 2010:124), Tatana toma la riendas de la dirección del fin de Pedro. La resemantización que se produce entonces es ejemplificada en el siguiente fragmento, dado que nuevamente el espectador es conducido a revisar su anterior identificación y complicidad construida, al fin y al cabo, sus posiciones tomadas.

PEDRO: *(Grita a toda voz)* ¡Engañifa...! ¡Engañifa...!

TATANA: Apagón.

*La luz desaparece sobre Pedro. Su rincón ahora a oscuras como si nunca hubiese estado. (Kartun, 2010: 73)*

Hablamos entonces, de una escritura que exhibe su performance, su hacerse en escena que hace estallar el sentido en el final abierto que plantea la obra, como si Tatana lo hubiese quemado en el platillo de ribetes dorados. Tatana puede entonces además de evocar sucesos y puntuar la acción, retocar el presente.

## **¿POPULAR? CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE Y SEMÁNTICA EN JUEGO.**



Llegamos al personaje de Pedro. Y para llegar al monólogo final que te aplasta contra la butaca del Teatro del Pueblo fueron necesarios algunos guiños previos que vale la pena rescatar.

Alberto Ajaka dirigido por Kartun y Pedro son una y la misma cosa. Es imposible dejar de lado la pregnancia de este actor en escena, siendo éste uno de los elementos fundamentales que dan tanta importancia a esa culminación tan destacada por la crítica. Si bien Tatana es la que puntúa la acción y marca el desarrollo, el personaje de Pedro a partir de su impronta escénica y por ser el punto en el que culminan las contradicciones expuestas, es eje fundamental de *Ala de Criados*. Decimos esto porque en el nivel de la historia, es Pedro el que enfrenta a los primos en tanto objeto que cumple las fantasías de Pancho y Tatana para cumplir su objetivo de “cuentapropista”. Lo que sucede es que esas dos líneas de fuerza lejos de acentuar un conflicto familiar, hacen que culminen en la destrucción del que se encuentra debajo en la escala social.

El desarrollo de los encuentros de Pedro y Tatana o de Pedro y Pancho, se construye fuera de escena y se reponen a partir del relato en pasado de Tatana, o las denuncias de Pedro también en pasado, lo cual acentúa la gradación de conflictos propia del realismo y da esa fuerza a la puesta en palabras de Pedro.

PEDRO: (...) A todos se lo cuento... Del retrete, de la mamada, de los regalitos...”Me vengo niño Pancho...” El goloso me hacía avisarle cuando estaba por acabar... “Dame un alerta de proa...” Del cuarto, cuento todo... Del himno a Irigoyen... (Kartun, 2010:71)

Como dijimos antes, este momento es quizás hasta violento, porque se explicita lo que estaba callado antes y se evidencia un juego en el que todos eran cómplices, pero Pedro está encadenado por no responder a los primos Guerra y porque ellos tampoco responden a su “fiel seguidor” y entonces hay que terminar con la relación codiciosa que se generó. Principalmente, la frase “En mi cuarto... En el ala de criados... No es que yo sea... Me lo prestan...” (Kartun, 2010:45) enunciada por Pedro hacia el final de la Escena III puede comprenderse como sinécdoque de la tesis que sostiene la obra. Porque si no lo dijimos todavía, efectivamente hablamos de una tesis realista que tiene que ver con la construcción de la clase media como traicionera de sí misma en tanto y en cuanto sólo quiere *parecerse a*, en lugar de asumir su posición de clase. Y por otro lado, está la posición de la clase alta, reproducida hasta el hartazgo como nefasta y

capaz de cualquier cosa por un interés individual y que le permita perpetuarse en el poder. Pero lo interesante de esta obra es que a través de lo que dimos en llamar el movimiento pendular en materia de identificación, exige hasta con violencia a través de las actuaciones deícticas por momentos, que se tome una posición pero sobre todo que se reflexiones sobre el modo de construcción de poder de la aristocracia argentina, capaz de comprar a más de un dudoso sacándole una sonrisa. Volveremos sobre este punto hacia el final del escrito.

Nos permitiremos indagar una posible construcción de lo popular en el personaje de Pedro. Desde su entrada en la Escena I, donde los primos están en posición estática y en una construcción espacial simétrica que reproduce la estabilidad, Pedro es el portador del movimiento en escena, símbolo de la movilidad social buscada. Aquí de nuevo ingresaría la frase respecto a esa extraescena renombrada constantemente, el ala de criados. La piedra de la costa marplatense es soporte del descanso y la quietud de los primos en la Escena I, pero Pedro ingresa semidesnudo, mojado, y por lo alto de la gran roca, demostrando destreza y dominio del medio y de su cuerpo. Esta es la presentación del personaje que será concentración de una clase a lo largo de la obra. El movimiento ascendente buscado por Pedro es representado en la construcción del espacio desde el comienzo. Asimismo, comienza allí un personaje que representa lo popular en su sentido llano, por su modo de hablar, de vestir y de dirigirse hacia la clase alta en su intento de hacer negocio constante. Es el que domina el lugar y lo conoce como la palma de su mano, el único empleado que quedó fiel al Tata (personaje no representado, el último escalón de la aristocracia, casi un Dios es su manifestación invisible y regidor del todo desde lo lejos).

Tatana va a contestarle cuando entra Pedro. Un hermoso traje claro y un maletín de médico. Un Apolo. Se sorprenden. (Kartun, 2010:43)

Esa corporalidad popular que se construye desde el principio es emblemática al comienzo de la Escena III. La pertenencia a otra clase social del personaje de Pedro es simbolizada en ese traje blanco que agudiza las contradicciones que se expondrán en el monólogo final respecto al engaño y la venta de Pedro de sus propios ideales a cambio de nada. Por un lado, Pancho le regaló ese traje a cambio de sexo, como lo sabremos después, y por otro, Pedro lo viste para acercarse a eso de lo que no es parte. El cambio

corporal a través del vestuario es el elemento que agudiza este personaje traidor de su clase. Es aquí donde se construye lo popular en Pedro, pero que no será más que una ilusión fugaz porque se transformará luego, al evidenciarse la traición de Pedro como sujeto de su clase.

De manera que encontramos aquí un elemento inquietante en *Ala de Criados* especialmente en lo que respecta al aspecto semántico. Si Pedro es el anclaje popular que Kartun intenta construir no se comprende el giro que se produce al final en donde Pedro exhibe cuáles habían sido sus intereses, cómo se vendió. Sin embargo, la imposición del empleado frente a sus empleadores y el sostener la diferencia de clase como diferencia en la construcción de valores, permite repensar el personaje de Pedro, mientras que los primos no son más que:

PEDRO: (*Estalla*) ¡Bichos! ¡Bichos! Es lo que dice la indiada... ¡Ustedes son bichos! sorprenden. (Kartun, 2010:67)

Nuevamente, la decisión está de nuestro lado, es responsabilidad del que apoya uno u otro discurso cuál es en verdad la construcción popular a la que refiere *Ala de Criados*. Posiblemente sea uno de los motivos fundamentales por los cuales se mantuvo en cartel durante tanto tiempo con tantos cambios sociopolíticos que se suscitaron en nuestro país, de 2008/2009 a nuestros días.

PEDRO: (...) No quieren engañifa...? Bueno, viene la verdad... Se cae todo... ¡Al país: le sacan nuestra engañifa y se cae todo...! ¡Si acá los únicos que trabajamos somos los que estamos en el medio! Los de la engañifa... Ustedes no trabajan porque no les hace falta, los negros por haraganes, los ácratas por principios... ¿Quién trabaja en la Argentina? ¡Uno! Yo acá me curto el upite con sal. De sol a sol. Lo traigo en la sangre. Monguzzo. Italia. (...) (Kartun, 2010:72)

Finalmente, siguiendo a Dubatti diremos que:

La teoría de la “engañifa” no es la tesis que el texto quiere demostrar, sino simplemente la expresión efectiva de la visión de mundo de la proto clase media que encarna Pedro, a la vez contrastante y complementaria con la otra visión, la de la burguesía terrateniente. Es la teoría de Pedro, de un personaje, y por lo tanto,

teniendo en cuenta esta mediación estructural de la poética, no expone literal ni directamente el pensamiento de Kartun. (Kartun, 2010:160).

## TEATRO, ¿POLÍTICO?

La construcción del personaje popular de Pedro nos conduce directamente a indagar el tan caracterizado *teatro popular* de Mauricio Kartun, en relación a su lectura política de lo social<sup>xi</sup>. Lo primero que debemos señalar es que la poética realista (Pellettieri, s/d: 3) permite que el espectador se introduzca en la historia y se identifique con los personajes de esta manera pendular que señalamos, a través de la gradación de conflictos, la causalidad de orden lógico temporal explícita y la vehiculización de una tesis, permitiendo entonces que el momento en que culmina el conflicto sea tan fuerte (Pellettieri, s/d: 3) y emblemático. Tanto por el monólogo de Pedro encadenado, como por la culminación del conflicto con los “bolshevikis”:

EMILITO: Les dimos un aumentito y se le fue la salvajina, dijo. Salvajina es muy de Tata... Pero como los teníamos asustados pidieron menos de lo que estábamos dispuestos a dar. Buen negocio: si no les das hoy el pan en la puerta de la fábrica mañana nos queman el trigo en el campo...

Si comprendemos esta frase como sintetizadora, aunque metafóricamente, de la idea principal que sostiene el texto, diremos que se trataría de la mirada final de la obra.

Asimismo, es quizás desde una lectura política de donde podrán sacarse las reflexiones más fructíferas en torno a *Ala de Criados*. Las declaraciones de Kartun en la gran mayoría de entrevistas que se le han hecho respecto a esta obra, señala que su teatro es político, pero que ya no se trata de un teatro político que imponga, sino que expone, “si puede de alguna manera exhibir una situación en la que el espectador no es manipulado por los mecanismos habituales sino que puede elegir opciones dentro de ese universo. (...) Un teatro sin posición maniquea.” (Kartun, 2010: 120). Creemos que es esto lo que xi De manera que hablamos de popular en el sentido construido por la crítica

intentamos repensar a partir de los procedimientos que se utilizan en la obra, y especialmente en los momentos de identificación/ruptura que se construyen y estallan al final. Agrega Kartun:

Una manipulación en la que se te crea un sistema de identificaciones del que necesariamente terminarás tomando parte: sufriendo por alguien, castigando a otro y admirando a un tercero. (Kartun, 2010: 121).

Sin embargo hay otro aspecto que resta tomar en cuenta para construir una idea de teatro político en la obra de este dramaturgo, y esto es la relación con la serie social, en tanto nos encontramos, siguiendo a Pellettieri, en la propuesta de un modelo teatral concreto. Principalmente, debemos señalar que el momento en que esta obra se pone en cartel es el de la “crisis del campo”, dado por el proyecto de ley impulsado por el gobierno de Cristina Fernandez de Kirchner que implicaba aplicar retención a la exportación de cereal y grabar la renta agraria en función de los volúmenes manejados por los productores, con lo cual, el que más vendía, mayor impuesto debería pagar. Esto llevó al levantamiento de la Sociedad Rural y a la agudización social de la brecha que divide a la clase alta del resto de la población, evidenciando la desigualdad que este sector minoritario deseaba mantener intacto y/o agudizar, frente al proyecto de un gobierno popular que trabaja para lograr exactamente lo contrario. De manera que un análisis de *Ala de Criados* no puede desconocer este hecho histórico social, en tanto construye referencialidad con el universo ficcional creado por la obra, necesariamente. Sin dudas que este hecho cobraba mayor importancia en 2009 que ahora, pero la politización de un amplio sector de nuestra sociedad a partir de hechos como este indica que la obra continúe vigente y se traduzca en tres años de permanencia en cartel.

En el caso de Kartun, su teatro puede considerarse político tanto por la forma cuanto por el contenido y es que «a cierta edad, lo ideológico está en el cuerpo. Salvo que uno sea muy hipócrita... Llega un momento en el que no puedes diferenciar entre lo que sos y lo que creés. Tengo – es verdad – un pensamiento nacional y popular. Pero no es una especulación estratégica. Ni una posición. Se inscribe en un fenómeno mayor: mi pertenencia física, social, humana a ese espacio cultural. En toda la extensión del concepto cultura: desde la política a lo estético». (Kartun, 2010:173).

Ahora bien, volviendo a la reflexión inicial en torno a los circuitos de circulación y recepción en que se inscribe la obra y por los que configura sentido, hay algo en el teatro de Kartun en su decirse popular que no permite afirmarlo con total seguridad, y es el público al que llega y con el que perpetúa su vínculo. Dice Pellettieri:

El cambio que propone Kartun muere, o por lo menos se resiente antes de constituirse como programa estético-ideológico. Textos como *Rápido nocturno...*, que podrían ser de protesta “antiintelectuales y provocadores”, testimonios, historia estética y existencial de nuestro pueblo, en muchos casos se convierten en muestras de pintoresquismo por obra de una recepción que se identifica irónicamente con los personajes, estableciendo una distancia que los vuelve “poco verosímiles.”(...)

El teatro de Kartun está “mal ubicado” dentro del teatro de arte de Buenos Aires; debería representarse ante el público que el autor poetiza (...). (Pellettieri, 2001: 339,340).

De cualquier manera y a modo de conclusión final, diremos que el teatro de Kartun no es el mismo que el del momento en que escribe el autor, donde el *cómo* producir cierta reflexión o compromiso por parte del público es más un *dejar hacer* que un *inducir a*, de manera que quizás ahora sí<sup>xii</sup> se encuentre en el lugar que corresponde, e incluso habría que poner en discusión si el sistema teatral argentino no ha sufrido cambios trascendentales estos últimos tiempos, introduciendo la posibilidad de pensar en un cambio conceptual/fáctico desde adentro, desde los circuitos ampliamente legitimados como es el Teatro San Martín de Buenos Aires, donde Kartun está presentando en este momento *Salomé de Chacra*.

#### FICHA TÉCNICA

Autoría: Mauricio Kartun

Actúan: Alberto Ajaka, Esteban Bigliardi, Rodrigo González Garillo, Laura López Moyano

Vestuario: Gabriela A. Fernández

---

xii A la luz de los cambios producidos en nuestro país en materia de crecimiento nacional y popular, desde 2003 a nuestros días.

Escenografía: [Graciela Galán](#)  
Iluminación: [Alejandro Le Roux](#)  
Diseño sonoro: [Guillermo Juhasz](#)  
Fotografía: [Malena Figo](#), [María Luz García](#)  
Asistencia de escenografía: [Valeria Cook](#)  
Asistencia de vestuario: [Julia Kovadloff](#)  
Asistencia técnica: [Alan Darling](#)  
Asistencia de dirección: [Gabriela A. Fernández](#)  
Prensa: [Daniel Franco](#), [Paula Simkin](#)  
Diseño de movimientos: [Luciana Acuña](#)  
Dirección: [Mauricio Kartun](#)

## BIBLIOGRAFÍA

### BOURDIEU, Pierre

1967 "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del Estructuralismo*, México: Siglo XXI.

### DUBATTI, Jorge

2007 "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros". *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2007, n° 1.  
Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/>.  
ISSN 1851-3263.

### KARTUN, Mauricio

1993 *Teatro*, Buenos Aires: Corregidor.

1999 *Teatro II*, Buenos Aires: Corregidor.

2010 *Ala de Criados*, Buenos Aires: Atuel.

### PELLETTIERI, Osvaldo (Editor)

1999 *Tradición, Modernidad y Posmodernidad*, Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

2000 *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, El Teatro Actual (1976- 1998), Volumen V*, Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

----- “Nociones básicas relativas al análisis de la obra dramática y la puesta en escena”.

### **SHESHNER, Richard**

2001 “¿Qué son los estudios de la performance y por qué hay que conocerlos?” y “Hacia una política de la performance” en *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

### **WILLIAMS, Raymond**

2009 “La hegemonía” y “Dominante, residual y emergente” en *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta.

### **Fuentes**

www.facebook.com/aladecriados

<http://tiempo.elargentino.com/notas/teatro-permite-gritar-realidad>

[http://www.cronista.com/contenidos/2011/11/03/noticia\\_0137.html](http://www.cronista.com/contenidos/2011/11/03/noticia_0137.html)

[http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/864\\_mauricio-kartun-ala-de-criados-y-el-teatro-como-desequilibrante.php](http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/864_mauricio-kartun-ala-de-criados-y-el-teatro-como-desequilibrante.php)

<http://www.elargentino.com/nota-155561-Todos-tenemos-algo-de-ese-criollismo-degradado.html>

<http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/2011/07/11/de-caminos-y-utopias/>

[http://www.clarin.com/espectaculos/personajes/Alberto-Ajaka\\_0\\_512348782.html](http://www.clarin.com/espectaculos/personajes/Alberto-Ajaka_0_512348782.html)

<http://www.eldeber.com.bo/brujula/2011-04-16/nota.php?id=110415205452>

[http://www.diariodecuyo.com.ar/home/new\\_noticia.php?noticia\\_id=460957](http://www.diariodecuyo.com.ar/home/new_noticia.php?noticia_id=460957)



<http://www.alternivateatral.com/>