

**PERICONES DE MAURICIO KARTUN: ESTRUCTURA DRAMÁTICA,  
NOVELA DE PIRATAS Y SUJETOS HISTÓRICOS**

Jorge Dubatti  
Universidad de Buenos Aires

**RESUMEN:** Análisis de la estructura dramática de la obra del dramaturgo argentino Mauricio Kartun, *Pericones*, que ofrece caracteres singulares de estructura, así como relaciones evidentes con los géneros literarios populares. Se estudia así mismo la relación entre el texto dramático y su puesta en escena.

**PALABRAS CLAVE:** Mauricio Kartun, teatro argentino contemporáneo, puesta en escena.

**ABSTRACT:** An analysis of the dramatic structure of the play *Pericones*. The author is the Argentinian theatrical writer Mauricio Kartun. The play offers unique structure characteristics as well as an evident relationship with popular literary genres. Therefore, is studied the relationship between the dramatic text and the stage.

**KEY WORDS:** Mauricio Kartun, contemporary Argentinian theatre, stage.

Llama la atención en *Pericones* (1987)<sup>1</sup> de Mauricio Kartun la singular estructura dramática que configura su historia.<sup>2</sup> Intentaremos reflexionar sobre algunos rasgos destacables de dicha estructura, enmarcados en un análisis de la poética de la pieza.<sup>3</sup> Kartun combina en la génesis de *Pericones* el intertexto de la novela popular (la estructura episódica de la novela de aventuras), en su variante «novela de piratas», así como una visión política de la historia argentina proveniente del Socialismo Nacional o la Izquierda Nacional, en la que se debaten tres sujetos históricos: el liberalismo reaccionario local, las ascendientes clases populares (peronismo e izquierda), el imperialismo británico (o internacional). Para este estudio nos detendremos primero en el concepto de «identidad estética»

1. Citamos por la edición de 1992, que repite sin cambios la de 1987. Para todas las referencias, véase la Bibliografía al final de este trabajo.

2. Para el concepto de historia, partimos teóricamente de la distinción formulada por Mieke Bal: «Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos 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» (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, p. 13).

3. Llamamos poética al conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. Una poética se define por la tríada Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro. Llamamos concepción de teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.). Véase Dubatti 2009b, pp. 5-18.

propuesto por el pensamiento de Kartun; luego en los modelos e intertextos de *Pericones* declarados por el mismo autor; finalmente, analizaremos la construcción de la estructura dramática.

*Pericones* es un texto extenso que, incluso en las sucesivas lecturas, impacta por la copiosidad de su universo ficcional,<sup>4</sup> en contraste con las obras anteriores del autor, más breves y menos recargadas (*Chau Misterix*, 1980; *La casita de los viejos*, 1982; *Cumbia morena cumbia*, 1983). A primera vista, los tres actos de *Pericones* ofrecen una extensión diversa y decreciente: el Acto 1º, el más largo, se despliega en 38 páginas (pp. 1109-1146); el Acto 2º es de 31 páginas (pp. 1147-1177); el Acto 3º, de 18 páginas (pp. 1178-1195), es el más corto, poco más de la mitad del primero. La trama, compleja en su diversidad de personajes y en la suma de acontecimientos, recurre casi constantemente a la escena simultánea, a las acciones paralelas. Se advierte en cada acto tres grandes sujetos de la acción, por lo que la estructura de *Pericones* no se deja reducir al esquema lineal tradicional (Alonso de Santos, 2007).

### Génesis del texto dramático

La historia de *Pericones* expresa el carácter desafiante del proyecto declarado por el dramaturgo. El proceso de escritura de la pieza le llevó casi tres años, entre 1983 y 1986. Kartun señaló:

Escribí *Pericones* casi como una provocación a mis propios límites. Lo que hice fue como «mojarme la oreja» a mí mismo, tratando de zafar, entre otras cosas, de tantos años de oscurantismo. Pero fue un trabajo arduo que llevó más de dos años, durante los cuales fue invaluable el aporte de otros dramaturgos jóvenes (Horacio Del Prado, Jorge Huertas, Gabriel Díaz, Eduardo Rovner, Víctor Winer y Eduardo Pogoriles) con los que intercambio opiniones y críticas de manera sistemática. (Roffo, 1987, p. 48)

*Pericones* me llevó muchísimo tiempo. Casi tres años de trabajo. Algo así como la necesidad de medirme con los límites. Durante Teatro Abierto, ciclo de obras cortas, recuerdo que les escuché comentar a [Roberto] Cossa y a [Carlos] Gorostiza que una buena obra corta podía ser fruto de un golpe de suerte, pero que una obra de tres actos sólo la escribe un autor. No sé muy bien por qué me tomé al pie de la letra el desafío, y entre el 83 y el 86 escribí *Pericones*, en medio de las apasionadas discusiones del Grupo de Autores que solían terminar en la madrugada con unas brutales comilonas de reconciliación. (Dubatti, 1993a, p. 282)

Además Kartun recordó que *Pericones* «se fue modificando mucho durante su proceso, con personajes que se agregaban, que cambiaban» (Dubatti, 1993a, p. 282). Uno de los personajes que más mutó fue Lucio Kuhn, quien

Nació como un salame, con expreso signo paródico, y poco a poco se me fue imponiendo la otra cara: ese ingenuo militante patético y querido en el que me reconozco, y reconozco a buena parte de mi generación. (Dubatti, 1993a, p. 282)

4. El término «morrocotudo», usado por el mismo Kartun para hablar de la amplitud y desmesura de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd, vale para *Pericones*. Véase texto de contratapa de Kartun a Spregelburd, *La estupidez, El pánico* (2007).

Parte de la complejidad de la historia de *Pericones* se debe al espesor de las «capas geológicas» de ese proceso. Recientemente Kartun recordó<sup>5</sup> que, para la puesta en escena de 1987, el director Jaime Kogan le pidió realizar «cuarenta cambios» al texto original. De todos ellos Kartun admitió una veintena. Finalmente, el texto que publicó el Teatro San Martín en su Colección Obras Representadas (Kartun, 1987) fue el preparado para la puesta. Kartun le reclamó a Gerardo Fernández —director de publicaciones del Teatro San Martín, a cargo de la edición de los libros de la Colección Obras Representadas, con Sergio Morero— que hubiese preferido publicar el original, pero Fernández le indicó que ése no era el criterio de la colección. Incluso el texto publicado en 1987, reeditado en 1992 y 1993, posee algunos desajustes que evidencian las modificaciones realizadas al original para la puesta en escena.<sup>6</sup> Lamentablemente el texto anterior a los cambios propuestos por Kogan aún no se ha recuperado. Es importante tener en cuenta que Kartun no quedó del todo satisfecho con la puesta de Kogan, que incorporó a la poética del texto una dimensión espectacular que no se llevaba del todo bien con el planteo poético-ideológico de la pieza:

La versión del Teatro San Martín fue, creo, de una espectacularidad legítima pero innecesaria. La pieza se lo inspiraba a Kogan, pero yo siempre la imaginé como una obra de barraca, de galpón. Un material más salvaje, de una teatralidad más bárbara. En Santa Fe la resolvieron sobre una gran tela que hacía las veces de mar, de cubierta, de bodega, y la pieza funcionaba realmente bien con ese código tan austero. (Dubatti, 1993a, p. 283)

### Poética y acto ético: el concepto de «identidad estética»

Tempranamente, Mauricio Kartun plantea una teoría de la «identidad estética»,<sup>7</sup> sobre la que insistirá en metatextos posteriores:

El contacto con Ricardo [Monti] fue revelador porque con él comencé a entender que si yo escribía lo que era, mi trabajo iba a ser profundamente más honesto que si yo escribía lo que creía que era [...] Escribir sobre las ideas, sobre las convicciones, no tiene sentido si no se escribe desde lo que uno es realmente, desde lo que uno tiene adentro. (Roffo, 1987, p. 45)  
Creo que la estética es el lugar donde más claramente se concreta el fenómeno de la identidad. Un lugar muy delator, buchón. Allí aparecen en condensación todos los elementos que hacen a la identidad del artista: sus ideas, sus rollos, sus influencias. (Dubatti, 1993a, p. 285)

5. En el marco de su curso de desmontaje de *Ala de criados* (cuarta clase, 17 de julio de 2009).

6. Véase al respecto nuestro estudio crítico a la edición del teatro completo de Kartun (2009f, Colihue, tomo I, en prensa).

7. Insistimos en este aspecto, a partir del que hemos organizado ya nuestros primeros trabajos sobre la poética de Kartun: véanse por ejemplo Dubatti 1991, 1992 y 1993a y b.

A cierta edad lo ideológico está en el cuerpo. Salvo que uno sea muy hipócrita... Llega un momento en el que no podés 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 toma de 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. Qué sé yo, un ejemplo: a comienzos de los ochenta fui comprando toda la discografía de la Mona Jiménez [...] Al fin y al cabo esto soy yo. Y cuando escribo no soy otro. Me gusta Sandro, el de la primera época. Lo escucho con mucho placer. Y un día me cuelgo con música minimalista y me mato con Wim Mertens que fue un gran camote de los 90. O le doy al Klezmer, a Martirio, a Tom Waits o a Hermeto Pascual. Y otro día vuelvo a la discografía de la Mona en los ochenta. Yo soy esa mezcla. Y si a la hora de escribir no puedo aceptar esa mezcla, nunca encontraré la felicidad en la escritura. (Kartun, 2006a, p. 181-182)

Kartun concibe que su poética teatral es cifra de una identidad personal, y por extensión, de una identidad de la experiencia histórica, social y cultural de la Argentina. Desde su concepción de teatro, la poética de Kartun se piensa a sí misma como metáfora epistemológica de una identidad a la vez individual, generacional y nacional, transversalizadas por la política. Las poéticas teatrales cifran en sus combinatorias morfotemáticas una arquitectónica que, en términos de Mijail Bajtin (*Hacia una filosofía del acto ético*), construye una estructura relacional a partir de la interacción del artista con el mundo y los otros. Dice Bajtin: «La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto» (p. 61).

Reconstituyendo la articulación de ese vínculo, Mauricio Kartun piensa su poética como un instrumento de construcción de identidad existencial, cultural y política. La suya siempre es una concepción de teatro de izquierda, nacional y popular, y exige para su comprensión una base epistemológica complementaria.<sup>8</sup>

La poética de Kartun es, programáticamente, el territorio de manifestación y descubrimiento de una estética nacional. Se trata de una poética teatral de mezcla y cruces de la cultura alta y la baja, que reivindica la percepción de heterogeneidad, que recupera las tradiciones y los gustos populares locales. Una poética que no se limita a ser «tradicionalmente receptora» de las poéticas europeas y norteamericanas y legitima como potencia creadora el propio deseo, la realidad de la propia experiencia, como señala en su ensayo «El aporte de América Latina al teatro del siglo xx» (Kartun, 2001a, p. 76) al referirse a un teatro *bastardo*:

Si buscamos el auténtico aporte del teatro argentino a la escena del siglo xx, lo encontraremos —en principio— en su voluntad controvertida, irresuelta, y culposa, de independizarse de la rigidez canónica de los otros veintitrés siglos precedentes. Su vergonzante a veces, y otras veces orgullosa *bastardía*. (Kartun, 2001a, p. 77)

Práctica de la libertad, la rebeldía y la insubordinación a las estructuras de la cultura alta extranjera, la poética se ubica en un nuevo centro y se amasa en el mestizaje de lo alto y lo bajo. No en vano Kartun rescata como la fundación de un teatro identitario nacional el *Juan Moreira* tosco y circense de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y, a partir de aquella «hibridez fundacional», la aparición de «nuevas mezclas»: el grotesco criollo, la escena nativa, el teatro anarquista, la revista porteña, el

8. Llamamos base epistemológica para el estudio de dicha poética a los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiográficas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su posicionamiento respecto de la concepción de teatro. Queda claro que concepción de teatro y base epistemológica están estrechamente ligadas. Véase Dubatti 2009b, pp. 5-18.

teatro judío, hasta llegar a «nosotros, los dramaturgos contemporáneos argentinos» empeñados en generar «una estética propia que intenta no parecerse a ninguna» (2001a, p. 82).

### La identidad estética en *Pericones*

Tempranamente Kartun acepta que la identidad es uno de los ejes organizadores de su poética —en todos sus niveles— y que la construcción de su identidad estética «está mejor lograda en mis últimas tres obras: *Pericones*, *El partener* y *Salto al cielo*» (Dubatti, 1993a, p. 284). Al referirse específicamente a *Pericones* afirma:

Cuando escribí sobre *Pericones* para su programa de estreno dije que imaginaba a la pieza como una suerte de encuentro fantástico entre Salgari y Hernández Arregui. En *Pericones* se me integraban naturalmente dos faces del escritor-lector: aquellas lecturas apasionadas, pantagruélicas, de la infancia, y esas otras posteriores, fundacionales del credo de uno, de su ideología. *Pericones* es a la vez una búsqueda posible de mi propia identidad estética: la aleación probable entre aquella novelística de aventuras y el pensamiento de mis modelos ideológicos. (Dubatti, 1993, pp. 284-285)

El mismo texto lleva, por primera vez en la edición de 1993, la dedicatoria «a Emilio Salgari / a Juan José Hernández Arregui» (p. 115).

Las imágenes de *Pericones* me asaltaban desde hacía muchos años; eran las de las novelas que yo devoré de chico. Fui —y soy— un lector ávido, enfermizo, y en la infancia leí indiscriminadamente [...] Leí desesperadamente a Salgari, Dickens, Mark Twain, *Rico Tipo*, *Avivato*, *Patoruzito*, *Misterix*, *Rayo Rojo*, *Puño Fuerte*... Mi imaginario fue naciendo alrededor de la novela de aventuras, de la historieta, pero durante años —tal vez por pudor— no le di lugar [...]. En *Pericones* hay también [imágenes] surgidas de otras lecturas, igualmente obsesivas pero ya de mi adolescencia y adultez: John William Cooke, Scalabrini Ortiz, Jauretche, Hernández Arregui y Rodolfo Kusch. Todos ellos forman aún mi pensamiento actual [...]. Hay sucesos lejanos que preanunciaban la escritura de esta pieza: me recuerdo en 1973 escuchando por radio la canción *El triunfo de Salinas Grandes*, que hablaba de Roca y los indios, y que me provocó una conmoción especial; ya en ese momento sentí la necesidad de hilvanar imágenes de indios de la provincia de Buenos Aires. (Roffo, 1987, p. 47)

El mencionado programa de estreno (un valioso metatexto olvidado, que debe ser recuperado dentro del corpus ensayístico de Kartun) insiste en este aspecto de cruce de novela de piratas y pensamiento de la izquierda nacional:

Y ahí andaba Salgari. Loco. Reivindicando a Sandokán y sus buenos piratas del Tercer Mundo, y castigando a los otros, a los corsarios de la Real Corona en la isla Tortuga, británicos colonialistas en los alrededores de Mompracem. Ingleses crueles, ahí los tuvo, haciéndoles pagar las culpas de una inglesita adolescente. Rubia, la inglesita. Albión, que un día despreció por la calle su calentura juvenil. Loco Salgari, ahí anduvo metido, por otras calenturas juveniles: las de mi generación, por ejemplo. Soliviantándonos con la denuncia de lo justo y lo injusto. Loco y subversivo Salgari. Ahí anduvo, cómodo en sus tapas amarillas de la Colección Robin Hood, sublevándonos a sablazos. Crecimos y llegó el bachillerato, la primera militancia, la soberbia de creerse un intelectual. Sus novelitas me dieron vergüenza y durante mucho tiempo durmieron escondidas en el fondo de una caja. Llegaron los 70, Cooke, Jauretche, Hernández Arregui, el descubrimiento deslumbrante de ese otro mundo posible. Mi pobre generación y su utopía asesinada. También esos libros fueron a parar a la caja, pero por otras razones. Porque pertenezco a esa generación, Pericones habla de la historia, del socialismo, la utopía y la reiterada traición de una clase a todo proyecto de liberación. Por eso mismo debe ser que me salió así: aleación de *El Corsario Negro* y *La formación de la conciencia nacional*. Salgari y Hernández Arregui de nuevo en la biblioteca, juntos —¿por qué no?— en el mismo estante.

En 1988, respondiendo a un artículo de Alberto Ure, Mauricio Kartun señaló que *Pericones* «insertó en el teatro profesional un texto de explícita identificación política. Confirmó a su vez la vigencia del ideario nacional y popular».<sup>9</sup>

Se trata de palabras clave para la comprensión de la poética de *Pericones*: según su autor, una dramaturgia del peronismo de izquierda, o del socialismo nacional, que porta el ideario de Hernández Arregui, Cooke, Jauretche, Scalabrini Ortiz y Kusch y exalta tres valores fundamentales: «Libertad, justicia y soberanía» (Kartun, 1988).

*Pericones* habla de la Argentina, de su política y de su Historia.<sup>10</sup> Los signos de la «argentinidad» (o identidad-entidad argentina) se acumulan y superponen con deliberada redundancia, casi saturación. Los tres actos transcurren en «El Pampero», un barco frigorífico-mercante que lleva, de Argentina a Europa, en 1889, sus bodegas cargadas de reses congeladas. Kartun plantea a escala «micro» (las relaciones sociales y de poder en el barco) una imagen de la sociedad argentina de estructura liberal-capitalista, inmediatamente posterior a la Conquista del Desierto y anterior al ascenso de las clases populares (el radicalismo, primero, luego el peronismo). Sobre la cubierta de «El Pampero» cada personaje es representante/integrante de una clase, sector o institución social. La clase dominante está representada por el militar (Capitán Lafourcade), los intelectuales (Iribarren y Cantú, historiadores de tendencia opuesta, ambos miembros de la Academia Nacional de la Historia), la «aristócrata» (Duquesa Laureana), el productor de espectáculos (Tenedor Degenaro), el actor (Gabino Ventura, sector dominado de la clase dominante), el socialista (Lucio Kuhn). De las clases dominadas: el obrero (Fogonerito de Unquillo), los indios desposeídos de sus tierras y esclavizados (explotados en el trabajo y en el sexo).

Es fácil reconocer en este esquema los agentes sociales y sujetos históricos de la Argentina de la «Generación del Ochenta». Pero hay otros signos directos del argentinidad: la bandera blanca y celeste omnipresente; la sucesión de fiestas patrias: 25 de Mayo (Acto I), 20 de Junio (Acto II) y 9 de Julio (Acto III); el canto de «Aurora», la música y el baile del pericón; el portentoso asado en cubierta;

9. Mauricio Kartun, «Teatro y política: las quintitas del campo nacional», Revista *Unidos*, n. 18 (abril 1988). Se trata de la respuesta al artículo de Alberto Ure «Teatro y política: sacate la máscara», Revista *Unidos*, n. 17, diciembre 1987 (reproducido en su libro *Sacate la careta*, Norma, 2003).

10. Para distinguir la «historia» que cuenta la pieza, de la «Historia de la Argentina», adoptaremos la siguiente convención: la primera con minúscula, la segunda con mayúscula. Para el concepto de «historia» véase Mieke Bal en nota 2.



las referencias a la geografía, al *Martín Fierro* y al *Juan Moreira*. Además, como hemos estudiado en otra oportunidad, la historia, el «cuentito»<sup>11</sup> de *Pericones*, se transforma en una metáfora de enorme potencia referencial.<sup>12</sup>

### Novela de piratas, sujetos históricos y estructura dramática

La presencia de la novela popular en la trama de *Pericones* se advierte, especialmente,<sup>13</sup> en el hecho de que no hay una única secuencia narrativa.<sup>14</sup> A la manera de la novela de aventuras y de la novela popular por entregas, *Pericones* tiene más de un episodio central. Como en *El Corsario Negro*, donde se observan dos grandes episodios: el rescate del cuerpo del Corsario Rojo en Maracaibo; la toma del barco en el que viaja la Duquesa flamenca; el nacimiento del vínculo amoroso entre la Duquesa y el Corsario Negro. En *Pericones* se cuentan tres historias, o una macro-historia en tres episodios cuya distribución coincide con la división en actos:

- cómo los ingleses toman «El Pampero»;
- cómo los indios, con la ayuda de Laureana y Gabino, rescatan «El Pampero» y pasan de esclavos a dueños del barco a través de la acción de enfrentar a los ingleses;
- cómo los indios viajan a la Isla Martín García para rescatar a sus ancestros y refundar su patria, y lo que les sucede en el intento.

En un cuadro de resumen de los principales acontecimientos de la historia, se observan tres secuencias narrativas; la tercera, interrumpida. En las tres hay el efecto del «suspense», del «Continuará...», propio de la literatura de entregas,<sup>15</sup> acentuado por la interrupción en la última. Otra marca de intertexto de la novela popular: las escenas de *Pericones* tienen la numeración continuada a través de los actos, se van acumulando (el Acto II empieza en la Escena 10, el Acto III en la 16), como los capítulos numerados de una novela.<sup>16</sup> Cada macrosecuencia se estructura de acuerdo al modelo tradicional de distribución en cinco instancias:

#### Acto I: 1° Secuencia Narrativa

Situación inicial	Planteamiento: Festejos del 25 de Mayo	Escenas 1 a 8
Complicación	Abordaje del barco por los piratas	Escena 8
Re(Acción)	Vanos intentos de resistir hasta la muerte del Fogonerito de Unquillo	Escena 8
Resolución	Los ingleses se apoderan del barco. Mandan llamar a Sir Henry Morgan.	Escena 9

11. Sobre este término de Kartun, véase su *Escritos* (2001a y 2006b).

12. Dubatti 2009e, «*Pericones* de Mauricio Kartun: 'cuentito', metáfora política y referencia histórica» (en prensa).

13. No es la única marca, desde ya: *Pericones* toma de la novela de Salgari, además, la localización de la acción en el barco, en altamar y el río; el abordaje del Acto 1°; el secuestro y pedido de rescate del barco frigorífico. Pero la política del intertexto es la diferenciación para percibir una identidad de la historia argentina: Kartun explota el anacronismo (la existencia de piratas en 1889), la decepción que provocan los pasajeros argentinos como botín (la «Duquesa» resulta ser una periodista del diario *La Nación*), la diferencia entre los barcos de las novelas de Salgari y el buque frigorífico transportador de carne.

14. Para Jean-Michel Adam (*Les textes: types et prototypes*, 1992), el texto narrativo se define por una secuencia, estructura o red relacional jerárquica. Es la unidad constitutiva del texto conformada por grupos de proposiciones (macroproposiciones). La proposición es una unidad ligada por el movimiento doble complementario de la secuencialidad y la conexidad. La secuencialidad es la estructura jerárquica a la que se integran las proposiciones; la conexidad es la sucesión lineal de esas proposiciones. Para Adam hay cinco secuencias prototípicas (número reducido de tipos de reagrupamiento de proposiciones elementales): narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo. La secuencia narrativa prototípica puede esquematizarse de este modo: Situación inicial - Complicación - Re(Acción) - Resolución - Situación final.

15. Jorge B. Rivera, *El folletín y la novela popular*, 1968.

16. Lo más frecuente en las notaciones de textos teatrales es que cada acto reinicia la numeración de escenas.

Situación final	Sir Henry Morgan busca riquezas en el barco. Decide mandar una comitiva a la costa para pedir rescate por el barco y su cargamento. [Efecto de «Continuará...»]	Escena 9 (fin del Acto I)
-----------------	---	---------------------------

### Acto II: 2º Secuencia Narrativa

Situación inicial	Planteamiento: 20 de junio: El barco, dominado por los ingleses, espera desde hace un mes noticias del rescate.	Escenas 10
Complicación	Los prisioneros y el indio Sorete se ponen de acuerdo para recuperar el barco.	Escenas 10 a 12
Re(Acción)	Los ingleses advierten el intento de motín y dan pelea. Matan a Gabino.	Escenas 13
Resolución	Liberados los indios de la bodega por la Pollito, los ingleses son encerrados en la jaula de los indios	Escena 13
Situación final	Los indios quedan al frente el barco y lo encaminan hacia la Isla Martín García, Lucio se pone al servicio de los indios [Efecto de «Continuará...»]	Escenas 14 y 15 (fin del Acto II)

### Acto III: 3º Secuencia Narrativa

(interrumpida)

Situación inicial	Viaje hacia Martín García, situación degradada del barco al extremo	Escenas 16 y 17
Complicación	Llegada a la isla. Los indios se preparan para la toma de la isla	Escena 18
Re(Acción)	Cañonazos desde la isla. Los «huincas» abandonan el barco, salvo Lucio, que se suma a los indios plenamente. Debut sexual de Lucio con la Pollito. Traición de los «huincas» para que los ingleses tomen nuevamente el mando del barco y acaben con los indios. [interrupción: efecto de «Continuará...» acentuado por el corte y, en consecuencia, el final abierto]	Escenas 18 (fin del Acto III)

Según se desprende del esquema secuencial, la distribución de la extensión de los actos se debe a una necesidad narrativa: es evidente que el Acto 1º es el más largo porque se hace cargo de la extensa Situación inicial, necesaria para presentar el universo ficcional de la obra; el Acto 2º ya puede concentrarse más en la acción (su situación inicial es breve); el Acto 3º es el más corto por tratarse de una secuencia interrumpida (se corta en medio de la Re(Acción)).<sup>17</sup>

17. Hemos analizado en otra oportunidad, con mayor detalle, el contenido de los principales acontecimientos de la acción en la configuración interna de cada secuencia (Dubatti 2009e).



¿Quién es el sujeto de la acción? Si observamos la sucesión de las tres secuencias narrativas (o tres episodios), podemos concluir que el sujeto de la acción son los indios, y Lucio fusionado a ellos como un indio más a partir del final del Acto II. Los piratas ingleses representan la puesta en evidencia del verdadero poder que maneja la sociedad liberal en la Argentina: el imperialismo británico (o internacional). En suma, en el Acto I la clase dirigente y el orden de la sociedad liberal argentina (sujeto histórico dominante) son puestos en evidencia en su debilidad y falsedades y en su sumisión despótica de una clase desposeída y explotada (los indios); todos (liberales e indios) son dominados por la invasión inglesa (sujeto imperialista). Se trata básicamente de la metáfora de la sociedad argentina en el período anterior al ascenso de las clases populares, antes del radicalismo y del peronismo. Pero también la metáfora de la sociedad argentina durante la dictadura (la muerte del Fogonerito de Unquillo evoca las muertes de los «soldaditos» en Malvinas).

En el Acto II, desesperados por el abuso de los ingleses que los han dominado y por la decadencia nauseabunda del barco (las reses descongeladas se pudren en la bodega), la clase dirigente liberal, impotente y cobarde, incita a la liberación del barco a través de la fuerza insurreccional de los desposeídos. Se advierte la afirmación de un nuevo sujeto histórico protagonista: los indios. Los dominados toman ahora el mando del barco y se encaminan hacia la Isla Martín García, donde buscan rescatar a sus antepasados de las garras de «Reuma» y refundar su patria (sus tierras originarias les han sido robadas). La aparición de este nuevo sujeto histórico recuerda, en el imaginario de Kartun, el peronismo en el 17 de octubre de 1945. En los ancestros que se quiere rescatar en la Isla Martín García resuena la metáfora de Perón.

En el Acto III, son los indios los que manejan el barco, con el apoyo del socialista Kuhn (en una alianza que metaforiza los vínculos entre peronismo e izquierda en los setenta: «Perón, Evita, la Patria Socialista»...). La situación del barco ya es imposible y los representantes de la otrora clase dirigente deciden abandonarlo. Antes de huir, liberan a los ingleses para que acaben con Kuhn y los indios. Éstos son literalmente bombardeados por los militares antiperonistas. Pero también Degenaro larga las llaves para abrir la puerta de los cuarteles (los ingleses representan, entonces, tanto al imperialismo liberal como a los militares de todos los golpes, y especialmente de la dictadura del 76).

La relevancia de *Pericones* en un canon de la dramaturgia argentina exige un estudio minucioso de las características de su poética. Nuestras observaciones han querido poner el acento en la identidad estética que está en la génesis del texto y en la necesidad de vincular desde la Postdictadura su poética a las concepciones de la Izquierda Nacional de los setenta.

## Bibliografía

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, 2007, *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid, Castalia.
- ADAM, Jean-Michel, 1992, *Les textes: types et prototypes*. Paris, Nathan Université.
- BAJTIN, Mijail, 1997, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Madrid, Anthropos.
- DUBATTI, Jorge, 1991, «El texto espectacular de *El partener* de Mauricio Kartun» (en colaboración con Osvaldo Pellettieri), en O. Pellettieri, *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 153-173. Véase p. 176 («Noticia»).
- 1992, «Identidad y utopía», prólogo a la obra *Pericones* de Mauricio Kartun, incluida en *Teatro argentino contemporáneo (Antología)*, Gerardo Fernández (coord.). Madrid, Coedición del Fondo de Cultura Económica y el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España, 1101-1106.
- 1993a, «El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía» (entrevista), en Mauricio Kartun, *Teatro*. Buenos Aires, Corregidor, 1993, 279-286.

- 1993b, «El folklore en el teatro argentino actual: Mauricio Kartun y Bernardo Carey», en AAVV., *Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Folklore*. Buenos Aires, Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 125-131.
  - 1995, «*Lejos de aquí*: inmigración y neogrotesco», *Conjunt*. La Habana, n. 100 (enero-junio), 85-88.
  - 2001, «Mauricio Kartun: dramaturgo, docente y coleccionista de ‘viejos papeles’» (estudio y entrevista), *Revista Teatro/CELCIT*, n. 19-20 (setiembre), soporte electrónico. Véase: [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)
  - 2005a, «Identitá e idealismo. Per un teatro umanizzante. La drammaturgia di Mauricio Kartun», en Fernanda Hrelia (cur.), *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispano americana*. Roma, Editoria & Spettacolo, 71-76.
  - 2005b, «Conversazione con Mauricio Kartun. Autore, docente e collezionista di ‘vecchie carte’», en Fernanda Hrelia (cur.), *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispano americana*. Roma, Editoria & Spettacolo, 77-86.
  - 2005c, «Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros», en J. Dubatti, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2005, 151-172.
  - 2006a, «Si a la hora de escribir no puedo aceptar quién soy, nunca encontraré la felicidad en la escritura» (entrevista), en M. Kartun, *El Niño Argentino*. Buenos Aires, Atuel/Biblioteca del Espectador, 143-182.
  - 2006b, «Teatro y subjetividad: tres campos del ser. Notas a *La Madonnita* de Mauricio Kartun», *El Apuntador. Revista de Artes Escénicas* (Publicación de la Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba), a. VI, n. 15 (febrero-marzo-abril), 16-20.
  - 2007, «Entrevista a Mauricio Kartun», incluida como Anexo a continuación del artículo «Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros». *La revista del CCC [en línea]*. Septiembre 2007, n° 1. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/>.
  - 2009a, coord., *El pensamiento teatral de Mauricio Kartun*. Buenos Aires, Atuel (en prensa).
  - 2009b, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue Universidad.
  - 2009c, «De *Pericones* a *El Niño Argentino*: la poética de la intratextualidad en el teatro de Mauricio Kartun», en *El pensamiento teatral de Mauricio Kartun*. Buenos Aires, Atuel (en prensa)
  - 2009d, «*El Niño Argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como ‘ladrillazo a la vidriera’», *Latin American Theatre Review* (en prensa).
  - 2009e, «*Pericones* de Mauricio Kartun: ‘cuentito’, metáfora política y referencia histórica» (en prensa).
  - 2009f, estudio crítico a M. Kartun, *Teatro completo I*. Buenos Aires, Colihue (en prensa).
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, 1973, *La formación de la conciencia nacional*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- KARTUN, Mauricio, 1987, *Pericones*. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín, Col. Obras Representadas, n. 19.
- 1988, «Teatro y política: las quintitas del campo nacional», *Revista Unidos*, n. 18, abril, 123.
  - 1993, *Teatro I*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, con estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri. Incluye la entrevista «El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía», realizada por Jorge Dubatti, 279-286.
  - 1999, *Teatro II*, Ediciones Corregidor, con estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri.
  - 1999, *Teatro*, de Mauricio Kartun. Madrid, Casa de América. Prólogo de J. Dubatti, «La dramaturgia de Mauricio Kartun», 7-10.

- 2001a, *Escritos 1975>2001*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, Col. Teoría, compilación, prólogo y edición a cargo de J. Dubatti.
- 2001b, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, de Mauricio Kartun. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Col. La Lengua/Teatro. Apéndice, 129-165 y edición a cargo de J. Dubatti.
- 2003, «Perras», en colaboración con Néstor Caniglia, Enrique Federman, Mauricio Kartun y Claudio Martínez Bel, en *Nuevo teatro argentino*, de varios autores, compilación y prólogo de J. Dubatti. Buenos Aires, Interzona.
- 2005, *La Madonnita*, compilación y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador, n. 1.
- 2006a, *El Niño Argentino*, compilación del Apéndice Documental y Analítico y edición a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires, Atuel/Biblioteca del Espectador. Incluye la entrevista «Si a la hora de escribir no puedo aceptar quién soy, nunca encontraré la felicidad en la escritura», 143-182.
- 2006b, *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires, Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti, 7-8.
- 2006c, *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires, Losada, Col. Gran Teatro. Prólogo de Jorge Dubatti.
- 2006d, «Cartografía de una obra», *Revista Teatro*, Complejo Teatral de Buenos Aires, a. XXVII, n. 85 (julio).
- 2007, «Jugar al teatro sin solemnidad», *Revista Ñ*, 21 de abril, 58-59.
- RIVERA, Jorge B., 1968, *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, CEAL.
- ROFFO, Analía, 1987, «La utopía de organizar el caos» (entrevista con Mauricio Kartun), *Teatro*, Revista del Teatro Municipal General San Martín, n. 29 (mayo), 42-48.
- SALGARI, Emilio, 1999, *El Corsario Negro*. Buenos Aires, Colihue, Col. Los Libros de Boris.
- SPREGELBURD, Rafael, 2007, *La estupidez, El pánico*. Buenos Aires, Atuel.
- TALENTO, Paula Soledad, 2009, «Resistencia cultural: Grupo Cumpa y su relación con el teatro comunitario», en J. Dubatti, coord., *El pensamiento teatral de Mauricio Kartun*. Buenos Aires, Atuel (en prensa).
- URE, Alberto, 1987, «Teatro y política: sacate la máscara», *Revista Unidos*, n. 17, diciembre. Incluido en su *Sacate la careta*. Buenos Aires, Norma, 2003.
- VERZERO, Lorena, 2008, *Pensamiento y acción en la Argentina de los 70: el teatro militante como emergente del proceso socio-político*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires (inédito).