



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA

Facultad de Humanidades
Secretaría de Investigación y Posgrado
Carrera: Doctorado en Letras

Tesis de Doctorado en Letras:

*Construcción y evolución de un teatro político: la obra
dramática de Mauricio Kartun en perspectiva (1970-2015)*

Doctoranda: Magter. Milena Bracciale Escalada

Directora: Dra. Mónica L. Bueno

Codirector: Dr. Rómulo E. Pianacci

Fecha de entrega: mayo de 2018

Índice General

Introducción: Desde dónde partimos y hacia dónde vamos	5-8
1. Capítulo 1: Marco teórico-metodológico	9-105
1.1. El universo dramático: concepciones teóricas	10
1.2. Sobre la obra de Kartun en los estudios teatrales	26
1.3. La obra kartuniana en perspectiva: una periodización posible	37
1.4. Historia del teatro independiente. Inserción de Mauricio Kartun en una línea histórica	45
1.5. Teatro y política ¿Qué entendemos por teatro político?	50
1.6. Apuntes para un comienzo: la juventud militante. La experiencia Boal y el grupo Cumpa	69
1.7. Un teatro nacional y popular: el horizonte ideológico de Kartun. Revisionismo histórico, “socialismo nacional” e “izquierda nacional” (Hernández Arregui, Jauretche, Cooke, Scalabrini Ortiz)	77
1.8. El humor en el teatro. Risa, comicidad, ironía, parodia, humorismo	90
2. Capítulo 2: Primera etapa: la aparición del dramaturgo, o de qué hablamos mientras estamos en Dictadura	106-172
2.1. “En busca del tiempo perdido 1”: El recuerdo de infancia como dispositivo creador. Primeras marcas de una identidad estética: el intertexto popular en <i>Chau Misterix</i> (1980)	107
2.1.1. Apuntes sobre la primera puesta	129
2.1.2. Extensión de <i>Chau Misterix</i> : sobre cuatro monólogos no escenificados	134
2.1.3. Sobre la tradición del uso del monólogo en el teatro occidental	137
2.2. La experiencia Teatro Abierto: compromiso, metáfora y censura	141
2.3. “En busca del tiempo perdido 2”: experimentaciones con el tiempo y la memoria en <i>La casita de los viejos</i> (1982)	148
2.4. Hacia un teatro realista 1. Música popular y desencanto en <i>Cumbia morena cumbia</i> (1983)	156
3. Capítulo 3: Segunda etapa: un autor se consolida	173-259
3.1. Desembarco en el San Martín: <i>Pericones</i> (1987) como obra bisagra. La fuerza del intertexto político en yuxtaposición con lo popular	174
3.1.2. Salgari + Hernández Arregui = <i>Pericones</i>	175
3.1.3. Teatro político y polémica	188
3.1.4. Dos posturas críticas	191
3.2. Hacia un teatro realista 2. Marginalidad e identidad en <i>El partener</i> (1987)	198
3.3. La adaptación como creación 1. Hacer teatro con “ropa usada”: sobre <i>Sacco y Vanzetti</i> (1991)	217
3.4. La adaptación como creación 2. Leer Aristófanes para leer la patria: comedia y utopía en <i>Salto al cielo</i> (1993)	230
3.5. Hacia un teatro realista 3. Nuevo referente, el neoliberalismo menemista: <i>Desde la lona</i> (1997) y <i>Rápido nocturno aire de foxtrot</i> (1997)	243

4. Capítulo 4: Tercera etapa. La madurez en escena.....	260-349
4.1. Sobre la imposibilidad de capturar el deseo. Primera experiencia de dirección de un texto propio: <i>La Madonnita</i> (2003)	261
4.1.1 La pulsión archivística se hace drama: la captura del instante vs el deseo incapturable	265
4.1.2 Roberto Arlt, el Paseo de Julio y los hermanos Tuñón	275
4.1.3 La estructura religiosa y sus implicancias	278
4.2. La oligarquía entra en escena 1. <i>El Niño Argentino</i> (2006) como bonsái de la Nación.	
4.2.1. Un teatro irrepresentable	282
4.2.2. El humor: arte bufo el gauchesco	287
4.2.3. Teatro y literatura. Los clásicos se hacen cuerpo	292
4.3. La oligarquía entra en escena 2. La Semana Trágica o de cómo Tatana se volvió poeta: conservadurismo, derecha y clase media en <i>Ala de criados</i> (2009)	298
4.4. El teatro como parábola 1: mito bíblico y anarquía en <i>Salomé de chacra</i> (2011)	313
4.5. El teatro como parábola 2. Dialéctica irreconciliable en <i>Terrenal. Pequeño misterio ácrata</i> (2014)	325
5. Coda.....	350-392
5.1. Experimentación genérica: los monólogos (<i>Como un puñal en las carnes</i> y <i>La suerte de la fea</i>)	351
5.2. El compositor de canciones	359
5.3. Kartun ensayista y pedagogo (<i>Escritos 1975-2015</i>)	365
5.4. La escritura en colaboración: <i>Lejos de aquí</i> , con Roberto Cossa	370
5.5. Clásicos adaptados y escritura en colaboración: <i>Volpone</i> (1995) y <i>La leyenda de Robin Hood</i> (1996)	373
5.6. La adaptación como creación 3. Sobre literatura argentina. Kartun y el teatro de títeres (<i>Juan Darien</i>)	376
5.6.1. Primera parada. “El carozo mítico” en el cuento de Quiroga	377
5.6.2. Segunda estación. “El drama del asimilado”: Kartun lee a Horacio Quiroga	382
5.6.3. “Senderos que se bifurcan”. De los títeres para adultos a un lector juvenil	388
5.6.4. Fin del recorrido para Juan Darién. Algunas conclusiones sobre esa “cotidiana violencia colonial”	391
6. Conclusiones. Identidad nacional e identidad poética: la obra de Mauricio Kartun en perspectiva.....	393-409
7. Bibliografía.....	410-434
7.1. Fuentes primarias	411
7.2. Entrevistas	414
7.3. Revistas	415
7.4. Material de prensa	415
7.5. Bibliografía teórico-crítica de referencia	416
7.6. Filmografía	434
Agradecimientos.....	435-436

La Argentina en pedazos.
Una historia de la violencia argentina a través de la ficción.
¿Qué historia es ésta? La reconstrucción de una trama
donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan
en la literatura las relaciones de poder, las formas
de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje,
antes que nada, que permiten reconstruir la figura
del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse
a contraluz de la historia “verdadera” y como su pesadilla.

Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*.

Introducción

La elección de la obra dramática de Mauricio Kartun como objeto de investigación no es algo que se haya producido de manera azarosa o repentina sino que, por el contrario, tiene una serie de antecedentes que fueron focalizando mi atención hacia aquella producción tan singular. El primero de ellos que quiero resaltar es la impresión que me causó asistir a la puesta en escena de *El Niño Argentino*, en el teatro Roberto J. Payró de la ciudad de Mar del Plata, durante la temporada estival del año 2008. Presenciar esa obra fue un acontecimiento movilizador que evidentemente dejó una huella profunda en mi memoria en relación con el hecho teatral, pues recién en 2011 elaboré la posibilidad de pensar la obra de Kartun en su totalidad como un proyecto de investigación doctoral. Fue la obtención de una beca tipo 1 del CONICET en 2012 y el marco del Doctorado en Letras de la UNMdP, lo que propició que ese proyecto pudiera llevarse a cabo en forma efectiva a partir del año 2013. El origen de mi interés en la obra de Kartun se remonta, sin dudas, a aquella noche de verano de 2008 y surge, entonces, de la experiencia teatral concreta, no del texto literario, al que accedí mucho tiempo después y como consecuencia de ese primer acercamiento *convivial* al hecho teatral.

En el ámbito de lo estrictamente académico, este trabajo tiene un antecedente concreto que es mi Tesis de Maestría en Letras Hispánicas (defendida en marzo de 2016 en la UNMdP), titulada “Constelaciones de análisis para una visión del teatro como mapa de la cultura argentina: entre el relato propio y el discurso estatal (1989-2003)”, dirigida por la Dra. Mónica L. Bueno y codirigida por el Dr. Rómulo Pianacci. Dicha investigación contaba a su vez con otro antecedente: la indagación sobre el origen del teatro independiente en Buenos Aires a partir de la dramaturgia de Roberto Arlt, que había conectado -siendo estudiante- con algunas piezas emblemáticas de Armando Discépolo y su grotesco criollo. En el marco de la Tesis de Maestría, que a diferencia de esta era de tipo

panorámica, se incluían tres textos dramáticos de Kartun producidos a lo largo de los años '90, es decir, pertenecientes a lo que en este estudio se denomina “segunda etapa de producción kartuniana”. Mientras avanzaba con esa investigación previa, Kartun se consolidaba como director de sus propios textos -*El Niño Argentino* fue un paso determinante en ese sentido-, y continuaba forjando una obra cada vez más extraordinaria -quiero decir, más fuera de lo común- y peculiar. Presenció *Ala de criados* en 2011 y, gracias a un proyecto de investigación sobre Augusto Boal elaborado en el marco del grupo del que formo parte, “Cultura y política en la Argentina” -dirigido por la Dra. Bueno y codirigido en ese entonces por el Dr. Taroncher-, pude entrevistar a Kartun en 2010. En esa oportunidad, conversamos sobre su vínculo con el dramaturgo y director brasileño, sobre la influencia de Boal en su propia producción y sobre su visión acerca del teatro argentino en los albores de la última dictadura militar (Bracciale Escalada 2014).

Cuando obtuve la beca del Conicet y presenté el proyecto de admisión al Doctorado en Letras, la última obra escrita y dirigida por Kartun era *Salomé de chacra*. En septiembre de 2014, Kartun estrenó *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. En este sentido, vale decir que el paso del tiempo ha consolidado su poética, permitiéndole profundizar su visión político-ideológica que sostiene, con los avatares propios del caso, desde la década del '70. Su “visión de mundo” continúa inalterable pero sus piezas, desde el punto de vista de los procedimientos teatrales y de su condensación simbólica, mejoran notablemente. Por estas razones, resulta necesario realizar una investigación doctoral sobre su obra, en tanto su lugar como autor, director, ensayista y maestro de dramaturgia es primordial en la historia del teatro argentino. Podemos afirmar, sin temor a exagerar, que Kartun es ya hoy un autor clásico para el teatro nacional. Estudiar su obra de manera global, efectuar una periodización, observar sus marcas distintivas y desentrañar su concepción acerca del

fenómeno dramático y su forma particular de construir un tipo de teatro político, constituye, entonces, un vacío prioritario que es importante cubrir y que, aunque estas páginas no agoten todo el aspecto -con un autor de la calidad de Kartun eso es imposible-, esta tesis se propone saldar, al menos, mínimamente.

Capítulo 1

Marco teórico-metodológico

1.1. El universo dramático: concepciones teóricas

¿Por qué, para qué el teatro?
¿Es un anacronismo, una curiosidad superada,
superviviente como un viejo monumento o una costumbre de exquisita rareza?
¿Por qué aplaudimos y a qué? ¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras vidas?
¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil?
¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?

Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*.

Peter Brook formula las preguntas que funcionan como acápites de este apartado hacia 1968, en la primera edición de su ya clásico libro *El espacio vacío* (2000). Casi cincuenta años después, observamos la vigencia de esos interrogantes, su persistencia a través del tiempo y el espacio, bajo la convicción de que sus respuestas exigen una reactualización permanente y en contexto. De alguna manera, la constancia de esos interrogantes y sus múltiples y posibles respuestas dan cuenta de que se trata de una problemática de tipo filosófica. Es necesario, entonces, como primer paso, señalar la existencia de cuatro grandes discursos en torno a esta cuestión, cada uno de los cuales ofrece una definición diferente de teatro.

En primer lugar, para la Semiótica, el teatro es un lenguaje que se estructura en procesos de expresión, comunicación y recepción.¹ La semiología teatral es un método de análisis del texto y/o de la representación, atento a su organización formal, a la dinámica e instauración del proceso de significación. La semiología es el estudio de los signos, de todos los signos, frente a la lingüística cuyo objeto queda limitado a los signos verbales. La semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales). Al utilizar en su expresión signos de

¹ Para elaborar un breve resumen de esta corriente, seguimos a PAVIS, Patrice: 2008. 28-31, 410-418; y a BOBES NAVES, María del Carmen: 2004.

varios sistemas semióticos, y no sólo signos verbales, el teatro es el género que mejor admite en su estudio el análisis semiológico (Bobes Naves 2004: 497-498). La investigación semiológica en sentido estricto se remonta a Pierce y a Saussure, pero en lo que respecta a su aplicación en los estudios teatrales aparece, al menos como método consciente de sí mismo, hacia los años treinta con el Círculo Lingüístico de Praga (Pavis 2007: 410). Se inicia en países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia, en el período de entreguerras y se trata, en realidad, de una síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas: el formalismo del Círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico del Círculo de Praga y la fenomenología alemana; más tarde, se incorporarán otras orientaciones como la Estética de la Recepción, las teorías de la Comunicación o la Sociología del Conocimiento (Bobes Naves 2004: 497).

Siguiendo el modelo de los lingüistas, las primeras extrapolaciones de la semiótica al teatro intentaron buscar las unidades mínimas necesarias para una formalización de la representación. Sin embargo, en la escena, esa fragmentación rápidamente mostró su inoperatividad y su limitación para observar el significado global del fenómeno, y no una mera adición de signos. Por esta razón, esa búsqueda del signo como unidad mínima no sólo dejó pronto de ser un *a priori* para la semiología teatral, sino que también fue vista como un obstáculo que podría bloquear la investigación. Lo mismo ocurre con la tipología de signos (índice, ícono, símbolo), que revela una concepción mecanicista de códigos de sustitución entre significados y significantes, y que ha sido superada por lo que, a partir de Umberto Eco (1985) y su noción de “obra abierta”, se denomina “función significante”. Se plantea, así, una visión más dinámica de la producción de sentido, por medio de la correlación y presuposición recíproca entre el plano del contenido (significado saussureano) y el de la expresión (significante saussureano). Otro aspecto recuperado por la semiótica

más dura y que toma como base la propuesta lingüística, se vincula con la aplicación a la emisión teatral del aparato conceptual de una semiología de la comunicación, como si la puesta en escena fuera el significante de un significado textual, intentándose definir el intercambio teatral como un proceso recíproco. Por otro lado, se han aplicado los modelos actanciales inspirados en Propp, Souriaus o Greimas. Más allá del aporte particular elaborado por cada uno de estos autores, la propuesta general del modelo actancial consiste en distribuir a los personajes en un número mínimo de categorías, capaces de abarcar todas las combinaciones efectivamente utilizadas en la obra, localizando a los verdaderos protagonistas de la acción, más allá de los caracteres particulares. Tal como señala Pavis (2008: 28), el primer intento para definir el conjunto de las situaciones dramáticas teóricamente posibles data de 1895 y corresponde a Polti, que reduce las situaciones de base a treinta y seis, lo que por supuesto es una excesiva simplificación de la acción teatral. En 1928, a partir de un corpus de cuentos, Propp establece siete actantes pertenecientes a siete esferas de acciones (el malo, la princesa, el auxiliar, el mandatario, el falso héroe) con lo que define un modelo de relato tipo, planteando además las funciones de esos personajes, lo que permite estudiar los cuentos precisamente a partir de esas funciones. En 1950, siguiendo a Propp en el teatro, Souriau formula seis funciones dramaturgias que sólo existen en su interacción (el sujeto deseoso de la acción, el bien deseado por el sujeto, aquel a quien beneficie el bien deseado, el obstáculo al que se enfrenta el sujeto, etc.), constituyendo así una primera etapa importante en la formalización de los actantes, incluyendo todos los protagonistas imaginables. Como señala De Toro, pese a sus deficiencias (no distingue, por ejemplo, entre destinatario y sujeto de la acción), el modelo propuesto por Souriau constituye un primer intento de sistematización que no será desarrollado por la crítica teatral sino hasta casi treinta años después, cuando lo revise y

complete Anne Ubersfeld (De Toro 2008: 191), quien hacia 1977 produce una adaptación del modelo greimasiano, al permutar la pareja sujeto-objeto y hacer del sujeto la función manipulada por la pareja destinador-destinatario. La aplicación de estos esquemas comienza a producir cierta decepción al revelar una excesiva generalidad.

A partir de estas teorizaciones, se establece lo que se denomina la estructura superficial y la estructura profunda, que posee, a su vez, distintos niveles. En la estructura superficial, el último nivel es el de la representación, que hace perceptible al personaje a través del actor. El nivel anterior, atañe a la superficie textual y refiere exclusivamente a los personajes y a su estructura discursiva, con los motivos o temas de la intriga. En la estructura profunda, en cambio, hay un nivel referente a la sintaxis del relato, establecido a partir de la estructura narrativa y de la lógica de las acciones, y un primer nivel de estructura lógica, que se materializa en los elementos básicos de la significación. La aplicación excesivamente esquemática de estos modelos deriva en una extraña similitud de las obras entre sí, y propicia un nivel de abstracción no siempre productivo para comprender la complejidad del fenómeno teatral. Lo mismo ocurre con la relación entre texto y representación, que ha sido en general abordada desde la semiótica como dos objetos paralelos: por un lado, la semiología textual, que se ha focalizado en un estudio prácticamente filológico del texto, al que considera como una parte fija y central de la representación; por otro, la semiología de la representación, que ha llegado a reducir al texto al rango de un sistema más entre otros. Con el tiempo, la contraposición entre texto y representación comienza a resquebrajarse, pues se considera que el texto dramático incluye no sólo el texto escrito sino también su representación, pergeñada por el autor e incluida, de alguna manera, en el texto. Por ello comienza a hablarse de “texto literario” y “texto espectacular”. Ambos son considerados aspectos o modos de concebir al “texto dramático”

que se lee como una totalidad. La diferencia reside en el proceso de comunicación que cumplen: lectura o representación. Tanto el texto literario como el texto espectacular están fijados por el autor, es decir que forman parte de su origen. La lectura y la representación, en cambio, atañen a la finalidad del texto; son la última fase del proceso comunicativo y son plurisignificacionales, por lo que admiten variadas lecturas y representaciones (Bobes Naves 2004: 501-502). Otra rama de la semiótica, desde Jauss (1970) en adelante, trabaja con los problemas de la recepción.

A pesar de las limitaciones de esta teoría y de su superación permanente, no pueden negarse sus aportes centrales que contribuyen a pensar ciertos aspectos estructurales de los textos dramáticos y de su representación. Aún hoy, los teóricos vinculados a la semiótica proponen modelos ampliados, que se distancian de una visión estática del signo, y que incorporan en algún punto el vínculo entre texto y contexto, posibilitando una concepción menos abstracta del objeto a analizar. Para algunos críticos, la semiología del teatro es en realidad una teoría general del teatro, es decir que, más allá del texto literario con su lectura y del texto espectacular con su representación, conciben como objeto todos los pasos de la comunicación dramática y todas las relaciones contextuales e históricas de la obra: Ruffini, Pavis, De Marinis se inclinan hacia esa perspectiva. La visión general de la semiología dramática entiende el estudio del teatro, al margen de la división entre análisis interno (la obra en sí) y análisis externo (las relaciones con el contexto), como un proceso de comunicación, que distingue tres aspectos: la sintáctica (las relaciones internas de la obra), la semántica (significado y sentido) y la pragmática (las relaciones de la obra con los sujetos del proceso y con el contexto social, cultural e histórico). El teatro es concebido así como un hecho semiológico que se dirige primero a la lectura y luego a la representación. Por eso, el estudio de sus signos sigue siendo de importancia sustancial para esta corriente.

En ese sentido, se destacan los trabajos de Kowzan (1992) y la elaboración de sus sistemas de signos con sus múltiples clasificaciones.

La segunda construcción científica que elabora su definición del teatro corresponde a la Antropología teatral, cuyo principal aporte es el concepto de “teatralidad”, como atributo de lo humano. El eje está puesto en la mirada, al concebir que los seres humanos vivimos atravesados por una red de miradas. Se insiste, entonces, en una óptica política o en una política de la mirada. La teatralidad es anterior a la noción de teatro; es algo inherente a la especie humana. Josette Féral señala explícitamente la no pertenencia exclusiva de la teatralidad al teatro, sino su carácter inherente a lo cotidiano (2004: 89). Según esta autora, la condición de la teatralidad tiene que ver con la construcción de un espacio diferente del cotidiano, creado por la mirada del espectador pero fuera del cual él permanece. Se trata de una división del espacio que funda la alteridad y lo que determina ese espacio es, precisamente, la mirada del espectador, “una mirada que, lejos de ser pasiva, constituye la condición de la emergencia de la teatralidad” (Féral 2004: 91). Para Féral, “la teatralidad no tiene manifestaciones físicas obligadas: no tiene propiedades cualitativas que permitirían descubrirla. No es un dato empírico. Es una “ubicación del sujeto” con respecto al mundo y con relación a su imaginario” (2004: 90, comillas en el original). Existe una teatralidad de los actos, de los objetos, de las acciones, de los acontecimientos, de las situaciones fuera de la escena teatral. La teatralidad escénica no es más que una expresión. Desde esta perspectiva, el teatro convoca esa teatralidad previa y sólo es posible gracias a ella. Por eso, al buscar la especificidad escénica, esta corriente pone el foco en el actor, como productor y portador de la teatralidad, como elemento indispensable para que el teatro tenga lugar. La presencia del actor semiotiza todo lo que lo rodea: el espacio, el tiempo, la escenografía, la música, el relato, los diálogos, la iluminación, el vestuario. Esta

es la razón por la cual esta teoría que pone el foco en el actor está encarnada por grandes maestros de actuación como son Grotowski, su discípulo Eugenio Barba, pero también Peter Brook y el propio Artaud, de quien derivan las primeras oposiciones fervorosas a la centralidad del texto, al teatro entendido a partir de la poética aristotélica y a la intelectualidad y racionalidad del hecho teatral (Artaud 1986).

La antropología en sí, tal como señala Pavis (2008: 43), encuentra en el teatro un terreno de experimentación excepcional, puesto que tiene ante sus ojos hombres que juegan a representar a otros hombres. Permite, así, analizar y mostrar cómo se comportan los hombres en sociedad, evaluar el vínculo del individuo con el grupo. Como disciplina, su sistematización se remonta a la ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) del italiano Eugenio Barba y a sus seminarios impartidos desde 1980. Es un laboratorio de investigación y pedagogía teatral, centrado en la actuación, y con resultados intelectuales (publicaciones: Barba 1994 y 1995; Barba y Savarese 2009) y prácticos (espectáculos) con los que se interviene en el medio social a través del teatro. El énfasis está puesto en el estudio biológico y cultural del hombre en una situación de representación, y es producto de cierto desencanto ante la pérdida de un sistema de referencia dominante. Se privilegia, así, una relativización de las prácticas teatrales precedentes y una búsqueda hacia formas más exóticas, desde una mirada etnológica sobre el actor. Se desconfía de una hermenéutica racionalista y semiológica, y se va en busca del vínculo entre lo teatral y lo sagrado, intentando descifrar un lenguaje teatral mítico, trascendente, que adquiere diversas denominaciones según la escuela: la “base preexpresiva del actor” (Barba), un lenguaje teatral “jeroglífico” (Meyerhold 1986) o la búsqueda de los “ideogramas” (Grotowski 1992), por citar algunos.

La Antropología teatral ha puesto el foco de su interés en el actor y ha privilegiado, en su exploración del gesto y del entrenamiento físico, modelos orientales que sirven como técnicas aplicables a la actuación occidental, pero que no alcanzan para definir la complejidad del fenómeno teatral. Por su parte, el concepto de teatralidad entendido en los términos de Féral (2004), resulta demasiado amplio y pierde especificidad, puesto que está presente en la totalidad de la vida humana. Será necesario, entonces, deslindar el uso específico que de la teatralidad ejecuta el teatro.

Una tercera construcción científica corresponde a la Sociología teatral, corriente que concibe al teatro como hecho social. Jean Duvignaud (1981), para quien la diferencia estructural entre los diversos tipos de sociedades o de civilizaciones rechaza la idea llana de una “historia del teatro” que se engendraría a sí misma mecánicamente en la continuidad de un tiempo único, sostiene que cada género de vida colectiva implica un sistema en el que las formas particulares de la creación teatral ocupan un lugar original, distribuyéndose de manera desigual en el tiempo y sugiriendo versiones diversas de una expresión cuya unidad no se puede postular arbitrariamente. Desde el punto de vista sociológico planteado por Duvignaud, el teatro es una de las artes más antiguas, cuya característica principal es el hecho de estar “enraizada”: es el arte “más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución (...) El teatro es una manifestación social” (1981: 13). La representación teatral es un arte “enraizado” (Duvignaud 1981) porque pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades. Un ámbito de la Sociología del Teatro estudia la relación funcional del contenido de las obras, así como de su estilo, con los marcos sociales reales. Concebimos una importancia fundamental a este eje, pues es el que permite la interrogación

sobre el significado que el teatro da a una sociedad. De hecho, sostenemos junto con Duvignaud, que la estética dramática implica cierta manera de interrogar al mundo y a la sociedad y, por lo mismo, se inserta en la trama de la experiencia colectiva. Por supuesto, no hay que olvidar que el teatro es una creación y que su dirección no está marcada por aquello de donde procede inmediatamente, sino por lo que quiere alcanzar mediante el uso que hace de sus propias “mitologías” (2008: 48-49). Por ello, tal como afirma Duvignaud, consideramos que los contenidos explícitos o implícitos de las obras establecen un lazo entre la estética y la vida social tomada en su mayor extensión dinámica (2008: 56). Sin embargo, resulta problemático y reductivo considerar estrictamente a estos contenidos como “signos de una comunicación” (Duvignaud 2008: 56). De hecho, existen una serie de elementos inherentes al fenómeno teatral que exceden lo social y que, por tanto, quedan fuera de esta perspectiva.

Por último, hay una cuarta corriente científica en torno al teatro que subsume todas las anteriores: la Filosofía teatral. Desde esta perspectiva, el teatro es un acontecimiento (singular, único e irrepetible) ontológico, definido por la intervención de tres elementos excluyentes que lo singularizan: *convivio*, *poíesis* y *expectación*. Por la productividad que los aportes filosóficos constituyen para el fenómeno teatral, elegimos pensar el teatro en general, y nuestro objeto de estudio en particular, esto es, la obra dramática de Mauricio Kartun, desde este enfoque teórico-metodológico. Nos interesa, sobre todo, la propuesta elaborada en Argentina por Jorge Dubatti (2007, 2008, 2010b, 2011, 2013) y los fundamentos filosóficos formulados por Alan Badiou (2011, 2015).

Para Alan Badiou, el concepto central para pensar el vínculo entre teatro y filosofía es el de verdad: “Llamaré a esta relación: inmanentista (...) el teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo (...) produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular,

irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario". (Badiou 2011: 191). A partir de aquí, Badiou plantea cuatro rasgos que singularizan al teatro. La dimensión del "acontecimiento" de la verdad teatral, en tanto suceso único e irrepetible que se da en cada representación. La dimensión "experimental", pues el teatro logra que se encuentren la eternidad y el instante en un tiempo artificial. La dimensión "cuasipolítica", al organizar en un montaje temporal una destinación colectiva de la idea, ya que se trata de una actividad esencialmente pública, pues acontecimiento y experiencia son para el público. Y finalmente, la función "amplificante" de la verdad teatral, en tanto el teatro indica dónde nos situamos en el tiempo histórico pero lo hace en una suerte de amplificación legible que le es propia. Así, la singularidad de la verdad-teatro consiste en "un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia" (Badiou 2011: 122-123). Cuando se trata realmente del arte del teatro, Badiou observa que este funciona como un "acontecimiento de pensamiento", dando lugar a las "ideas-teatro", cuya voluntad es la de producir algo que "aclare la experiencia" (Badiou 2011: 137). Es decir que el arte no transforma por sí mismo una situación pero sí puede participar en ofrecer una visión diferente. Cuando el teatro es verdaderamente intenso hay una modificación de la mirada, y esto se logra a través de una "escritura impúdica", adjetivo que Badiou utiliza para caracterizar al teatro por su capacidad de exponer públicamente lo que no debiera exponerse (Badiou 2011:133). Esto ocurre cuando nos enfrentamos a un teatro inoportuno, de contratiempo y a contracorriente; un teatro activamente presente que funciona como una actividad de resistencia (Badiou 2011: 126 y 134). Por lo tanto, "el teatro es una experiencia, material y textual", que piensa en "el espacio abierto entre la vida y la muerte, el nudo del deseo y de la política. Lo piensa en forma de acontecimiento, es decir, de intriga o de catástrofe" (Badiou 2011: 138). En

Rapsodia para el teatro (2015), Badiou insiste en estos aspectos, profundiza en el vínculo entre teatro y política, y sostiene la noción de teatro como corporeización de la idea, destacando el momento de la representación como la producción del encuentro en el instante de aquello que el texto detiene en la eternidad. De esta forma, el teatro es concebido como la elucidación del instante -como instante de pensamiento-, para el espectador. Por ello, anuda eternidad, instante y tiempo, y funciona como una máquina para la pregunta “¿dónde?”; máquina de localización, de relación topológica con el tiempo (2015: 33).

Por su parte, Jorge Dubatti ha elaborado a lo largo de los últimos quince años los fundamentos epistemológicos de la Filosofía del Teatro, como una disciplina teatrológica ligada a la reflexión teórica sobre la praxis teatral en su contexto específico, cuyo desarrollo ha logrado imponerse en Argentina de manera elocuente.² A diferencia de la filosofía en general, la Filosofía del teatro focaliza el conocimiento de un objeto específico, acotado, circunscripto: el acontecimiento teatral. Esto significa que busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo. En este sentido, si bien su campo es bastante más acotado que el de la filosofía en general, es mucho más vasto que el de la teoría teatral pura y más tradicional, fundada, sobre todo, en la semiótica, en la antropología y en la sociología, pero también en el teatro comparado, la historiografía, la preceptiva, la pedagogía, la etnoescenología y la teoría, el análisis, la poética o la crítica teatral. Al asumir el teatro como acontecimiento, no todo es reducible al lenguaje, por lo que esta perspectiva no se reduce únicamente a las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, verbal o no verbal, razón por la cual excede la comprensión semiótica del fenómeno. Tampoco se ciñe

² A continuación, presentamos un breve resumen de los aspectos más relevantes de la propuesta elaborada por Jorge Dubatti, que resultan operativos para el desarrollo de nuestro propósito. Para ello, nos remitimos a DUBATTI, Jorge: 2007, 2008, 2010b, 2011, 2013.

estrictamente a la comunicación, en su aspecto pragmático, pues hay un compartir, un estar con otros, que excede la mera “transferencia de información”. Se propone, así, una redefinición desde una concepción ontológica, lo que implica pensar en qué consiste el teatro, si puede ser pensado como ente y cómo se relaciona con los otros entes, especialmente con el ente fundante, la vida, condición de posibilidad de todos los demás. Se trata de una filosofía de la praxis humana, que no reniega del pluralismo epistemológico en boga en la actualidad aplicado a los estudios teatrales, sino que lo utiliza pero sentando algunas bases determinantes para deslindar y definir concretamente el fenómeno. Para la Filosofía teatral no todo es teatro, hay elementos excluyentes que lo definen (*poíesis*, convivio, expectación) y no toda teatralidad es *poiética*. Se entiende por convivio la reunión de cuerpo presente de artistas, técnicos y espectadores, sin intermediación tecnológica,³ en una unidad de tiempo y espacio; y por *poíesis*, la creación de objetos específicos pertenecientes a la esfera del arte que un sector de los asistentes al convivio produce con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales en interacción con luces, sonidos, objetos mientras que otro sector observa. La expectación debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, pues se está en el teatro con todos los sentidos y no sólo con la mirada o la visión. Considerado como acontecimiento ontológico, el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio; pertenece a la fenomenología de la cultura viviente mientras sucede. En la *poíesis* y en la expectación, tiene prioridad la función ontológica: poner mundos a vivir, contemplarlos, co-crearlos, por sobre lo comunicativo y simbolizante. Por ello, este enfoque propone el estudio del teatro en su dimensión de praxis y experiencia, es decir, a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de

³ A diferencia de la radio, la televisión o el cine.

la experiencia teatral. Esto incluye también tener en cuenta el pensamiento de los artistas acerca del teatro, que se genera sobre y a partir de esas prácticas. En el caso particular de Mauricio Kartun, este aspecto resulta prioritario pues a su labor como dramaturgo y director escénico, se suma una actividad docente y reflexiva sobre el fenómeno, cuyas conclusiones son vertidas en ensayos, prólogos, programas de mano y entrevistas, que asumen el carácter de teoría teatral y que definen su concepción particular del teatro que, por supuesto, se vincula de manera directa con su quehacer práctico. Por ello, al tomar la obra dramática de Mauricio Kartun como objeto de estudio, incluimos dentro del corpus sus libros de ensayos, cuya última publicación actualizada del año 2015 reúne un total de ochenta y ocho textos.⁴ Para Kartun, escribir es pensar. Así lo explica en una reciente entrevista:

(...) entender a la obra como una forma también de pensamiento. Cuando uno se pone a escribir, en realidad lo que hace es pensar. La escritura es una forma analógica del pensamiento para el escritor. Digo, el filósofo tiene un sistema de pensamiento; los escritores tenemos otro. Pero también el ser humano, cuando crea relatos, está haciendo pensamiento. Es lo que se llama inteligencia narrativa. Cualquier tipo que cuenta algo, en realidad está transmitiendo un conocimiento generalmente de constitución moral alrededor de ese relato. Entonces, cuando yo me pongo a escribir, lo que me aparecen son eso: son relatos que, de alguna manera, expresan esto que si tengo que ponerlo en teoría aparece también de la misma manera.

Resnicoff y Ehandi, 2016.

Se advierte, entonces, la importancia de asumir la obra de Kartun como un todo, como las piezas de un rompecabezas que se va completando paulatinamente.

⁴ Existen tres compilaciones de la producción ensayística de Mauricio Kartun, todas a cargo de Jorge Dubatti. La primera corresponde a Libros del Rojas, es del año 2001 e incluye veintinueve textos. Las otras dos fueron editadas por Colihue, en la serie Praxis Teatral, en 2006 y 2015 respectivamente. En 2006 se incorporaron quince textos más a los ya existentes y en 2015, cuarenta y seis más. Teniendo en cuenta estas compilaciones, resulta factible vislumbrar la producción de Kartun como ensayista desde el año 1975 hasta la actualidad, lo que evidencia su permanente reflexión teórica a la par de su práctica concreta en la actuación (en su juventud), la escritura dramática y la dirección escénica (en el último período). KARTUN, Mauricio: 2001, 2006 y 2015.

Ahora bien, la Filosofía del teatro resalta un hecho contundente que consideramos de importancia fundamental. Si el teatro es, tal como venimos definiendo, un acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del teatro perdido. Resulta central asumir como punto de partida esta problematicidad y entender que la investigación teatral, su historiología, consiste en la búsqueda de esa cultura perdida, para describirla y comprenderla, pero nunca para poder restaurarla en el presente. Se trata de repensar el teatro desde un modelo de investigador participativo, que interviene en la zona de experiencia teatral -como espectador, como artista, como técnico-, y que comprende el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos. Se plantean, así, dos tipos de definiciones. Una lógico-genética que entiende al teatro como acontecimiento triádico (convivio, *poíesis*, expectación) y una pragmática, que resalta la fundación peculiar de una zona de experiencia y subjetividad, con una postura superadora de los conceptos de “teatro de la representación” o de la “presentación”, funcionales a una perspectiva semiótica. Sin embargo, esta concepción que asume que el teatro es efímero y no puede ser conservado, no inhabilita la investigación sino todo lo contrario. Propone estudiar el acontecimiento o aquellos materiales que sin ser el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento. Debido a las dificultades que el acontecimiento entraña como objeto de estudio, los estudios teatrales abordan sus “alrededores”, instancias previas o posteriores, pero con la convicción de que la existencia de un texto dramático conservado no es garantía de que el texto dramático escénico en el acontecimiento coincida con él, ni siquiera en lo estrictamente lingüístico.

En esta tesis en particular, focalizaremos en la literatura dramática (en general, previa a la puesta en escena, aunque Kartun ha publicado también textos post-escénicos, por lo que deslindaremos esos aspectos para cada caso puntual), en los metatextos

(entrevistas, ensayos, prólogos, programas de mano) y, en la medida de lo posible, en algunos residuos o huellas posteriores al acontecimiento como son las grabaciones audiovisuales, las fotografías o las críticas. En lo que respecta a los últimos años de producción kartuniana, desde *El Niño Argentino* (2006) en adelante, contamos además con la posibilidad del acceso como espectadores a las puestas en escena, es decir, como partícipes directos del convivio teatral.

En cuanto a los textos, se trata de estudiar la literatura dramática como una *poíesis* (Aristóteles 1946) de primer grado, sin perder de vista las “matrices de representatividad” (Dubatti 2008) que proyectan una escena futura. Por lo tanto, nos centraremos en lo que Dubatti (2008: 136) llama “teatro en potencia”, es decir, en el teatro como literatura. De acuerdo con este autor, existen cuatro tipos de textos dramáticos: 1) el texto dramático pre-escénico de primer grado, esto es, un texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito antes e independientemente de la escenificación, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”; 2) el texto dramático escénico, efímero, presente en cada función; 3) el texto dramático post-escénico, que surge de la notación y transformación del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal; 4) el texto dramático pre-escénico de segundo grado, es decir, las reescrituras de gabinete independientes de la escena, de textos dramáticos escénicos o pos-escénicos reelaborados literariamente (Dubatti 2008: 137). Literatura y puesta en escena son asumidos, entonces, como entes diversos aunque complementarios. Así, la pregunta planteada es cómo los textos dramáticos proponen su vinculación con el acontecimiento teatral.

Desde esta perspectiva, el teatro exige el encuentro presencial con el otro y, por ello, discute la noción de teatralidad propuesta por Josette Féral (aquella que describimos al señalar la perspectiva de la Antropología teatral, ver p. 15), en tanto esta autora entiende la

teatralidad como “una estructura trascendental” (Féral 2004: 93). Féral parte de las postulaciones del director ruso Nikolai Evreinov y asume así el proceso de la teatralidad como algo pre-estético, señalando el mínimo margen existente entre el teatro y lo cotidiano. La teatralidad es considerada como algo perteneciente a todos, como un impulso o instinto irresistible del ser humano, como una cualidad casi universal y presente en el hombre antes de todo acto estético. Es el gusto por el disfraz, el simulacro, la ilusión. Como señalamos más arriba, es una manera de ver la teatralidad desde una perspectiva antropológica o etnológica, que no pertenece exclusivamente al teatro. Por ello Féral define la teatralidad, siguiendo a Evreinov, como una “(...) propiedad (una trascendencia) que puede ser inducida sin pasar por el estudio empírico que supondría la observación de las diversas prácticas teatrales” (Féral 2004: 103). Por esta razón, Dubatti diferencia el teatro de otras formas de teatralidad, de una teatralidad natural o grado cero de la teatralidad, es decir, de todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros dentro de las interacciones sociales (Dubatti 2011: 45); y lo hace a partir de la noción de “teatralidad *poiética*”, definida por la *poésis* corporal, productiva, expectorial y convivial: “Es necesario distinguir la teatralidad *poiética*-convivial del teatro como acontecimiento específico; la teatralidad es históricamente anterior al teatro, en tanto el teatro hace un uso *poiético* de la teatralidad preexistente. Para la Filosofía del Teatro, el teatro es sólo un uso posible de la teatralidad” (Dubatti 2011: 54, cursivas en el original).

Desde esta perspectiva ontológica, el acontecimiento teatral:

(...) se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión, contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo. El ser *poiético* del teatro revela el ser no *poiético* de la realidad y, a través de esta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real (...) Necesitamos la metáfora poética (sea o no ficcional) para, por contraste y diferencia, ver de otra manera la realidad o intuir o recordar lo real.

Este último aspecto reviste una importancia central para el propósito de esta tesis, pues la hipótesis de trabajo consiste en pensar la obra de Mauricio Kartun, entre 1970 y 2015, como un todo cuyas partes (cada etapa productiva y, dentro de ellas, cada obra en particular) revelan, tal como define Ricardo Piglia (1993) en el epígrafe inicial de estas páginas, una trama en la que se pueden descifrar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder y las formas de la violencia.

Proponemos, entonces, elaborar un estudio del teatro de Mauricio Kartun desde un enfoque teórico-metodológico multidisciplinario, pero posicionados concretamente en una perspectiva filosófica. Desde este posicionamiento epistemológico se ofrece una mirada superadora, que parte de la convicción de la posibilidad de definir el fenómeno teatral, de hallar sus singularidades y describir sus saberes específicos. Se reconoce, de este modo, su problematicidad y se asume la necesidad de efectuar su historiología en contexto, en una territorialidad concreta, enraizada en la encrucijada de un espacio-tiempo determinado.⁵

1.2. Sobre la obra de Kartun en los estudios teatrales.

Mauricio Kartun (San Martín, Pcia. de Buenos Aires, 1946) es en la actualidad uno de los dramaturgos y directores de mayor trascendencia dentro del campo teatral argentino. Maestro de dramaturgia de toda una generación de escritores nacionales, obtuvo en primer

⁵ Que la Filosofía del Teatro es una perspectiva más totalizante y abarcadora que las corrientes epistemológicas precedentes, queda demostrado, entre otras cosas, en la productividad que logra extraer de enfoques previos. En este sentido, vale la pena rescatar un artículo en el que Dubatti observa la relación entre los presupuestos teóricos elaborados por Grotowski en su famoso artículo de 1965, “Hacia un teatro pobre”, y los fundamentos teóricos de la Filosofía teatral. De esta manera, se advierte cómo esta corriente no niega los saberes previos, en este caso, la producción de conocimiento surgida en torno a la Antropología teatral, producto de la reflexión de Grotowski a partir del trabajo específico y práctico como teatrista y maestro de actuación. Por el contrario, Dubatti rescata las principales afirmaciones del director polaco como posibles antecedentes y fuentes de los postulados de la Filosofía teatral. Dubatti, Jorge: 2010c.

término la legitimación en el campo local como dramaturgo. Dicho posicionamiento puede vislumbrarse a partir de los premios adjudicados, así como también de la publicación de sus obras, entre las que se destaca la labor de Osvaldo Pellettieri que hacia 1993 reúne la primera parte de su dramaturgia completa hasta ese entonces y la publica bajo el sello de Corregidor.⁶ Antes de esta fecha, Kartun se venía desempeñando en el ámbito teatral desde los años setenta, de la mano de la militancia y la política, y sólo había publicado textos aislados, algunos a raíz de diversos premios que obtiene en el marco, por ejemplo, de Teatro Abierto. Con su participación en dicho ciclo, en 1982 y 1983 respectivamente, así como también con la escenificación de su texto *Pericones*, de 1987, en el Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Jaime Kogan, es decir, en el teatro oficial, Kartun se posiciona definitivamente como dramaturgo argentino y obtiene la legitimación de sus pares y de la crítica. En los años noventa, continúa escribiendo y sus obras son reclamadas por directores de renombre y puestas en escena con la actuación de reconocidos intérpretes en el marco del “teatro de arte” de aquellos años. Sin embargo, a partir del año 2003, asume un nuevo rol hacia el cual se había mostrado hasta ahora muy reacio: el de director escénico de sus propios textos. Con *La Madonnita* se asoma a la escena local el Kartun director, y obtiene el reconocimiento definitivo en dicha labor a partir de *El Niño Argentino* del año 2006. Desde entonces, Kartun no sólo escribe sino que dirige sus propias obras, habiendo obtenido en su etapa de madurez un sello propio, un tono personal que define su poética de manera inconfundible. Su legitimación queda de manifiesto en las múltiples publicaciones de sus textos -tanto de su dramaturgia como de

⁶ Entre los reconocimientos se destacan Primer Premio Nacional de Dramaturgia, María Guerrero, Konex de Platino, Trinidad Guevara, Fondo Nacional de las Artes, Asociación de Cronistas del Espectáculo, Prensario, Argentores, Premio Teatro del Mundo (UBA), Clarín, ACE de Oro, Premio de la Crítica al mejor libro de creación literaria del año por *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, entre muchos otros.

sus escritos ensayísticos referidos al quehacer dramático-, en la infinidad de premios obtenidos, en el reconocimiento de sus pares -y especialmente de sus alumnos como “maestro”- y de la crítica, y en las invitaciones al exterior para dar conferencias o presentar sus obras en festivales internacionales.

Hay cuatro hechos contundentes que resultan significativos y evidencian el relevante posicionamiento que Kartun ocupa en los últimos años en el campo teatral argentino. El 4 de julio de 2013, Hugo Crexell y Mónica Salerno estrenaron un documental sobre el autor y, en particular, sobre su obra *Salomé de chacra*, titulado *Kartun, el año de salomé*. La trasposición del proceso creativo de la obra a otro género, en este caso, un largometraje, así como también el interés por la figura de Kartun, por su pensamiento teatral, por su *modus operandi* artístico, reflejan la importancia que el dramaturgo adquiere en el campo, producto de su vasta trayectoria. Por otro lado, en abril de 2014, su libro *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, obtiene el premio de la crítica, organizado por la Fundación El Libro, al mejor libro argentino de creación literaria de ese año, con lo que la dramaturgia adquiere un lugar de relevancia dentro del campo literario nacional gracias a la obra de Kartun.⁷ Ese mismo año, en septiembre, la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) le otorga el título de Profesor Honorario, lo cual implica una marca muy significativa teniendo en cuenta la formación autodidacta de Kartun y su distancia con respecto a los estudios académicos (muchos años antes, Carlos Catalano ya había valorado la experiencia por sobre la titulación y había convocado a Kartun como docente para la recién fundada Escuela Superior de Teatro, hoy Facultad de Arte, de la UNICEN, en la que

⁷ Frente a la narrativa o la poesía, la dramaturgia ocupa siempre un lugar subsidiario dentro del campo literario, en especial, en los últimos años en los que la concepción del teatro se ha corrido de la primacía del texto. Kartun pareciera venir, entonces, a reivindicar el carácter también literario -aparte de todo lo demás-, del fenómeno teatral.

actualmente Kartun continúa desempeñándose).⁸ De esta manera, la universidad abre su espectro, mira hacia afuera y valora a Kartun no sólo como dramaturgo, director o maestro de dramaturgia sino como un teórico del fenómeno teatral, reivindicando el aporte que su quehacer significa para la cultura, la literatura y el arte argentinos.

Finalmente, en 2015, el CCC publica un libro de textos teatrales de Manuel Santos Iñurrieta, *Mientras cuida de Carmela (y otros textos)*. Allí puede leerse la obra “La Competencia” (estrenada en Mar del Plata en 2017, bajo la dirección del autor), en la que, con un gesto disruptivamente humorístico, Kartun aparece mencionado e incorporado al relato de manera reiterada por parte de los protagonistas.⁹ Este gesto, por medio del cual Kartun es reconocido como “el” dramaturgo argentino, expone, otra vez, la centralidad de la figura del autor en el campo teatral actual. Algo similar ocurre también en 2017, cuando en España, puntualmente en Gijón -es decir, en Asturias, de donde proviene la madre de Kartun-, se estrena en el teatro Filarmónica un espectáculo denominado “Semblanza de Mauricio Kartun”. Se trata de un homenaje al autor por parte de dos actores asturianos de gran trayectoria, José Antonio Lobato y Manuel Pizarro, bajo la dirección de Miguel Expósito, por lo que se produce la unión de dos compañías casi míticas de Gijón, TEG -

⁸ Aquí puede leerse la Resolución 1059 de la UBA, donde se confirma el nombramiento y se justifican sus razones: http://www.uba.ar/archivos_uba/2014-09-24_1059.pdf

⁹ Se estrenó el 8 de enero de 2017 en Cuatro Elementos Espacio Teatral, con la actuación de José Luis Britos y Esteban Padín, y la asistencia de dirección de Alejandro Arcuri. Citamos, a modo de ejemplo:

Cercano: (En soledad) Tengo lindos recuerdos, aunque mis recuerdos más lindos los he soñado... diría son falsos... Pero hay sueños que uno los vive con tanta intensidad que parecen reales... Una vez soñé que era escritor... precisamente un dramaturgo... una pesadilla, en fin. Era un dramaturgo medio choto o del todo, la cosa es que soñé en el día que le ganamos a Kartun, mi mente y yo. Y le ganaba un premio rimbombante y subía a recibirlo, aún me acuerdo mi cara de pelotudo suficiente, y mi transpiración catártica a la hora de escuchar mi nombre. Transpiración que brotaba de todo mi cuerpo con la intención de destilar un chivo que configure un clima y una enorme mueca de ¡Ja! ¡Te cagué Kartun!... Pero nada de eso... Luego de recibir la estatuilla incómoda y parecida a un velador o vaya uno a saber que mierda... lo veo al tipo acercarse y me dice “Bien pibe” “Te felicito” “Seguí trabajando”... y yo estupefacto lloraba... Lloraba por no poder sobarlo y decirle ¡¡¡¡chivaaaa, chivaaaa!!! (...)

Manuel Santos Iñurrieta 2015: 135.

Teatro Estudio de Gijón- y Márgenes. La obra se organiza en dos partes. La primera constituye el homenaje al hombre -al que, vale destacar, los protagonistas no conocen personalmente sino sólo a través de sus obras y de un contacto fluido vía mail-, al Kartun empírico, teatrista comprometido e hijo de madre asturiana; la segunda, pone en escena “Cumbia morena cumbia”.¹⁰ Dato llamativo, entonces, que refleja el fenómeno Kartun irradiado, ahora, de manera internacional.

Pese a esta centralidad, los estudios críticos en torno a su teatro se circunscriben sobre todo a prólogos, ponencias, críticas de sus espectáculos en revistas especializadas o de difusión, entrevistas o artículos publicados en el marco de la edición de sus últimas piezas dramáticas.¹¹ No existe hasta el momento un estudio que proponga un análisis de su obra completa, sugiera una periodización posible y establezca vínculos productivos entre la primera parte de su dramaturgia y sus últimos textos, a fin de caracterizar su poética y observar la evolución de su teatro. Los trabajos de mayor relevancia son, en primer término, los de Osvaldo Pellettieri, en especial, los prólogos a las dos ediciones que de su teatro publica en Corregidor: “Mauricio Kartun: entre el realismo y el neogrotesco”, de 1993, donde se circunscribe únicamente a *Pericones* y *El partener*; y “Mauricio Kartun y el teatro nacional”, de 1999, donde historiza la evolución desde *El partener* hasta *Rápido*

¹⁰ Kartun insiste bastante en el pasado asturiano de su madre, no sólo en sus manifestaciones biográficas sino por ejemplo en su primera obra publicada, *Chau Misterix*, en la que el niño protagonista sufre por ser obligado, a instancias de su madre, a disfrazarse de gaitero asturiano para los festejos de carnaval realizados en un club de barrio de la provincia de Buenos Aires, en la década del '50. Se observa, así, cómo la ascendencia asturiana no es un elemento menor, en tanto llega a constituir un motivo literario en las obras de su primera etapa, luego del período militante y de la mano de Ricardo Monti, en las que hay una indagación profunda sobre aspectos autobiográficos, convertidos en estética. Esto será desarrollado más adelante en el primer apartado del capítulo 2: “En busca del tiempo perdido 1’: El recuerdo de infancia como dispositivo creador. Primeras marcas de una identidad estética: el intertexto popular en *Chau Misterix* (1980)”.

¹¹ Realizaremos en este apartado un breve recorrido por la bibliografía crítica existente sobre la obra de Kartun, a fin de tener una visión general del estado de la cuestión, pero cada uno de los textos mencionados será retomado en el apartado correspondiente a la obra particular del autor a la que dicho artículo haga referencia. Allí indicaremos los datos de edición correspondientes, que pueden hallarse en extensión en la bibliografía adjuntada hacia el final de esta tesis.

nocturno aire de foxtrot, pasando por *Un puñal en las carnes* y *Desde la lona*. Antes de estas compilaciones, Pellettieri había incluido un estudio suyo en la primera edición de *El partener*, efectuada hacia fines de los años ochenta por la editorial de la Universidad Nacional del Litoral: “*El partener*, la tragicomedia de la impostura y el desamparo”. Asimismo, en 1990, en el marco del libro *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*, había incluido el artículo “El texto espectacular de *El partener* de Mauricio Kartun”, donde historizaba la relación entre el texto dramático y el texto espectacular desde una perspectiva semiótica según los modelos descriptos en el apartado precedente (estructura profunda, estructura superficial, aspecto verbal, aspecto semántico, aspecto espectacular). En 1993, a su vez, había compilado para Girol Books cuatro obras de teatro de diversos autores, donde incluyó, junto con Monti, Perinelli y Rovner, “Salto al cielo” de Kartun. Allí, puede leerse su estudio preliminar titulado “Cuatro textos de nuestro tiempo o La continuidad de una voluntad modernizadora”. La lectura que ofrece Pellettieri responde a la ubicación de Mauricio Kartun dentro de la periodización del teatro argentino que el investigador propone en los cinco tomos de *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, de editorial Galerna, cuyo estudio se extiende hasta 1998. Por ello, las obras posteriores de Kartun quedan afuera de su investigación, así como también aquellas que no resultan ilustrativas para la propuesta de periodización que sugiere Pellettieri, producto de una mirada semiótica y evolutiva del fenómeno, que atiende a aquellas regularidades y rupturas que permiten la configuración y evolución de lo que él denomina el “sistema teatral argentino”. Es decir, se trata de una historia del teatro compuesta por fases, sistemas y subsistemas. De esta manera, ese primer artículo sobre *El partener*, indaga en la relación de la obra con su modelo, el sainete criollo, deslindando los acercamientos y las distancias de la obra de Kartun con respecto a cada uno de los subtipos que Pellettieri reconoce dentro de

lo que denomina el subsistema del sainete criollo. Al margen de la novedad que significó en los estudios teatrales locales una propuesta de tal sistematización, una perspectiva tan abarcadora deja afuera los casos más excéntricos, aquellos que se alejan de la norma, que no definen escuelas o continuadores.¹² Por eso, del primer tomo del teatro de Kartun que incluye seis obras, Pellettieri sólo analiza dos, aquellas funcionales a su propuesta.

Jorge Dubatti es otro de los investigadores que ha reconocido la importancia de la obra dramática de Mauricio Kartun para la historia del teatro nacional, dedicándole una serie de estudios referidos a su dramaturgia.¹³ Ya en el primer tomo que publica Pellettieri en Corregidor en 1993, se adjunta una entrevista que le realiza Dubatti titulada: “El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía”. Posee además algunos artículos fundamentales publicados en revistas especializadas, tales como: “*Pericones* de Mauricio Kartun: estructura dramática, novela de piratas y sujetos históricos”, del año 2009; “*El Niño Argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como ‘ladrillazo a la vidriera’”, de 2010, o “Mauricio Kartun: otras poéticas para el teatro de izquierda en la Argentina (notas sobre *Pericones*, 1987, y *El partener*, 1988)”, de 2015.

En su libro *El teatro sabe* (fórmula que acuña precisamente a raíz de una expresión kartuniana),¹⁴ publicado en el año 2005, incluye el capítulo: “Mauricio Kartun: poética

¹² La propuesta de Pellettieri, radicada en el GETEA -Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino- de la Universidad de Buenos Aires, implica, además de una gran producción científica al respecto, el conglomerado de un amplio conjunto de investigadores, así como también la organización anual de un congreso internacional y de diferentes actividades de extensión, que han contribuido notablemente en la conformación de un campo crítico específico de los estudios teatrales.

¹³ Dubatti se forma tempranamente con Osvaldo Pellettieri, razón por la cual participa de esas primeras investigaciones que Pellettieri efectúa sobre el teatro de Kartun. Con los años se distancia de la perspectiva semiótica en la que se fundan los trabajos de Pellettieri y elabora los fundamentos de la Filosofía del Teatro que hemos descrito en el apartado precedente.

¹⁴ Algo similar realiza con la fórmula “el teatro teatra”, ya que a partir de esa definición que manifiesta Kartun, Dubatti elabora parte de sus concepciones teóricas sobre el fenómeno y da título a un libro publicado en 2009 por la editorial de la Universidad Nacional del Sur, donde reúne una serie de artículos al respecto. Esto revela no sólo la importancia otorgada a Kartun como pensador del teatro, en función de su praxis concreta; sino también la convicción de que para definir la singularidad del teatro, es necesario escuchar a sus

teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”. Asimismo, ha sido el encargado de las últimas ediciones de los textos de Kartun, y en todos esos libros ha incluido prólogos y entrevistas de su autoría. Así, ha realizado el Apéndice Biográfico que incluye una entrevista para la edición de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, publicado por Adriana Hidalgo en el año 2001. Para la colección La Biblioteca del Espectador, de editorial Atuel, ha publicado *La Madonnita* (2005), *El Niño Argentino* (2006) y *Ala de criados* (2010). En el primero de ellos, se incorpora el artículo “Cinco ejes de aproximación a la poética de *La Madonnita*”, así como también una entrevista titulada: “Todo acto de descubrimiento es un bombardeo controlado a la red conceptual”. Además, en esta edición se incluye el artículo de Marta H. López: “*La Madonnita*: la imagen capturada”, así como también un texto escrito por el propio Kartun: “*La Madonnita*: de qué está hecha”. En la edición de *El Niño Argentino*, Dubatti incluye también una presentación biográfica, una entrevista y tres artículos críticos. Uno de su autoría, “*El Niño Argentino*: drama de aprendizaje y escepticismo”; uno de Pamela Brownell, “El Dieciocho Brumario del Niño Argentino: tragedia y parodia en Achalay”; y uno de Natacha Koss, “*El Niño Argentino*: reescritura escénica, poética de lo residual y nueva subjetividad”. Por último, en *Ala de criados*, Dubatti publica otra entrevista, los textos de su autoría “En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje sobre *Ala de criados*” y “Sobre el alcance de la teoría de la ‘engañifa’ en *Ala de criados*”; y los artículos “*Ala de criados*. Una semana funesta. Una semana trágica” de Carlos Fos y “*Ala de criados* y la poética del teatro político” de Natacha Koss.

protagonistas. DUBATTI, Jorge: 2009b. Prólogo de Mauricio Kartun incluido en Kartun, Mauricio: 2015. 136-137.

Para la edición que Losada publica del teatro de Kartun en 2006, Dubatti escribe el prólogo, “Vigencia de una poética”, del mismo modo que para la edición de Colihue de 2011 escribe: “Poesía teatral de lo marginal e inadvertido”. En el libro *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, publicado por el CCC en 2011 y del que es coordinador, incluye escenas inéditas de *Chau Misterix* y el artículo: “Ampliación del universo de la ‘trilogía de San Andrés’: acto de la memoria y multiperspectivismo en cuatro monólogos inéditos de Mauricio Kartun para *Chau Misterix* (edición y comentario)”. Estas escenas recuperadas, luego reaparecerán en la última reedición del texto, realizada por Corregidor en 2014, donde además Dubatti incluye el prólogo de su autoría: “*Chau Misterix* y la ‘trilogía de San Andrés’”. También realiza la introducción al autor para el tomo 1 de la *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*, que publica el CELCIT en 2015 e incluye *La casita de los viejos* de Kartun (se trata de una reedición digital de la antología homónima publicada en 2010 por el INT, compilada por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola). En 2012, publica de manera conjunta *El Niño Argentino, Ala de criados y Salomé de chacra*, bajo el denominador *Tríptico patronal*, y allí incluye la entrevista “El Bautista soy yo”. Además, se anexan en este tomo los artículos “El Gringuete, un ‘imprescindible’ en la ‘máquina’” de Lucía Salatino, “Herodes: palabra y tripa” de Ricardo Dubatti y “Contrarrevolución en el balneario. La potencia del simulacro” de Magaly Muguercia. Finalmente, en 2014, Atuel publica *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, también al cuidado de Jorge Dubatti, que incluye una entrevista y los artículos “El malentendido de Caín” de Natacha Koss y “*Terrenal*: hacia un teatro de Abel” de Ricardo Dubatti. Aunque aún en prensa, Dubatti refleja la importancia de Mauricio Kartun para la historia del teatro nacional en la coordinación del proyecto colectivo titulado *El pensamiento teatral de*

Mauricio Kartun. Ha sido, además, el compilador de los ensayos que Kartun ha publicado bajo el título *Escritos* en 2001 (Libros del Rojas), 2006 y 2015 (Colihue) respectivamente.¹⁵

Como ya hemos mencionado, es factible hallar ponencias publicadas en el marco de jornadas y congresos, tales como “Trajoedia: sutileza y tosquedad. La pasión criolla en *Salomé de chacra* de Mauricio Kartun” de Carla Actis Caporale o “La estética tardía de Mauricio Kartun en el marco de la dramaturgia porteña contemporánea: un abordaje socio-semiótico” de María Paula Del Prato; o artículos en revistas especializadas como “Avatares del teatro político. (Acerca de *El Niño Argentino* de Mauricio Kartun)” de Amelia Royo; “La narración desde la muerte en *Salomé de chacra* de Mauricio Kartun” o “Aproximaciones a la dramaturgia de *Chau Misterix* de Mauricio Kartun a partir de cuatro monólogos para una puesta no realizada”, ambos de María Victoria Tadorelli; “*Terrenal* de Mauricio Kartun: una reescritura política, circense y metateatral del mito de Caín y Abel” de Daniela Oulego o “Una caracterización de la clase política argentina en *El Niño Argentino* de Mauricio Kartun”, de Larisa Rivarola. También podemos mencionar el artículo de Norma Adriana Scheinin, “El irresistible vuelo de la metáfora: sobre *Ala de criados* de Mauricio Kartun”, incluido en el libro colectivo compilado por Pellettieri en 2012, *Territorios Teatrales*.

En *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia y desencanto*, Paola Hernández incluye un apartado titulado “*Desde la lona* de Mauricio Kartun”, obra que analiza en relación con *La Nona* de Roberto Cossa dentro del capítulo “Sainetes especulativos: escenas argentinas desencantadas”. En este sentido, nos interesa agregar, por último, que algunas de las obras que Mauricio Kartun escribe en la década de los noventa, han sido estudiadas por nosotros en un trabajo previo cuyo resultado final fue la ya referida

¹⁵ Ver Nota 4, página 22.

Tesis de Maestría en Letras Hispánicas defendida en la Universidad Nacional de Mar del Plata en marzo de 2016.

En el libro *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* hay que destacar “Aristófanes y el arte de lo posible en *Salto al cielo* de Mauricio Kartun” de Emiliano Buis, así como en referencia a esta misma obra resulta relevante el artículo de Laura Mogliani: “*Salto al cielo: el desarrollo de una utopía*”, incluido en el libro compilado por Osvaldo Pellettieri, *Teatro Argentino de los 90*.

Como se observa a partir de la descripción aquí planteada, existe un gran reconocimiento hacia la obra dramática de Mauricio Kartun y hacia el rol fundamental que este autor cumple en la historia del teatro nacional. Sin embargo, pese a ello, y dada la permanente actualización de su obra, no hay estudios globales de su poética que brinden aportes acerca de las peculiaridades de su estética, y pongan en vinculación su dramaturgia con la historia y la política argentinas, temas de resonancia fundamental en sus textos y puestas en escena. Consideramos que estudiar la obra dramática de Mauricio Kartun no sólo ofrece un panorama individual sobre la especificidad de la poética de un autor, sino que posibilita, a la vez, comprender de manera más acabada el desarrollo del teatro y la literatura nacional de los últimos cuarenta y cinco años, en el devenir histórico del entramado argentino. Por ello, proponemos periodizar la obra dramática de Mauricio Kartun en tres etapas y considerar la construcción de su poética como un recorrido en el que cada obra funciona como una estación, contribuyendo a la formación de un teatro político con caracteres propios, que emerge definitivamente en su etapa de madurez. Estas tres etapas que definimos cuentan, a su vez, con un período previo de juventud, en el que Kartun se acerca al teatro de la mano de la militancia y la política. Si bien el dramaturgo elige no publicar los textos producidos en ese marco, la reconstrucción histórica del

itinerario que transita Kartun en aquellos años -los grupos militantes en los que interviene, su adhesión a la izquierda peronista; el revisionismo histórico, el socialismo y la concepción nacional y popular del hecho artístico-, resulta determinante pues define una serie de marcas que podrán ser rastreadas en su etapa de madurez, en la que conserva los aspectos ideológicos de juventud -su “visión de mundo” (Goldmann 1967; Chartier 1992), pero condensados ahora con una distancia crítica y una peculiaridad estética que lo define. Por lo tanto, si concebimos su producción como un recorrido en el que se van sucediendo diferentes estaciones, debemos partir de su juventud militante para encontrar allí los fundamentos ideológico-políticos que orientan su obra futura.

1.3. La obra kartuniana en perspectiva: una periodización posible

Periodizar implica colocar el “objeto” a estudiar dentro de un contexto que evoca una serie de eventos y asociaciones. Como método historiográfico, periodizar significa asumir una concepción del tiempo histórico para lo cual la teoría de Fernand Braudel, al plantear el esquema de las “tres duraciones”, consiste en un esfuerzo superador de las clásicas contradicciones entre diacronía o sincronía; unicidad o multiplicidad de un período; tiempo estático o tiempos múltiples; continuidad versus discontinuidad. Para Braudel, en la superficie hay una historia episódica, de los acontecimientos, que se inscribe en el tiempo corto: una microhistoria. A media profundidad, hay una historia coyuntural de ritmo más amplio y más lento. Y, por último, existe una historia estructural o de larga duración que encauza siglos enteros y que, desde la perspectiva de este autor, es la línea más útil para una observación y una reflexión comunes a las ciencias sociales: “La historia es una dialéctica de la duración; (...) es el estudio (...) de todo lo social, y por tanto del pasado; y también, por tanto, del presente, ambos inseparables (...) El presente (...) es una

vuelta a lo múltiple, a lo complicado, a lo ‘pluridimensional’” (Braudel 1970: 115 y 120, comillas en el original).

Este historiador propone replantear la historia -y, por ende, todas las ciencias sociales-, a partir de una infraestructura en relación a estas capas de historia lenta (Braudel 1970: 74). Así, desde esta perspectiva, todas las ciencias del hombre están contaminadas unas con otras por lo que es necesario definir primero una jerarquía de fuerzas, de corrientes, de movimientos particulares para, luego, recobrar una constelación de conjunto. En cada momento es necesario distinguir entre “movimientos largos” y “empujes breves”. Cada “actualidad” reúne “movimientos de origen y de ritmo diferente: el tiempo de hoy data a la vez de ayer, de anteayer, de antaño” (Braudel 1970: 76).

En una reflexión reciente acerca de su producción dramática, Mauricio Kartun sostiene que “... tras muchos años de trabajo uno descubre que no escribe obras sino una obra, una especie de sin fin donde todo tiene que ver con todo” (Kartun 2012: 61). A partir de esta premisa, y siguiendo los aportes de Braudel, consideramos que periodizar la obra de Kartun permite, en primer lugar, observar las particularidades de una poética de autor que en una historia “coyuntural o de mediana duración” (Braudel 1970), se construye como un teatro político que configura, estéticamente, un relato de nación. De este modo, cada obra funciona como el eslabón de una cadena que, de manera global, constituye una línea de tiempo de la historia de nuestro país y de la conformación de nuestra identidad, con un posicionamiento ideológico concreto que Kartun sostiene firmemente desde sus inicios hasta hoy. Lo que varía, entonces, es el modo de expresión, pero no la “visión de mundo” (Goldmann 1967; Chartier 1992) subyacente en cada uno de sus textos. En segundo término, periodizar la obra de este dramaturgo posibilita, a su vez, pensar los vínculos de su producción no sólo con la historia argentina -observando las relaciones de las

“microhistorias” que cada obra elabora con una historia lenta, de “larga duración”, la historia del país, y con una historia “coyuntural” que abarca los años de vida del propio Kartun-, sino también con una historia de la literatura y del teatro nacional. Nos interesa vislumbrar, por tanto, qué peculiaridades estéticas adquiere en cada momento ese “relato” que, al decir de Kartun, surge como consecuencia de su pensamiento, asociado inicialmente al peronismo.¹⁶ El posicionamiento de Kartun como sujeto histórico-social define una serie de marcas de su poética que determinan las características generales de ese relato identitario que constituye su obra toda.

Proponemos una periodización de la obra publicada de Mauricio Kartun en tres etapas.¹⁷ La actividad dramática de Kartun comienza en los años ´70, pero las obras producidas durante aquellos años de juventud son deliberadamente dejadas de lado por el autor al momento de publicar sus textos.¹⁸ Por lo tanto, la primera etapa comienza en 1980, con la publicación de *Chau Misterix*, donde Kartun muestra ya una tendencia que será recurrente en toda su obra posterior: la indagación sobre géneros populares. Son los años de la Dictadura y Kartun participa activamente de Teatro Abierto, con obras breves -dadas las peculiaridades del ciclo-, que metafóricamente tienen un objetivo preciso: la lucha contra el sistema imperante. Se incluyen en esta primera etapa *La casita de los viejos* de 1982 y

¹⁶ Dice Dubatti:

La base del pensamiento socialista nunca desapareció del pensamiento de Kartun, por eso consideramos que el arco integral de su dramaturgia constituye un capítulo central en la historia productiva de las relaciones entre teatro e izquierda en la Argentina, de su continuidad y su transformación. El socialismo (entendido en un sentido no institucional-partidista, sino como una concepción amplia de izquierda que valora la igualdad y la justicia social, contra la desigualdad promovida por el capitalismo en complementariedad con el pensamiento nacional y popular) aparece reformulado y replanteado en sucesivas poéticas a lo largo de toda su producción (Kartun 2014: 61).

¹⁷ En cada caso en particular, deslindaremos la publicación del texto de la puesta en escena, pues hay textos que escritos durante un período se publican mucho después y no se llevan a escena, mientras que otros aparecen primero en el escenario y luego son publicados, así como también hay experiencias que Kartun practica y no publica, como ocurre con algunas de sus adaptaciones o de su escritura en colaboración. Por ello, en cada etapa y para cada caso, detallaremos minuciosamente estos aspectos.

¹⁸ Indagaremos sobre esta etapa en el apartado titulado “Apuntes para un comienzo: la juventud militante. La experiencia Boal y el grupo Cumpa”, incluido en este mismo capítulo inaugural.

Cumbia morena cumbia de 1983. Son obras nostálgicas, en las que la añoranza por un pasado glorioso -la casa familiar, la juventud, la infancia, el barrio-, da cuenta de un presente que se rechaza, poniendo el foco en universos marginales. Son argumentos simples, que surgen del cruce con géneros populares como el tango, la cumbia o la historieta. Entre esta primera etapa y la siguiente, *Pericones*, de 1987, funciona, de acuerdo con nuestra lectura, como pieza bisagra que si bien conserva elementos del período precedente, inaugura ciertos gestos que serán recuperados, no sólo en la etapa siguiente sino también en el último período de la producción kartuniana. *Pericones* abandona la brevedad y ofrece un argumento complejo que se desarrolla en tres actos. Conserva el trabajo sobre la música popular, el baile nacional argentino, en combinación con la novela de aventuras, en su variante de “novela de piratas”. Ubicada cronológicamente en 1889, utiliza como disparador el viaje del vapor Pampero entre América y Europa, en el que se debaten, tal como afirma Dubatti, tres sujetos históricos: el liberalismo reaccionario local, las ascendientes clases populares y el imperialismo británico (Dubatti 2009c). La pieza anticipa una serie de motivos constitutivos de su obra posterior: el viaje en barco a Europa hacia fines del siglo XIX y principios del XX; el enfrentamiento entre clases; el humor como procedimiento estructurador y la violencia inevitable del desenlace. Con esta obra que ubica a Kartun en el marco del teatro oficial (se estrena bajo la dirección de Jaime Kogan en 1987 en el Teatro General San Martín) y, por lo tanto, consolida su lugar como dramaturgo, se abre, entonces, la segunda etapa propuesta en la que se incluyen las obras escritas durante el decenio menemista, aunque incorpora también *El partener*, de 1987, y finaliza promediando los años 2000.

Durante este período, el eje está puesto en sujetos marginales en conexión con lo popular y, de manera contundente, algunos textos de la época evidencian el rechazo crítico

al contexto político, social y cultural inmediato. Es el caso de *Rápido nocturno, aire de foxtrot* y *Desde la lona*, ambas de 1997, donde el ferrocarril funciona como sinécdoque de un país entregado a manos extranjeras. Durante esta segunda etapa, Kartun indaga también sobre otras formas de escritura: el texto como monólogo en *Como un puñal en las carnes* (1996); las adaptaciones en *Sacco y Vanzetti* (1991), *Salto al cielo* (1993), *Volpone* (1991) o *El pato salvaje* (1997), estas dos últimas en colaboración con David Amitín; o *La leyenda de Robin Hood* (1996), escrita para la escuela de titiriteros del Teatro General San Martín, en colaboración con Tito Loréface, quien dirige su puesta en escena junto con Adelaida Mangani. La escritura en colaboración, que ya había practicado en la década del '70, da también como resultado durante este período *Lejos de aquí*, en coautoría con Roberto Cossa (1993) o *La comedia es finita*, con Claudio Gallardou (1994). A lo largo de estos años, antes de experimentar la autodirección escénica, Kartun programa tres ediciones del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires y adapta para el teatro San Martín una serie de textos clásicos como son *Los pequeños burgueses* de Gorki, *El zoo de cristal* de Tennessee Williams o *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. Es la etapa en la que más practica su rol de versionista. También participa de experiencias de teatro de creación colectiva que dan como resultado *Perras*, dirigida por Enrique Federman, o *No me dejes así*, con la participación de Claudio Martínez Bel (a quien dirigirá a partir de 2014, cuando interprete el personaje de Caín en *Terrenal*) y Néstor Caniglia.¹⁹ Aunque nuestro foco esté puesto en la obra individual y publicada de Kartun, otorgándole una relevancia notoria al carácter literario de su teatro, tendremos en cuenta todos estos elementos que rodean su labor como dramaturgo, pues consideramos que son experiencias que contribuyen a forjar

¹⁹ “Perras” está incluido como creación colectiva de Néstor Caniglia, Claudio Martínez Bel, Enrique Federman y Mauricio Kartun, en el libro compilado por Jorge Dubatti, *Nuevo Teatro Argentino*, de editorial Interzona, publicado en 2003.

su poética y la obtención de su sello personal, ya que, entre otras cosas, dan cuenta de la red de relaciones que Kartun establece con otros teatristas.

La escritura en colaboración (no toda publicada o, como ocurre con el texto escrito con Tito Cossa, publicada en las obras completas del otro autor y no en la suya propia) o la adaptación para el teatro de títeres, así como también la producción de monólogos, aunque pertenezcan a este período, son deliberadamente ubicados hacia el final, en una *Coda*, pues desde nuestra perspectiva funcionan como “excentricidades” dentro de la obra total del dramaturgo.²⁰ Se trata de una serie de elementos que contribuyen a la definición de la poética de Kartun pero que lo hacen de manera transversal, por lo que consideramos más conveniente ubicarlos por fuera de la periodización propuesta, aunque cronológicamente formen parte de alguno de los períodos segmentados. En el caso de los monólogos (*Como un puñal en las carnes* y *La suerte de la fea*), se trata de una especie de experimentación literaria que Kartun practica sobre el papel, donde se anima a probar otras posibilidades para su dramaturgia. Lo mismo ocurre con la labor de Kartun como ensayista que, al atravesar todos los períodos de su quehacer como dramaturgo y director, resulta más productivo ubicarla hacia el final, en relación, incluso, con la construcción de su imagen como pedagogo. Asimismo sucede con otras “excentricidades” como son su rol de compositor de canciones para la película *Los hijos de Fierro* de Fernando Pino Solanas, para *Arlequino* de Claudio Gallardou o para *Aquellos gauchos judíos*, dirigida por Kogan en el Teatro Nacional Cervantes sobre textos de Ricardo Halac y Roberto Cossa. Ocurre lo

²⁰ Con respecto a la escritura de monólogos y a su relación con la dinámica concreta del escenario, dice Kartun: “Yo soy un escritor de enorme tendencia al monólogo, y entro en los monólogos con una especie de soltura literaria que después naturalmente se paga en el escenario. Cuando entro en esa tendencia trato de recordarme mirando por el agujerito y me digo que por más que yo disfrute ahora con cierta eventual belleza literaria que pueda generar, ese texto tiene otras formulaciones, que tienen que pasar a un cuerpo emocionado y tienen que sostener la atención del espectador durante una cantidad determinada de tiempo”. Kartun 2002: 12.

mismo con la adaptación para teatro y títeres del cuento de Horacio Quiroga, *Juan Darién*, compuesta a pedido de Tito Loréfica, quien la estrenó en 2015 bajo el título *Salvajada*.

Hacia finales de la década comienza a escribir un texto emblemático para su producción de madurez, *El Niño Argentino*, pero que no publicará hasta muchos años después. Otra vez, consideramos la emergencia de una obra bisagra entre la segunda y la tercera etapa: nos referimos a *La Madonnita*, del año 2003. El universo recreado y los procedimientos empleados permiten incluir a esta pieza en la segunda etapa señalada, pero el hecho de ser la primera experiencia de dirección de un texto propio, hace que la misma funcione como trampolín para la experimentación escénica que le permite a Kartun dar el salto hacia la profundización de una estética eminentemente personal y novedosa.²¹

Asumir la dirección teatral de sus propios textos, oficia como un giro copernicano en la producción del dramaturgo y da lugar a la tercera y última etapa, de evidente madurez poética, en la que se condensan elementos precedentes tales como el humor, el trabajo sobre lo popular o la combinatoria de universos al parecer incongruentes entre sí, pero para indagar ahora no tanto en los sectores marginales sino en la gestación histórica de la oligarquía terrateniente y de la clase media argentinas. Con textos que se alejan notoriamente del realismo, la última etapa productiva de Kartun está compuesta por *El Niño*

²¹ No es la primera experiencia de dirección sino la primera experiencia de dirección de un texto propio. Ya había incursionado en este aspecto en Santa Fe, en 1988, cuando dirigió para el Equipo Teatro Llanura, “El clásico binomio”, escrita y actuada por Rafael Bruza y Jorge Ricci. El estreno se produjo en el Teatro Municipal de Santa Fe, en julio de 1988, bajo el auspicio de la Universidad Nacional del Litoral, donde Ricci era Secretario de Asuntos Culturales. La editorial de esta universidad publicó luego el texto junto con *El partener* de Kartun, que obtiene allí su primera edición, encabezada por un estudio crítico de Osvaldo Pellettieri: “*El partener*, la tragicomedia de la impostura y el desamparo”. Bruza, Ricci, Kartun (1989), Universidad Nacional del Litoral. Algunas décadas después, la obra fue repuesta en la ciudad de Buenos Aires.

Con Rafael Bruza volverá a trabajar casi treinta años después, cuando el actor, autor, director y docente santafecino interprete el personaje de Tatita en *Terrenal*, tras el reemplazo de Claudio Rissi, a partir de las funciones de agosto de 2016. La relación Bruza-Kartun es de largo alcance, pues Bruza dirigió también una puesta de *La casita de los viejos* y fue el propio Kartun quien le hizo el prólogo para la publicación de sus obras teatrales compiladas por Colihue en 2008, bajo el título *Rotos de amor y otros fracasos*. Bruza 2008.

Argentino (2006) -donde retoma el mítico viaje en barco, inaugurado en *Pericones-*, *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011) y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014).

En todas las obras de este período, tres de las cuales han sido agrupadas por el autor, no por casualidad, bajo el denominador común de *Tríptico patronal*, sobresale la experimentación formal, la intertextualidad o el diálogo con otros textos literarios y/o míticos, y la violencia como cierre determinante de los episodios narrados.²² La labor escrituraria así como también la autorreferencialidad teatral son elementos comunes en todas estas piezas, en las que el artificio dramático se sobredimensiona y el humor potencia aspectos grotescos o, al decir de Kartun, “esperpénticos”. En *El Niño Argentino*, se recicla la forma de los versos gauchescos para componer una trama en la que se dan cita las referencias a *El matadero*, *La cautiva* y, por supuesto, el *Martín Fierro*. Aquí, la violencia y la violación como metáforas en torno a un mito de origen, literario y nacional, aparecen de manera central. En la obra siguiente, *Ala de criados*, Kartun va indagar acerca de la formación de la clase media argentina. Finalmente, en sus dos últimos textos reinterpreta la nación por medio de la relectura de determinados pasajes bíblicos. De esta forma, configura una “poética del cruce”, al yuxtaponer lo mítico y sagrado con lo profano y vulgar, mezclando universos atemporales, con la localización concreta en tiempo y espacio de realidades propias de nuestro país. La atmósfera pampeana, esos sitios remotos del “desierto argentino” con las particularidades propias de la vida en esas zonas, se entrelaza en *Terrenal...* con el relato del Génesis, puntualmente, con la historia de Caín y Abel, para dar cuenta del origen “mítico” del capitalismo; por otro lado, en *Salomé de chacra*, Juan el Bautista personifica en sí mismo al movimiento anarquista, peculiaridad que conecta al

²² Vale señalar que *Terrenal* no se incluye bajo esta denominación, no porque no se encuadre en esa misma línea, sino por ser posterior a la publicación conjunta de las tres anteriores.

texto, hacia adelante, con *Terrenal*, y hacia atrás, con *Ala de criados*. Kartun se apropia de manera irreverente de dos mitos bíblicos, el de Juan el Bautista degollado por Herodes y el de Abel asesinado por su hermano Caín, cuestionando de nuevo la dialéctica civilización-barbarie, sobre la que regresa en la mayoría de sus obras, a raíz de la lucha de clases, y para lo cual resignifica otra vez textos fundantes de la literatura nacional, como el *Martín Fierro*, *El Matadero* o *La Cautiva*.

En resumen, cada período de la dramaturgia de Kartun posee caracteres propios cuya interrelación da cuenta de una obra que puede ser pensada en su totalidad como un relato de nación, con un posicionamiento ideológico contundente. Cada texto es el engranaje de un sistema, el capítulo de una historia, la pieza de un rompecabezas. El foco de atención varía a través de los años, del mismo modo que los procedimientos empleados, pero prevalece una “visión de mundo” que agudiza, hacia el final, la crítica hacia las clases alta y media, su viraje hacia la derecha y sus transformaciones en su afán desmedido por el sostenimiento de sus intereses y privilegios. Se ofrece, así, una perspectiva del país al abordar, con irreverencia, humor y desenfado, sus mitos constitutivos, y al exhibir las grietas de la historia oficial, desmontando prejuicios y lugares comunes en la construcción de nuestra identidad. O, en otras palabras, al decir de Piglia, este teatro debe leerse “a contraluz de la historia verdadera”, es su “pesadilla” (Piglia 1993: 8).

1.4. Historia del teatro independiente. Inserción de Mauricio Kartun en una línea histórica

Cuando se piensa en el origen del teatro independiente, hay un nombre insoslayable: Leónidas Barletta. Sin embargo, antes de la fundación del mítico Teatro del Pueblo por parte de Barletta hacia fines de noviembre de 1930, es importante mencionar la existencia

de Teatro Libre, el primer teatro independiente de Argentina, creado en 1927, y que involucra el accionar de muchos de los autores vinculados al grupo de Boedo: Barletta, Castelnuovo, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebecquer, Álvaro Yunque, Augusto Gandolfi Herrero, Héctor Ugazzio y el director Octavio Palazzolo. Ya en *Los Pensadores* y, luego, en *Claridad* -que funciona como órgano de difusión del grupo Teatro Libre-, queda de manifiesto la preocupación por generar una práctica teatral que se distancie de la concepción pasatista y comercial del teatro de la época (Candiano; Peralta: 2007). Por esto, pensar el origen del teatro independiente en la Argentina va de la mano, indudablemente, de la atmósfera intelectual y cultural propia de la vanguardia. El teatro independiente surge en Argentina, entonces, como un teatro de arte que nace por oposición al sainete y la revista porteña, y que pretende el privilegio de lo estético por sobre los beneficios monetarios. En el número 33 de *Claridad*, se publica una suerte de manifiesto del grupo en el que se da cuenta de la intención de hacer “un ensayo de teatro nuevo (...) una empresa puramente artística (...) hacer teatro de verdad (...) desligarse del teatro oficial (...) hacer teatro de vanguardia, libre de toda traba dogmática y de toda sujeción comercial”.²³ Como se observa, hay un rechazo contundente al teatro de la época: “Hasta el presente, el teatro nacional ha vivido casi ajeno a todo propósito de arte y renovación”,²⁴ lo que refleja una actitud de ruptura profundamente vanguardista, que pretende estar en sintonía con lo que ocurre en Europa, por lo que el imperativo de lo nuevo y de lo estético -hacer teatro es hacer arte-, resulta un faro aglutinador que direcciona el accionar del grupo.

En 1928, Héctor Ugazzio y Octavio Palazzolo se desvinculan de Teatro Libre y fundan el TEA, Teatro Experimental de Arte, que es, a su vez, el antecedente inmediato del

²³ *Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*. Buenos Aires, 30 de Abril de 1927. Año 6, N° 133. En <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/2084>

²⁴ *Claridad*. Ibídem.

Teatro del Pueblo, fundado y dirigido por Leónidas Barletta en 1930. Pronto, Elías Castelnuovo, tras desavenencias con Barletta por haber aceptado un subsidio municipal para llevar adelante el emprendimiento -nótese hasta qué punto es prioritario para Castelnuovo sostener la exigencia de un teatro puramente “independiente”-, produce la escisión del grupo original y funda en 1933 el Teatro Proletario. Pero el Teatro del Pueblo se proyecta en el tiempo y, a pesar de los obstáculos materiales que debe afrontar, continúa en vigencia hasta la actualidad.

Oficialmente, el Teatro del Pueblo abre su temporada en Florida al 900, en la sala de la Wagneriana, con *Comedieta burguesa* de Álvaro Yunque y *Títeres de pies ligeros* de Ezequiel Martínez Estrada, en febrero de 1931. La experimentación y la puesta en escena de textos de autores argentinos son los dos objetivos centrales que la agrupación se impone. A instancias de Barletta, el grupo obtiene su primer espacio físico, cedido por la Municipalidad, que será el de una antigua lechería, en Corrientes 465, alejado de la noche teatral porteña y muy distante en cuanto a tamaño y comodidades de los teatros comerciales.²⁵ Pero Barletta no cesa en sus propósitos y adecua el lugar, de manera

²⁵ El Teatro del Pueblo, que actualmente funciona en Av. Roque Sáenz Peña 943 y que sigue siendo un emblema del teatro independiente, pasa por cinco salas hasta llegar al sitio actual. En 1935, se traslada a Carlos Pellegrini 340, en una sala para 400 espectadores, casi el doble del teatro anterior. Allí se estrena, entre otras obras, *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt. Pero en 1937 el grupo es desalojado y debe instalarse provisoriamente en Corrientes 1741. A fuerza de insistir, Barletta consigue que el Concejo Deliberante apruebe la compra del Teatro Corrientes, ex Nuevo, en Corrientes 1530, donde hoy se erige el Teatro Municipal General San Martín. Se le otorga el uso y goce a su director por 25 años. Es por fin un teatro con todas las letras, con un gran escenario y espacio para 1500 espectadores. Sin embargo, por un decreto de 1943, la Municipalidad deroga el acuerdo de los 25 años y desaloja violentamente a Barletta, que se niega a retirarse del lugar. Diez años después, el Estado reconoce el error y lo indemniza sin llegar a cubrir realmente las pérdidas materiales ocasionadas en aquel abrupto desalojo. No obstante, Barletta alquila un sótano, que acababa de abandonar una academia de baile, en Diagonal Norte 943 y hace renacer, una vez más, su emprendimiento. Luego de la muerte de Barletta, producida en 1976, el teatro desaparece hasta que en 1986 un grupo de artistas se propone la recuperación de su legado rebautizándolo con el nombre de Teatro de la Campana, hasta 1996, cuando se logra recuperar su nombre y, con ello, su idiosincrasia. Estos y otros aspectos aparecen detallados en la biografía que Raúl Larra escribe sobre Leónidas Barletta. Larra 1987: 69-107.

En la actualidad, la Fundación Carlos Somigliana ha logrado obtener un edificio propio para el funcionamiento del Teatro del Pueblo, gracias al apoyo del INT, pues debe abandonar el edificio de la calle

artesanal y con escasísimos recursos, para que el teatro comience a funcionar. A partir de aquí, se erige el mito del “hombre de la campana”, pues el recuerdo colectivo de la época identifica a Barletta agitando la cuerda del badajo de una campana en la puerta del teatro a la captura de espectadores. Muchos de los escritores argentinos cuyas obras se estrenaron en el Teatro del Pueblo, no hubieran quizás sido dramaturgos sin la intervención de Leónidas Barletta.

Destacamos la importancia del Teatro del Pueblo porque es precisamente allí donde Kartun pone en escena varios de los textos que dirige: *El Niño Argentino* (2007), *Ala de criados* (2009 y 2010), *Salomé de chacra* (2012) y *Terrenal* (2014, 2015, 2016, 2017, 2018). Incluso, *Salto al cielo*, su adaptación de *Las Aves* de Aristófanes, escrita a pedido del Teatro Nacional Cervantes, fue finalmente escenificada bajo la dirección de Villanueva Cosse en el Teatro del Pueblo, en 1991, cuando aún era denominado Teatro La Campana, pues el Cervantes nunca cumplió los compromisos asumidos. El Teatro del Pueblo cuenta con la dirección artística de la Fundación Carlos Somigliana (SOMI), que es una institución destinada a estimular al autor teatral argentino. Fundada en 1990, nuclea autores como Roberto Tito Cossa, Eduardo Rovner, Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza y al propio Kartun, entre muchos otros. La militancia de Kartun en SOMI, que entiende el teatro como la vinculación indisociable entre la prioridad estética y la resistencia política, da cuenta de la cosmovisión del autor acerca del fenómeno teatral; o, dicho de otro modo, revela su posicionamiento ideológico de manera contundente. Lo mismo ocurre con su participación en GEDI, Grupo de Estudios Dramatúrgicos Iberoamericanos, o en la gestión de ARGENTORES, Sociedad General de Autores de la Argentina. Estos datos reflejan su

Diagonal Norte. El nuevo teatro estará ubicado en Lavalle 3636, donde antiguamente funcionaba Puerta Roja, otra sala emblemática de la escena independiente porteña.

compromiso con el quehacer autoral más allá de su labor como dramaturgo, es decir, dan cuenta de su convicción acerca de la necesidad de acción y de intervención concreta con fines políticos. Hay una evidente preocupación por fortalecer, mejorar, incentivar la actividad escrituraria teatral, a la vez que se procura contribuir con los derechos de autor y con el reconocimiento social y cultural de dicha labor.

En resumen, la elección del Teatro del Pueblo y su participación en SOMI lo hace partícipe de los principios de experimentación y renovación artística, propios del origen del teatro independiente. Por supuesto, ya no puede hablarse del teatro independiente en los mismos términos en los que se lo hacía en las décadas del '20 y del '30 del siglo pasado. De hecho, Kartun estrena muchas de sus obras (algunas bajo su dirección, pero también otras a cargo de otros directores) en el marco del teatro oficial (Teatro San Martín, Teatro Alvear, Teatro Auditorium de Mar del Plata), a la vez que, dependiendo del contexto en particular, existe en la actualidad una política de subsidios, becas y premios que colaboran con la producción artística, tanto individual como grupal, o con el funcionamiento de las salas teatrales independientes. En ese sentido, hay que destacar la labor del Fondo Nacional de las Artes o del Instituto Nacional del Teatro (INT), entre otras instituciones gubernamentales dedicadas al apoyo de las actividades artísticas. Así, por ejemplo, *El Niño Argentino* fue escrito bajo el auspicio de la beca Antorchas 99, mientras que para la creación de *La Madonnita*, Kartun contó con una beca del INT. Pese a esto, desde los años '70 en que se acerca al teatro en términos de compromiso político, hasta la actualidad, se ha mantenido siempre al margen de lo comercial.²⁶ Su concepción del teatro como un

²⁶ La única excepción que podemos mencionar es quizás la puesta de *Sacco y Vanzetti*, estrenada en 1991 bajo la dirección de Jaime Kogan, en el Teatro Metropolitano de Buenos Aires; acontecimiento que sorprende al propio Kartun por el éxito de crítica y público. Así lo relata en su "Autobiografía o algo por el estilo": "La

acontecimiento artístico, incapaz de ser apresado por la dinámica del mercado, se mantiene inalterable desde sus inicios hasta la actualidad. Experimentación, compromiso ideológico y teatro de arte son elementos insoslayables en la poética kartuniana, lo que lo acerca de modo emblemático a la historia del teatro independiente en la Argentina y permite ubicar su obra en una línea de tiempo que historicice dicho fenómeno.²⁷

1.5. Teatro y política ¿Qué entendemos por teatro político?

Reflexionar en torno al concepto de “teatro político” nos conduce, por extensión ineludible, a interrogarnos acerca de los vínculos entre estética y política, entre lo ficcional y lo extra-estético. Para observar estas relaciones partimos de la hipótesis de la productividad de focalizar no tanto en los contenidos argumentales de las piezas en cuestión sino más bien en el posicionamiento ético del creador frente a su obra, así como también en el *modus operandi* teatral -por llamarlo de algún modo- que sostiene la poética de un autor. Incluimos bajo esta denominación lo ideológico y lo procedimental, referido

sala comercial de la calle Corrientes se llena de vivas a la anarquía y puteadas a los jueces” (Kartun 2015: 162).

A la escritura, adaptación y dirección escénica, Kartun suma una labor docente de más de treinta años, que le ha permitido subsistir, sin caer con su dramaturgia en lugares indeseados por necesidad económica (teatro comercial, televisión, etc.). Así relata sus inicios docentes: “Coordinando un grupo de autores jóvenes en Teatro Abierto me descubro maestro. Tan luego yo, estudiante fracasado. Una pasión inaudita. Aplicando aquella -la experiencia más dolorosa- voy pergeñando una metodología, o una estrategia por lo menos, que parece dar buenos resultados. Teniendo que enseñar empiezo por fin a aprender” (Kartun 2015: 160). La mayoría de los grandes dramaturgos argentinos, desde mediados de los '80 hasta la actualidad, ha pasado por la escuela de Kartun. Imposible nombrarlos a todos. En este sentido, el posicionamiento de Kartun en la escena nacional encuentra otra razón para constituirse en un hito de relevancia.

²⁷ Para una historia en detalle del teatro independiente, aspecto que por supuesto excede el propósito de esta tesis, además de las investigaciones de Osvaldo Pelletieri incluidas en su *Historia...*, del libro de Raúl Larra sobre Barletta y del artículo de Candiano y Peralta de 2007, pueden consultarse los aportes de Luis Ordaz, José Marial y Ricardo Risetti. Ordaz 1957, 1981, 1999. Marial 1955. Risetti 2004. Allí puede verse la gran proliferación de teatros independientes, primero en Buenos Aires y luego en el resto del país, así como también su vínculo con los cuadros filodramáticos, como antecedentes de un tipo de teatro vocacional, producido al margen del beneficio económico. El último y más reciente trabajo acerca del fenómeno del teatro independiente lo encontramos en el libro compilado por Paula Ansaldo, María Fukelman, Betina Girotti y Jimena Trombetta, *Teatro independiente. Historia y actualidad*, editado en 2017 y que cuenta con la participación de varios investigadores teatrales nucleados en torno al CCC y al IAE.

tanto al universo dramático como a las concepciones extra-escénicas, es decir, qué cosmovisión teatral e ideológica existe detrás de la construcción de una poética autoral, consciente o no por parte de su autor y no necesariamente invariable a lo largo del tiempo.

La obra de Kartun considerada en forma global nos permite vislumbrar diversos modos de acercamiento del teatro a la serie social, en función, por supuesto, del contexto de producción de cada texto en particular pero, sobre todo, de la evolución de su teatro. Desde sus incipientes y juveniles años de militancia hasta su ubicación como director de su propia dramaturgia, Kartun revela en su etapa de madurez una “concepción de mundo” que permanece inalterable a lo largo de los años pero que manifiesta notables variaciones en su abordaje estético, lo que evidencia un sello eminentemente personal con el que el dramaturgo encuentra la epifanía de un tono propio.

Como ya hemos señalado, desde un punto de vista filosófico, Alan Badiou observa que uno de los rasgos que singularizan al teatro es su “dimensión cuasipolítica”, al organizar en un montaje temporal una destinación colectiva de la idea; se trata, entonces, de una actividad esencialmente pública, cuya “función amplificante” implica un “acontecimiento de pensamiento” que orienta nuestro lugar en la historia. De esta manera, el filósofo francés observa que el verdadero arte del teatro es, por definición, una actividad de resistencia cuya intensidad modifica la mirada (Badiou 2011: 122-123, 136-137). En *Rapsodia para el teatro*, Badiou extrema aún más los vínculos entre teatro y política al plantear su isomorfismo, es decir, al comparar la estructura del teatro con la de la política y observar sus paralelismos y analogías. De allí, nos interesa sobre todo destacar que el Teatro -con mayúscula, tal como él entiende al verdadero arte del teatro- siempre dice algo del Estado y de la situación de la sociedad; a la vez que muestra y explora el otro lado de las cosas. Así, el Teatro es siempre un teatro de ideas, una indagación acerca de la verdad,

que pone en juego una ética y enfrenta al espectador ante un riesgo y una vacilación. Es una “inauguración de sentido” a través de la “corporeización de la idea” (Badiou 2015: 112, 126).

Esta perspectiva nos permite, en principio, ampliar el concepto de “teatro político”, sin circunscribirnos únicamente a los argumentos de las obras, y tomar distancia de una noción reductiva que ciña lo político a lo panfletario. De hecho, coincidimos con Rancière al entender que la particularidad del arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. El arte funda un espacio/tiempo de incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière 2005). Por eso:

(...) el arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.

Rancière 2005: 13.

Sin embargo, aunque acordamos con la perspectiva de ambos filósofos, también es cierto que con ella se corre el riesgo contrario, el de la generalización, es decir, considerar que todo teatro es político *per se*. Tal vez, la distinción que señala Chantal Mouffe entre “lo político” y “la política” sirva para iluminar un poco más esta cuestión. Estableciendo un lazo entre los términos *pólemos* y *polis*, lo político estaría más ligado a las relaciones de antagonismo y hostilidad inherente a las relaciones humanas y que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales; mientras que la política, por su parte, apuntaría a establecer un orden, a domesticar y organizar la convivencia humana que siempre es conflictiva pues incluye lo político (Mouffe 1999: 14). Entender, entonces, lo político como

antagonismo y conflicto, y la política como la procuración de neutralizar toda aquella hostilidad que conlleva cualquier construcción de identidades colectivas, privilegiando el vivir conjuntamente propio de la *polis*, permite plantear un panorama más ajustado para pensar un tipo de teatro al que podríamos denominar político.

Sumado a esto, es necesario considerar el origen y las particularidades del teatro político en occidente, para entender cómo se vincula Kartun con esta tradición. Para ello, resulta indispensable recuperar los aspectos fundantes de la obra de dos teatristas alemanes de gran resonancia: Piscator y Brecht. En este sentido, la Gran Guerra produce transformaciones de importante envergadura que repercuten en la concepción de la vida y del arte. El primero en formular teóricamente la idea de un teatro político es Erwin Piscator, quien en su libro *Teatro político* (Piscator 1976) recupera sus experiencias de cuarenta años de producir un teatro al servicio de una clase: el proletariado. Bertolt Brecht será colaborador de Piscator, por lo que podrán observarse una serie de elementos comunes en la obra de ambos artistas, influidos mutuamente entre sí. En el caso de Piscator, es de trascendencia el hecho de ser enviado al frente de batalla en 1915, un año después del estallido de la Primera Guerra Mundial. Para ese entonces Piscator ya era actor y es en la cotidianeidad misma de la guerra donde descubre lo irrisorio de su oficio para ese contexto:

Al tiempo mismo de proferir la palabra *actor*, a la vista de aquel reventar de granadas, se me apareció este oficio, por el que había luchado cuanto había podido -y todo el arte en general, que antes me parecía lo más excelso-, tan risible, tan tonto, tan ridículo, de una mendacidad tan grotesca, en una palabra, tan poco conveniente a la situación, tan poco adecuado a mi vida, a la vida de este tiempo y de este mundo, que sentía ahora más vergüenza de este oficio que miedo a las granadas.

Piscator 1976: 15.

A partir de esta experiencia, define uno de los principios centrales de su teatro: “El arte, verdadero y absoluto, debe mostrarse adecuado a cada situación y basarse en ella”

(Piscator 1976: 15). Es decir, su objetivo prioritario consiste en darle a la escena privada una entidad histórica. Luego de dos años de servicio en las trincheras, comienza a formar parte de un recién nacido teatro de campaña (Piscator 1976: 16), donde vuelve a experimentar algo similar. Allí observa que el arte era utilizado como una evasión de la realidad a la que se veían sometidos los soldados y ese hecho le “revela todo el desvarío de la época que, a la vista de este morir y vivir, rebajaba el arte a la categoría de un simple aguardiente... y que lo sigue rebajando” (Piscator 1976: 17). Es decir, la experiencia de la guerra y del teatro producido en ese marco son para Piscator el punto de partida para inclinarse hacia “una nueva idea del arte, activa, luchadora, política” (Piscator 1976: 18). La Revolución Rusa le dará el puntapié para pensar el teatro en términos revolucionarios, para distanciarse de un teatro burgués y para emplearlo como un medio para la lucha de clases (Piscator 1976: 24): “el arte es tan solo un medio para un fin. Un medio político. Propagandístico. Educador” (Piscator 1976: 27).

La trayectoria de Piscator está signada por los fracasos económicos, sin embargo, sus experimentaciones sobre el género dejan huellas profundas para el desenvolvimiento de todo el teatro posterior. Su propuesta de teatro político no es presentada como una invención personal sino que se encauza con ciertas particularidades que la sociedad burguesa atraviesa hacia fines del siglo XIX y que son resultado del cruce de dos fuerzas: la literatura y el proletariado. Así surge el naturalismo y una nueva forma teatral denominada *Volksbühne*, es decir, Teatro del Pueblo, que se propone realizar buenas representaciones a precios baratos, produciendo un quiebre con las imposiciones de estilo, norma y espectadores propias del teatro burgués (Piscator 1976: 29). Desde la mirada de Piscator, esta es la primera vez que el proletariado se convierte en consumidor de arte, de manera masiva y no esporádica o individualmente. De acuerdo con su perspectiva, el escenario deja

de mostrar al pueblo encarnado en el tipo individual cómico, para darle lugar, desde el naturalismo alemán, como clase proletaria. Este es el antecedente que Piscator reconoce para su teatro, que se establece por primera vez en marzo de 1919, cuando junto con Hermann Schüller funda el Teatro del Proletariado, con el que pretende proporcionar propaganda consciente no para el proletariado sino desde el proletariado (Piscator 1976: 39): “Desterramos radicalmente de nuestro programa la palabra *arte*, nuestras *obras* eran proclamas, con las cuales queríamos intervenir en los acontecimientos diarios, *hacer política* (...) subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario (...) impulsar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases” (Piscator 1976: 40; cursivas en el original). Con este propósito, que pretende romper con las tradiciones capitalistas en tanto teatro comunista, Piscator introduce una serie de modificaciones fundantes con respecto al modelo impuesto por el teatro burgués: cómo debe el actor interpretar los personajes y qué rol le cabe al espectador en dicho circuito. Aquí empiezan a aparecer algunas definiciones que más adelante serán sistematizadas bajo la noción de teatro épico: “el público desempeña un papel tan importante como el escenario” y “una posición totalmente nueva del actor frente al tema de la obra representada” (Piscator 1976: 42-43).

Piscator propone un tipo de teatro emparentado con el periodismo, es decir, de suma actualidad, que va a buscar a las masas a su propio barrio, a los salones y lugares de mítines. Cuando el Teatro Proletario cierra -la imposibilidad fáctica de que el proletariado pueda sustentar económicamente la empresa produce su quiebra-, Piscator fundará otros teatros como el Central hasta llegar a tener su propio teatro, el Piscator, y paulatinamente irá trabajando sobre dos aspectos de gran relevancia: el uso de la tecnología en escena, en especial, del cine, y las transformaciones arquitectónicas del espacio necesarias para el fin perseguido: “una radical transformación del aparato escénico, lo cual, en su significación

total, equivalía casi a romper la vieja forma de cajón del escenario” (Piscator 1976: 174). La participación activa del espectador exige no solo un nuevo modo de actuación sino también una nueva estructura escénica, que permita la indispensable caída de la cuarta pared y la asunción de la presencia de los espectadores como partícipes activos del hecho teatral: “Durante tres siglos, el teatro ha vivido de la ficción de que *en el teatro no se encontraba ningún espectador*” (Piscator 1976: 173; cursivas en el original). Estas modificaciones exigen también una nueva dramaturgia, acorde con los propósitos perseguidos: “una dramaturgia político-sociológica” basada en la idea no de un “arte para el pueblo” sino de la “soberanía del arte” (Piscator 1976: 167-168). El personaje representado en el escenario cumple una “función social”; cuando aparece “se presenta juntamente con él su clase o su capa social” (Piscator 1976: 170). Desde esta perspectiva, el hombre es considerado como “ser político” (Piscator 1976: 170). Esto no implica reflejar la sociedad como un espejo, sin crítica, ni tampoco idealizarla. Más bien todo lo contrario, “*eleva la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y de preparador de orden nuevo (...) elevar lo escénico a histórico*” (Piscator 1976: 171; cursivas en el original). Para llevar a cabo todas estas modificaciones, Piscator funda la idea del Estudio, que compromete a la comunidad teatral al trabajo experimental en una suerte de laboratorio: “es un picadero, una pista de ejercicio preparatorio” (Piscator 1976: 186).

La fuerza revolucionaria del humorismo (Piscator 1976: 242) así como también el uso de los acontecimientos históricos como una herramienta capaz de ayudar a interpretar el presente, constituyen dos aspectos más del proyecto de Piscator que revisten importancia. En su obra *Schwiek*, muestra la guerra desde la sátira y eleva las figuras individuales a través de la exageración y la caricatura a lo simbólico-clownesco. Para realizar esta adaptación, en la que emplea máscaras, marionetas, trajes y trastos irrisorios *per se*, Bertolt

Brecht fue un activo colaborador (Piscator 1976: 254-255). En los artículos más tardíos, Piscator comienza a hablar de teatro épico tal como lo formula Brecht, criticando el modelo de interpretación stanislavskiano que podía apreciarse, por ejemplo, en las obras de Chéjov. Así, Piscator formula la idea de un teatro didáctico, cuyos propósitos sean entretener y enseñar (Piscator 1976: 442-445). De esta manera lo relata Brecht:

Piscator fue quien emprendió el intento más radical de conferir al teatro un carácter didáctico. Yo he participado en todos sus experimentos, y no hubo uno solo que no tuviera como objetivo incrementar el valor didáctico de la escena. Directamente se trataba de llevar al escenario los grandes complejos temáticos actuales, las luchas por el petróleo, la guerra, la revolución, la justicia, los problemas raciales, etc. Es imposible enumerar aquí todos los inventos e innovaciones aplicados por Piscator -junto con todas las nuevas conquistas técnicas- para poder llevar al escenario los grandes temas modernos. (...) El teatro de Piscator no renunciaba al aplauso, pero prefería el debate (...) buscaba intervenir activamente en la vida. Cualquier medio era bueno para alcanzar ese objetivo (...) Los experimentos de Piscator demolieron prácticamente todas las convenciones. Alteraron profundamente los métodos creadores de los dramaturgos, el estilo interpretativo de los actores, el trabajo de los escenógrafos. *Pretendían otorgar al teatro en sí una función totalmente nueva; una función social.*

Brecht 1970: 142-144. Bastardillas en el original.

En este punto, resulta útil recuperar algunos de los aportes centrales de Bertolt Brecht, en especial aquellos desarrollados en *El Pequeño Organon para el teatro* o en su *Breviario de Estética teatral*. Se trata de la sistematización de sus principios estéticos. Allí explicita la noción de distanciamiento, frente a la catarsis aristotélica, haciendo hincapié en un modo de actuación que contribuya a la reflexión por parte del espectador y no a la identificación. Hacia el final de *El Pequeño Organon...*, agrega: “Debe recordarse una vez más que la tarea del teatro consiste en divertir a los hombres de la era científica, y esto especialmente por los sentidos y con alegría” (Brecht 1983: 19). Brecht insiste en el efecto producido sobre el espectador:

(...) no podemos valernos del teatro tal y como nos lo hemos encontrado hecho. Vayamos a uno de esos locales y observemos el efecto producido sobre los

espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado (...) apenas si existe comunicación entre ellos (...) más que mirar están como hipnotizados (...) miran como “hechizados” el escenario (...) esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella.

Brecht 1983: 6.

Si retomamos de manera conjunta los aportes de Piscator y Brecht, podemos afirmar que durante la etapa militante Kartun se involucra en el hecho teatral sobre la base de estas perspectivas, que a su vez habían influido en toda la producción del teatro independiente argentino de los años '30. En el marco de la militancia de los '70, el teatro es concebido no como un fin en sí mismo sino como un medio para la agitación y la propaganda pero, a diferencia de lo propuesto por Brecht, se fue volviendo paulatinamente más solemne. Es por esta razón que a partir de sus primeras publicaciones, Kartun se aleja del contenido político, abandona la idea de hacer de la escena privada algo histórico e, incluso, durante mucho tiempo trabajará con una estética realista que se aleja de la propuesta brechtiana. Sin embargo, en el recorrido que plantearemos a lo largo de esta tesis, podrá observarse el trabajo sobre asuntos políticos en algunas de sus obras tempranas, en especial, en *Pericones* (1987) y en *Sacco y Vanzetti* (1991). Allí pareciera cobrar fuerza la idea de Piscator de emplear los acontecimientos históricos como un modo de extraer enseñanzas para el presente. Será en su etapa de madurez cuando Kartun retome de manera explícita el contenido político con perspectiva histórica, alejándose concretamente del realismo. Nuestra hipótesis formula, entonces, la idea de que para la elaboración del tipo de teatro político en el que finalmente Kartun se asienta, fue necesario un período de alejamiento de los mandatos brechtianos instaurados en el teatro militante argentino de la década del '70; alejarse en especial de la idea del teatro como medio para una finalidad política, para poder internalizar y emplear en conexión con su propia particularidad como artista, algunos de los

preceptos brechtianos. En un encuentro producido en 2014 sobre teatro político, a propósito de una obra de Alberto Ajaka, Kartun reflexiona sobre este aspecto:

Quizás lo más atractivo que tiene este momento histórico-artístico que estamos atravesando es, justamente, la posibilidad de crear nuevos modelos. Existía una cierta tiranía de aquellos modelos que instalaban lo que era prestigioso, lo que era revolucionario, desde una adscripción inevitable al pensamiento brechtiano -como la construcción de una forma, de una relación con el espectador, de un distanciamiento- y a ciertas hipótesis pedagógicas que, por lo menos en mi caso, las estudiábamos como la Biblia. Las sabía como el Padrenuestro. Para mí, el *Organon* de Bertolt Brecht era la aflicción de algo que teníamos que aplicar de determinada manera.

Me parece apasionante sentir que esos modelos han entrado en crisis y que hoy no podríamos definirlo de ese modo.

Ajaka y Kartun 2014: 7.²⁸

A partir de *El Niño Argentino*, el tema histórico, la lucha de clases y los personajes como representaciones sociales irrumpen en la escena kartuniana. Pero, además, esa incorporación se produce desde el humor -respetando el mandato de los dos teatristas alemanes-, porque se concibe que parte de las funciones prioritarias del teatro consiste en divertir y entretener. Eso se suma a la intencionalidad de enseñar las ideas que se pretenden transmitir, desde un posicionamiento rupturista, que evite la empatía y la identificación, y conduzca a la reflexión. Esto significa que desde un punto de vista filosófico el teatro es político por definición, pero también es político por el posicionamiento ético del autor frente a su obra y por la instauración escénica de las nociones de antagonismo y conflicto, o, en términos brechtianos, es político por mostrar las “contradicciones que se observan en las acciones y el carácter de los hombres reales” (Brecht 1983: 13). Como señala Brecht: “No es posible demostrar las leyes del movimiento social a base de “casos ideales”, ya que la “impureza” (contradictoriedad) forma parte, precisamente, del movimiento y de lo movido” (1983: 13, comillas en el original). Finalmente, el teatro es también político por

²⁸ Alberto Ajaka es actor, director y autor, formado con Ricardo Bartís. Entre 2009 y 2011, interpretó al personaje de Pedro en *Ala de criados*, bajo la dirección de Mauricio Kartun.

los asuntos que trata (la actualidad; la escena privada elevada a la categoría de lo histórico) y por cómo lo hace (con humor y desde un enfoque que amplía la noción de realismo).

Pensar la obra de Kartun desde una perspectiva diacrónica, brinda la posibilidad de concebir a su teatro como un relato de identidad. Y, en este sentido, resulta productivo también lo que Mouffe define como “exterior constitutivo”, es decir, aquello que sirve para indicar que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, la determinación de un otro que se percibe como exterior y que permite la emergencia de un “nosotros” delimitado por un “ellos” (Mouffe 1999:15). En el teatro de Kartun hay siempre un “nosotros” frente a un “ellos”. Aunque el foco esté puesto, según la etapa de su producción, en el “nosotros” o en el “ellos”, el posicionamiento ideológico del dramaturgo se hace evidente y refleja una visión de mundo que permanece a lo largo del tiempo. Al concebir su producción como un recorrido en el que se van sucediendo diferentes estaciones, partimos entonces de su juventud militante para encontrar allí los fundamentos ideológico-políticos que orientan su obra futura.

El primer texto publicado por Mauricio Kartun, *Chau Misterix*, data de 1980 y recrea un universo infantil en el que se advierten una serie de elementos que conectan la obra con aspectos autobiográficos del autor.²⁹ Aunque la composición de la pieza revela una particularidad propia de la poética del dramaturgo, esto es, el uso de un género popular -en este caso, el *comic*- como punto de partida para la creación, propiciando de esta forma una estética que privilegia la mezcla entre lo culto y lo popular, entre lo alto y lo bajo; se trata más bien de un juego sobre el pasado personal y la memoria, y no tanto de una apuesta política en sentido estricto. La obra, que por momentos recuerda los matices expresionistas de textos como los de Roberto Arlt en los que los personajes corporifican sus sueños,

²⁹ Estrenada el 4 de agosto de 1980 en el teatro Auditorio Buenos Aires, bajo la dirección de Carlos Catalano.

frustraciones, deseos inconscientes o remordimientos, dándole vida a los protagonistas de sus ficciones preferidas por una suerte de *bovarismo* inevitable, es resultado de la indagación del autor en su mundo personal a partir de estrategias adquiridas en los talleres de escritura de Ricardo Monti. Sin embargo, el comienzo de la carrera teatral de Kartun se remonta a los años setenta, período sobre el cual no poseemos textos editados, ya que el autor ha preferido no publicar la producción de esa época, surgida en el seno de grupos militantes y, por tanto, en colaboración.³⁰

Después de *Chau Misterix*, Kartun participa en dos experiencias de Teatro Abierto con *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia*.³¹ La primera remite nuevamente a la memoria y a la infancia -de hecho, de manera coincidente pero no casual, el protagonista se llama Rubén, como el niño de *Chau Misterix*-; mientras que la segunda apela al contexto de la música popular para dar lugar a una atmósfera de pesimismo y desazón, en la que dos personajes abandonados a su suerte esperan agónicamente la llegada de las mujeres al baile, hasta que a uno de ellos le gana la muerte. Mientras *La casita de los viejos* puede leerse en relación directa con *Chau Misterix*; *Cumbia morena cumbia*, si bien revela la soledad y el abandono de los espacios festivos de las clases populares, como los que se exponen en *Chau Misterix*, en un marco de represión institucional, se conecta quizás más notoriamente con los textos de los años noventa en los que Kartun indaga sobre los sectores marginales de la sociedad, como si en esos espacios estuviera cifrada la identidad del país. Sin embargo, en 1987, aparece *Pericones*; obra que consideramos una bisagra para marcar la segunda etapa de la producción kartuniana. Como ya hemos señalado, con *Pericones*

³⁰ Profundizaremos en esta etapa en el apartado siguiente: “Apuntes para un comienzo: la juventud militante. La experiencia Boal y el grupo Cumpa”.

³¹ *La casita de los viejos* estrenada en el Teatro Margarita Xirgu en septiembre de 1982 bajo la dirección de Agustín Alezzo y *Cumbia morena cumbia* estrenada en la misma sala en 1983, bajo la dirección conjunta de Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano y Alfredo Zemma.

Kartun accede al teatro oficial, bajo la dirección de Jaime Kogan, pues la obra se estrena en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, lo cual implica un lugar de resonancia para su figura de dramaturgo. Aquí, el escritor rompe la dinámica del teatro breve anterior y conjuga en tres actos sus lecturas políticas de Jauretche, Scalabrini Ortiz, Cooke, Hernández Arregui con su afición a la literatura popular, en este caso, la novela de piratas. Por eso, el texto, cuya trama se enmarca hacia fines del siglo XIX en un viaje de América a Europa en barco -como lo hará, en su etapa de madurez, *El Niño Argentino*-, está dedicado a Emilio Salgari y a Juan José Hernández Arregui. De nuevo, la mezcla. De esta forma, Kartun retoma lo político, atravesado por el humor, de manera explícita en un texto que no da lugar a dudas acerca de las clásicas oposiciones entre imperialismo o nacionalismo, libres o dominados.

Ese mismo año escribe *El partener*, donde el foco está puesto otra vez en los sectores marginales, en sus vidas miserables y en la búsqueda de una identidad por parte del joven protagonista. Esta segunda etapa se desarrolla a lo largo del gobierno menemista. A excepción de la adaptación de *Sacco y Vanzetti*, durante este período Kartun no va a proponer una temática política de manera explícita pero su teatro sí va a poder leerse desde esa perspectiva si se tiene en cuenta su contexto de producción. Así, *Salto al cielo* - adaptación de *Las Aves* de Aristófanes-, *Rápido nocturno aire de foxtrot* o *Desde la lona*, ofrecen una serie de elementos que funcionan como sinécdoques que remiten a un posicionamiento evidente con respecto al marco en el que se insertan los textos.³² La privatización de los ferrocarriles con su consecuente clausura de ramales o la idea de patria

³² *Salto al cielo* se estrenó en el Teatro de la Campana el 28 de octubre de 1991, bajo la dirección de Villanueva Cosse (ver página 49). *Desde la lona* se estrenó durante la temporada 1997 en la sala Carlos Carella de la ciudad de Buenos Aires, junto con *A propósito del tiempo* de Carlos Gorostiza y *Años difíciles* de Roberto Cossa, en el ciclo *Teatro Nuestro* y bajo la dirección de Roberto Castro. Por último, *Rápido Nocturno aire de foxtrot* vuelve a posicionar a Kartun en el teatro oficial, pues se estrena en la sala Casacuberta del Teatro Gral. San Martín, con dirección de Laura Yusem, en 1998.

como una utopía perseguida que hay que refundar, adquieren matices políticos en un contexto en el que el discurso oficial tiende a la homogeneización bajo rótulos como el de “posmodernidad” o “globalización”. En este sentido, observamos que lo político aparece en tanto conflicto y antagonismo, tal como lo definíamos más arriba siguiendo a Chantal Mouffe (1992). Poner el foco en lo marginal o recuperar la comedia clásica, con su carácter lúdico, popular y crítico, relocalizándola geográfica y culturalmente de acuerdo con el universo de recepción del nuevo espectador, son decisiones estéticas que revelan un posicionamiento concreto. De una u otra manera, la trama de los textos se revela antagónica frente a los discursos oficiales, instaura así el conflicto y se construye como contradiscurso.

Finalizada la etapa menemista, consideramos la emergencia de *La Madonnita* como un quiebre de suma relevancia, que marca el inicio de la tercera etapa en la obra kartuniana, a la que hemos denominado etapa de madurez.³³ El cambio que introduce *La Madonnita* es la dirección de sus propios textos, es decir, luego de más de veinticinco años de carrera, Kartun decide emprender una actividad ante la cual se había manifestado hasta ahora muy reacio.³⁴ Un autor, según su antigua perspectiva, no debía autodirigirse, de lo contrario, empobrecería su texto. Los hechos desmienten de manera contundente ese prejuicio, pues en esta etapa que comienza con *La Madonnita* Kartun encontrará un tono eminentemente personal. El trabajo sobre la escena, en el espacio, con los actores, la escenografía y todo lo que respecta a la puesta y al proceso de escenificación, le otorgan un saber que retroalimenta su escritura dramática, lo que le permite producir nuevos materiales en los que todos los elementos que venían perfilándose en las etapas anteriores encuentran su encastre perfecto. A partir de *El Niño Argentino* y con *Ala de criados*, *Salomé de chacra* y

³³ *La Madonnita* se estrena en octubre de 2003 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, con dirección de Mauricio Kartun.

³⁴ Ver Nota 21.

Terrenal. Pequeño misterio ácrata, se produce la última estación, hasta el momento, en el recorrido poético de Mauricio Kartun y puede apreciarse allí la configuración de un teatro político, en el que se instaura el conflicto y el antagonismo, siguiendo nuevamente a Mouffe (1992), como eje constitutivo de las tramas.³⁵

El Niño Argentino pone a funcionar un mundo antagónico a partir de la dialéctica patrón-peón como símbolo del enfrentamiento de clases. La desigualdad, la violencia y la traición -como única manera posible de ascenso social, como dispositivo político en boga, legitimado y no cuestionado-, remiten de manera directa a la historia del país y, más precisamente, a la historia reciente y al modo de funcionamiento que instauró el menemismo en la política argentina.³⁶ “Achalay”, la nación bonsái que Niño y Muchacho fundan teatralmente en la bodega del barco y cuyo sustento surge de la explotación de la vaca y de la “típica viveza criolla”, pues la leche que ofrecen en cubierta está rebajada con agua para que rinda más, es una alegoría que cuestiona críticamente a través del humor la historia del país. En esta última etapa, Kartun pone el foco ya no en los sectores marginales sino más bien en la constitución de la oligarquía argentina, sobre la que realiza una aguda indagación estético-política. En *A la de criados*, además del particular funcionamiento de la familia Guerra que huye de una Buenos Aires convulsionada por los huelguistas en plena Semana Trágica, asoma la indagación sobre la clase media argentina a través del personaje de Pedro, por medio del cual Kartun cuestiona el lugar acomodaticio de la clase media en

³⁵ *El Niño Argentino* se estrenó en el año 2006 en el Teatro General San Martín, sala Cunill Cabanellas, y estuvo en cartel en distintos teatros (incluyendo el Auditorium de Mar del Plata) hasta el año 2008. *A la de criados* se estrenó en el 2009 en el Teatro del Pueblo y se reestrenó en el mismo teatro durante el 2010. *Salomé de chacra* se estrenó en el 2011 también en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Gral. San Martín y se repuso durante el 2012 en esa misma sala y en el Teatro del Pueblo. Por último, *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, se estrenó en septiembre de 2014 en el Teatro del Pueblo y continúa actualmente en cartel. Todas bajo la dirección de Mauricio Kartun.

³⁶ Entendemos por menemismo el período histórico, político, cultural y social argentino comprendido entre 1989 y 1999, durante el cual fue presidente de la nación Carlos Saúl Menem.

relación con la expansión de la derecha en la Argentina. La violencia y la impunidad del poder recrean nuevamente la lucha de clases en un texto en el que la ironía y el humor no dejan lugar a dudas acerca de la visión crítica que subyace en la obra, donde se desmantela, sobre todo, la hipocresía y la protección sin miramientos de los intereses individuales por sobre el bien común.

Con *Salomé de chacra*, Kartun vuelve a recrear el universo campero que ya había abordado en *El Niño Argentino* en yuxtaposición, ahora, con el mito bíblico de Juan el Bautista, Salomé y el rey Herodes. Las referencias al *Martín Fierro* o *El Matadero* funcionan en ambos textos como eslabones que conectan la trama dramática con una genealogía literaria nacional, aquella que apunta a nuestros orígenes más remotos como nación, del mismo modo que en *Pericones* se hacía uso del personaje de *Juan Moreira*, en su doble vertiente folletinesca y teatral. Así como en *El Niño Argentino*, el personaje de Aurora -la vaca-, funciona como personaje-delegado, como lo expresa el propio Kartun, a través del cual puede rastrearse el posicionamiento del dramaturgo; en *Salomé...* ese rol es ocupado por Juan el Bautista, el rojo, el ácrata encerrado en el aljibe y adorado por Salomé por su poder declamador. Antagonismo y conflicto son la base sobre la cual se erige la pieza: los hacendados y terratenientes frente a los peones de campo; los propietarios frente a los trabajadores; los dueños frente a los obreros; los poseedores del capital frente a los que permiten que ese capital se mantenga y reproduzca; los que intentan hacer valer las leyes y la constitución frente al anarquista que procura abolir los conceptos de propiedad, dios y familia, y educar al resto de la masa en esta corriente. Por eso Kartun elige el mito bíblico de Juan el Bautista, asesinado por Herodes por pedido de la hija de su mujer, que logra lo que desea a través de sus sensuales bailes. Porque es el que divide lo que tiene y lo reparte; porque es el profeta al que el pueblo escucha y cuya voz posee el don de

“encantar”; y porque es fiel a Jesús y jamás claudica en sus principios, como sí lo hace Judas, aunque ello implique poner en riesgo su propia vida. En la pieza de Kartun, el Bautista es el único hombre al que Salomé no puede seducir: “Hija de patrón, ¡yo te desprecio!”(Kartun 2012: 143). Como se observa, el antagonismo es irreconciliable.

Este cruce entre lo local y lo universal, entre lo bíblico y lo profano, entre lo campestre y lo religioso, se reitera en *Terrenal*, donde el antagonismo y el conflicto es de nuevo la base que estructura el relato. Caín y Abel representan dos maneras opuestas de concebir el mundo y la vida que, en términos políticos, se resumen en derecha o izquierda; capitalismo o anarquismo; nómades o sedentarios. El humor con el que se describe sardónicamente al personaje de Caín, revela la subjetividad del dramaturgo y evidencia su afinidad por la visión de mundo que engendra Abel. Aquí, desde la propuesta escenográfica, la estructura también es binaria: el lado derecho del terreno, el de la sombra, es el que ocupa Caín; frente al lado izquierdo, el de la luz, donde se ubica Abel. Si retomamos la idea de Chantal Mouffe sobre “exterior constitutivo”, es decir, aquello que sirve para indicar que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, podemos pensar que en su última pieza Kartun sintetiza la idea de una oposición constitutiva e irreconciliable. En términos de “nosotros” y “ellos”, el posicionamiento del dramaturgo define su “nosotros” a partir del personaje de Abel y, por ende, en relación con esa visión de izquierda que proviene de sus años de juventud (Mouffe 1999:15).

Este recorrido general por la poética de Mauricio Kartun, permite imaginar que cada obra funciona como el engranaje de una cadena que posibilita la configuración de un teatro político que encuentra en su última etapa la síntesis más acabada. Como dijimos al comienzo siguiendo a Badiou y a Rancière, creemos que el teatro, por tratarse de una actividad colectiva que funda un espacio-tiempo alternativo al corriente, constituye un

acontecimiento político. Es decir, de por sí, el buen teatro, se fundamenta como una actividad política. Sin embargo, consideramos que es posible precisar aún más el concepto de “teatro político” teniendo en cuenta el posicionamiento ético del dramaturgo frente a su obra, en conexión con la idea de “lo político” en términos de antagonismo y conflicto, tal como lo define Chantal Mouffe. No todas las obras que forman parte de la poética kartuniana pueden ser concebidas estrictamente como “teatro político”. Algunas, como *Chau Misterix* o *La casita de los viejos*, son indagaciones sobre la memoria y el pasado que ponen a funcionar aspectos autobiográficos del dramaturgo. Otras, permiten establecer lecturas políticas por ciertos elementos que pueden ser interpretados de manera simbólica, como el funcionamiento del ferrocarril o la idea de patria en el contexto menemista. Desde el punto de vista argumental, lo político de manera explícita tiene dos exponentes insoslayables en las etapas iniciales: *Pericones* y *Sacco y Vanzetti*. Sin embargo, sostenemos que todas las piezas de la cadena son los eslabones necesarios que permiten la configuración de una poética de autor que en su etapa de madurez elige de manera contundente el posicionamiento político. En todas las obras, puede rastrearse la configuración de un “nosotros” frente a un “ellos”, sólo que durante la etapa precedente se indaga más sobre uno de esos sectores, en general, el de los marginados; es decir, se elige, de manera deliberada, iluminar una parte del binomio. Luego de *La Madonnita*, el interés de Kartun parece recaer sobre todo en la indagación de la otra parte -la oligarquía, los terratenientes, los hacendados-, para dar lugar, en su última pieza, a una síntesis que resalta sin tapujos el enfrentamiento irreconciliable entre dos maneras políticas de concebir el mundo y la vida. Con el uso del mito bíblico, Kartun conecta lo local con lo universal. Ya no es lo exclusivamente nacional como ocurría en *El Niño Argentino*. Ahora, en *Terrenal*, el enfrentamiento asume tintes universales: Caín y Abel son reflejos de los

comportamientos humanos más allá del tiempo y el espacio. En este período, Kartun produce un teatro político ajeno a la solemnidad, en el que el humor como elemento estructurante forja una estética que se distancia del realismo, con el que trabajó en obras precedentes, haciendo uso de los recursos del teatro físico y el *clown*, y elevando, tal como lo define Piscator, la escena privada a la categoría histórica. Los acontecimientos históricos que se presentan frente al espectador sirven para extraer enseñanzas sobre el presente, a la vez que los personajes cumplen una función social, es decir, cuando aparecen lo hacen junto a la clase a la que pertenecen.

Consideramos, en resumen, que la obra de Kartun puede ser pensada como “teatro político” especialmente a partir de la idea de antagonismo que aflora, de manera contundente, en su última etapa pero cuyo fundamento ideológico deriva del pensamiento nacional y popular, de la izquierda peronista y el socialismo nacional, con el que se formó en sus años de juventud militante. Junto con ese ideario político que funciona como sustrato de su obra toda, hay también una concepción clara acerca del quehacer dramático que lo lleva, por ejemplo, a no trabajar nunca en el marco del teatro comercial y a presentar la gran mayoría de sus últimas piezas en el mítico Teatro del Pueblo, emblema del teatro independiente. Otra característica de su concepción teatral se relaciona con la producción de sentido a partir de la estética de lo viejo, del desecho, de lo anacrónico, como si ese anclaje oficiara como posibilidad de resistencia frente al avasallamiento de las nuevas tecnologías y la posmodernidad. El teatro de Kartun es político, entonces, porque a lo largo de su carrera mantiene un posicionamiento ético frente a su obra, que no elude nunca la noción de conflicto y que obliga siempre al espectador a tomar partido: “ellos” o “nosotros”.

1.6. Apuntes para un comienzo: la juventud militante. La experiencia Boal y el grupo Cumpa

Kartun ingresa al teatro de la mano de la política y la militancia. Aunque siempre se interesó por la escritura, hacia 1970 asiste a un taller de actuación dictado por Augusto Boal pues un tiempo antes había presenciado en La Rural una obra del dramaturgo brasilero que significó un quiebre en su concepción dramática: Boal incorpora el humor al modelo de teatro político brechtiano que se conocía en Argentina por aquella época. Así, Kartun descubre un elemento central que recorrerá toda su poética posterior: el uso del humor -la ironía, la farsa, la parodia-, permite crear un tipo de teatro político que, tal como lo sostenía Brecht, se alejara de lo solemne. Además de las ideas vertidas en escena, el teatro debía divertir y entretener.

Cuando Boal se exilia en Argentina a causa de la dictadura brasileña, comienza a dar talleres de actuación y Kartun confirma que la única manera de acercarse a quien tanto admiraba es asistiendo a esos talleres. En ese contexto, participa del grupo Machete con el que lleva a cabo experiencias de teatro popular como “teatro tren” o “teatro invisible”, y actúa en una obra escrita por Boal en Brasil y traducida al español en este nuevo contexto.³⁷ En una entrevista concitada en 2010 con el autor, en el Teatro del Pueblo, durante una representación de *Ala de criados*, relata este período de la siguiente manera:

(...) Conocí a Augusto a través de un espectáculo que él trajo a Buenos Aires en 1970, a un evento que se llamaba “Expo-Show”. Se hacía en La Rural, era una especie de exposición de todo lo vinculado al cine, a la tele y al teatro; y en ese marco trajeron un espectáculo de Augusto que se llamaba *Arena conta Zumbi*. Un espectáculo muy interesante por varias razones. Era teatro político, pero uno que nunca habíamos visto aquí. Un teatro político muy vital, con mucho humor, con una música muy atractiva, con actores muy expresivos y muy vitales. Yo en ese momento estaba empezando a hacer teatro, con la sensación de que el teatro que

³⁷ *Revolución en América del Sur ¡Ay! ¡Ay! No hay Cristo que aguante, no hay*. Estrenada en enero de 1973 en la sala Planeta, de la ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Augusto Boal. (Boal 1973).

me conmovía era aquel que se vinculaba con mi actividad militante, pero con la contradicción de que todo ese teatro político que veía por aquí me resultaba aburridísimo, solemne, no tenía nada de aquello que me atraía del teatro mismo. Y este modelo de Boal fue una especie de revelación. Tanto así, que apenas vi ese espectáculo me puse a armar un grupo para hacer lo que, de haber llegado a estrenarla, hubiera sido mi primera obra de teatro, escrita y dirigida por mí. La cosa se pinchó por falta natural de experiencia pero quedó picando. Un par de años después, Augusto Boal se exilia en Buenos Aires y arma aquí un curso de técnicas de teatro popular, de aquellas técnicas tan suyas, en la sala del Teatro del Centro, acá a unas cuabras. Y ahí me anoté. Jamás había estudiado actuación y ni se me había cruzado nunca por la cabeza tal cosa, me veía como puro escritor, todo cabeza y nada de cuerpo, me moría de vergüenza de solo pensarlo. Pero no había otra manera. El único curso que él daba era ese. Entonces hice de tripas corazón y me anoté. Al final del curso Augusto nos propuso a algunos de los integrantes de ese grupo hacer un espectáculo, que fue éste que vos mencionás: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! *No hay Cristo que aguante no hay*. Lo estrenamos en el '73, en una sala que ya no existe, también acá a cinco o seis cuabras, Sala Planeta.³⁸ Y salvo algún actor que él llamó de afuera, todos los demás habíamos sido alumnos de ese curso. Algunos con más experiencia que otros, porque asistía gente que ya tenía formación y le interesaba incorporar esas herramientas de teatro popular. Ahí formamos un grupo que se llamó “Machete”, que fue el que estrenó ese espectáculo. El nombre lo había propuesto Augusto. El machete, decía, era una mezcla de arma y herramienta de trabajo. (...) “Machete” tenía, por un lado, este espectáculo, y por otro hacíamos con el grupo experiencias en algunas técnicas que él había desarrollado: Teatro Cola, Teatro Tren. Hacíamos una pequeña obra en un vagón que duraba entre una estación y otra. Éramos seis o siete actores que nos repartíamos por ese vagón; buscábamos los que estaban muy llenos y teníamos un argumento armado a partir de una situación detonante: un personaje de una muchacha embarazada. Y a partir de empezar a hablar en voz alta sobre el tema de darle el asiento a mujeres en su estado arrancaba una polémica que teníamos muy estudiada. Ese papel lo hacía una compañera del grupo, Bárbara Ramírez,³⁹ que fue desaparecida pocos años después. A partir de intervenciones del resto de los actores se producía una discusión desde distintos lugares del vagón y se armaba un fenómeno coral interesante. (...) Era aquel viejo concepto del teatro político del “agitprop”, de agitación y propaganda. El objetivo era puramente movilizador. Nos bajábamos, subíamos a otro tren y seguíamos. Esto lo hicimos durante un tiempo, antes de la obra en Sala Planeta.

Bracciale Escalada 2014: 170-172.

³⁸ Ubicada en Paraguay y Suipacha, en la ciudad de Buenos Aires.

³⁹ Bárbara Ramírez Plante. Detenida – Desaparecida el 23 de Octubre de 1974. Tenía 21 años y era estudiante de 4º año de arquitectura. Fue secuestrada en la vía pública, en la ciudad de Buenos Aires, en un bar de Independencia y Entre Ríos, junto con Raúl Oxley. No hay testimonio de su paso por un campo de concentración.

Como señala Lorena Verzero, el grupo Machete se formó en 1971 y existió hasta 1973, con apariciones esporádicas, pero no llegó a constituirse como grupo político sólido. Consistió más bien en un proceso de aprendizaje de las técnicas de teatro popular, pues después de las prácticas callejeras mencionadas, tuvo preferentemente experiencias de teatro de sala, en el sentido más convencional (Verzero 2013: 162-163).⁴⁰ Además de la experiencia de “teatro tren” llevada a cabo en el tren Sarmiento que Kartun relata también en nuestra entrevista, Verzero describe las experiencias realizadas en los *halls* de teatros oficiales o comerciales, en las que Bárbara Ramírez,⁴¹ inmiscuida entre el público, leía en voz alta una carta a un preso político denunciando las condiciones de vida en las cárceles. Los acomodadores solían sacar a la actriz de la sala, lo que contribuía a denunciar la hipótesis de persecución política. En todos los casos, la intención era interrumpir el desenvolvimiento cotidiano de un espacio público con un trabajo de agitación social (Verzero 2013: 163-164).

Hacia 1972, Kartun forma parte del grupo Cumpa, coordinado por Armando Corti, una suerte de subgrupo que deriva del Centro de Cultura José Podestá, colectivo cultural conocido como la Podestá que funcionó entre 1971 y 1974. El marco socio-político que reúne estas actividades es la euforia por las inminentes elecciones y la campaña camporista; puntualmente, el apoyo a la candidatura peronista del Frente Justicialista de Liberación (Frejuli), que postulaba la fórmula Héctor Cámpora-Vicente Solano Lima para las elecciones del 11 de marzo de 1973. El grupo Cumpa, por su parte, contaba además de con Kartun, con la presencia de Ricardo Talento, Marta Larreina, Alberto Silva, Alberto

⁴⁰ En Verzero 2013, pueden leerse más detalles al respecto, inclusive una crítica de Roberto Jacobi publicada en *La Opinión*, tras el estreno de la obra de Boal y las respuestas del propio autor al respecto. Jacobi señala la incapacidad de la pieza para trascender el espacio teatral y acercarse efectivamente al pueblo en villas, sindicatos o barrios; a la vez que critica la trasposición de una obra surgida en el contexto brasileño para el entorno preelectoral de la Argentina de aquellos años. Verzero 2013: 162.

⁴¹ Ver Nota 39.

Rodríguez Méndez, Elba Serrato Plá, Mónica Estévez y Cecilia Thumin (la mujer de Augusto Boal).⁴² Tal como señala Verzero, las experiencias de la Podestá son comprensibles únicamente en el marco que propició la euforia por el peronismo como un retorno a la democracia luego de tantos años de proscripción; pero después de la renuncia de Cámpora y con el acercamiento de Perón a la derecha, la continuidad de un colectivo como la Podestá y la estabilidad de una identidad política, resultaba conflictiva y, de hecho, el grupo se disolvió (Verzero 2013: 180).⁴³ Los pequeños grupos que confluían en la Podestá continuaron de acuerdo con el desenvolvimiento de su lógica interna. Es el caso del grupo Cumpa, que desarrolló experiencias de teatro sala y de teatro periodístico a la manera de Boal,⁴⁴ en diferentes espacios, durante la etapa camporista.

En este marco, estrena por ejemplo *Civilización... ¿o barbarie?*, en co-autoría con Humberto Rivas, texto que nunca se publica y que es producto de su adhesión al revisionismo histórico, donde además interviene como actor. La obra se estrenó en el teatro del Centro en 1972, primero a cargo solamente de Humberto Rivas. Su estructura se organizaba en *sketchs* que reescribían en clave satírica escenas de la historia nacional, como el exilio de Sarmiento o el pacto Roca-Runciman. Al año siguiente, se estrenó una versión de la misma obra a cargo ahora de Mauricio Kartun, bajo la dirección de Armando Corti, que consolidó al grupo y le dio, a partir de allí, su nombre definitivo. Como relata Verzero

⁴² Mónica Estévez es la mujer de Kartun, desde aquellos años hasta la actualidad, sobre quien hace referencia en el fragmento de la entrevista de Analía Roffo, transcrita en la Nota 46.

⁴³ Para más datos acerca del desarrollo del teatro militante en la Argentina y de sus múltiples agrupaciones y concepciones políticas, derivó nuevamente a Verzero, Lorena: 2013.

⁴⁴ Se trata de una experiencia de teatro popular, un poco más compleja que las mencionadas anteriormente. Fue primero llevada a cabo en Brasil por el Grupo Núcleo del Teatro Arena, que funcionó entre 1969 y 1979, y que contó con el acompañamiento de Boal durante los dos primeros años. En palabras de Verzero, “El teatro periodístico consiste en la deconstrucción del periódico como medio de comunicación masiva donde la información es construida a partir de parámetros políticos y en la utilización de sus contenidos refuncionalizados. Las técnicas que se emplean para ello son, entre otras: lectura simple, cruzada, con ritmo y con refuerzo; acción paralela, histórico, improvisación, texto fuera de contexto” (Verzero 2013: 164).

de acuerdo con una entrevista personal con el autor, Kartun escribió una segunda parte del texto de Rivas, partiendo de algunas escenas seleccionadas del material original y le incorporó una murga, que cumplía la función de coro.⁴⁵ Esta segunda parte se iniciaba con la Revolución de Mayo y finalizaba con el regreso de Perón. Se trataba de una versión económica (el vestuario, por ejemplo, estaba constituido preferentemente por jeans y remeras), adaptable para su montaje en tablados, tal como lo hicieron durante 1973 y 1974, presentándose en unidades básicas, pequeños teatros de provincias o clubes de barrio (Verzero 2013: 181-182). Durante el período camporista, *Civilización... ¿o barbarie?* fue contratada por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, dirigida en ese entonces por Ricardo Gil Soria, razón por la cual realizan un trabajo barrial en villas de emergencia dentro de ese marco institucional (Verzero 2013: 183). Junto con otro grupo coordinado por Laura Yusem, llevaban sus obras por las zonas inundadas (Lincoln, 9 de Julio, etc.) y dormían en carpas en los cuarteles militares. En unos fragmentos de la entrevista personal que transcribe Verzero, es el propio Kartun el que rememora:

En alguna de las zonas inundadas, en el cuartel compartimos un asado... Nuestro grupo en el quincho de oficiales y, sentados a la misma mesa, los oficiales, la conducción política y militar de Montoneros de la zona, de la columna correspondiente y nosotros... Y siempre me ha dado mucha impresión pensar una discusión político-ideológica que ocurrió mientras se comía asado, donde se encontraban diferencias y coincidencias. Y siempre me resultó muy conmovedor pensar que buena parte de los dirigentes de esa columna fueron luego desaparecidos por esos mismos militares (...) Eran momentos de un convencimiento casi religioso sobre la importancia de lo que uno hacía en el teatro. Entonces, de alguna manera, también había como cierta ingenuidad sacrificial, donde uno no pensaba, donde de alguna manera uno estaba comprometido en eso, y marchaba para adelante sin medir las consecuencias y sin medir los riesgos.

Verzero 2013: 183-184.

⁴⁵ Recordemos que cuando describimos la periodización propuesta para la obra de Kartun, mencionamos su rol como compositor de canciones como una de aquellas “excentricidades” que se conectan de manera transversal con el resto de su obra dramaturgica y que contribuyen, por ende, a la configuración de su poética autoral. Ver Página 42.

Como último dato, baste agregar que con el grupo Cumpa, Kartun participa de la cátedra de Historia Nacional y Popular de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, cuyo titular era Horacio González, haciendo representaciones sobre temas de historia argentina tratados en la asignatura, desde una perspectiva revisionista.⁴⁶ Estas eran sus reflexiones al respecto, allá por 1987, tras el estreno de

Pericones:

Esas elecciones [se refiere a sus maestros: Carella, Gené, Boal, Monti] no son casuales: tienen que ver con la búsqueda de un teatro popular, de expresión política. Mis primeras obras -lo digo con orgullo- tenían una clara intención de agitación y propaganda, tan influido como estaba por la poética de Boal y por las opiniones y tomas de partido de gente como Gené y Carella, así como de otros que no pertenecían al ámbito teatral (...) Horacio González, un joven filósofo argentino con el que compartí en 1973 una experiencia muy interesante: la cátedra de Historia Nacional y Popular en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA. Era una materia que se dictaba para todos los alumnos que ingresaban, por lo que resultaba masiva. A las clases solían concurrir hasta dos mil alumnos, así que más de una vez nos instalamos en playas de estacionamiento, por ejemplo, o en el Aula Magna de Medicina. En esas clases utilizábamos para enseñar todos los recursos que nos brindaba el arte. (...) Participaba, junto con otros compañeros, del área de Teatro, y escribía los textos que luego representábamos en clase. También seleccionábamos películas para ilustrar los temas. (...) [Estas intervenciones] provocaron polémicas agitadas y hasta feroces en la cátedra. Había adhesiones incondicionales y rechazos definitivos, valiosos todos por la posibilidad de discutir cara a cara y acordar o no.

Kartun 1987: 11.

Como recuerda Verzero siguiendo a Alcira Argumedo, las “cátedras nacionales” comenzaron a funcionar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA entre 1967 y 1968.

⁴⁶ Aunque a lo largo de su carrera triunfó su rol como dramaturgo y director, es decir, el detrás de escena, es importante mencionar estas experiencias juveniles en la actuación, porque contribuyen a forjar su conocimiento sobre el fenómeno teatral. Kartun trabajó como actor en una obra escrita y dirigida por Augusto Boal (ver Nota 27), así como también en sus experiencias callejeras de teatro popular, en *Civilización... ¿o barbarie?*, en las escenificaciones proyectadas en el marco de la cátedra de Horacio González en la UBA, y también, durante la Dictadura y hasta los años '80, como extra en cine comercial a modo de subsistencia. Así lo relata en una entrevista de Analía Roffo, a propósito del estreno de *Pericones*, incluida en la primera publicación del texto, efectuada por el Teatro Municipal General San Martín: “Vinieron tiempos duros para mi mujer (que es actriz también), y para mí, y nos dedicamos a trabajar como actores. Hasta el '80 lo hice con cierta continuidad; ahora suelo verme en la televisión gracias a los films que están exhumando, junto al Gordo Porcel o a los Superagentes, por ejemplo. En total, filmé más de treinta películas. Todas -lo digo orgullosamente- en calidad de 'bolero'” (Kartun 1987: 10. Comillas en el original).

Este fenómeno se relacionaba con una intervención de la universidad promovida desde posiciones revisionistas, con la intención de fomentar la vinculación con los sectores populares, a la par de estimular una conciencia nacional en el estudiantado. Implicaba, por tanto, un cuestionamiento al tradicional rol de la academia, que significaba una renovación del campo a partir de estrategias pedagógicas novedosas que incorporaban materiales de diversa índole, como los teatrales o audiovisuales (Verzero 2013: 182).

El grupo Cumpa realizó finalmente una temporada en la sala Argentina del actual Centro Cultural Ricardo Rojas, que se vio interrumpida cuando el centro cultural fue cerrado, tras la asunción de Perón y el nombramiento de Alberto Ottalagano como rector de la UBA. Invitado a llevar su experiencia de teatro político al festival de Manizales, el grupo comienza a sufrir su desarticulación a partir de la suspensión del festival. Sin embargo, entre 1975 y 1976, presentaron su segundo espectáculo, *Gente muy así*, en la Cortada -lo que en los ochenta fue rebautizado como el Parakultural-, y en la sala Arriba Concert, en la calle Santa Fe. Se trataba, en realidad, de un espectáculo más cercano al *café-concert*, ya que se partía de situaciones humorísticas por medio de las cuales se reflexionaba sobre cultura en la clase media. Este espectáculo sobrevivió incluso después del golpe militar, porque a pesar de su orientación ideológica no poseía referencias políticas explícitas. No obstante, dentro de este panorama, el grupo se vio en la necesidad de disolverse, porque ya no existía un marco de recepción ni de circulación para su propuesta, así como también por cuestiones relativas a la seguridad de sus integrantes. Todos los miembros de Cumpa decidieron quedarse en el país, pero se alejaron durante ese período del quehacer teatral (Verzero 184-185). En la entrevista realizada en 2010, Kartun nos cuenta:

(...) Era el momento en que se empieza a rajarse mucha gente. Yo en ese momento trabajaba con Pino Solanas. Pino se va también. Buena parte de la gente que hacía trabajo político vinculado a lo artístico, sobre todo los más “jetones”, se rajaba.

Yo, en ese momento, tenía veinte y pico de años, era más inconsciente y, por supuesto, era más anónimo. Me quedé y pasé los años de la dictadura acá pero alejado de toda actividad política. Seguí haciendo teatro. Incluso, los primeros años de la dictadura hice un teatro vinculado tímidamente a lo ideológico. Hasta que descubrimos que eso también nos ponía en estado de riesgo y desarmamos el grupo “Cumpa”. Pero nos quedamos. Tuvimos suerte. Tuvimos también mucha precaución y unos cuantos sustos, pero estábamos como en una especie de estado de inconsciencia muy grande.

Bracciale Escalada 2014: 177.

Con respecto a su visión acerca de cómo afectó la Dictadura al desarrollo del campo teatral, agrega en la misma entrevista:

En dos campos fundamentales. En principio, en la desaparición obligada de toda una generación, que, o desapareció o dejó de producir el teatro que producía, como fue el caso de mi grupo, o partió al exilio. Mi generación, la generación de los que teníamos en ese momento entre veinte y treinta años, éramos el segmento más comprometido, fuimos la carne de cañón. Entonces, lo que produce la dictadura es un gran hueco. Vos te das cuenta. La mía es una generación de muy pocos exponentes. El segundo fenómeno, naturalmente, es la transformación estética. Esa estética de los setenta que tenía una fuerte impronta política, naturalmente se lava. Y empieza a aparecer ese teatro más metafórico, que hace su irrupción más espectacular en Teatro Abierto. Lo elíptico. Empezar a hablar a través de figuras. Lo metafórico. Si vos mirás Teatro Abierto de los dos primeros años, uno de los pocos autores de mi generación allí era yo. Los demás eran mayores.

Bracciale Escalada 2014: 177-178.

Todas estas experiencias se verán interrumpidas durante la Dictadura. Un dato relevante es que Kartun decide no publicar los textos dramáticos escritos en el contexto de la militancia -produjo también una pieza con similares características en 1978, *El hambre da para todo-*, a los que describe como “dramaturgia de urgencia”, por el peso del contexto y la visión utópica con respecto a las posibilidades de intervención social a través del arte.

Ahora bien, lo que nos interesa destacar es el hecho de que este comienzo militante, que funciona como la primera estación en el recorrido poético de Kartun y que él parece abandonar muy rápida y definitivamente cuando escribe, por ejemplo, *Chau Misterix*, es en realidad una marca indeleble que va a sufrir distintos matices en las obras sucesivas y que

va a aflorar de manera contundente en su etapa de madurez. En resumen, todas las experiencias de teatro popular de las que formó parte, junto con el elemento humorístico adquirido en los talleres de Boal, se conjugan durante estos años con una visión peronista de izquierda que le otorga a Kartun una perspectiva nacional y popular del arte teatral.

1.7. Un teatro nacional y popular: el horizonte ideológico de Kartun. Revisionismo histórico, “socialismo nacional” e “izquierda nacional” (Hernández Arregui, Jauretche, Cooke, Scalabrini Ortiz)

En reiteradas oportunidades, Kartun recuerda su escolaridad como una etapa de fracasos y frustraciones: “Uno de los peorcitos del colegio. El fracaso escolar como condena” (Kartun 2015: 158). En contraposición a eso, experimenta muy tempranamente una gran voracidad lectora que, alejada de cualquier tipo de sistematización, resulta ecléctica y sin ordenamientos ni jerarquías:

Bicho raro: tímido y fantasioso. En una ecléctica librería de barrio -la Mickey- encontré la manera de protegerme del mundo: mirando sólo a través de las páginas de un libro (...) La lectura como búsqueda a ciegas. Probar de todo. Encamotarme con un autor y saquearlo. La literatura vivida como tentación malsana que me impedía concentrarme en lo verdaderamente importante: el manual de contabilidad, y la tabla de logaritmos. La culpa por ese vicio desenfrenado que nadie entendía y ya no podría abandonar.

Kartun 2015: 157-158.

Estas dos características de la adolescencia y primera juventud de Kartun (el fracaso escolar y la voracidad lectora), reflejan un aspecto determinante de su configuración como escritor: su autodidactismo. Kartun no es un universitario. Su formación depende de sus lecturas y de los talleres a los que asiste de manera aleatoria cuando descubre que la escritura puede ser un campo fértil por donde canalizar sus fracasos:

Un profesor de italiano harto de mí, y un pacto fructífero: “Mientras no me moleste haga en clase lo que se le cante”. Al principio leer: cuarenta y cinco minutos más de gozo diario. Después, alentado por un concurso, y apoyado en el estilo de vaya a saber quién, escribir cuentos. Unos atrás de otro. Y en medio de la callada crisis de ser el *bueno para nada*, el milagro: el primer premio de la Editorial Diálogo y el consuelo de sentir al fin a los diecinueve años que algo había para lo que sí podía servir.

Kartun 2015: 158. Comillas y cursivas en el original.

Será en el campo de la militancia política donde obtendrá su gran formación como intelectual. Hay dos obras que indican de manera explícita cuál es esa formación a la que accede Kartun en su temprana juventud: *Pericones*, de 1987, y *El partener*, de 1988. Al margen de lo que aborde cada una de estas obras en particular, que será estudiado en los capítulos correspondientes, nos interesa resaltar sus dedicatorias.

La primera edición de *Pericones*, la del Teatro Municipal General San Martín, no incluye más que una dedicatoria personal: “A Charo” (Kartun 1987: 9). Sin embargo, cuando el texto se reedita y se incluye en el primer tomo de su teatro completo, que Corregidor publica a cargo de Osvaldo Pellettieri en 1993, Kartun incorpora una nueva dedicatoria: a Emilio Salgari y a Juan José Hernández Arregui (Kartun 1993: 115). La misma dedicatoria se conserva en la tercera y última publicación del texto, realizada en 2016 por Eudeba (Kartun 2016: 37). En el caso de *El partener* ocurre a la inversa. En su primera edición a cargo de la Universidad Nacional del Litoral, Kartun se la dedica: “A David. A Perón. A todos nuestros padres. A Cachi. A todos nuestros hermanos” (Kartun 1989: 69). La misma dedicatoria se conserva en la edición de Pellettieri de 1993. No obstante, en las ediciones subsiguientes, esto es, en 2006 (Losada) y en 2016 (Eudeba), Kartun suprime esas dedicatorias. Ahora bien, en toda esta descripción, se destacan dos nombres: Juan José Hernández Arregui y, por supuesto, Juan Domingo Perón.

En la entrevista realizada en 2010, a propósito de su vínculo con Boal sobre cuestiones políticas, dice Kartun: “Con Augusto teníamos discusiones. Porque aunque no era un ortodoxo tenía una mirada muy marxista, en el momento donde todo el movimiento más enérgico de la izquierda aquí pasaba por el Peronismo. Y él tenía una mirada, al menos, precavida sobre el asunto. No siempre nos entendíamos.” (Bracciale Escalada 2014: 177). Como resulta evidente, el acercamiento de Kartun a la militancia y a la izquierda se da de la mano del peronismo y uno de los ideólogos emblemáticos del Movimiento, además del propio Perón, es precisamente Juan José Hernández Arregui, por quien Kartun accede también al pensamiento de Jauretche, de Cooke y de Scalabrini Ortiz. Así lo explicita en las dedicatorias de *El partener* y de *Pericones* que, como se verá más adelante, es el resultado de la fusión de sus lecturas de juventud: por un lado, la literatura popular al estilo de Salgari; por otro, sus concepciones políticas abrevadas en las fuentes de Hernández Arregui. Cinco libros y una revista (que tiene solo dos números y cambia de nombre entre el primero y el segundo), despliegan en forma detallada el desarrollo y la evolución del pensamiento de Hernández Arregui, que da lugar a la llamada “izquierda nacional”, denominación del propio autor, y, por extensión, a la Resistencia peronista.

En 1957 se publica *Imperialismo y cultura*. Escrito tras el golpe de Estado del '55, el libro aparece como un deber suscitado a partir de la experiencia carcelaria de Hernández Arregui, a raíz de la revolución del General Juan José Valle, donde, según su relato, fue testigo de torturas y brutales castigos a los detenidos, en su mayoría, obreros. Desde las advertencias iniciales y el prólogo, la literatura es concebida como “un instrumento de la liberación nacional” (Hernández Arregui 1964: 2), a la vez que se establece que cada estado social crítico argentino posee una correspondencia propia en lo estético, por lo que se plantea, desde una mirada marxista, una interacción dialéctica entre la estructura y el

escritor o artista. El punto de partida es la consideración de la actividad cultural como ideología: “(...) el Arte, no está en el trasmundo sino en la cabeza histórica de los hombres” (Hernández Arregui 1964: 15). En el primer capítulo despliega esta idea de manera más detallada, observando cómo se comporta el arte en cada período cultural. Desde esta perspectiva, el éxito de una corriente artística no es fruto de la mera genialidad de los artistas, sino que estos son concebidos como instrumento y vehículo de determinadas constantes y tendencias sociales. El artista es un ser social, por eso hay una articulación, velada u ostensible, entre el espíritu de la época y la literatura que le es peculiar: “Su espíritu no trabaja en el reino atemporal de las formas puras, sino en activa conexión de sentido con el tiempo histórico concreto, en cuyo entorno y bajo cuyos estímulos, se determina su existencia terrenal. Las ideas del artista, en tanto instrumentos de comunicación entre los hombres, pertenecen a la sociedad” (Hernández Arregui 1964: 41).

El propósito de Hernández Arregui es dismantelar la instrumentación que, a su entender, produce el imperialismo sobre toda generación intelectual, reforzando una consciencia falsa de lo propio y desarmando las fuerzas defensivas de los países dependientes, en el marco de la crisis del capitalismo como sistema mundial (1964: 15). Para ello, revisa la historia argentina, sobre todo a partir de 1810, de las figuras de Rivadavia, Rosas y Urquiza, y de la Constitución de 1853. Resalta el origen y la evolución de la ganadería sobre el resto del país, lo que marca el encumbramiento definitivo de la oligarquía terrateniente en el poder político, ligado esto a la estrategia mundial de Inglaterra (Hernández Arregui 1964: 17). Su otro foco de interés es el nacionalismo cuyo surgimiento, producido en las postrimerías de 1928 y afirmado hacia 1930, posee un correlato inmediato con las políticas implementadas por Hipólito Yrigoyen. Hernández Arregui rechaza la identificación del fascismo con los nacionalismos de los países dependientes y señala que el

surgimiento de un Estado Nacional es la necesidad producida por el desarrollo de las energías productivas junto con la concentración del poder económico:

El Estado con programa nacional, no es una actitud teórica de determinados grupos nacionalistas, sino la consecuencia de la madurez de las relaciones económicas que alimentan la consciencia histórica de una comunidad. Pero en los países dependientes, la lucha por la liberación se relaciona, en el orden interno, con la lucha contra las clases feudatarias cuyo vasallaje las convierte en antinacionales.

Hernández Arregui 1964: 31.

Es este Estado Nacional el que atenta contra la mentalidad oligárquica, cultura de clase cuya fuerza modeladora es la propiedad de la tierra. Una mentalidad limitada por la uniformidad de una economía sin variantes, hostil al cambio y a la movilidad de las formas sociales. En este contexto, se analiza el papel desempeñado por los intelectuales y se critica a los grupos partidarios del esteticismo puro, marca que es concebida como oportunismo político. Por eso, Hernández Arregui apela por una consciencia histórica apoyada en las masas, en los sectores avanzados de la burguesía industrial y en los grupos intelectuales con consciencia nacional: “El dilema es de Hierro: o Nación o Imperialismo” (Hernández Arregui 1964: 36).

Sobre la base de estas consideraciones, el autor efectúa un recorrido por escritores y momentos emblemáticos de la literatura argentina, pasando por Groussac, Lugones, Sábato, y se detiene, en especial, en la revista *Sur* y en su negación de toda militancia política, para recalcar su oposición a esta idea y dismantelar con una serie de ejemplos que, en realidad, “no hay literatura separada de la política” (Hernández Arregui 1964: 141).

En los capítulos siguientes, establece un paralelismo entre dos momentos históricos: 1930 y 1955, es decir, los dos golpes de Estado contra los gobiernos populares de Yrigoyen y Perón respectivamente. A la luz de ambos momentos, observa dos aspectos centrales para

la cultura argentina: la cuestión de la carne y el desenvolvimiento de la clase terrateniente. Estos dos ejes son altamente relevantes para el teatro de Kartun. Su primera manifestación concreta en relación con esto, aparece, por supuesto, en la obra dedicada a Hernández Arregui, esto es, en *Pericones*, de 1987. Sin embargo, estas cuestiones reaparecerán, como se verá en detalle más adelante, muchos años después y de manera elocuente, tras la experiencia del menemismo. De hecho, usando sus propios términos, podría establecerse una genealogía entre *Pericones* (1978), *El Niño Argentino* (2006) y *Salomé de chacra* (2011), a partir de la idea de “una historia escrita en carne”, como la historia argentina; genealogía a la que pueden sumarse *Ala de criados* (2012) y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014), si a la cuestión de la carne se le suma la indagación sobre la oligarquía terrateniente y el comportamiento de la clase media en relación con ella.

Lo que Hernández Arregui formula es la relación entre economía y literatura, al observar el retorno, después de 1955, de los mismos economistas, intelectuales y profesores universitarios que condujeron la economía y la cultura argentina después de 1930. A diferencia del golpe a Yrigoyen, en 1955 no es la clase media la desplazada del poder político sino la clase obrera. Pero en ambos contextos, es la oligarquía terrateniente argentina la que se muestra como una de las más poderosas del mundo; poder acrecentado durante casi un siglo con el aumento del valor de la propiedad territorial, asociado a la inversión de capitales extranjeros a través de la política de ferrocarriles y frigoríficos. Se trata del gigantesco monopolio de la propiedad de la tierra que sufrió claros retrocesos políticos en dos oportunidades, 1916 y 1943, y las dos veces los recuperó mediante golpes militares, apoyados por la clase media (Hernández Arregui 1964: 213-214). De acuerdo con Hernández Arregui, las desigualdades de composición que conforman la clase media se expresan en una forma extrema de individualismo y en cierta resistencia a la solidaridad

social organizada. Es una clase muy sugestionable, fácilmente orientada por los grupos interesados en modificar una situación política dada, apelando siempre a la exaltación de la moral, a la necesidad de restaurar los cimientos del orden amenazados, la familia, la religión, la propiedad (1964: 246).

Como resulta evidente, además de su adhesión al peronismo, el posicionamiento de Hernández Arregui hace hincapié en la revisión de la historia desde una perspectiva nacional y popular, atenta a las masas y al proletariado; con una visión de la literatura, del arte y de los intelectuales contundente, pues los ubica en la concreción de un tiempo histórico y, fuera de toda ingenuidad, observa su desempeño siempre en vinculación con la política.

Escrito entre 1958 y 1959, Hernández Arregui publica en 1960 uno de sus títulos capitales: *La formación de la consciencia nacional (1930-1960)*. Si bien continúa en la misma línea del libro anterior, profundiza en detalle algunos aspectos, desarrolla la propuesta de una “izquierda nacional” y lo erige como un libro de lucha dedicado a la juventud argentina. Revisa la noción de liberalismo y cuestiona la libertad a la que éste apela, señalando que en realidad, la libertad absoluta no puede funcionar en ninguna parte porque la sociedad no es una unidad sino una división, por lo que en ella se enfrentan y alternan múltiples concepciones de la libertad. Desde esta perspectiva, la libertad se convierte no en expresión de la sociedad entera sino en dictadura de la clase triunfante; del mismo modo que la libertad impuesta por el capitalismo no es más que la libertad de comercio. Por ello, Hernández Arregui afirma que solo la liquidación de las libertades particulares puede desembocar en la libertad general (1970: 25-26). Asimismo, revisa la relación del liberalismo con la Iglesia e insiste en la necesidad de formar una conciencia nacional, que empezó a surgir a partir de 1930, pues la opresión imperialista tiene como

reverso la lucha por la liberación nacional. Por esta razón, insiste en enfrentar las posturas antinacionales y propone al arte y a la crítica histórica, literaria y cultural como un instrumento de educación nacional (Hernández Arregui 1970: 49).

Todo el primer capítulo está destinado a revisar el origen y el desenvolvimiento de la oligarquía en relación con la inmigración, desde el reparto de tierras de Rivadavia, pasando por Rosas y afirmándose como clase, a partir de 1869, por medio del sistema de la tierra, protegido por la Constitución de 1853 (Hernández Arregui 1970: 54). Se analiza también su poder político y cultural, no solo económico y material, y su espíritu conservador; su actitud defensiva frente al pueblo y su prestigio de clase, afirmado en la estancia y en ciertos circuitos como la Sociedad Rural o el Jockey Club. Se insiste, además, en el miedo característico de esta clase frente a la posibilidad de perder sus privilegios y su superioridad política y económica, así como también en su deslumbramiento por Europa y en su añoranza del pasado en rechazo a un presente que amenaza con desplazarla de su sitio (Hernández Arregui 1970: 56-58). Del mismo modo, se revisa la historiografía que acompañó su desenvolvimiento y se desmantelan ciertos mitos, como aquel que señala la convicción de que en la Argentina nadie se moría de hambre: “Millones de argentinos han creído en esta desfiguración de nuestra realidad desmentida por las estadísticas sobre natalidad y mortalidad infantil, sobre el nivel infrahumano de vida en grandes sectores de la población nativa, obrera y rural” (Hernández Arregui 1970: 92). Desde esta mirada, es la clase media la que necesita formación política nacional, pues la clase obrera la recibe en los sindicatos.

Hernández Arregui continúa con un pormenorizado recorrido por la historia de la izquierda en la Argentina, indicando que los primeros partidos de programa obrero, el socialismo y el comunismo, fueron creados no por trabajadores sino por intelectuales

pequeño-burgueses de Buenos Aires, extranjeros de nacimiento o de formación, dado el proceso inmigratorio. Eso marcó, a su entender, una desconexión con el país. Es decir, de acuerdo con su diagnóstico, lo que hacía falta era una izquierda de orientación nacional (Hernández Arregui 1970: 99-100). De hecho, Hernández Arregui destaca como un gesto peculiar que tanto la izquierda como el nacionalismo de derecha se hayan opuesto a gobiernos populares como el de Yrigoyen o Perón, lo que revela, a su entender, una misma posición antinacional, desconectada con la realidad del país, a pesar de presentarse como tendencias diametralmente opuestas (1970: 166). En relación con el yrigoyenismo, es pertinente señalar que una parte importante del libro está dedicado al surgimiento de FORJA, como una facción que dentro del radicalismo combatía la dirección partidaria de Marcelo T. de Alvear. Dentro de esta agrupación se destacan dos hombres, cuyo pensamiento es estudiado en detalle por Hernández Arregui: Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche. FORJA asocia a Alvear con la oligarquía, plantea por primera vez en la Argentina la cuestión del imperialismo británico en sus implicancias nacionales y adopta una posición histórica revisionista (1970: 298-305).

Hacia el final, Hernández Arregui efectúa un estado de la cuestión acerca de las políticas peronistas, proyectando los pasos futuros en el marco de la proscripción, a la vez que destaca el acercamiento de los universitarios a la causa peronista, hasta ahora ajenos a las inclinaciones de los trabajadores. Allí, define la noción de “izquierda nacional” -que más adelante abandonará por términos menos problemáticos y más inclusivos-, y advierte:

Por izquierda nacional, en un país dependiente, debe entenderse en sentido lato, la teoría general aplicada a un caso concreto, que analiza a la luz del marxismo, en tanto método de interpretación de la realidad, y teniendo en cuenta, en primer término, las peculiaridades y el desarrollo de cada país, la economía, la historia y la cultura en sus contenidos nacionales defensivos y revolucionarios, y coordina tal análisis teórico, con la lucha práctica de las masas contra el

imperialismo, en el triple plano nacional, latinoamericano y mundial, y en este orden.

Hernández Arregui 1970: 475.

El autor destaca como militantes de la izquierda nacional a Silvio Frondizi, Ismael Viñas y John W. Cooke, cerrando el libro con algunas referencias acerca de la conmoción interna que sufrió la Iglesia tras la caída del peronismo, cuyo golpe había apoyado. En la edición de 1970, Hernández Arregui incorpora un anexo dentro del cual nos interesa destacar dos cartas de las que el autor del libro es el destinatario. La primera, escrita por Perón desde Madrid, reconoce a Hernández Arregui no solo como “Mi querido amigo”, sino como el pensador que el Movimiento necesita. Con respecto al libro, afirma:

Mi juicio es que ningún argentino debía dejar de leerlo y que toda la juventud de nuestro país debía tenerlo en la cabecera y estudiarlo profundamente (...) Tanto *La Formación de la Consciencia Nacional* como *Nacionalismo y Liberación* son dos fuentes de inspiración doctrinaria para la juventud de América Latina, tan necesitada en las circunstancias actuales de una palabra rectora como la suya (...) Yo no veo para nuestra pobre Argentina otra salida que la lucha, por los medios que sean, realizada por el Pueblo y para el Pueblo. Dentro del Peronismo yo hago lo posible para que así sea pero, desde quince mil kilómetros de distancia, no tengo confianza en que mi sola prédica pueda despertar la decisión absoluta que se necesita para lograrlo.

Hernández Arregui 1970: 555-558.

Esta carta de 1969, vastamente difundida con anterioridad a esta publicación, sobre todo, entre los grupos estudiantiles, ilustra de manera elocuente la posición de Hernández Arregui como uno de los pensadores centrales del peronismo, avalado por el propio Perón, que propone sus libros como material doctrinario para la juventud. Este reconocimiento por parte de Perón le otorga al autor un papel decisivo en la difusión de sus ideas.

La otra carta a la que hacíamos referencia está firmada por Fernando Solanas y Octavio Getino, y da cuenta de la experiencia del Grupo Cine Liberación a raíz de la

película *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*, filmada entre 1966 y 1968, y concebida como acción política. La carta revela el acercamiento de Pino Solanas al pensamiento de Hernández Arregui y, por extensión, al del peronismo. Nos interesa destacarla porque unos años después Kartun va a colaborar con la escritura de las canciones para *Los hijos de Fierro*, estrenada recién en 1984, ya que la Dictadura interrumpió su proceso, que de hecho terminó de montarse durante el exilio político de su director. Lo que queremos señalar son los vínculos entre Kartun, Solanas y Hernández Arregui, para demostrar que es esta la atmósfera que configura el horizonte intelectual de la juventud kartuniana. Será el mismo Fernando Solanas quien, muchos años después, publique una carta en defensa de Kartun en la revista *Unidos* tras una crítica de Alberto Ure hacia *Pericones* (1988).⁴⁷

Tres libros más resumen el pensamiento de Hernández Arregui: *¿Qué es el ser nacional?*, de 1963; *Nacionalismo y Liberación*, de 1969; y *Peronismo y Socialismo*, de 1972. Asimismo, dirige una revista que tiene solo dos números y que cambia de nombre entre el primero y el segundo: *Peronismo y Socialismo*, publicada en septiembre de 1973, y *Peronismo y Liberación*, que vio la luz en agosto de 1974.⁴⁸ Ambas incluyen artículos del propio Perón, de Cooke, de Hernández Arregui, de Solanas y Getino, e, incluso, de Leónidas Lamborghini, entre otros.

En *¿Qué es el ser nacional?*, Hernández Arregui retoma el tono polémico y la virulencia verbal, e insiste en que se trata de un libro de lucha y no de investigación. El disparador inicial es el rechazo del concepto “ser nacional” como inapropiado, pues si no se lo define con precisión resulta “pura esterilidad del pensamiento” (1973: 16). Desde la

⁴⁷ Profundizaremos sobre esta cuestión en el apartado correspondiente al análisis de *Pericones*.

⁴⁸ Hernández Arregui fallece en Mar del Plata el 22 de septiembre de 1974.

postura del autor, el ser nacional no es otra cosa que el enfrentamiento de América Latina con Inglaterra y Estados Unidos, es decir, la conciencia revolucionaria de las masas frente a la cuestión nacional e iberoamericana. Se trata, entonces, de “un hecho político vivo” (1973: 21), lo que Esto a buscar sus orígenes y a efectuar una revisión histórica al respecto.

En *Nacionalismo y Liberación* (1969), revisa nuevamente el concepto de nacionalismo, sobre el que indica que posee un doble sentido según corresponda al contexto histórico de una nación poderosa o de un país colonial. Asimismo, el nacionalismo adquiere connotaciones contrarias según las clases sociales que lo proclamen o rechacen (Hernández Arregui 1969: 15). Hay, por tanto, un nacionalismo reaccionario y uno revolucionario. Desde el enfoque propuesto por Hernández Arregui, el nacionalismo es entendido como la teoría y la práctica de la revolución nacional liberadora del coloniaje, que únicamente puede encarnarse en la actividad revolucionaria de las masas (1969: 15). Recuperando la ideología marxista y señalando que no hay incompatibilidad entre su concepción del nacionalismo y la interpretación marxista de la historia, el autor plantea la cuestión del escritor nacional, cuyo modelo es Raúl Scalabrini Ortiz y su reverso, Jorge Luis Borges.

En 1973 y 1974, Hernández Arregui dirige una revista que cuenta solamente con dos números, cada uno de los cuales posee no solo un nombre diferente sino también un contexto histórico de aparición muy particular. “Peronismo y Socialismo”, publicada en septiembre de 1973, tiene como trasfondo la Masacre de Ezeiza del 20 de junio de ese mismo año. Por eso, hay un imperioso llamado a la unidad del peronismo revolucionario y la figura destacada es la de John William Cooke, fallecido en 1968, para resaltar su incipiente mirada sobre el peronismo y su vínculo cercano con Perón, quien lo consideraba no solo un interlocutor válido sino también un posible sucesor. El objetivo actual que revela la revista es el avance hacia el llamado Socialismo Nacional, que se distancia del

socialismo como partido, es decir, de la posición de Juan B. Justo y sus seguidores. En el segundo número de la revista, “Peronismo y Liberación”, publicado en agosto de 1974, el trasfondo es la muerte de Perón, acaecida el 1° de junio de ese año y, por tanto, el contexto histórico es el del gobierno de Isabel Martínez de Perón. Nuevamente, el llamado a la unidad resulta imperioso. El cambio de título es justificado precisamente por la urgencia de este nuevo contexto que impone correr del primer lugar el objetivo de la patria socialista, para focalizarse en contrarrestar los intentos de desarticulación del Movimiento y del pueblo tras la muerte de su líder. En ambos números se insiste en la idea de un Socialismo Nacional, al que se distingue del Partido Socialista argentino por considerárselo “cipayo” (*Peronismo y Liberación*: 6). Desde el Consejo de Redacción de la revista, se afirma: “El peronismo tiene en su seno todo el socialismo posible” (1974: 7).

Nos interesa, sobre todo, destacar esta visión del peronismo inclinado hacia la búsqueda de un socialismo, pues consideramos que lo que prevalece en la visión kartuniana a lo largo de los años son las ideas en torno a ese sueño socialista, entendido en términos de un proyecto de país que priorice la equidad, la igualdad de oportunidades, la justicia social y la soberanía nacional, y que sea, por definición, antiimperialista y anticapitalista. De manera particular, este ideario junto con la revisión del comportamiento de la clase media y la derecha argentina, irrumpirá en forma contundente en su etapa de madurez que, no por casualidad, tiene como trasfondo la experiencia menemista, leída por Kartun en *El Niño Argentino* como la gran traición al Partido Justicialista.⁴⁹ Ahora bien, la irrupción de esta

⁴⁹ Kartun comenzó a escribir *El Niño Argentino* en 1999 y la estrenó recién en 2006, año en que Atuel publicó por primera vez el texto como una instancia intermedia entre la versión pre-escénica y la versión escénica. Se trata, tal como señala Dubatti en la Nota Introductoria, de una reescritura literaria en función de las marcas suscitadas a raíz de los ensayos pero que no incluye las didascalias del texto espectacular final (Kartun 2006d: 8), sí incluidas en la edición de junio de 2007, realizada por Losada en el marco de las publicaciones del Complejo Teatral de Buenos Aires. Daremos más detalles a propósito de esta obra y su proceso de edición en

etapa de madurez solo es posible, precisamente, gracias a las instancias previas por las que pasó su teatro en cada uno de sus momentos precedentes. Esta es la razón por la cual nos hemos detenido con algún detalle en estas lecturas, puesto que consideramos que constituyen la formación política fuerte con la que cuenta Kartun en sus años de juventud y que, por lo tanto, se fijan de manera indeleble en su ideología, convirtiéndose en el horizonte desde donde piensa y construye su visión de mundo. Este universo político cobrará mayor o menor relevancia según su etapa de producción y estará entramado con una concepción estética, que es el resultado precisamente del cruce de estas ideas con una visión particular del teatro. Esa yuxtaposición dará lugar a una poética definitoria y personal, de relevancia insoslayable en la historia del teatro argentino, no solo por la obra particular de Kartun sino por cómo esta opera en tanto influencia sobre otros teatristas más jóvenes o, incluso, contemporáneos. En este sentido, sus tres roles principales de dramaturgo, director y pedagogo confluyen de manera primordial para dar cuenta de la importancia de la figura de Mauricio Kartun en la historia del teatro nacional.

1.8. El humor en el teatro. Risa, comicidad, ironía, parodia, humorismo

Como hemos señalado en los apartados precedentes, el vínculo de Kartun con Augusto Boal le imprime muy tempranamente a su estética un sello inconfundible: el humor. Desde distintas perspectivas y llevado a cabo a través de múltiples procedimientos que van variando con el tiempo, el humor es un eje que atraviesa toda la obra de Kartun, salvo escasas excepciones como por ejemplo *Sacco y Vanzetti*. En la entrevista realizada en 2010, así lo afirma el propio Kartun:

el apartado correspondiente del capítulo 4 de la presente tesis: “La oligarquía entra en escena 1. *El Niño Argentino* (2006) como bonsái de la Nación”.

Fue el primer maestro del que yo tomé estética. De otros maestros tomé conocimiento. Pero fue el primer maestro que tuvo influencia estética directa en mí. Otros maestros tuvieron otro tipo de influencia, más formativa, algunos en el carácter, esos maestros que te animan a hacer cosas. Pero el tipo del que yo miré forma fue Augusto. De él reconozco lo gozoso, lo irreverente, lo musical y la mezcla de ideas con el humor. Hay momentos, por supuesto, donde pierdo noción hasta dónde eso que hago tiene la huella de Boal, pero yo empecé a hacerlo a partir del modelo Boal. Luego desarrollé un modelo propio, como todos. A través de las décadas uno va armando algo personal. Pero el origen de eso, que yo todavía lo reconozco, está en Augusto.

Bracciale Escalada 2014: 179.

Por supuesto, el uso del humor va de la mano de una concepción popular del hecho teatral. Aunque estudiaremos en cada obra y en cada etapa en particular la construcción del procedimiento humorístico, en este apartado nos interesa señalar algunas referencias teóricas insoslayables acerca de esta cuestión. No es la intención de esta tesis desarrollar una teoría al respecto sino observar ciertas peculiaridades del uso del humor en el contexto teatral, a modo de introducción general sobre este tema. Entender por qué o de qué se ríe el ser humano, es una cuestión que ha sido estudiada desde Aristóteles en adelante y que atraviesa diversas disciplinas. Tanto la psicología como la antropología, la sociología o, incluso, la filosofía, se han ocupado de este asunto. En la actualidad, los últimos avances científicos al respecto atañen a la neurofisiología, que advierte lo poco que aún se sabe sobre esta facultad inherente al ser humano, pues el hombre es el único animal que ríe. En la investigación colectiva titulada “Aspectos neurológicos y neurofisiológicos de la risa”, se afirma que lo que está claro es que la risa es una respuesta emocional, es el resultado de la expresión de una emoción que se manifiesta a través de actos faciales y motores asociados a la alegría, aunque también es cierto que se puede reír con enojo, con ira, sarcásticamente o en situaciones de miedo. Hacia el final de la investigación mencionada, se afirma lo siguiente:

Una de las reflexiones más interesantes acerca de la risa, en su peculiar dimensión humana, es si la risa es innata al ser humano, es decir, si es de naturaleza biológica o si tiene un componente cultural. Se sabe que los niños a las cuatro semanas de nacidos ya ríen. Esto supone un componente biológico muy importante. Para un etólogo (especialista en el estudio de la risa), la risa implica que el organismo está tratando de comunicar algo a otros en el grupo social (...) No hay duda también que la risa y la sonrisa promueven un acercamiento entre las personas y la risa es una manera de demostrar deseo de convivencia pacífica (aunque la risa en ocasiones lejos de acercar a las personas puede alejarlas y hacerlas convertirse en acérrimos enemigos). Este comportamiento social de la risa la rebasa como una manifestación pura de una emoción placentera individual. Por otro lado, el humor involucra aspectos intelectuales, estéticos y culturales muy importantes (...). A esta forma de risa que acompaña al humor sólo se le puede concebir si se piensa en el hombre como un animal simbólico que ha trascendido un tanto la animalidad. Utiliza los mecanismos neurofisiológicos primitivos de la risa como expresión de las emociones pero también los utiliza en la risa que acompaña al humor y que representa una actividad simbólica compleja culturalmente adquirida.

VVAA 2000: 48.

A partir de estas disquisiciones, podemos acordar en primera instancia que la risa tiene un componente biológico importante, que es producto de una emoción generada por un estímulo externo, que tiene ciertas manifestaciones físicas y corporales a raíz de una serie de modificaciones producidas en el sistema nervioso, y que cuando acompaña al humor tiene una determinación social y cultural fundamental.

En 1899 aparece el famoso libro del francés Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, donde el filósofo intenta determinar los procedimientos de la fabricación de lo cómico, partiendo de las siguientes preguntas: “¿Qué significa la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible?” (Bergson 2009: 11). Reitera aquello que señalamos más arriba acerca de que no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano, a la vez que señala que el mayor enemigo de la risa es la emoción, en el sentido de que hay

cierta insensibilidad que acompaña la risa, cierta indiferencia.⁵⁰ Para que algo haga reír es necesario que no conmueva (Bergson 2009: 102). Según este autor, para producir todo su efecto, lo cómico exige una suerte de anestesia del corazón y debe dirigirse a la inteligencia pura, pero esa inteligencia debe estar en contacto con otras, es decir que “nuestra risa es siempre la risa de un grupo (...). Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios” (Bergson 2009: 14). Por esta razón, el filósofo insiste en la significación social que subyace en la risa (2009: 15). En este sentido, el uso del humor por parte de Kartun en sus obras dramáticas intenta siempre hacer al espectador partícipe de su visión ideológica, busca la complicidad. Cuando la burla recae, por ejemplo, sobre el personaje de Caín, en *Terrenal*, hay una clara intención ideológica en ese uso de lo humorístico como procedimiento de crítica y rechazo hacia un modelo de pensamiento y conducta representado por dicho personaje. En general, lo cómico es inconsciente, es invisible para el que lo genera y visible para todo el mundo, por ello quien percibe su ridiculez trata de modificarse desde el momento mismo que lo advierte, tal como ocurre con Caín cuando afirma permanentemente que entiende los chistes, aunque es claro que no es así. Es en este punto que la risa castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser.

Cuando Bergson estudia lo cómico de los caracteres, hace hincapié en la significación y el alcance social de la risa, y en el hecho de que lo cómico expresa ante todo

⁵⁰ Bergson utiliza el término emoción en un sentido diferente al descrito anteriormente por la neurofisiología, pues al utilizar ese vocablo se refiere al hecho de que solo puede producirnos risa algo que no nos conmueva. Desde esta perspectiva, difícilmente algo que nos produzca mucha lástima, dolor o angustia, pueda hacernos reír. Por eso, para Bergson, para que se produzca el efecto cómico es necesaria cierta distancia, cierta indiferencia. Desde este punto de vista, podríamos pensar que una de las razones por las cuales en *Sacco y Vanzetti* prácticamente no hay empleo de recursos humorísticos tiene que ver con el hecho de tratarse de un caso real, histórico, con un final funesto y de extrema sensibilidad social.

una inadaptación del individuo a la sociedad. Aclara, asimismo, que en el teatro el placer de la risa no es un placer puro, exclusivamente estético o desinteresado, sino que le acompaña siempre una segunda intención implícita que es la de humillar, la de corregir, al menos en lo externo. Lo cómico se relaciona con frecuencia con las ideas, con las costumbres y con los prejuicios de la sociedad. El aislamiento de un personaje, es decir, su insociabilidad, así como la insensibilidad del espectador, es decir, que no se conmueva, son las dos condiciones esenciales del efecto cómico, sumadas al automatismo: el gesto involuntario, la palabra inconsciente, la distracción. Como conclusión, sostiene que la risa cumple una función útil, que castiga faltas pero que no necesariamente es buena ni justa. Más bien, su misión es la de intimidar humillando (Bergson 2009: 97-140). Finalmente, en el apéndice a la vigésima tercera edición de su libro, Bergson insiste en que su propósito es indagar acerca del fin que la sociedad persigue con la risa, abriendo una senda que indica que “ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo) ya que la sociedad responde a ella por un gesto que infunde algún temor” (Bergson 2009: 146).

Tanto los procedimientos que describe Bergson como esta última idea que vincula lo cómico con lo subversivo, resultan operativos para pensar, por un lado, los dispositivos creados por Kartun, desde una mirada estrictamente formal, para producir humor; y, por otro, las razones que subyacen en la comicidad buscada, es decir, eso que al decir de Bergson señala la utilidad de la risa, el fin perseguido con ella. Sin embargo, quisiéramos mencionar brevemente los aportes de tres autores más al respecto, para tener un bagaje más completo del abordaje teórico sobre esta función social de la risa.

En el marco del psicoanálisis, resulta insoslayable señalar las dos importantes contribuciones que realizó Sigmund Freud. La primera contenida en un extenso artículo de

1905, “El chiste y su relación con lo inconsciente”; la segunda, en una breve ponencia leída en 1927 y titulada “El humor” (Freud 1993). En el primer artículo mencionado, señala la importancia de centrarse en la especificidad del chiste, en su esencia, haciendo hincapié en el importante papel que éste desempeña en la vida anímica, así como también en el singular y fascinador encanto que posee en la sociedad. El gran hallazgo que encuentra Freud a lo largo de este estudio se vincula con la analogía que establece entre la técnica del chiste y la elaboración de los sueños, en tanto ambos producen una abreviación y crean formaciones sustitutivas de idéntico carácter (Freud 1993: 1042). Aunque no vamos a detenernos en todo el minucioso desarrollo que realiza Freud sobre esta cuestión, nos interesa resaltar algunos aspectos que resultan operativos al momento de pensar cómo Kartun construye el humor en sus obras teatrales. Gran parte de la producción de ese humor reside en la elaboración de chistes por parte de los personajes. En este sentido, Freud va a destacar un hecho fundamental que distingue la poética de Kartun: “Las palabras constituyen un material plástico de gran maleabilidad. Existen algunas que llegan a perder totalmente su primitiva significación cuando se emplean en un determinado contexto (...) También existen palabras que pueden ser empleadas en más de un sentido, despojándolas de su primitiva significación” (Freud 1993: 1045). Freud analiza, así, casos de “múltiple empleo”, dentro de lo cual se incluye el “doble sentido” o el “juego de palabras”. Existe por supuesto, el doble sentido en el que lo sexual es lo esencial para el efecto del chiste, grupo al que el psicoanalista incluye bajo el rótulo de “equivoco” (Freud 1993: 1048). Freud reconoce, entonces, tres tipos de técnicas del chiste: un primer grupo en el que lo que predomina es la condensación (con formación de palabras mixtas o con modificaciones); un segundo, que se destaca por el empleo múltiple de un mismo material (total o fragmentariamente, con variación de orden, con ligeras modificaciones, con las mismas

palabras con o sin sentido); y un último grupo que es el del doble sentido (términos que significan tanto un nombre como una cosa, la significación metafórica y literal, el juego de palabras, el equívoco y el doble sentido con alusión). En todas estas técnicas, la condensación es la categoría superior. Tal como explica Freud, al ejecutar un chiste, nos ahorramos expresar una crítica y formar un juicio; nos ahorramos el esfuerzo de hallar una definición, de buscar una nueva palabra para responder. Es decir que la “tendencia al ahorro” define el carácter general del chiste, aunque no toda economía en la expresión verbal es chistosa, como no toda brevedad constituye un chiste. (Freud 1993: 1049-1050).

Esta “tendencia al ahorro” definida por Freud así como también la observación de que el chiste ejecuta un trabajo minucioso con la forma y el sentido de las palabras, resulta altamente iluminador para pensar la poética kartuniana. En primer lugar, el teatro es, por definición, condensación pura. En segundo lugar, en la búsqueda de un teatro popular que trabaja sobre la yuxtaposición de elementos al parecer incongruentes entre sí, Kartun elabora un minucioso trabajo con lo lingüístico, a través de lo cual recupera vocablos anacrónicos o fuera de uso y los pone a funcionar nuevamente en contextos inesperados, así como también crea neologismos y da lugar a una infinidad de efectos cómicos en los que el uso del doble sentido tiene un lugar prioritario.

La elaboración del chiste se sirve de desviaciones del pensamiento normal, del desplazamiento y el doble sentido como el medio técnico para elaborar la expresión chistosa. Luego de los chistes verbales, Freud analiza los chistes intelectuales, cuyas técnicas son el desplazamiento, los errores intelectuales, el contrasentido y la representación antinómica, como ocurre, por ejemplo, con la ironía. Todas estas técnicas coinciden con los procesos psíquicos de la elaboración de los sueños, a la vez que tienen en común la “tendencia al ahorro” como definitoria (Freud 1993: 1076-1077). Una vez

superado el análisis de la técnica, Freud se detiene en las intenciones del chiste, cuyo contenido, por completo independiente del chiste mismo, es el contenido del pensamiento, expresado, en este caso, merced a una disposición especial, de una manera chistosa. Esto significa que la complacencia que un chiste produce es inspirada por la impresión conjunta de contenido y rendimiento chistoso (Freud 1993: 1078-1079). De acuerdo con la intención, los chistes pueden ser inocentes o abstractos, o tendenciosos. Estos últimos pueden ser hostiles (destinados a la agresión, la sátira o la defensa) o bien obscenos (destinados a mostrar una desnudez). Es la producción de placer la que aglutina todos los casos. El “dicho verde”, por ejemplo, produce el placer de contemplar lo sexual sin velo alguno (Freud 1993: 1082).

El chiste tendencioso, que es el que predomina en la poética kartuniana, precisa de tres personas. El que lo dice, una segunda que se toma por objeto de la agresión hostil o sexual y una tercera, que es el inactivo oyente, sobre quien recae el efecto placiente del chiste. Esta visión tripartita puede extenderse al plano teatral, donde el verdadero elaborador del chiste es el dramaturgo, que usa como objeto del chiste a los personajes y cuyo efecto recae principalmente sobre la tercera persona, esto es, el espectador. Tal como señala Freud, cuando se trata de un alto grado social, el chiste es la condición formal para que la procacidad produzca placer y haga reír; es la forma en que puede ser tolerada, haciendo uso, sobre todo, del medio técnico de la alusión (Freud 1993: 1084). Este uso del chiste para tolerar cosas que de otro modo serían intolerables es harto frecuente en el caso de Kartun y se destaca por ejemplo en *El Niño Argentino*, cuya trama, que explora las relaciones amorosas y sexuales de dos hombres con una vaca, difícilmente podría ser tolerada si no mediara el humor. Se da de manera muy común con lo obsceno y con la

procacidad, pero también ocurre con determinadas ideas que obtienen una recepción más favorable precisamente gracias al auxilio del chiste.

Cuando el chiste se emplea contra superiores provistos de autoridad funciona como rebelión, como liberación. Puede atacar tanto a instituciones como a las personas representativas de las mismas, a preceptos morales o religiosos o a ideas, que por gozar de elevada consideración solo son aceptables bajo la fachada del chiste (Freud 1993: 1088-1089). Son, al decir de Freud, chistes cínicos (1993: 1090). En este punto, Freud sostiene que el placer del chiste consiste en restablecer antiguas libertades y en descargar al sujeto del peso de las coerciones impuestas por la educación intelectual (1993: 1100). El placer del chiste, de acuerdo con su psicogénesis, procede del juego con palabras o del desencadenamiento del desatino, y su sentido se halla destinado a proteger ese placer contra su supresión por la crítica. El chiste persigue siempre una segunda intención que es la de mejorar el pensamiento, fortificándolo y asegurándolo contra la crítica, es decir, el chiste se coloca frente al poder coercitivo y limitador del juicio crítico (Freud 1993: 1102-3). De hecho, resulta superior el placer que implica vencer la coerción, es decir, que la tendencia reprimida consiga imponerse y manifestarse por entero, que el placer del chiste en sí mismo (Freud 1993: 1106). Otro dato importante se relaciona con la tendencia a la comunicación, que resulta ineludible en la producción del chiste. A diferencia de los sueños, que son un producto anímico totalmente asocial, el chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución de placer (Freud 1993: 1131).

Hacia el final de su estudio, Freud amplía el espectro y hace algunas referencias con respecto a la comicidad. Hasta ahora, su estudio sobre el chiste era algo puramente verbal pero, en el caso de Kartun, aunque lo verbal es determinante, también resulta central toda aquella comicidad producida por la situación en la que se coloca a un personaje o por sus

movimientos, formas, actos o rasgos característicos. Los gestos o movimientos desproporcionados, por excesivos, por inapropiados o por inútiles, hacen reír. Se trata de esa comicidad primitiva propia de los *clowns*, de la que Kartun va a hacer uso cuando comience a dirigir sus propios textos, en especial, a partir de *El Niño Argentino* (2006). En este punto, Freud sostiene que la mejor manera de llegar al conocimiento de la esencia de lo cómico es estudiando los medios encaminados a hacer surgir artificialmente la comicidad. Así, se detiene en la caricatura, en la parodia, en la imitación y en el disfraz, como procedimientos para degradar objetos eminentes (Freud 1993: 1144-1145).

En el caso del teatro, resulta central también el hecho de que el espectador se halle en un estado de ánimo dispuesto a reír, es decir, que haya una buena disposición a experimentar un placer de ese género (Freud 1993: 1156), que es lo que suele ocurrir por el hecho mismo de que la asistencia al teatro implica la interrupción del tiempo cotidiano, e instaura un tiempo otro, diferente, que se halla, por tanto, vinculado a una experiencia placentera. En cuanto al humor, Freud sostiene que es un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ellos se oponen y aparece, precisamente, en sustitución de los mismos (1993: 1162). Hay tantas especies de humor como sentimientos ahorrados a favor del placer humorístico: compasión, disgusto, dolor, enternecimiento. Se trata, en realidad, de una de las principales funciones de defensa. El humor convierte en placer al displacer, sometiéndolo a una descarga; y puede aparecer fundido con el chiste o con cualquier otra especie de lo cómico. Lo cierto es que en todos los casos analizados, se trata, en términos freudianos, de un ahorro de gasto: de inhibición en el caso del chiste; de representación en el caso de la comicidad y de sentimiento en el caso del humor. En los tres mecanismos se evidencia el placer de un ahorro, que a su vez busca reconquistar el estado

de ánimo de la infancia, en la que no eran necesarios ni la comicidad, ni el humor ni el chiste para experimentar felicidad (Freud 1993: 1165-1167).

En la ponencia de 1927, Freud aporta algunos detalles más relativos al humor, destacando la rebeldía como una de sus marcas constitutivas: “El humor no es resignado, sino rebelde; no sólo significa el triunfo del yo, sino también del principio del placer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales” (1993: 2998. *Cursivas en el original*). Así como el chiste representa la contribución a lo cómico ofrecida por el inconsciente, el humor vendría a ser la contribución a lo cómico mediada por el “super-yo”. Esto significa que al provocar la actitud humorística, en el fondo se rechaza la realidad y el sujeto se pone al servicio de una ilusión (Freud 1993: 3000). Al margen de las disquisiciones en torno al inconsciente, al yo o al super-yo freudianos, nos interesa destacar el carácter rebelde del humor como rechazo a la realidad circundante y su puesta al servicio de una ilusión que, en términos kartunianos, podríamos identificar con la utopía siempre perseguida, es decir, la constitución de un mundo equitativo y socialmente justo. Esto significa que el uso del humor en el teatro de Kartun a la vez que busca entablar una conexión con el público, propiciando una actitud favorable para la captación de las ideas del dramaturgo; implica la existencia de una conciencia rebelde que se enfrenta a la realidad desde el arte, erigiéndose como contra-discurso.

En 1920 se edita el clásico libro de Luigi Pirandello, *El humorismo*, que venía gestándose en realidad desde 1908. Esto significa que las reflexiones de Freud y las de Pirandello son prácticamente contemporáneas. Luego de establecer un recorrido etimológico sobre los usos y significaciones de la palabra “humor”, Pirandello profundiza en la idea del “escritor humorístico” alejándose del lugar común que indica simplemente que es aquel escritor que hace reír. Además de resaltar el hecho evidente de que cada

pueblo tiene su propio humor, Pirandello señala que el humorismo “*descompone* inevitablemente, desordena, desacuerda, mientras que, corrientemente, el arte en general, tal como lo enseñaba la escuela, la retórica, era sobre todo *composición* exterior, acuerdo lógicamente ordenado” (Pirandello 1968: 63. Cursivas en el original). Por ello, para el dramaturgo italiano los humoristas son escritores del pueblo o popularizantes, es decir, escritores que están lejos de la escuela o son rebeldes a la Retórica, ajenos a las leyes externas de la tradicional educación literaria. Pirandello observa, sobre todo, la importancia de la lengua viva y de la forma en que esta se crea, por eso, hace hincapié en el hecho de que el humorismo aparece de manera más notoria en las expresiones dialectales y utiliza el ejemplo de la poesía macarrónica, que surgió precisamente como rebelión y burla, y que consiste en la contaminación de diversos elementos del material cognoscitivo (Pirandello 1968: 68-69). Se trata de un fenómeno poético que aparece hacia fines del siglo XV en el norte de Italia y que se caracteriza por estar escrito en un lenguaje intencionalmente híbrido, fruto de la fusión del latín con otras lenguas romances o no, en un código lingüístico pretendidamente homogéneo que integra palabras latinas junto a otras de una lengua vulgar con terminación latina. Nuevamente, aparece en la gestación del humor la importancia del trabajo sobre la lengua. Asimismo, el ejemplo de la poesía macarrónica resulta muy operativo para pensar la indagación lingüística que produce Kartun, al fusionar distintas tradiciones y poner en un mismo nivel aspectos provenientes de la cultura alta junto con elementos vulgares, dichos populares u orales, creando de esa forma un lenguaje propio, producto de la mezcla y de la yuxtaposición, pero que da la impresión de un todo homogéneo.

Más adelante, Pirandello señala la dificultad de ofrecer una definición acabada del humorismo, por lo que se conforma con precisar algunas peculiaridades excluyentes que

tienen que ver con el “sentimiento del contrario” (Pirandello 1968: 75), es decir, esa contradicción fundamental que genera un efecto de perplejidad entre la risa y el llanto, y que da cuenta de cierto escepticismo que prevalece en toda observación humorística (Pirandello 1968: 156-7). En la concepción de toda obra humorística, resulta fundamental la reflexión, que no se esconde ni permanece invisible sino que se pone ante el sentimiento como un juez, lo analiza, desapasionadamente, y descompone su imagen. De esa descomposición emana lo que Pirandello denomina “sentimiento de lo contrario”. Según este autor, lo cómico es un advertir lo contrario mientras que la reflexión hace superar la primera observación y permite penetrar en ella para pasar de la observación de lo contrario al sentimiento de lo contrario. Esa es la diferencia que Pirandello plantea entre lo cómico y lo humorístico (1968: 162-3). Las obras humorísticas se caracterizan por organizar las imágenes a través de una reflexión activa que provoca una asociación entre contrarios. Afirmar Pirandello: “las imágenes, en lugar de asociarse por similitud o contigüidad, se presentan en contraposición; cada imagen, cada grupo de imágenes, despierta y llama a las contrarias, lo cual divide, naturalmente, el espíritu, que, inquieto, se empeña en encontrar o en establecer entre ellas las relaciones más impensadas” (1968: 171). El humorista ve el lado serio y doloroso de las cosas, y asume el oficio de desenmascarar las vanidades y mentiras sociales (1968: 188-191), a la vez que tiende a representar a sus héroes en sus incongruencias y no precisamente en la coherencia de todos sus actos.

Todos estos aspectos descritos por Pirandello posibilitan pensar a Kartun como un humorista: la presentación de los personajes en sus incongruencias; la construcción de un lenguaje híbrido, producto de la fusión de elementos provenientes de distintos niveles y tradiciones, y de la mezcla de imágenes contradictorias entre sí, que dan lugar a las relaciones más impensadas, como la que se plantea entre la unión del mito bíblico con el

movimiento anarquista, en el marco de una chacra bonaerense, en *Salomé de chacra*, por citar solo un ejemplo. Finalmente, se percibe siempre una reflexión activa por parte del dramaturgo que, dirigida al espectador, tiende a desenmascarar y generar un sentimiento ambivalente, tal como ocurre en *Terrenal* con el humor que recae sobre el tipo de mentalidad y comportamiento que representa el personaje de Caín o con la risa que producen los parlamentos de Tatana en *Ala de criados*, que no obstante va acompañada de la reprobación de su conducta y actitud. La sensación siempre es ambivalente, produce perplejidad a través de la unión de los contrarios.

Para finalizar con este apartado, quisiéramos resaltar un estudio bastante reciente en el que Rafael Negrete Portillo, de la Universidad de Nebrija, piensa el funcionamiento de la risa y el humor en un contexto estrictamente teatral, haciendo hincapié en el hecho de que los factores socioculturales de un colectivo determinado condicionan la definición misma del humor, entendiendo a este como el causante de la risa (Negrete Portillo 2011: 5). Por lo tanto, para entender el humor es necesario distanciarse de una visión universal y enfocarse en un ámbito sociocultural concreto.⁵¹ En su estudio, establece un pequeño listado en el que diferencia los diversos modos de producir humor en la escena, estableciendo ciertas distinciones que consideramos pertinente tener en cuenta para comprender de manera más analítica la forma en que se intenta artificialmente provocar risa. En este sentido, destaca en primer lugar el “gag”, como un efecto cómico rápido, inesperado y no necesariamente complejo. Cuanto más sencillo, mejor. Puede ser visual (un gesto, una cara, un movimiento escenográfico que deje al personaje en una situación ridícula) o sonoro (una voz en *off* o los

⁵¹ En este mismo artículo, Negrete Portillo destaca la existencia de *Humor, Revista Internacional de investigación sobre el humor (International Journal of Humour Research)*, donde desde 1988 se han publicado más de 400 artículos y reseñas de libros que abordan el tema, y de la Sociedad Internacional para el estudio del Humor (*ISHS: The International Society for Humour Studies*). Tanto la existencia de la revista como la de la Sociedad, dan cuenta de la complejidad e interés que envuelve el fenómeno y que involucra disciplinas académicas de la más variada índole.

sonidos ejecutados por los propios actores en escena en la puesta de *Terrenal*, por ejemplo, o del Hombre Orquesta en *El Niño Argentino*). En segundo lugar, el autor destaca la importancia del chiste al que le otorga una elaboración más compleja que el gag y al que clasifica en dos subgrupos: textual y contextual. En ambos casos está asociado, tal como vimos con Freud, al uso de las palabras; solo que en el caso del contextual la gracia recae en la interpretación del contexto más allá de las propias palabras, mientras que en el verbal se destacan la trasposición de significados, los dobles sentidos, los juegos de palabras o las alteraciones del lenguaje. Por último, Negrete Portillo señala la importancia de lo absurdo, como la aparición de algo inesperado y totalmente fuera de lugar, a simple vista, que suele provocar una carcajada tras un pequeño período de asimilación y reacción (2011: 11). Más allá de estos elementos, el investigador añade la importancia de las herramientas, es decir, de aquellos recursos estilísticos que como la repetición o el contraste contribuyen a producir humor. En el caso de la repetición, sucede por ejemplo con el uso reiterativo de una muletilla por parte de un personaje (citamos para este caso el “concha” de Caín, en *Terrenal*).

En sus textos dramáticos y puestas en escena, Kartun pone en funcionamiento todas estas estrategias de manera fusionada, creando espectáculos irreverentes, subversivos, rebeldes, en los que mezcla ideas con comicidad, al indagar de manera minuciosa en la construcción verbal y producir el desmantelamiento de lugares comunes e hipocresías morales y sociales, como resultado de una ideología concreta que apunta a provocar la reflexión, en el sentido piscatoriano y brechtiano. Veremos cómo evoluciona el uso de cada uno de estos recursos a lo largo del tiempo en cada obra en particular y, de manera más general, en cada una de las tres etapas sucesivas.

Todos los aspectos que hemos deslindado a lo largo de este primer capítulo serán recuperados al momento de analizar cada obra en particular, en función de su contexto de producción y en relación con las otras obras que conforman el período señalado. Posicionados desde las concepciones de la Filosofía teatral, pensamos la obra de Kartun en la línea experimental y contestataria que inaugura el teatro independiente; desde la concepción ideológica forjada en su juventud militante y atravesada por el humor como eje determinante, adquirido también hacia los años ´70, en los comienzos de su actividad teatral, a partir de la experiencia con Augusto Boal. Un teatro de resistencia, que estudiado de manera global, ofrece una visión del país como un rompecabezas.

A continuación, trabajaremos, entonces, de manera minuciosa con cada uno de los textos de los tres períodos señalados, para ir desglosando en forma puntual la configuración de la poética kartuniana, observando sus peculiaridades a través del tiempo hasta llegar a la definición de una poética personal que constituye un tipo particular de teatro político. Damos, así, comienzo al segundo capítulo de esta tesis, que incluye el análisis de las tres primeras piezas publicadas por Mauricio Kartun, *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982) y *Cumbia morena cumbia* (1983), en conexión con el contexto de la Dictadura y de Teatro Abierto.

Capítulo 2

Primera etapa:

la aparición del dramaturgo,

o de qué hablamos mientras estamos en Dictadura

Por eso he hablado de la peste en esos años; era la forma en la tragedia griega de referirse al mal social. Una plaga que asolaba a una comunidad como efecto de un crimen perpetrado en el lugar mismo del poder del Estado. Un crimen estatal que producía -bajo la forma de una epidemia- en los ciudadanos el terror y la muerte (...) la tradición griega hace ver la calamidad como efecto del crimen perpetrado en el Estado (...) La peste, entonces, es el efecto de un delito que cae sobre la población, los años de la peste son los años oscuros en que los indefensos sufren un mal social, o mejor, un mal estatal que baja desde el poder hacia los ciudadanos inocentes. Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*.

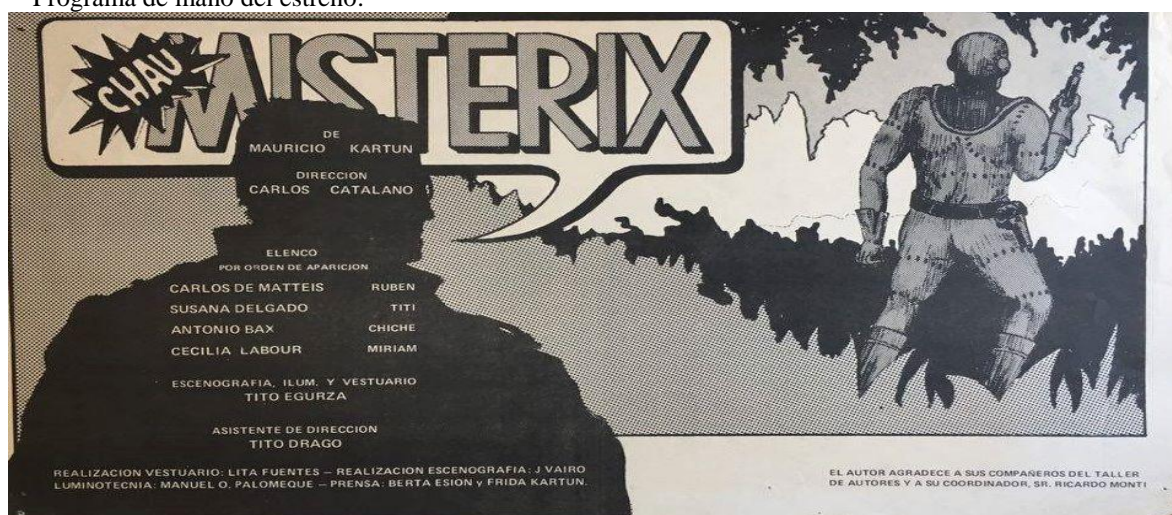
2.1. “En busca del tiempo perdido 1”: El recuerdo de infancia como dispositivo creador. Primeras marcas de una identidad estética: el intertexto popular en *Chau Misterix* (1980)

Disuelto el grupo Cumpa y con la decisión de quedarse en la Argentina, Kartun reinicia su actividad dramática a través de un taller dictado por Ricardo Monti. Es en ese contexto en el que surge *Chau Misterix*, que si bien no es el primer texto dramático escrito por Kartun, sí es el primero que publica y el que marca un quiebre con respecto a su “dramaturgia de urgencia”, de la etapa precedente, de explícito contenido militante y político. Tiene, además, la particularidad de ser la obra que, dentro de su producción, cuenta con la mayor cantidad de puestas en escena (más de un centenar) y la mayor cantidad de reediciones (seis en total), luego de *La casita de los viejos*.⁵² Se estrenó el 4 de agosto de 1980 en el Auditorio Buenos Aires, con dirección de Carlos Catalano, asistencia de Tito Drago, escenografía de Tito Egorza y con las actuaciones de Carlos de Matteis,

⁵² Por tratarse de una obra breve, *La casita de los viejos* integra varias antologías de teatro latinoamericano. De acuerdo con nuestra investigación, pueden contarse, por lo menos, ocho ediciones del texto, algunas de ellas digitales. Ver apartado correspondiente: “En busca del tiempo perdido 2. Experimentaciones con el tiempo y la memoria en *La casita de los viejos* (1982)”.

Susana Delgado, Antonio Bax y Cecilia Labour.⁵³ Esto significa que su estreno se produjo en el marco del teatro independiente (primera obra de Kartun que ingresa a este circuito luego de toda su experiencia exclusiva en el teatro político y militante), sin demasiada repercusión, por lo que se mantuvo en cartel solamente durante una breve temporada, aunque al año siguiente se repuso. Dadas estas características, resulta determinante para el destino posterior de este texto su publicación en libro. Es decir, cuando Catalano -con quien Kartun seguirá en contacto durante muchos años por su labor conjunta en la UNICEN-, estrena su puesta en escena, el texto aún no estaba publicado. Esto va a suceder recién tres años después, en 1983, en un libro conjunto, producto del taller de dramaturgia dirigido por Monti, en el que publica junto a otros tres nóveles autores: Gabriel Díaz, Eduardo Pogoriles y Víctor Winer. El libro, editado en los Talleres Edigraf S.A., cuenta con un prólogo del propio Monti y le otorga circulación al texto, hasta 1989, año en el que accede a una segunda edición, esta vez de manera individual, en la Colección Cuarta Pared, dirigida por Helena García de la Mata y publicada por Torres Agüero editor.⁵⁴ Le continúan la edición

⁵³ Programa de mano del estreno:



⁵⁴ Tanto Jorge Dubatti (2011b y 2014) como María Victoria Taborelli (2014) señalan 1982 como la primera edición de *Chau Misterix*. En el caso de Taborelli no da precisiones al respecto de la edición mencionada como inaugural. Dubatti, por su parte, refiere a la misma edición que nosotros mencionamos pero coloca como fecha 1982. En el texto que tenemos en nuestro poder figura como fecha de edición septiembre de 1983.

de Pellettieri de 1993 (Corregidor) y las tres siguientes a cargo de Jorge Dubatti: Losada 2006, Colihue 2011 y Corregidor 2014 (en esta última oportunidad, se vuelve a tratar de una edición individual, esto significa que el libro incluye solamente esa obra).

Para la edición que Losada publica en 2006, Kartun prepara un texto titulado “Itinerario de *Chau Misterix*” (Kartun 2006b: 91-102), donde registra casi un centenar de puestas en escena de la obra, desde su estreno en 1980 hasta 2005. La puesta de Catalano no fue la única anterior a la edición del libro. En 1980, hubo también una versión dirigida por Felisa Yeni en el Teatro Payró; luego se repuso en 1981 la versión de Catalano y, en 1982, hubo una puesta del grupo La Barraca, dirigida por Quique Viaggio, en el Teatro Espacios, de Buenos Aires. Kartun registra puestas en Villa Gesell, Tucumán, Santa Fe, Mar del Plata, Capital Federal, Gran Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Bahía Blanca, Río Negro, Ushuaia, Salta, Junín, Chaco, Tandil y otras muchas ciudades y provincias de la Argentina; pero también enumera puestas en escena de este texto en el exterior del país, en Uruguay, Chile, Nueva York, Colombia, Venezuela, Madrid, México, Francia y Suecia. Por lo que se observa, solo hasta el año 2005, la proyección de la obra resulta altamente llamativa. A esto, podemos agregar, sin ser exhaustivos, una puesta de 2011 dirigida por Virginia Lombardo que se mantiene en cartel hasta 2013 y, entre 2013 y 2014, una versión dirigida por Laura Conde; ambas en la ciudad de Buenos Aires. Ante este panorama, proponemos, entonces, precisar las razones que subyacen en la sorprendente proyección de esta obra, así como también caracterizar las causas por las cuales consideramos que *Chau Misterix* implica un quiebre con respecto a la etapa precedente. Por otro lado, nos interesa

Creemos que se trata de la misma edición, de hecho hay coincidencia con los mismos números de página brindados por Dubatti, pues no tenemos noticias de que haya habido una primera tirada en 1982 y una segunda en 1983. Sin embargo, no descartamos esa posibilidad. Varios críticos nombran a esta edición como perteneciente a la editorial “Autores”. En el libro no hay precisiones concretas acerca del nombre de la editorial. La nomenclatura “Autores”, evidentemente, deviene del grupo de dramaturgos que edita sus textos en forma conjunta, como resultado de la experiencia en el taller de Ricardo Monti.

pensar la relación de este texto con su contexto de producción y rastrear las marcas inaugurales de la estética kartuniana, preguntándonos cómo este texto contribuye también a forjar un tipo de teatro político con peculiaridades propias, a pesar de su aparente ajenedad a todo lo que tenga que ver con un referente político en sentido estricto y explícito.

Entre la primera edición de 1983 y la segunda de 1989, se registran cambios notables que dan cuenta de una importante evolución en el posicionamiento de Kartun como escritor. Es decir, entre la primera y la segunda edición de *Chau Misterix*, Kartun escribe *La casita de los viejos*, *Cumbia morena cumbia*, *Pericones* y *El partener*. Por ello, al reeditar el texto, siente la necesidad de corregir esa primera versión, marcando con esas pequeñas modificaciones aspectos que van configurando la constitución de su poética, que ya estaba en ciernes en esa primera edición pero que se va puliendo, perfeccionando, de manera paulatina, de acuerdo con su propia experiencia escrituraria. Jorge Dubatti (2014) también observa esas modificaciones, que se dan sobre todo en las didascalias, y concluye que esa reescritura acentúa la concepción del texto como “acto de memoria” (Dubatti 2014: 28). Sucede que lo que Kartun incorpora en el taller de escritura de Ricardo Monti tiene que ver con la posibilidad de crear a partir de imágenes personales, es decir, indagar en su propia historia, en aspectos de su identidad, en su pertenencia social, en sus recuerdos, en todo lo que de sí es intransferible, en su propia experiencia vital, para encontrar allí las claves de una creación estética profunda, auténtica y absolutamente personal. Así lo define Monti en el prólogo de la primera edición de 1983:

Lo importante es que reconociéndose parte del movimiento cultural argentino, tomando todo lo que de valioso haya en su historia, las nuevas generaciones no se vean encorsetadas por las opciones estéticas anteriores. Todos los caminos deberían estar abiertos para dar forma a una sólida dramaturgia nacional. Toda preceptiva debe entenderse, en este sentido, como un acto de coerción sobre el creador en potencia y un intento de congelar un determinado recorte de la realidad. El artista en ciernes enfrenta un trabajo arduo y apasionante:

ahondar en sí hasta hallar las imágenes más intransferibles de “su” mundo, aquellas que conformarán el núcleo más intenso de su obra futura, y confiar en que cuanto más auténticas sean esas imágenes mayor será su poder para reflejar y desentrañar “el” mundo.

Monti 1983: 10.

Monti señala con mucha precisión cómo un texto dramático puede vincularse con el mundo a partir del trabajo individual del artista con imágenes de su propia experiencia personal. Es decir, revela otra concepción en la relación entre obra y mundo. Otra forma de acercamiento, que no anteponga lo ideológico, lo racional y un modelo estructural determinado como requisitos previos a la creación. Propone partir de una imagen generadora antes que de la idea que se tiene de esa imagen o de la idea que se pretende transmitir. Durante la etapa militante, Kartun se había formado con un modelo teatral concebido como medio para una finalidad política, por lo que se priorizaba la idea a transmitir como punto de partida. Así lo expresa el propio Kartun: “Me anoto sin grandes expectativas en el taller de Ricardo Monti, que me parte -literalmente- la cabeza en dos: descubro un universo creativo durmiendo bastante más abajo de la preceptiva del manual de Lajos Egri de mis primeros años en Nuevo Teatro, y del Organon de Brecht de la etapa política” (Kartun 2015: 159). Y, en la entrevista con Analía Roffo a propósito del estreno de *Pericones*, sostiene:

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 (...). Necesité foguearme en un sistema de trabajo “de adentro hacia afuera” para sacar todos los sentimientos, las sensaciones, y comprender que si en realidad sacaba todo lo que tenía adentro, también sacaba mis ideas. Las ideas no eran ajenas, no surgían de una elaboración retórica posterior, sino que estaban comprendidas en la imagen. Si la imagen era honesta, espontánea, visceral, también me contenía a mí ideológicamente. De allí que *Chau Misterix* sea voluntariamente una pieza despojada de ideas porque fue la pieza con la que cumplí el proceso de acercarme a las imágenes antes que a las ideas. A

partir de allí comprendí que se podían juntar, y mis otras obras han sido siempre un intento de fusionar imágenes e ideas. Creo que recién lo he alcanzado con cierta solidez en *Pericones*.

Roffo 1987: 12-13. Comillas y cursivas en el original.

Es esta indagación sobre las imágenes lo que permite conectar elementos de la obra con aspectos autobiográficos del autor. En este sentido, Dubatti habla de la “trilogía de San Andrés”, vinculando las tres obras que analizamos en este segundo capítulo de nuestra tesis, a partir del eje común del barrio en el que Kartun atravesó su infancia y que toma como sinécdoque el mítico Club 3 de Febrero (Dubatti 2014: 31), donde acontece la fiesta de carnaval del tercer acto de *Chau Misterix*, así como también el esperado baile de los hombres de *Cumbia morena cumbia*.

Lo primero para destacar en esta obra -que será una marca distintiva de la poética kartuniana a lo largo del tiempo y que, desde nuestra perspectiva, se remonta a la concepción de un teatro nacional y popular que Kartun adquiere durante su juventud militante-, es el empleo de un intertexto popular como dispositivo de creación. El título de la pieza es, en este sentido, bien elocuente. *Chau Misterix* refiere al abandono de la infancia, una suerte de *bildungsroman* teatral, un relato de aprendizaje. Misterix es precisamente el símbolo de esa infancia: el héroe central de una historieta popular que el niño protagonista del drama, Rubén, consume y a través del cual concibe el mundo. Es su horizonte de expectativa y, a la vez, su válvula de escape. Como Emma Bovary con las novelas rosas o el Quijote con las de caballería, o como la sirvienta de *300 millones* de Roberto Arlt, las lecturas que efectúa el personaje determina el modo en el que se vincula con el mundo exterior. Tal como en *300 millones*, el expresionismo es el procedimiento por medio del cual el universo de lo leído se incorpora a los hechos que se desenvuelven en la

trama de la obra. Ahí subyace, tal vez, su concepción política: en la preeminencia de la imaginación como rechazo hacia una realidad de la que se rehúye.

Tal como desarrollan Judith Gociol y Diego Rosemberg en *La historieta argentina. Una historia*, la editorial Abril lanzó en 1948 la revista *Misterix*. Se trata de una empresa instalada en la Argentina en el primer tercio de la década del cuarenta, en plena Segunda Guerra Mundial, y fundada por Cesare Civita, un emigrado judeoitaliano que llegó a Buenos Aires, vía Nueva York, escapando del fascismo (Sasturain 2008). El éxito de la revista *Misterix* fue tal que, tres años después, el sello realizó una apuesta inusitada: ofreció buenos sueldos para que guionistas y dibujantes italianos vinieran a trabajar a la Argentina. Fueron ellos los que, paradójicamente, ayudaron a consolidar la historieta nacional (Gociol y Rosemberg 2003: 34). Los años '50 constituyen la época de oro de la historieta argentina, período que se extiende desde la aparición de *Paturuzito* en 1945 hasta la desaparición de una ya muy reciclada *Misterix*, en 1964. Revistas como *Rayo Rojo*, *Poncho Negro*, *Cinemisterio*, *Fantasia* -títulos que Rubén menciona durante la obra como lectura habitual-, incorporan material de producción nacional: “RUBÉN: (...) yo siempre leo. MIRIAM: ¿Libros? RUBÉN: Libros también... pero más el 'Rayo Rojo' y el 'Misterix'” (Kartun 1989: 37, comillas en el original).

Misterix llegó a tener tiradas excepcionales de 250.000 ejemplares (Gociol y Rosemberg 2003: 36). El personaje de *Misterix* fue creado en Italia en 1947, por el dibujante Paul Campani y el guionista Alberto Ongaro, uno de los contratados por la editorial Abril que vino a la Argentina y, junto con él, trajo a su personaje. Campani nunca viajó, pero enviaba desde Italia los guiones. Inicialmente, la tira se publica en la revista *Salgari* hasta que, tiempo después, consigue bautizar con su nombre a una reconocida revista enteramente dedicada a la publicación de historietas. Hacia 1955, el dibujante

europeo fue reemplazado por el argentino Eugenio Zoppi, que tuvo el personaje a su cargo durante muchos años, y los guiones fueron continuados por Clemente Greco, Ray Collins, Ricardo Bayón y otros autores. Son muchas las firmas que siguieron a las de Ongaro y Campani, entre seudónimos y nombres reales. La historia de Misterix tiene como trasfondo las explosiones nucleares que devastaron Hiroshima y Nagasaki hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Así, lord John Trevor -verdadero nombre de Misterix- monta un laboratorio en su propio castillo y descubre que la energía atómica puede servir para derrotar el mal, sin causar tragedias como las japonesas. Su poder sobrenatural se concentra en una pila atómica que guarda en su cinturón y con ella puede paralizar enemigos, emitir rayos mortales, derrumbar paredes. Al modo de los clásicos norteamericanos, Misterix se presenta al principio como un reportero del diario Globo, identidad que finalmente abandona por la de superhéroe. Posee múltiples enemigos y hay dos mujeres que lo rodean e implican dos modelos femeninos por antonomasia. Su esposa Jolly, con quien se casa durante los episodios narrados en la historieta e inmediatamente después se convierte en su compañera de aventuras, representa el puro recato frente a Gwenda, personificación del pecado, el deseo y la tentación. Gociol y Rosemberg caracterizan la época de Misterix bajo la dupla Campani-Ongaro, a partir de una retórica profética y solemne: “Todo en el personaje suena grandilocuente y no hay nada que pueda desviar al héroe de su destino natural de defensor del bien” (Gociol y Rosemberg 2003: 341). Este es el tono que se percibe en la obra de Kartun, es decir, en la composición que Rubén hace de sí mismo como Misterix en los momentos en los que percibe la realidad a través de la mediatización del cómic. El bien y el mal enfrentados estructuran toda la serie de esta historieta y, a pesar de su aparente maniqueísmo, su nacimiento en la Italia de posguerra le otorga cierto ímpetu antifascista. De hecho, los jóvenes autores italianos que habían sufrido la censura de la

producción norteamericana en sus revistas durante el fascismo, volvieron a esos temas y personajes en cuanto pudieron (Sasturain 2008). Según recuerda Sasturain:

En la revista y personaje insignia de Abril, Misterix, lo primero que seducía era el nombre. Sólo con el tiempo descubrimos que se trataba de la versión fonética de “Mister X”. Los chicos de aquellos años cincuenta no sabían (sabíamos) inglés (...) Misterix fue, a la larga, si no el mejor, el único que sobrevivió, aunque con muchas transformaciones. El personaje, de origen más o menos gótico y sombrío, en los inicios en la revista *Salgari*, derivó a aristócrata inglés colaborador habitual de la *Scotland Yard*. Lo fundamental siguió siendo la apariencia imponente y el rasgo de modernidad tecnológica: el traje hermético e incombustible y la pila atómica que emitía rayos multiuso operada desde el centro de su cinturón.

Sasturain 2008. Comillas en el original.

La obra, estructurada en tres actos, se remonta a los años ´50, lo que coincide con el período en que Kartun atraviesa su infancia, y recupera todo un abanico de elementos propios de la cultura popular que sirven, a su vez, para caracterizar una época. Como hemos mencionado más arriba, las diferencias más sustanciales entre la primera y la segunda edición, refieren a las didascalias. El inicio es una clara marca diferenciadora. En 1983, dice el texto:

Es mediodía. La acción en el año 1958, en la vereda de un barrio cualquiera del Gran Buenos Aires. A foro, en un diseño plano y elemental como en esos dibujos de historieta donde los colores se superponen, la fachada de dos casas típicas de una sola planta. Tal vez una leyenda con brea cruza una de las paredes “Vote Frondizi-Gómez”.

Por un lateral entra Rubén-Misterix. Es un chico de diez años muy delgado y algo feúcho. Lleva en las manos un voluminoso portafolios escolar. Viste pantalones cortos y medias tres cuartos. Cubriéndole toda la cabeza, la característica máscara de Misterix de la que solo asoma su cara con lentes y algo demacrada. En el grueso cinturón la hebilla con la pila atómica. Parece excesivamente tímido y dubitativo.

Acaba de pasar por el umbral de la primera casa, cuando de éste se asoma la Titi -Dra. Fedora Burke. Viste pollera corta, medias tres cuartos, trenzas y resalta muy evidente en su boca un aparato de ortodoncia. Es tan poco agraciada como el personaje anterior y al caminar sus piernas flacas parecen combarse. Habla seseando y jamás mira a sus compañeros a los ojos.

Kartun 1983: 37.

En 1989, en cambio, el texto aparece mucho más condensado, a la vez que, como señala Dubatti, se intensifica el “acto de memoria” (2014: 28):⁵⁵

Un mediodía de sábado a fines de la década del '50. Veredas de aquel barrio. Un par de casas de una sola planta. Un diseño sutil, donde los colores se superponen, desdibujando, como en las historietas. Como en la memoria.

Entra por lateral, Rubén. Diez años delgados y feúchos. Pantalones cortos, todavía, y un pesado portafolios escolar. Cubre su cabeza el casco rojo de Misterix, que solo deja ver su cara de ratoncito con lentes. En el cinturón, la pila atómica.

Sentada en el umbral, aburrida, la Titi. Las piernas flaquititas. Medias tres cuartos, trenzas, y esa ortodoncia que la hacía sesear.

Kartun 1989: 15.

Como se evidencia a través del cotejo de los dos textos, en la reescritura de 1989 hay una importante supresión de detalles pero, lo que más sobresale, es el tono, ya no tan descriptivo, lineal y frío, sino mucho más poético. Ya no importa la precisión del año exacto en el que suceden los hechos sino que el empleo del indefinido “un” mediodía de los años cincuenta da la impresión de un recuerdo que podría haber sucedido cualquier día de aquella época. Desde esta perspectiva, el uso de los deícticos es una marca determinante en la transformación del sentido. Ya no es cualquier barrio del Gran Buenos Aires sino “aquel barrio”, es decir, el barrio del recuerdo. En 1989, esto se explicita de manera concreta al comparar la superposición de colores que se produce en las historietas con las imágenes desdibujadas y también con colores superpuestos que ofrece la memoria. Se suprime, además, la posibilidad de precisar la fecha a partir de la eliminación de la referencia al año de la elección “Frondizi-Gómez”, dupla que efectivamente ganó las elecciones en 1958 y cuyo vicepresidente renunció seis meses después. La eliminación de esta referencia coincide, entonces, con la supresión del año exacto en el que supuestamente suceden los

⁵⁵ La tendencia a la condensación es una marca que será particularmente notoria a medida que avance su obra. Así, cuando Kartun empiece a dirigir sus propias piezas, las didascalias se van a ir volviendo paulatinamente mínimas e indispensables.

hechos. Se borran, así, elementos puntuales en pos de una imagen más difusa como suele ser la que ofrece la memoria.

Ambos personajes son claramente antihéroes: niños feos, flacuchos, tímidos, que sesean, usan lentes y ortodoncia. Por supuesto, eso se contrapone al casco y la pila atómica de Misterix con los que Rubén se hace presente en escena, elementos centrales que se mantienen en ambas didascalias. La descripción de Titi también aparece acrecentada por el acto memorístico. La expresión “habla seseando” de 1983 es reemplazada, en 1989, por “esa ortodoncia que la hacía sesear”. El empleo del pretérito imperfecto implica la repetición de la acción en el pasado, así como también genera la impresión de que es un personaje que existió efectivamente en ese barrio y en esos años cincuenta. Por último, el uso del artículo por delante del sobrenombre, “la Titi”, empleo que se reitera con casi todos los personajes, revela la procedencia de un lenguaje de estrato popular, con un registro coloquial e íntimo.

Los hechos transcurren durante un fin de semana de carnaval y ya en los primeros parlamentos hay datos que sitúan la acción concreta en 1958 y en el marco del club 3 de Febrero. El anuncio de la festividad que circula por el barrio con un coche altoparlante despierta las primeras manifestaciones de rechazo por parte de Rubén e introduce, apenas en la segunda página del texto, el procedimiento expresionista por medio del cual Rubén se transforma en Misterix y las personas de su entorno en personajes de la historieta. Desde el principio, entonces, se observa que el uso del expresionismo responde al rechazo de la realidad por parte del sujeto protagonista:

VOZ- El club 3 de Febrero invita a sus asociados y amigos a sus ocho grandes bailes de carnaval de 1958 (...) (*Rubén apunta al coche y dispara su pila atómica. Un eléctrico zumbido que termina en chistido de silencio (...) Rubén saca de entre sus ropas una granada imaginaria, le quita la argolla y la arroja hacia el blanco. Recibe, cuerpo a tierra, la onda expansiva. El auto se aleja. En sus parlantes, hasta*

perderse en la distancia, Billy Cafaro canta "Personalidad". Rubén se sienta en el umbral. Se escupe un dedo con el que limpia sus rodillas. Su actitud va cambiando, a la vez que las luces hacen lo propio. Más erguido. Voz de radioteatro. Una musiquita incidental, y Rubén ya es Misterix).

Kartun 1993: 38-39. Cursivas y comillas en el original.⁵⁶

Siguiendo a Dubatti (2009), el expresionismo es una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la consciencia. Se plantea, así, un enfrentamiento entre la visión subjetiva y la percepción objetiva del mundo (Dubatti 2009:

⁵⁶ Para los ejemplos textuales con los que trabajaremos a partir de ahora, utilizamos la edición de Corregidor 1993.

Resulta, de nuevo, iluminador, cotejar las diferencias con la edición de 1983 que, como ya señalamos, se observan sobre todo en las didascalias. La tendencia a la condensación es notoriamente peculiar. Así, la misma didascalia en 1983 indica:

Cuando comienza la voz, Rubén que caminaba muy lentamente tratando de mantener en su boca un globo de saliva, se detiene y mira impassible a platea, en donde, se supone, está ubicado el parlante. Dejando la cartera a un lado se sienta en el escalón de entrada de su casa sin dejar de mirar. Cuando el locutor menciona la fecha su cara se contrae y el globo se rompe. Al escuchar lo del concurso de máscaras, oprime violentamente la hebilla con la pila atómica, apuntando hacia el lugar al que miraba, a la vez que emite, casi grita, un eléctrico zumbido que se supone el del arma, y que termina bruscamente en un imperativo chistido de silencio. Simula sacar de entre sus ropas una granada a la que quita la argolla y arroja hacia el blanco. Se arrodilla casi cuerpo a tierra, tapándose los oídos por la explosión. Cuando la voz deja de escucharse vuelve a sentarse en el escalón, y queda pensativo mientras con un dedo humedecido con saliva, limpia frotando sus rodillas. Gradualmente su actitud va cambiando a la vez que las luces hacen lo propio. Se lo ve más erguido y seguro y cuando hable lo hará con cierto tono radioteatral. Queda iluminado por un seguidor picado que deja el resto de la escena a oscuras. En su imaginación, Rubén ya es Misterix.

Kartun 1983: 38-39.

Como resulta evidente, no solo hay descripciones mucho más extensas sino que el tono es menos poético que en la versión posterior, a la vez que se privilegia recrear más bien una imagen de época -de ahí el agregado del tema musical que está de moda en ese preciso momento, en la edición de 1989- y parecieran mermar las directrices tan tajantes para la puesta en escena. Por otro lado, en la primera versión se plantea el hecho de que Rubén es Misterix "en su imaginación", sustantivo que no aparece a partir de 1989, de manera tal de darle credibilidad a la vivencia del niño. El niño se siente efectivamente Misterix y en el rechazo de la realidad que experimenta, intenta derribar la línea infranqueable entre esta y la imaginación. Bien al estilo expresionista.

Podemos arriesgar que este trabajo de reescritura tan minucioso de Kartun precisamente sobre las didascalias, además de exhibir sus preocupaciones como escritor y su búsqueda de un tono propio, en el que la condensación y la poesía son claves, refleja sus inquietudes acerca de la transducción -para usar un término de Dolezel (1986)- de un código a otro. Hay una marcada preocupación por cómo se detallan las acciones de los personajes, por cómo se recrea el mundo por fuera de lo que estos dicen. Muy tempranamente, y aunque tarde tanto tiempo en asumir ese rol, Kartun ya está pensando en la dirección escénica de su texto, tratando de subsanar en la medida de lo posible su ausencia cuando la obra quede en manos de un tercero que resuelva, desde su particular perspectiva, su escenificación. Hay que tener en cuenta que el texto se publica por primera vez luego de la puesta de Catalano, de la que Kartun participa con entusiasmo. Por lo tanto, la primera versión del texto, evidentemente, intenta poner en palabras el detalle minucioso de cómo fue ejecutada esa escenificación. Con el tiempo, Kartun parece descubrir que para la publicación del texto dramático esa minucia no es tan necesaria y empieza a dejar más abiertas las posibilidades electivas para nuevos directores.

126). De esta manera, se pone en escena el mundo interno del personaje: sus sueños, deseos, anhelos, frustraciones, etc. De ahí el uso particular de la iluminación que establece la existencia de dos planos diferentes que se oponen. En el caso de Rubén, el mundo de su imaginación, producto de sus lecturas de historietas, cobra vida. Por eso, cuando Rubén es Misterix, cambia de actitud. Ya no es el niño tímido de las escenas pertenecientes al plano de la realidad, el pequeño flacucho de anteojos, sino un personaje más erguido y con voz de radioteatro, es decir, con el tono solemne y grandilocuente con el que Gociol y Rosemberg (2003) describían al personaje de Misterix en la época de Campani y Ongaro. En este sentido, el mundo de la imaginación permite cumplir los deseos frustrados en la realidad. Así lo describe Doris Day, personaje del plano imaginario: “Tu vista de lince, tu postura erecta y la elegancia de tu traje Braudo” (Kartun 1993: 66).⁵⁷ Es decir, cuando encarna a Misterix, reúne exactamente las características opuestas a las del Rubén cotidiano del plano real. Dice Dubatti:

Variable objetiva y subjetiva se plantean en fricción, confrontación, alteración e inestabilidad para generar el efecto de expresión del sujeto, que plantea percepciones, vías, conceptos alternativos a los aceptados por la doxa compartida en la experiencia objetivista.

La visión subjetiva del expresionismo suele caracterizarse por su intensidad desbordante, que contrasta con la regularidad y medianía controlada de la vida cotidiana, y por su desequilibrio, su inadaptación, su rechazo de la variable objetivista. La visión subjetiva no busca una justificación en órdenes externos al sujeto (como la ciencia); el sujeto -su visión, sus creencias, su verdad- es su propia autoridad de referencia (...) el expresionismo es contestatario al realismo (una poética de plena vigencia en el siglo XX y XXI, aunque ya no hegemónica), en consecuencia solo es comprensible en su diálogo contrastante con la experiencia objetivista, y perdura porque esta también perdura.

Dubatti 2009: 127 y 128.

⁵⁷ Doris Day es una actriz y cantante estadounidense nacida en 1922. Se destacó en la música durante la década del '40 y en el cine a partir de 1950. Se trata de un emblema popular de aquellos años, razón por la cual Kartun elige ese nombre para mencionar a uno de los personajes del plano imaginario. Representa la fantasía sexual y se erige como una ninfa inalcanzable.

En directa relación con *Chau Misterix*, Dubatti (2011b) reconoce la posibilidad de establecer un vínculo entre el empleo del expresionismo y las particularidades del contexto en el que se escribe y estrena la obra: “(...) acaso fue el expresionismo (modo de “expresar” el impacto que la realidad produce en el sujeto) una de las formas teatrales más efectivas para llevar a escena el encierro y el horror en la dramaturgia de los años de dictadura” (Dubatti 2011b: 130-131). Por su parte, María Victoria Taborelli (2014) advierte los procedimientos expresionistas en *Chau Misterix* no solo en su estructura interna y en lo que refiere al personaje, sino también en el vínculo del autor con el universo creado, es decir, el procedimiento se explicita como originario en la propia constitución de la obra, en tanto se trata de una “búsqueda introspectiva de imágenes con valor poético en el universo personal del autor” (Taborelli 2014: 2). Desde esta perspectiva, el dramaturgo trabaja sobre las imágenes inaprensibles de su pasado y crea una “obra-recuerdo”. Al hacer ostensible el contexto de producción del texto -plena Dictadura militar-, Taborelli lee en el recurso expresionista un modo de devolverle al sujeto -autor y personaje- su capacidad de decir, confrontar y expresarse. Esta capacidad, inserta en un marco de opresión y censura, adquiere una dimensión política: “el expresionismo permite una vía de acceso para generar el cuestionamiento de la validez del pensamiento autoritario que se impone como una matriz objetiva y avasalla, hasta hacer desaparecer, a los sujetos” (Taborelli 2014: 3). Coincidimos con Taborelli y, de hecho, su hipótesis refuerza nuestra mirada acerca de que el quiebre con la “dramaturgia de urgencia” del período precedente es contundente pero, no por ello, implica un abandono del posicionamiento político. Por el contrario, en el caso particular de *Chau Misterix*, si bien no hay un referente político explícito, sí sobresale una visión que privilegia la imaginación en rechazo de la realidad. Si concebimos, como lo plantea Taborelli (2014), el uso del expresionismo no solo en su dinámica interna, es decir,

en relación con el personaje, sino como una estrategia del propio autor para efectuar un cuestionamiento al modelo de pensamiento autoritario predominante en la época de producción del texto, podemos extender la interpretación de la obra y conectarla con la propia experiencia vital de Kartun en tanto sujeto social. De esta manera, vale decir que ante la inevitable incapacidad de la manifestación política concreta en un período en que se pone en juego la propia vida, la imaginación y la subjetividad -la lectura, la historieta, el recuerdo, la literatura, el teatro- parecen ser no solo el único refugio posible para la supervivencia sino también el único medio de lucha al alcance de un creador que decidió quedarse en la Argentina pero que es plenamente consciente de las desapariciones y los exilios de la gran mayoría de sus colegas, muchos de ellos compañeros de militancia.

En términos borgianos, “el expresionismo es una discordia” (Borges 1993: 155). Con esta sentencia, el autor resalta el malestar de los artistas con la propia época, especialmente a partir de la experiencia que produce la guerra. Para Brecht, el expresionismo de la posguerra “era una rebelión del arte contra la vida, y el mundo sólo existía en este teatro como una visión, extrañamente distorsionada, un engendro nacido de la angustia” (1970: 145). Brecht reconoce el potencial estético y el enriquecimiento que el expresionismo produjo de los medios expresivos del teatro, pero considera que fue incapaz de mostrar al mundo como objeto de la praxis humana, por lo que se redujo su valor didáctico (1970: 145). Por su parte, César Aira elabora una serie de reflexiones a propósito del expresionismo para pensar la obra de Roberto Arlt. Así, señala cómo para el expresionista “el mundo ha perdido su naturaleza cristalina” (Aira 1993: 55), de manera tal que hay dos elementos centrales que definen esta poética: la inadecuación del sujeto a la realidad y, como consecuencia, la deformidad de su representación a partir de un desfasaje temporal producto de la exploración de su mundo interior. Así lo explica Aira:

(...) en el cine expresionista, derivado en buena medida del teatro de Max Reinhardt, lo esencial es la creación del espacio, que nunca se da por sentado. Sus autores hablan del “beseelt Landschaft”, o “Landschaft mit Seelt”, paisaje con alma, es decir, un espacio psicológico, proyectivo (evidentemente Eisenstein tomó de ahí su concepción de la “no indiferente Naturaleza”). Ese espacio se crea mediante luces, como una ilusión del ojo del espectador, o mediante las perspectivas trucadas de los telones, o inclusive mediante los movimientos del actor; el buen actor expresionista “construye el espacio” (...) La creación de la distancia, en la lógica de las contigüidades indestructibles del expresionismo, significa una vía de escape.

Aira 1993: 68. Comillas en el original.

Esto es lo que ocurre en *Chau Misterix*: la terraza de Rubén es el espacio físico en el que se subsume, a través del uso de la iluminación, el espacio psicológico del personaje, por eso se la describe como “su mundo”. La realidad aparece distanciada, deformada por la subjetividad, y esa distancia no es más que una vía de escape. Todas estas características que son muy claras con respecto al funcionamiento escénico del personaje de Rubén pueden extenderse hacia el posicionamiento del artista como creador de la pieza. La elección de este recurso por parte de Kartun, así como también el hecho de situar la trama en una época y una geografía remotas de su infancia, parecen marcas evidentes de una “discordia” (Borges 1993: 155) con la realidad circundante. Es en ese sentido que el expresionismo adquiere un uso marcadamente político.

Por otro lado, como resultado del empleo de recursos expresionistas, los personajes tienen una doble identidad: la real y la imaginaria, atravesada por los deseos de Rubén en yuxtaposición con su lectura de la saga de Misterix. Así, Doris Day “es en realidad Miriam, el amor secreto de Rubén” (Kartun 1993: 40). En la circunstancia particular en la que se encuentran los personajes, esto es, en el límite entre el abandono de la infancia y el comienzo de la pubertad, la iniciación sexual es un tópico de relevancia. Por ello, cuando Rubén se convierte en Misterix las mujeres lo desean y él se da el lujo de rechazarlas: “DORIS DAY- ¡Ayyy Misterix cómo te necesitamos... ven... ven... vayamos a algún

lugar solitario a hacernos cositas! MISTERIX- (*Altivo.*) Después... en la terraza... ahora me tengo que ir a comer...” (Kartun 1993: 40, cursivas en el original). La mezcla entre la solemnidad y grandilocuencia del discurso de Misterix y la adaptación que de ello hace Rubén, produce un cruce de registros que genera humor; allí se destaca la yuxtaposición entre el uso del “tú” -inapropiado para el contexto argentino, por lo que suena artificial-, y coloquialismos porteños, como se vislumbra en los siguientes ejemplos: “MISTERIX- No necesito nada de ti... ¡Boluda de miércoles!” o “MISTERIX- Viste tú como volví...” (Kartun 1993: 44 y 63). Del mismo modo, el cruce entre la inocencia de la niñez y los descubrimientos de la adolescencia, provocan la risa de los espectadores pero no la de los personajes:

Chiche – (*Vuelve a dudar.*) ¿Pero avivado avivado, estás?
 Rubén – (*Temiendo meter la pata.*) ¿De lo de meterla y eso...?
 Chiche – Sí.
 Rubén – Mi primo Lalo tiene un libro, que me lo mostró y todo...
 Chiche – Los libros no hablan de esas cosas...
 Rubén – Este sí... todo te dice...
 Chiche -¿Tiene fotos...?
 Rubén – Sí.
 Chiche -¿Chanchas?
 Rubén (*Dudando.*) Y... bastante. De medicina era. Hay una lámina del cuerpo humano, como la del colegio pero con todo lo de abajo, y ahí dice...
 Chiche – (*Entusiasmado.*) ¿De meterla...?
 Rubén – Todo lo dice... pero más del coito en la “fagina”.
 Chiche – (*No comprende.*) Ah... de eso también, una vez me dijeron...
 Rubén- Mi primo una vez la metió... ¿La Miriam se la deja meter...?
 Chiche- Y... no sé... (*Entusiasmado con lo anterior.*) ¿Y a tu primo ya le salta...?
 Rubén - Sí, pero poco...
 Chiche – (*Sabihondo.*) Entonces no alcanza. Si no juntás dos cucharadas, la mujer no queda “premiada”... con más de dos sí (...)
 Rubén – (*Apremiante y temeroso.*) ¿Y la Miriam con vos se dejó...?
 Chiche –Conmigo no, pero a mí me dijeron. (...)
 Chiche – En una de esas le dieron geniol con cocacola y no se pudo aguantar las ganas. “Fiebre interina” les da... si no se la meten se muere rabiosa (...)

Misterix – (*Apoyando su mano sobre la frente de Doris Day.*) ¡Lo que me temía! ¡Esta puerca tiene como cuarenta grados de fiebre interina...! (...)

Riley - ¡La muy chancha ha andado por ahí tomando geniol con cocacola!

Doris Day – (*Se destapa la cara. De su boca brota espuma.*) ¡Sí! ¡Sí! ¡Es verdad! ¡Me gusta! ¡Me dejo! (*Se arranca la ropa, tiembla y sigue largando espuma.*) (...) ¡No me dejes morir así, Misterix! (*Lo abraza.*) ¡Metémela para salvarme! (...) (*Ruega de rodillas*) ¡Una vez y nada más...! ¡Media cucharada, aunque sea! (*Se arranca la ropa. Una grotesca provocación. La imagen ingenua que Rubén tiene de lo erótico.*) ¡Coito en la fagina que me muero rabiosa!

Kartun 1993: 49-50 y 53-54. Cursivas y comillas en el original.

En estos fragmentos puede advertirse cómo en *Chau Misterix* aparecen en germen elementos centrales que definirán la poética de Kartun. Nos referimos no solo al empleo de un género popular como punto de partida para la creación, sino también al humor y la irreverencia sobre tópicos sexuales. En la obra kartuniana asumida como un todo, el tópico de la sexualidad resulta una marca distintiva, como si el teatro permitiera liberar la pulsión sexual. En el caso puntual de *Chau Misterix*, durante el lapso en que el personaje está convertido en superhéroe, se despliegan todos sus deseos sin represiones, en un tono que por exagerado resulta jocoso. Incluso, como el marionetista del resto de los personajes, si la “actuación” de uno de ellos no le convence, Rubén exige sus modificaciones: “MISTERIX- (*Insatisfecho con el final.*) ¡No! (*Doris Day vuelve rápidamente al lugar anterior. Los tres repiten la expulsión.*)” (Kartun 1993: 54). Ahí reside el doble poder de la imaginación. No solo en el hecho de poder poner a funcionar en el plano de la fantasía los deseos, sueños o frustraciones, sino también en la posibilidad de modificar aquello que disgusta: las fallas, los errores, las equivocaciones. La realidad, en cambio, no permite correcciones. La voz chillona y en *off* de la madre representa el mundo externo que irrumpe subrepticamente en el mundo interno de Rubén. Es esa voz la que interrumpe las fantasías del niño y establece las idas y vueltas entre los dos planos. Incluso, ante el rechazo de los mandatos maternos, en el plano de la fantasía, Misterix se suicida (fiel al tono melodramático, finalmente

resucita), y la madre y el padre se arrepienten, desgarrados de dolor, de todos los supuestos sufrimientos causados en el niño, en especial, del disfraz de gaitero asturiano que le hacen vestir en la fiesta de carnaval, poniéndolo en ridículo frente a Miriam, a quien ya le había prometido lucir “los largos”, es decir, llevar un traje de los que llevan los hombres mayores. La vestimenta oficia, así, como marca de pasaje, traumático en este caso, hacia la adultez. Toda la escena del suicidio posee un tono melodramático que a través de la hipérbole produce humor por el cruce entre el tono grandilocuente y las inofensivas culpas de quienes, aparentemente, provocaron la drástica decisión: una madre que le niega el uso de los pantalones largos o una maestra particular que da muchos deberes y pone insuficientes. Las mujeres, otra vez, colapsan ante la pérdida de Misterix: “¡Mi vida sin él no tiene sentido...! ¡Fui y me hice monja del Sagrado Corazón! (...) ¡Todas estábamos enamoradas de él! Sólo a él le hubiera entregado yo mi telita... (...) Adiós... me voy a curar la lepra a los negros del África... me interno en la selva virgen para no volver...” (Kartun 1993: 62-63). Rubén sueña con la grandilocuencia que aprendió en la lectura de historietas. De esta forma, el mundo de la imaginación provee, además, la posibilidad de la existencia de un universo -ficticio, pero que se vuelve real en la mente del niño-, que se distancia rotundamente de la monotonía y simplicidad que ofrece el día a día de la realidad cotidiana.

Los tres actos de la pieza marcan, uno a uno, el transcurrir del tiempo y se llevan a cabo en espacios diferentes. Como señalamos, el primer acto sucede al mediodía en la vereda de “aquel barrio”. El segundo, por su parte, transcurre con “el sol de la siesta”, en “la terraza de Rubén. Su mundo (...) Prendas, fundas y sábanas que el viento agita haciéndolas restallar con aquel sonido de látigo” (Kartun 1993: 60). Nuevamente, Kartun modifica a partir de 1989 la didascalía original (1983), no solo condensando la información y volviéndola menos descriptiva, sino también acrecentando, tal como indica Dubatti

(2014), el “acto de memoria” (“aquel sonido de látigo” frente al previo “un sonido como de látigo”, Kartun 1983: 57) y haciendo hincapié en la atmósfera interna e imaginaria del personaje. La terraza como “su mundo” -agregado a partir de 1989- refuerza la idea del universo creado en la cabeza del personaje que, solitario, se aísla para soñar. Finalmente, el tercer acto, sucede en “la cancha de básquet del club. Esa misma noche durante el baile” (Kartun 1993: 72). La obra, entonces, se ordena en función del transcurso temporal - mediodía, tarde y noche-, y recorre lugares emblemáticos que constituyen la dinámica interna del barrio, algunos de ellos recuperados en obras posteriores.

Las conversaciones de los niños de *Chau Misterix* evidencian creencias populares - como los efectos producidos por la mezcla del Geniol con la Coca Cola- que dan cuenta, simultáneamente, tanto de la operación memorística del dramaturgo como de un imaginario de época. En este sentido, la mención explícita de marcas de productos de época -algunas de las cuales han perdurado hasta nuestros días-, producen una atmósfera que convoca a ese pasado: el “Toddy” (Kartun 1993: 56), la gaseosa de industria nacional “Bidú” (Kartun 1993: 73) o la tienda “Braudo” (Kartun 1993: 57), muy popular por aquellos años, pues vendía trajes para hombres con dos pantalones, por lo que era habitual el humor gráfico a partir de la peculiaridad de sus publicidades.⁵⁸ Por otro lado, tanto la música como la

⁵⁸ Basten como ejemplo, los siguientes:

mención a ciertos personajes de la época, contribuyen en el mismo sentido: Borocotó, los “Globetroter” (Kartun 1993: 45), la orquesta de Pérez Prado, Bill Halley y sus cometas, el trío “Los Panchos” (Kartun 1993: 64 y 65), Billy Cafaro, los TNT (rock uruguayo de moda en la época), D’Arienzo (tango) (Kartun 1993: 72), la chica de la propaganda de los corpiños Virtus (Kartun 1993: 70)⁵⁹ o Gina Lollobrigida y Marilyn Monroe (Kartun 1993: 68), convertidas en personajes con los que Rubén explora sus fantasías sexuales. Lo mismo ocurre con Nélide Roca, famosa vedette de la revista porteña, o Grace de Mónaco (Kartun 1993: 70), en alusión a la actriz estadounidense Grace Kelly, estrella de Hollywood hasta transformarse, a los 26 años, en princesa de Mónaco, al contraer matrimonio con el príncipe Raniero III. Como queda de manifiesto, son todos elementos o personajes provenientes de la cultura popular. Incluso, se mencionan nombres de canciones famosas en aquellos años,



lo que conformaría la banda sonora de la obra, conduciendo al espectador auditivamente hacia ese pasado reconstruido. Entre otras, “Un telegrama”, que interpretado por Monna Bell fue ganadora del Primer Festival de la Canción, celebrado en España en 1959, por lo que se convirtió en una canción de reproducción obligada y absolutamente popular; o “Marcianita” de Billy Cafaro (Kartun 1993: 72).⁶⁰ Asimismo, en el tercer acto, los hechos que se suceden durante la fiesta de carnaval, dan cuenta de una celebración de tipo popular, en un club barrial, en una época en la que las personas debían habituarse a los contratiempos provocados por los cortes de luz, producto del calor del verano. Es decir, todos los elementos seleccionados tienden a presentar una estampa de época, en el contexto particular de un barrio del Gran Buenos Aires, puntualmente, San Andrés, en el partido de General San Martín.

Hacia el final del segundo acto, en relación con un tópico que se presenta desde el principio de la pieza referido a la posibilidad de ver el eclipse, Rubén pronuncia un parlamento de cierre que pareciera cifrar, metafóricamente, una alusión oblicua al contexto de producción de la obra:

Rubén- (*Mirando el cielo.*) Es la luna... aparece en el medio del día y se pone adelante del sol. (*La escena se va oscureciendo. Las sábanas se agitan con más fuerza.*)... y no se puede hacer nada... aunque uno quiera la luz, viene la sombra y la tapa... y no se puede hacer nada... nada... solamente ver cómo la sombra tapa todo, y cerrar los ojos... y saber que la luz ya no está... ni siquiera mirarla irse se puede, porque te quedás ciego... no podés hacer nada, solamente cerrar los ojos. Cerrar los ojos que es como quedarte ciego pero de mentira...

Kartun 1993: 72.

⁶⁰ Pueden escucharse respectivamente en los siguientes links de youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=89UKOqjBJ2Y>
<https://www.youtube.com/watch?v=5kGj8ynKfdQ>
(Última consulta: 06/04/2017).

El fenómeno que produce el eclipse de provocar oscuridad en pleno día, leído en correlación con el uso del procedimiento expresionista como rechazo de la realidad, indudablemente da cuenta de ciertos vestigios que Kartun ha incorporado de manera solapada en alusión al contexto dictatorial en el que fue escrito y escenificado el texto por primera vez. Es decir, Kartun abandona la preeminencia de lo militante, cambia el orden de los factores al no crear desde ideas preconcebidas, pero no por ello renuncia a aquella visión socialista de izquierda que incorporó en sus años de juventud. Algo similar ocurre con las dos obras posteriores (*Cumbia morena cumbia* y *La casita de los viejos*), solo que el hecho de que ambas piezas hayan sido producidas para el marco de Teatro Abierto, les otorga desde el vamos una intencionalidad política con la que *Chau Misterix* no cuenta.

La obra finaliza con una visión desencantada, en la que los antihéroes del comienzo, Titi y Rubén, a pesar de ser los ganadores del concurso de disfraces, sienten la angustia producto de sus frustraciones. El abandono de la niñez se cifra en el sufrimiento que implica para Titi su primera menstruación pero también en la indiferencia y los amores no correspondidos, lo que les hace perder la visión ingenua de la vida y, por ello, el abandono de la ilusión. Ese pasaje, ese tránsito hacia una etapa de mayor escepticismo, se simboliza con la despedida del superhéroe sintetizada en el título de la pieza.

2.1.1. Apuntes sobre la primera puesta

En una entrevista personal, Carlos Catalano -médico veterinario y director teatral, fundador de la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN, Tandil- relata algunas particularidades de aquel estreno del 4 de agosto de 1980, en el Auditorio de Buenos Aires,

sito en la calle Florida 683.⁶¹ Según nos cuenta Catalano, es Monti el verdadero intermediario entre Kartun y él para que la obra se lleve a escena. Para ese entonces, Catalano ya había dirigido unas cuantas piezas, una de las cuales Kartun había visto como espectador en más de una oportunidad. Catalano comienza su formación como actor hacia 1962 y en 1969 dirige su primera obra, *Ceremonia por un negro asesinado*, un texto del español Fernando Arrabal, escrito en 1956. Kartun se acerca como espectador a *Ceremonia por un negro asesinado*, escenificada en el mismo teatro en el que Oscar Fessler daba clases, de quien Catalano era discípulo.⁶² Su reiterada presencia en las funciones lo conecta con Catalano y su grupo. Al año siguiente, en 1970, Catalano protagoniza la ópera prima de Ricardo Monti, *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*, donde interpreta al personaje de Magnus. Finalmente, en 1971, Monti da su primer taller de dramaturgia. Es en ese marco en el que se conectan los tres. Kartun y Catalano trabajaban sobre una posible adaptación de *La Celestina*, hasta que Monti les sugiere la posibilidad de que Catalano -con quien Kartun compartía también la adhesión al peronismo, aunque militaran en distintos grupos-, le dirigiera la obra que había escrito en el marco de su taller de dramaturgia, es decir, *Chau Misterix*. Sin embargo, mientras estaban preparando la posibilidad de este estreno, a Catalano se le presenta la oportunidad de dirigir *Miembro del jurado*, una obra de un dramaturgo ya consagrado, Roberto Perinelli, en el teatro Payró, con elenco y producción

⁶¹ Catalano nos recibió en la sede de la Facultad de Arte de Tandil, en la ex usina de la calle 9 de julio, el lunes 5 de junio de 2017, por la tarde. Se trata de una entrevista inédita, realizada a efectos de esta tesis y durante cuyo encuentro nos proporcionó generosamente material de prensa de la época, que está almacenado y catalogado en el archivo de la carrera de Teatro de dicha facultad.

⁶² En la labor de Fessler se inspira Catalano para la creación de la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN. Fessler fue también maestro de Kartun y de otros muchos actores y directores argentinos, y su nombre ha pasado bastante desapercibido en las historias teatrales, hasta que en 2015 Juan Tríbulo publicó a través del INT dos tomos denominados *El pensamiento vivo de Oscar Fessler*, incluido en la colección Homenaje al Teatro Argentino, con los subtítulos “El juego teatral en la educación” y “Clases para actores y directores”.

ya resuelta. Por esta razón, aunque Kartun no estuviera muy contento con la demora, resuelve esperar a Catalano para efectuar su estreno.

Estos detalles del proceso, revelan un comienzo bien *amateur*, en el marco del teatro independiente y con una participación muy activa por parte de Kartun en el trabajo de escenificación. Fue, por ejemplo, quien se encargó de proveer toda la música para la puesta, de una importancia determinante en la pieza, aspecto que fue señalado en el apartado anterior. Según relata Catalano, el dramaturgo manifestó en varias oportunidades la afinidad estética con sus decisiones, lo cual en algún punto le resultaba extraño a Kartun en tanto durante ese período consideraba que el director debía contribuir con una mirada bien diferente a la del autor. Sin embargo, podemos hipotetizar que este estreno de la mano de Catalano influyó en el texto al momento de ser publicado. Es decir, Kartun ya tenía escrita la obra; esto significa que no la escribió para ese grupo en particular. No obstante, logra publicarla recién tres años después de su estreno, esto es, en 1983. Teniendo en cuenta su permanente trabajo de reescritura, podemos argüir que en la primera edición del texto, la puesta de Catalano, en la que Kartun interviene de manera tan activa, influyó sin lugar a dudas.

Pese a que el estreno corresponde al marco del teatro independiente, hay que decir que la prensa acompañó esta propuesta, con una mirada, en general, positiva. La semana del estreno, la obra es anunciada en un artículo en *La Nación* bajo el título “Nostalgia y poesía en una obra nacional”, que aparece sin firma pero con una foto del periodista entrevistando a Kartun y a Catalano de manera conjunta. Allí, dice Catalano: “Tanto Kartun como yo coincidimos en que actores adultos debían personificar a esos niños que también hoy deben escudarse en la fantasía de ser Misterix para enfrentar los momentos críticos que les presenta la vida cotidiana”. Según los datos aportados en esta nota, las funciones eran

los jueves, viernes y sábado a las 22 y los domingos a las 19 horas; de lo que se desprende que aunque la temporada quizás fue corta, al hacer cuatro funciones semanales, el número de puestas fue considerable.

El domingo 3 de agosto, el día anterior al estreno, se publica en Clarín, “Huir del mundo con el impulso de Misterix”, también sin firma y con la foto conjunta de autor y director. Allí, ambos afirman, “Es una historia de chicos pero, a la vez, una tragedia de grandes”. Por su parte, Catalano declara: “Pienso que la pieza es un poco buscar quiénes fuimos para saber quiénes somos, característica que hizo difícil encontrar un adecuado estilo de expresión”.

El 15 de agosto se asoma la primera lectura crítica firmada por Andrés Bianchi para la Revista Somos (N° 204). Es un texto muy breve, pero con un matiz positivo: “Chau Misterix es una emocionada búsqueda del tiempo perdido (...) Los trabajos de Carlos Dematteis, Susana Delgado y el resto reflejan una cuidadosa búsqueda de los personajes” (sic). Con respecto al trabajo de Catalano, Bianchi destaca el uso del humor como estrategia empleada para el desarrollo de la trama. Sin embargo, la crítica más encomiable sale publicada el 18 de agosto en El Cronista Comercial, firmada por César Magrini y titulada “Adiós a un mundo mágico”. Allí puede leerse:

Pieza seductora, inteligente, bien escrita, profunda, y con su inseparable cuota de penetrante melancolía, “Chau Misterix” revela, en Mauricio Kartun, a un autor de no pocas y muy estimables condiciones (...) Mauricio Kartun emociona y divierte, entretiene y conmueve, con una obra sana, de hondura poco común, nostálgica y hasta elegíaca en su sentido, y perfecta en su exposición, en su desarrollo y en su desenlace.

Magrini 1980: 27.

También la perspectiva acerca de la dirección es muy elogiosa:

Sobresaliente es, asimismo, el trabajo de dirección de Carlos Catalano, quien ha comprendido las cosas que el autor quería decir, y las ha llevado a escena con

claridad, con riqueza de matices, con habilidad, con amplitud de recursos, con imaginación, y casi resulta obvio aclararlo, con generoso talento.

Magrini 1980: 27.

Del mismo modo, la interpretación de Carlos de Matteis como Rubén es considerada “sencillamente excepcional (...) en un trabajo, sin exageración alguna, consagratorio”. La actuación del resto de los actores y la escenografía y la iluminación son también muy bien valoradas, en una crítica que se resume con su frase final, al señalar que se trata de una “prueba (...) de teatro de gran calidad” (Magrini 1980: 27).

En el N° 28 de Pájaro de Fuego (Buenos Aires, Año III, Agosto 1980), se publica una breve reseña titulada “Tierna evocación de la infancia”, bajo las iniciales P. M., que resulta también una mirada positiva de la obra. En cambio, el 21 de agosto, Osvaldo Quiroga publica en La Nación “Cuando la trampa está en la palabra”, una crítica negativa del espectáculo en la que, entre otras cosas, se afirma:

La palabra le sirvió al autor para escaparse, a través de un diálogo ágil y engañoso, de profundizar en un texto que planteaba, en principio, un conflicto interesante y situaciones auténticas, de buena factura dramática (...) El dramaturgo no supo aprovechar el material que el tema proponía. De esta forma, alargó situaciones que bien podían resolverse en escasos minutos, utilizó el humor sin dosificarlo y desperdició ideas e imágenes. La dirección de Carlos Catalano (...) se empeña, casi con obstinación, en remarcar los momentos menos importantes; aquellos capaces de generar risa pero que no hacen a la línea más profunda y genuina de la pieza (...) Los intérpretes actúan con corrección (...) La escenografía de Tito Egurza (...) en los dos primeros actos, por pretender ser imaginativa, se convierte en un producto propio, independiente de la obra.

Quiroga, 21 de agosto de 1980, P. 6, 2° Secc.

Finalmente, el 26 de agosto, en Clarín, Rafael Granado publica “Misterix, un héroe de la historieta y la nostalgia”, donde la visión de la obra resulta también bastante crítica al señalar que “se trata de una buena idea no explotada a fondo” y que “Catalano no consigue

integrar totalmente los pasajes pertenecientes a lo real y los que entran en el territorio de la imaginación, restándole así sugestión al clima cambiante que requiere toda la historia”.

En definitiva, lo que queremos señalar es la atención que la prensa le dio al espectáculo. En todas las críticas reseñadas, se menciona el trabajo precedente de Catalano como director -del texto de Perinelli, *Miembro del jurado*-, lo que pudo seguramente haber motivado el interés por esta pieza. Es decir, para ese entonces, el nombre de Catalano era más reconocido en el campo teatral que el de Kartun. Por otro lado, los aspectos más criticados se relacionan con la apuesta de Kartun en relación con la yuxtaposición temporal -los cruces entre el tiempo de la fantasía y el tiempo de la realidad- y, en el caso de Quiroga, con el uso del humor. Lo cierto es que estas críticas negativas no tuvieron demasiada repercusión, en tanto Kartun continuó escribiendo con esa misma estética y la obra fue escenificada más de un centenar de veces, llegando incluso hasta la actualidad. Por su parte, Catalano, ya instalado en la ciudad de Tandil a partir de 1983 -por cuestiones políticas, las mismas por las que fue separado de su cargo en la UBA-, dirigió otras piezas de Kartun: *Pericones*, *El partener* y *Rápido Nocturno, aire de foxtrot*. Asimismo, también en Tandil, Pepo Sanzano estrenó una puesta de *Chau Misterix*.

2.1.2. Una extensión de *Chau Misterix*: sobre cuatro monólogos no escenificados.

En 2011, Dubatti publicó unos textos inéditos que Kartun había escrito para una puesta teatral de *Chau Misterix* que finalmente no los incorporó (Kartun 2011b). Se trata de una versión dirigida por Omar Rezk y estrenada en 1988 en el Teatro de la Ciudad, de Córdoba Capital, cuyo elenco estaba compuesto por Ricardo Bustamante, Gabriela Macheret, Iris Vicentini y Mariano Burni (Dubatti 2011b: 131). Luego, en 2014, Dubatti

incorporó esos textos como un anexo a la edición de la obra que publicó Corregidor (Kartun 2014b).

Son cuatro breves monólogos, cada uno a cargo de aquellos niños de los años ´50 pero treinta años después. Los cuatro -Rubén, Miriam, Chiche y Titi- recuerdan la misma situación desde ángulos diversos, según su vida actual y su propia personalidad. Por eso, el eje común es el barrio de la infancia, del que todos menos Miriam se han marchado, y el día aquel del eclipse y el baile de carnaval. La memoria se impone y los regresa a aquellos episodios de manera involuntaria. Rubén explicita nuevamente la mirada infantil para la cual el barrio de San Andrés era el mundo: “San Andrés era el mundo para ese pibe de diez años, con sus lentes como culo de botella y la veleta fantasía de ser un héroe de revistas. Hace treinta años de aquel día. Y no se me va de la cabeza. La memoria me ataca de a ratos (...) Vuelvo siempre. (...) A creerme otra vez Misterix. Siempre.” (Kartun 2014b: 116). Rubén, convertido ahora en escritor, aquel niño “raro” según el recuerdo de Miriam, añora ese pasado como un paraíso perdido (“Me vuelven las imágenes, el sol de aquel mediodía, las ramas de aquel paraíso que había en la vereda” (Kartun 2014b: 116) y vuelve al dispositivo de concebir la realidad según la óptica de Misterix como una forma de reivindicar el universo de la fantasía y, por tanto, como una operatoria para la creación libre, sin coerciones; es decir, como un método para la escritura literaria. La imaginación, vista de este modo, funciona como un espacio que posibilita la gestación de una subjetividad alternativa, que da cuenta de los sinsabores de la realidad. Es una vía de escape pero también un contradiscurso frente a lo impuesto y hegemónico. Podríamos arriesgar que, de alguna manera, en ese creerse otra vez Misterix de Rubén, reside una suerte de autopoética autoral.

Los cuatro monólogos, que evidencian un tono íntimo y confesional, están plagados de marcas de oralidad, por lo que una de sus características principales es la repetición. De hecho, estos personajes están poniendo en palabras sensaciones e ideas que acontecen en su cabeza y que tienen, por lo tanto, el ritmo y la cadencia de la memoria: la acumulación, el desorden, la reiteración. Se trata de verbalizar emociones y recuerdos. Y lo que los cuatro tienen en común es que no pueden evitar esa evocación que les genera, a su vez, cierta nostalgia, cierta melancolía. Miriam lo manifiesta con la expresión “me dan ganas de nosequé”, repetida varias veces, en alusión a la depresión que sufre, sin razones aparentes: “Cómo me acuerdo, de ese día. Me acuerdo y me dan ganas de nosequé. ¿De qué me tengo que quejar yo, se puede saber?” (Kartun 2014b: 118). Con Chiche ocurre algo parecido, rechaza el barrio despectivamente por su atraso, por su estancamiento ajeno al progreso, pero no puede evitar que los recuerdos se impongan en su memoria: “¿Por qué será que me acuerdo? (...) Yo al barrio no quiero volver más. Yo no tengo más nada que ver con el barrio (...) ¿A qué voy a volver? ¿Eh? ¿A qué voy a volver?” (Kartun 2014b: 120).

Titi, por último, añora ese pasado de igual modo que Rubén, imaginándolo como un paraíso perdido, a pesar del sufrimiento de ese día particular que se le viene a la memoria: “Lloré toda la noche. Al otro día también lloré (...) No puedo olvidarme de ese día. La memoria vuelve siempre al club, a la vereda, a treparse al paraíso ese que se secó. A buscarme entre las ramas de aquel paraíso perdido” (Kartun 2014b: 121).

Treinta años después, Kartun muestra al muchacho traidor -Chiche- como un hombre empecinado en la trampa: “Yo me cuido. Acá no se llega así no más, y cuando llegás tenés que mantenerte. Yo la tengo clara. Desde pibe la tengo clara. Desde la bolita: te cambiaba las cachuzas, me quedaba con las punteritas” (Kartun 2014b: 119). Hay, de alguna manera, una reivindicación de aquellos antihéroes -Rubén y Titi- frente a los

triunfadores de antaño -Chiche y Miriam-. La ingratitud e indiferencia amorosa de Miriam, y la mezquindad, la soberbia y las mentiras de Chiche parecen haberse revertido treinta años después, mostrándolos como sujetos imperfectos y con cierto matiz de fracaso. Rubén y Titi, en cambio, parecen más felices y libres con las profesiones elegidas (profesora de inglés, ella; escritor, él), como si esa frustración infantil los hubiera hecho más fuertes frente a las adversidades de la vida.

Mencionamos aquí la existencia de estos breves textos no escenificados -que por sus particularidades debieran estar incluidos más bien en la Coda final-, porque de alguna manera completan la visión sobre *Chau Misterix*, a la vez que contribuyen a resaltar la afición de Kartun por los monólogos (ver nota 20) y por el trabajo lingüístico sobre este tipo de textos, donde indaga, especialmente, en las cuestiones referidas a la oralidad. Volveremos sobre esto en la Coda final al analizar otras obras constituidas únicamente como monólogos (*Como un puñal en las carnes*, *La suerte de la fea*), pero también observaremos las particularidades de este tipo de textos en algunos monólogos incluidos como parlamentos de personajes, en obras mayores.

2.1.3 Sobre la tradición del monólogo en el teatro occidental

Teniendo en cuenta el uso frecuente de monólogos en el teatro de Kartun, consideramos pertinente realizar un breve apartado en el que planteemos algunas características mínimas sobre este recurso, que será retomado en la Coda final, cuando hagamos referencia a dos obras del autor enteramente monologadas: *La suerte de la fea* y *Como un puñal en las carnes*.

Tal como indica Laura Fobbio, según la tradición, Thespis, en el siglo VI a. C., es el primer dramaturgo que introduce en sus tragedias un solo actor que recita parlamentos y

participa en diálogos con un miembro del Coro. Desde ese legendario origen griego, los elementos del monólogo se retoman y redefinen hasta la actualidad (Fobbio 2009: 21). A partir del advenimiento de las nuevas experiencias teatrales de los años ´70, el monólogo logra autonomía como forma dramática (2009: 29) y se erige como un texto autosuficiente para ser leído, actuado o estudiado como pieza teatral (2009: 35).

Suelen utilizarse los términos “soliloquio” y “monólogo” como sinónimos. Sin embargo, es importante resaltar que el personaje del soliloquio no encubre que parezca real el acto de hablar para sí mismo, sin intención de afectar a otros, mientras que el monologante interpela al espectador y lo construye discursivamente como cómplice (Fobbio 2009: 38).

El monólogo desborda la simple definición que indica que se trata de un personaje que habla solo, para presentar una serie de complejidades que el dramaturgo y director español José Sanchis Sinisterra define con precisión. De acuerdo con su perspectiva, se entiende por monólogo toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga) y de la identidad de su destinatario, que es precisamente el factor que determina no solo su intrínseca teatralidad, sino también la amplia gama de modalidades textuales que dicho género puede adquirir (2009: 162-163). Así, Sinisterra distingue tres modalidades generales: el locutor o sujeto monologante se interpela a sí mismo, interpela a otro sujeto o personaje B, o interpela al público (Sanchis Sinisterra 2009: 163).

En el primer caso, se trata del soliloquio, que Sinisterra reconoce como un tipo particular de monólogo, que se produce tanto cuando el personaje se encuentra solo como cuando estando con otros profiere un aparte, convención prácticamente en desuso en la actualidad. Dentro de este grupo, plantea a su vez otra clasificación entre “monólogos del

yo integrado” y “monólogos del yo escindido”, de acuerdo con la persona gramatical en que se producen los discursos. En los “monólogos del yo integrado”, el uso de la primera persona del singular indica que “el sujeto se contempla y se expresa como una mónada subjetiva autoconsciente” (Sanchis Sinisterra 2009: 164); mientras que en el segundo tipo, la convención de desarrollar el discurso a partir de la segunda persona pareciera insinuar un mayor grado de dialogicidad, abriendo un hiato entre el yo y el tú que habilita la interacción y, además, genera “movimiento (...), conflictividad, progresividad y (...) complejidad situacional” (Sanchis Sinisterra 2009: 164). Una variante inusual sería la de los “monólogos del yo múltiple”, en el que se traduciría dramáticamente un trastorno psíquico de raíz esquizofrénica. Se trata de una opción estética en la que el personaje está internamente habitado por varios yoes, que dialogan empleando indistintamente la primera, la segunda y hasta la tercera persona (Sanchis Sinisterra 2009: 164-165).

En el segundo grupo, la situación dramática instaura otro sujeto como destinatario del discurso del locutor. La existencia de este personaje B es el motivo y el motor del discurso de A, tal como ocurre en *La suerte de la fea* con el personaje de Ferrandís, de quien la protagonista se venga luego de años de sufrir sus maltratos, arrojándolo al foso. En esta pieza de Kartun, todo el monólogo se dirige al personaje de Ferrandís en su agonía final, a quien los espectadores no ven sobre el escenario, pues el foso forma parte de una extraescena contigua. De hecho, en este segundo grupo descrito por Sinisterra, hay una serie de variantes dependiendo de si el destinatario está o no presente en escena. Si lo está, intervendrá en el discurso del locutor todo su accionar físico no verbal -un ejemplo paradigmático es *La más fuerte*, de Strindberg, en la que interactúan dos mujeres pero solo una de ellas habla; la otra acciona, reacciona y modifica al otro personaje pero sin

pronunciar una sola palabra a lo largo de toda la obra.⁶³ Por otro lado, si el destinatario no está presente en escena, puede hallarse en una extraescena contigua (es el caso ya mencionado de *La suerte de la fea*) o remota. Puede también estar presente en escena pero ausente para el locutor, en otro espacio real o en una dimensión virtual; o puede estar ausente en escena pero presente para el locutor (Sanchis Sinisterra 2009: 165-167).

Finalmente, el último grupo corresponde a los casos en los que el locutor interpela al público. Tal como señala Sinisterra:

La dramaturgia occidental ha recurrido secularmente a un tipo de monólogo basado en la copresencia real de actores y espectadores en la representación teatral. Las diversas raíces histórico-culturales cuya convergencia genera lo que hoy conocemos como Arte Dramático dan testimonio de la universalidad del procedimiento: un actor-personaje (oficiante, juglar, cuentero...) se adelanta e interpela a la colectividad allí congregada. En el teatro propiamente dicho, la inexistencia de la convencional “cuarta pared” hasta bien entrado el siglo XIX hace perfectamente tolerable que el personaje, sin abandonar su ámbito ficcional, comunique al público real sus interioridades.

Sanchis Sinisterra 2009: 168, comillas en el original.

En este último caso, el público puede aparecer como una audiencia indeterminada, como público real del teatro o a través de su ficcionalización (Sanchis Sinisterra 2009: 168-169). Esta clasificación, que como toda clasificación es incompleta, en tanto permanentemente aparecen nuevas formas, sirve para comprender que el monólogo es parte del teatro desde su origen mismo y que implica siempre una interacción.

En el teatro de Kartun, el monólogo asume diversas variantes. En primer lugar, como manifestación de un personaje dentro de una obra mayor. El caso paradigmático es el de la vaca Aurora de *El Niño Argentino*, un personaje que está en escena, pero que no dialoga con los otros dos personajes (Niño y Peón). Recibe sus acciones y sus palabras, pero nunca

⁶³ En Mar del Plata, se presentó una versión de este texto en la temporada 2018 en el Centro Cultural América Libre. Se trata de *Trayendo tu marca*, dirigida por Esteban Trouvé e interpretada por Guadalupe Sobrón Tauber y Ayelén Luz Stipanich.

les responde. Sus monólogos se dirigen al público y resignifican el contenido de la obra. También son ejemplos emblemáticos de monólogos a público con diferentes peculiaridades, los de Tatana en *Ala de criados* o los del Gringuete en *Salomé de chacra*. En todos estos casos, los monólogos están incluidos dentro de obras mayores y a través de ellos los personajes hacen avanzar la trama. En segundo término, Kartun escribe obras por completo monologadas que tienen una representación escénica bastante tardía y nunca bajo su dirección. Nos referimos a *La suerte de la fea* y *Como un puñal en las carnes*. Ahondaremos en todos estos ejemplos en los apartados correspondientes.

Finalmente, el último grupo estaría conformado por los cuatro monólogos no escenificados, escritos para *Chau Misterix*. Aquí, los personajes amplían la visión de la obra, pues su mirada está ahora atravesada por el paso del tiempo. No son soliloquios, porque a través de ellos los personajes no se interpelan a sí mismos. Son monólogos en primera persona que parecen estar dirigidos exclusivamente al público, aunque no refieran a él de manera directa a través del uso de la segunda persona.

2.2. La experiencia Teatro Abierto: compromiso, metáfora y censura

En 1981 se produjo una fuerte articulación político-teatral que dio como resultado tres ciclos consecutivos -1981, 1982, 1983- del autodenominado Teatro Abierto, efectuado por última vez, ya en democracia, en 1985. Se trata de un fenómeno coyuntural de resonancia histórica para el devenir del teatro nacional, pues promovió la confluencia de una serie de factores excluyentes y determinantes para la sustanciación del hecho escénico: dramaturgos, directores, actores, salas y público. El proyecto surgió, en primer lugar, ante la imperiosa necesidad de demostrar la existencia del autor nacional, puntualmente del

dramaturgo, ante acciones gubernamentales que intentaban instaurar la idea de su inexistencia. Así lo explica Beatriz Trastoy (2001):

En 1979, la Dirección Nacional de Enseñanza Artística y la Dirección Nacional de Investigación, Experimentación y Perfeccionamiento Docente, ambas dependientes del Ministerio de Educación de la Nación, sin consultar a ninguno de los integrantes de los diferentes claustros de la Escuela Nacional de Arte Dramático, aprobaron un plan de estudios para la carrera de Actor Nacional que excluía las asignaturas de Teatro Argentino y de Historia Argentina. Dicho plan rigió hasta 1981.
Trastoy 2001: 111.

Por otro lado, para 1981, la represión, la censura, las torturas y las desapariciones eran un hecho fecundo e incuestionable. Solo por citar el caso marplatense, para ese entonces ya habían desaparecido los actores Gregorio Nachman, Luis Conti (ambos secuestrados el 19 de junio de 1976) y Carlos Waitz, este último un joven de 21 años que representa el único caso de un actor detenido-desaparecido en plena función teatral, el 26 de enero de 1977, durante la puesta de *Israfel* de Abelardo Castillo, en la que Waitz interpretaba al Tabernero, bajo la dirección de Rubén Benítez, en el antiguo teatro La Botonera, ubicado en ese entonces en Rivadavia 3148.

Dadas estas condiciones socio-políticas, es notable el riesgo que asumen estos teatristas con el proyecto de Teatro Abierto. Esto lleva a José Pablo Feinmann a hablar del contrapoder que construyó Teatro Abierto, que reside, precisamente, en la idea de apertura que está condensada ya en su autodenominación: “¿Abierto a qué? Al riesgo, a la lucha por la verdad, por la justicia, por el arte. Abierto al afuera. Cerrado al adentro. Abierto a los Otros, a los Otros que estaban ahí, en el afuera, en riesgo, un riesgo que los unía (...)” (Feinmann 2015: 10).

Teatro Abierto resulta un fenómeno singular porque imbrica dos aspectos sustanciales: el compromiso político y la calidad estética. Aunque los ciclos fueron dispares

y la calidad de los textos también, muchas de las grandes piezas de importantes dramaturgos nacionales nacieron gracias al proyecto colectivo que gestó Teatro Abierto. En el caso particular de Mauricio Kartun, su participación se produjo recién en 1982, cuando ganó con *La casita de los viejos* el concurso para el segundo ciclo, que se estrenó en septiembre de 1982 en la sala Margarita Xirgu bajo la dirección de Agustín Alezzo.⁶⁴ En 1983 volvió a participar, esta vez con *Cumbia morena cumbia*, también estrenada en la sala Margarita Xirgu pero ahora con dirección conjunta de Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano y Alfredo Zemma, y con las actuaciones de Ulises Dumont y Mario Alarcón. Para Kartun, resulta altamente positivo que un actor de la trayectoria de Ulises Dumont interprete uno de sus personajes. En este sentido, Teatro Abierto funciona para el autor como un espacio de resonancia que le da visibilidad a su labor y le permite emerger en forma contundente como dramaturgo; pero además, a partir de 1983, Teatro Abierto lo acerca también a la tarea de pedagogo, pues se organizan dentro de este ciclo una serie de talleres para jóvenes autores, coordinados por otros con mayor experiencia.⁶⁵ Es en el marco de Teatro Abierto que Kartun se descubre maestro, al encontrar en el ejercicio de esa actividad no solo un talento propio desconocido, sino también una gran pasión, que no abandonará nunca y con la cual marcará a varias generaciones de dramaturgos argentinos.

⁶⁴ El primer ciclo funcionó por la reunión de artistas autoconvocados, quienes a su vez invitaban a otros. Tras la repercusión de 1981, para el ciclo siguiente se decidió llamar a concurso y es ahí donde Kartun presenta *La casita de los viejos*, junto con otras 400 obras breves de otros autores, de menos de una hora de duración, de las que resultan elegidas 50. Esta ampliación de la versión inicial hizo que para 1982 se utilizaran dos salas, el Odeón y el Margarita Xirgu. En 1983 el ciclo continuó pero otra vez se decidió volver a una sola sala y proponer un despliegue más humilde, como el del primer ciclo. El clima electoral y algunas desavenencias políticas (algunos participantes utilizaban Teatro Abierto para hacer proselitismo partidario por el radicalismo, en apoyo a Alfonsín), fueron debilitando al movimiento. En 1984 continuaron las reuniones y el debate interno pero el proyectado ciclo “Teatro Abierto opina sobre la libertad” nunca llegó a concretarse. El ciclo cerró en 1985 con “Nuevos Actores, nuevos directores”, que propició la apertura a nuevos participantes pues la condición era no haber formado parte de los ciclos precedentes. Durante ese año se organizaron talleres de escritura, coordinados por parejas de dramaturgos. Allí, Kartun trabajó a dúo con Roberto Cossa, con quien posteriormente escribió una obra en colaboración (*Lejos de aquí*). El movimiento cerró con un gran y festivo evento recordado como “El teatrazo”. (Kartun 1993c: 535-538).

⁶⁵ Ver Nota 26.

Los protagonistas y gestores de Teatro Abierto fueron los encargados de efectuar con los años la memoria de aquel mítico acontecimiento. En 1993, tres dramaturgos fundamentales para la historia de Teatro Abierto -Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Mauricio Kartun-, escribieron en *Cuadernos Hispanoamericanos* su visión de los hechos. Roberto Cossa, en “Teatro Abierto: un fenómeno antifascista” (reproducido con ciertas modificaciones como presentación de la última edición que Argentores realiza con la compilación de las obras de los tres primeros ciclos -en el tomo 1, *Teatro Abierto 1981*, de 2015), recuerda:

Teatro Abierto fue un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires que surgió en 1981 bajo el régimen militar y desapareció en 1985, un año después de recuperada la democracia. Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado.

Un día de finales de 1980 los autores se propusieron mostrarse masivamente en un escenario y 21 de ellos escribieron otras tantas obras breves que, a tres por día, formaron siete espectáculos que debían repetirse durante ocho semanas. Cada obra debía ser dirigida por un director distinto y representada por intérpretes diferentes para dar lugar a una presencia también masiva de los actores. Casi 200 personas entre actores, autores, directores, plásticos y técnicos participaron del primer ciclo.

Teatro Abierto se inauguró el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero, una sala de la periferia del centro porteño recién inaugurada, y desde la primera función provocó una convocatoria de público entusiasmado que desbordó las 300 localidades previstas. Las funciones se realizaban en un horario insólito, a las 6 de la tarde, y el precio de la entrada equivalía a la mitad del costo de una localidad del cine.

Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura (se dijo que pertenecía a la Marina) incendió las instalaciones de la sala. Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral.

Cossa 1993: 529.

En estas memorias se advierte claramente el entramado político y colectivo que definió a Teatro Abierto, así como también el interés por propiciar el acercamiento del público al teatro, llevando a cabo un accionar novedoso -tres obras breves por día, todos los días, a las 6 de la tarde-, de acceso popular (la mitad del valor de una entrada de cine). El

incendio del Picadero produjo el efecto contrario al esperado por la Dictadura, pues numerosas salas céntricas se solidarizaron con el proyecto, así como también muchos artistas de renombre donaron sus obras pictóricas para recolectar fondos a fin de subsanar las pérdidas.⁶⁶ Hasta Jorge Luis Borges envió su adhesión, junto a las de Sábato y Pérez Esquivel. Esto produjo que Teatro Abierto pudiera continuar, paradójicamente, en la sala más comercial de la calle Corrientes, el Teatro Tabarís, con el doble de capacidad de la que poseía el Picadero: “El ciclo se desarrolló a teatro lleno y con un entusiasmo del público que superaba el fenómeno teatral para convertir cada función en un mitin antifascista” (Cossa 1993: 529). El incendio del Picadero transforma, entonces, de manera sustancial el utópico proyecto inicial; le da razón de ser y visibilidad. Fuera de toda intencionalidad por parte de sus hacedores, funciona como una denuncia explícita que amplía la repercusión del movimiento, dándole empuje, vitalidad y fuerza. O, dicho en tono jocoso pero cierto, en palabras de Roberto Cossa: “(...) las cosas no salen siempre como los poderosos lo escriben de antemano. A los militares argentinos, por ejemplo, tan expertos en armas, con Teatro Abierto el tiro les salió por la culata” (Cossa 1993: 532).

El 18 de julio de 1981 -diez días antes de inaugurado el primer ciclo-, el actor Jorge Rivera López leyó la “Declaración de principios”, es decir, “La filosofía y el espíritu de Teatro Abierto”. Como una suerte de manifiesto, el texto, escrito por Carlos Somigliana, declara:

Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada.

⁶⁶ El Teatro del Picadero había sido inaugurado el 21 de julio de 1980 por iniciativa del actual director del Teatro de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Antonio Mónaco, quien junto con la joven actriz Guadalupe Noble se habían propuesto fundar un espacio independiente ajeno a los cánones del teatro comercial. Se hizo popular a través de Teatro Abierto y, tras muchas interrupciones que comenzaron con aquel famoso incendio, actualmente funciona en Pasaje Armando Discépolo 1857, CABA.

Porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros.

Porque pretendemos ejecutar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas.

Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle.

Y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.

V.V.A.A. 2015: 15.

Se vislumbra, así, la intención de forjar un teatro de tipo popular (“social”, “comunitario”, “masivo”) que busca libertad de opinión mediante nuevas formas de expresión antimercantilistas, es decir, un teatro de arte, experimental y opositor al teatro comercial. El enfrentamiento es, entonces, no solo contra el gobierno de facto y sus políticas, sino también contra un tipo de teatro ajeno al compromiso, que prioriza lo económico por sobre lo estético. Es el mismo Roberto Cossa quien al realizar un panorama sobre el contexto político en el que surge Teatro Abierto establece una conexión directa entre este movimiento y el surgimiento del teatro independiente, en torno a Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, en 1930: “Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento, heredero del mismo espíritu de disconformidad con el arte comercial, y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad” (Cossa 1993: 531).

Oswaldo Dragún -el ideólogo original de Teatro Abierto- describe sus comienzos como “Marginal, contrabandista, fuera de todo circuito de promoción” (Dragún 1993: 533). Sin embargo, con los años Teatro Abierto se convierte en una gran epopeya. Pero lo que nos interesa señalar aquí es la participación de Kartun en este marco, las redes que establece con otros dramaturgos, las preocupaciones comunes en torno, por ejemplo, a la

autocensura, propiciada por el temor impartido por la Dictadura, que a diferencia de otros países no controlaba los textos previamente pero que, así y todo, lograba ejercer su poder. Para Dragún, lo de la ausencia del autor nacional fue en realidad una excusa para la reunión y la lucha, pues era algo que se decía desde hacía tiempo y nunca se habían enojado tanto (Dragún 1993: 533).

El fenómeno colectivo, comprometido, antifascista, experimental, popular y, a la vez, antimercantilista que significó Teatro Abierto es, sin lugar a dudas, un escalón fundamental en la experiencia de Kartun. Es una suerte de conexión o punto intermedio entre la etapa militante de los años setenta y la actualidad, que indudablemente ayudó a fortalecer en el dramaturgo la convicción por desarrollar un teatro de resistencia, contestatario, anti-reaccionario y profundamente estético, otorgándole un valor incuestionable a la calidad literaria del texto y al procedimiento metafórico como dispositivo de creación.⁶⁷

⁶⁷ Para profundizar sobre el fenómeno de Teatro Abierto en los ciclos que participa Kartun, remito al importante libro de Irene Villagra, *Teatro Abierto 1982 y 1983. Estudio crítico de fuentes*, del año 2015. Este material significa un aporte inestimable para el estudio de Teatro Abierto, en tanto la autora recopila y reproduce fuentes primarias y secundarias, de otra manera inaccesibles, que ilustran el proceso evolutivo de este movimiento con mucho detalle. Además de testimonios, entrevistas o notas de época -por ejemplo, la polémica pública producida entre Pacho O'Donnell y Roberto Tito Cossa en la sección "Picadillo Circo" de la *Revista Humor*, de los números 95 y 96 de diciembre de 1982 y 97 de enero de 1983-; Villagra transcribe y analiza actas de reuniones, estatutos o afiches publicitarios de los eventos (Villagra 2015).

Por otro lado, en 2013, ya había publicado *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio crítico de fuentes*, donde se restringe al primer año de este fenómeno (Villagra 2013). Revisten interés además dos artículos anteriores de la autora publicados en la *Revista del CCC*: "Teatro Abierto: Conferencia de Prensa del 12 de Mayo de 1981, proyecto cultural de resistencia", del año 2008, y "Teatro Abierto 1981: repercusión en algunos medios gráficos de la época", de 2010.

Por supuesto, para Teatro Abierto 1981, resulta fundamental el artículo ya citado de Beatriz Trastoy incluido en el Volumen V de la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, dirigida por Osvaldo Pellettieri (Trastoy 2001), y para los ciclos 1982 y 1983, el de Perla Zayas de Lima, "Teatro Abierto 1982-1985", perteneciente también al mismo libro (Zayas de Lima 2001). En relación con Beatriz Trastoy, resulta interesante un artículo de Roberto Perinelli -dramaturgo que formó parte de Teatro Abierto-, publicado en la revista del Celcit y denominado "¿Teatro Abierto, otra vez?", en el que el dramaturgo señala la falta de un análisis estético del fenómeno, recuperando lo que Trastoy indica como la cristalización de la "historia oficial" de este proyecto por parte de sus protagonistas. No es la intención de esta tesis efectuar un análisis pormenorizado de este fenómeno sino simplemente observar la participación de Kartun allí, para extraer conclusiones relativas a la constitución de su obra. Sin embargo, no queremos dejar de señalar este cuestionamiento que produce Perinelli pues permitiría ampliar un poco la visión crítica del fenómeno más allá

2.3. “En busca del tiempo perdido 2”: experimentaciones con el tiempo y la memoria

en *La casita de los viejos* (1982)

Fui feliz también en la propia sala; desde que sabía que -contrariamente a lo que me habían representado por tanto tiempo mis imaginaciones infantiles- sólo habría un escenario para todo el mundo, pensaba que los demás espectadores nos impedirían ver bien, como en medio de una multitud; ahora bien, me di cuenta de que gracias a una disposición que es como el símbolo de toda percepción, cada cual se siente, al contrario, el centro del teatro, con lo que comprendí por qué, cierta vez que habían enviado a Françoise a ver un melodrama en la tercera galería, había asegurado a su regreso que su sitio era el mejor posible y, en lugar de sentirse demasiado lejos, se había visto intimidada por la misteriosa y viva proximidad del telón.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

En septiembre de 1982, en el Teatro Margarita Xirgu y en el marco de Teatro Abierto, se estrena *La casita de los viejos*, bajo la dirección de Agustín Alezzo.⁶⁸ Resulta importante señalar que es una de las cuatro obras que de las treinta y tres totales

de su cristalizado carácter “mítico”. Para profundizar sobre esta discusión, remitimos a Perinelli 2009: 101-104.

Es para destacar también el artículo de Miguel Ángel Giella, “A treinta años de Teatro Abierto 1981”, publicado en el volumen colectivo editado por Osvaldo Pellettieri en 2012: *Territorios teatrales*.

Finalmente, el largometraje documental “País cerrado, Teatro Abierto” de Arturo Balassa, estrenado el 26 de abril de 1990 y actualmente remasterizado, aporta imágenes de archivo e invaluable testimonio de los protagonistas en primera persona, por lo que se convierte en un material audiovisual de gran relevancia para la historización de Teatro Abierto.

⁶⁸ Ficha técnica del estreno:

Elenco:

Rubén: Aníbal Morixe.

Rubencito: Elbio Fernández, Darío Paniagua.

Porota: Claudia Plotquin.

Pocha: Gabriela Giardino.

Rosa: Sara Krell.

Madre: Chany Mallo.

Padre: Alfredo Iglesias, Miguel Moyano.

Música: Rodolfo Mederos.

Escenografía y vestuario: Arq. Gastón Breyer.

Asistente de dirección: Cora Roca, Jean Pier Noher.

Dirección: Agustín Alezzo.

Varias adaptaciones de esta pieza fueron dirigidas en Mar del Plata. Una integrada por alumnos de la Escuela Municipal de Arte Dramático Angelina Pagano en 1987, dirigida por Antonio Mónaco y, finalmente, una versión montada por Gastón Martelli en 1999 (el último dato corresponde a Cabrejas 2017: 214).

permanecieron en cartel una vez finalizado el ciclo.⁶⁹ Se trata de una pieza breve -a diferencia de los tres actos de *Chau Misterix*-, en la que reaparece el personaje de Rubén (protagonista de su obra anterior) en forma duplicada: de niño y de adulto. No solo coincide el nombre del personaje sino también sus particularidades: “Rubencito, un chico de diez años, muy delgado y con anteojos. Retraído. Tenso” (Kartun 1993: 89), atraviesa su infancia durante la década del ’50, en un barrio del Gran Buenos Aires.⁷⁰

Tal como ocurría con *Chau Misterix*, al cotejar las distintas publicaciones del texto es factible rastrear una serie de modificaciones que reflejan el permanente trabajo de reescritura que Kartun realiza a través del tiempo. Nuevamente, esta minucia en la corrección da cuenta de la importancia otorgada por Kartun al texto dramático, es decir, a la escritura de las piezas. La primera edición de *La casita de los viejos* es de 1985 y pertenece a la editorial Autores, la misma que editó *Chau Misterix* en 1983.⁷¹ Luego, en 1989, Nora Mazziotti edita una recopilación de *Teatro Abierto 1982* que la incluye (Puntosur). Le sigue una edición en portugués, de Iluminuras, 1992, en Brasil. Posteriormente, aparece la compilación de Pellettieri en Corregidor (1993) y, a partir de allí, la obra forma parte de una serie de antologías sobre Teatro Abierto o Teatro Latinoamericano. En el año 2000,

⁶⁹ Las otras tres fueron “Príncipe azul” de Eugenio Griffiero; “Oficial 1°”, de Carlos Somigliana; y “Bar La Costumbre”, de Carlos Pais (Zayas de Lima 1999: 113).

⁷⁰ Así relata Kartun en su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo” el contexto de escritura de *La casita de los viejos*:

En el 82 llega el concurso de Teatro Abierto y me encuentra sin ganas incluso de volver a escribir. Excusas no me faltan: un trabajo muy absorbente, una mano enyesada, el nacimiento inminente de mi primogénita, y hasta una mudanza postergada por el riesgo de un parto prematuro que condena a mis papeles y libros a un embalaje inaccesible. A un día del cierre del concurso, Mónica – todo panza- deja caer como al pasar su petardo de realidad: “No presentarse va a ser una buena excusa – murmura- para ir a ver después las piezas del ciclo y poder decir sin riesgos: *yo escribo mucho mejor que todos esos pelotudos*”. Esa noche me siento en un canasto con libros y apoyando la Lettera en otro retomo un boceto para obra corta que se llamará *La casita de los viejos*. Termino en la madrugada agotado y pleno. Nunca más un material saldría tan rápido y fácil. La mañana siguiente nace mi hija Luciana. Esa misma tarde presento la pieza, que será seleccionada, y dirigida luego por Agustín Alezzo. Éxito de bruta resonancia interna. Compro los diarios y leo los elogios sin terminar de aceptar que son para mí. Temiendo que se den cuenta en cualquier momento del malentendido.

Kartun 2015: 159-160. Cursivas y comillas en el original.

⁷¹ Ver Nota 54.

Kartun publica en el sitio web del CELCIT una nueva versión del texto (“Versión 1999”), que es producto de una puesta en escena estrenada en 1997 en el Teatro el Sótano de Gardone, dirigida por Gabriela Fiore, e interpretada por Laura Sordi, Adriana Ferrer, Carlos Álvarez, Nazareno Cantón, Alicia Schilman, Jorge Nolasco, Virginia Rubin y Enrique Patetti.⁷² En 2010, incluida en el tomo 1 de la *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*, compilada por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola y editada por el INT, se publica una versión fechada en 2001, que es en realidad muy similar a la versión de 1999.⁷³ Esta misma *Antología* es replicada de manera exacta pero en formato digital en 2015 por el CELCIT, y reproduce nuevamente la versión fechada en 2001 de *La casita de los viejos*. Finalmente, en 2016, incluida en la publicación de Argentores *Teatro Abierto 1982*, se da a conocer una última edición, sobre la que Kartun realiza nuevas reescrituras.

La modificación más notoria se produce al principio de la pieza y, de alguna manera, implica un cambio significativo en el sentido global de la obra, probablemente relacionado con el hecho de poder leer en Rubén al *alter ego* de Kartun. En la edición de 1993 el Rubén que entra por el lateral a su antigua casa de la infancia es un hombre de treinta y dos años: “(...) aspecto convencional, un portafolios en su mano, y vistiendo ropas a la moda actual” (Kartun 1985: 1). La edad del personaje se repite hasta la edición de 1993 (Pellettieri, Corregidor). En cambio, en la versión de 1999, publicada por el CELCIT en el año 2000, Rubén es “un sesentón de aspecto abatido” (Kartun 2000: 2), característica que se conservará en todas las ediciones posteriores. Es muy probable que al trabajar con las imágenes personales, producto de lo aprendido en el taller de Ricardo Monti de donde también surge esta pieza, el adulto que regresa a la casa de su infancia varíe de edad porque

⁷² CELCIT: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Ver: <https://www.celcit.org.ar/>

⁷³ INT: Instituto Nacional del Teatro, Argentina. Ver: <http://inteatro.gob.ar/>

al momento del estreno de esta obra (1982) Kartun efectivamente era un hombre de un poco más de treinta años (treinta y seis, para ser exactos). En relación con las fechas de ediciones posteriores, según el imaginario kartuniano, la adultez ya no son los treinta años sino, precisamente, el ocaso de la vida, alrededor de los sesenta. El efecto del regreso, el trabajo sobre la memoria, la yuxtaposición temporal son, de hecho, mucho más efectivos cuanto mayor sea el hombre que regresa y cuanto mayor distancia exista con respecto al niño al que se enfrenta. Además del acrecentamiento etario, a partir de 1999, se enfatiza el aspecto abatido, esto es, el perfil derrotado del sujeto.

Sumado a la coincidencia del personaje, de la casa familiar y del barrio, hay dos elementos más que emparentan esta pieza con su predecesora *Chau Misterix*: el intertexto popular y el juego sobre la memoria que, de alguna manera, reinserta nuevamente en la estructura dramática procedimientos expresionistas.

Aunque dentro del texto no se haga mención puntualmente al famoso tango “La casita de *mis* viejos” (la cursiva es nuestra), es evidente que desde el título la pieza juega con la emblemática canción escrita por Enrique Cadícamo en 1932 y con música de Juan Carlos Cobián. Para 1982, ya existían múltiples versiones de este tango (Julio Sosa, Jorge Vidal, Jorge Maciel, Guillermo Rico son algunos de sus intérpretes), por lo que la popularidad de esta canción es insoslayable. Dice el tango: “Barrio tranquilo de mi ayer, / como un triste atardecer, / a tu esquina vuelvo viejo... / Vuelvo más viejo, / la vida me ha cambiado (...) Vuelvo vencido a la casita de mis viejos, / cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria (...)” (Cadícamo 1932). Esa es, básicamente, la trama de la pieza teatral pero con la particularidad de que ese regreso de Rubén produce una yuxtaposición temporal por medio de la cual pasado y presente se confunden, dando lugar a un entrecruzamiento que corporifica los recuerdos de Rubén. De esta manera, reaparece el

recurso expresionista empleado en su obra precedente, no ya para dar cuerpo a los deseos frustrados en la realidad, a las fantasías reprimidas o imposibles de concretar en el “común mundo compartido” (Dubatti 2009), sino como evocación de un pasado que se intenta apresar, asir, pero al que es imposible modificar.

En la didascalia inicial se presenta una estampa de época en la descripción del barrio y sus costumbres: “Es verano. Son las 21.30. El barrio termina de cenar (...) En una radio lejana se escucha el relato de un partido de fútbol” (Kartun 1985: 1). Se trata del barrio de la infancia de Kartun, San Andrés, que es el espacio geográfico que se convierte en espacio poético en la primera etapa de producción kartuniana, aquella que reúne, como ya hemos señalado, a *Chau Misterix* junto con *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia*, es decir, el lapso que va desde 1980 hasta 1983. Rubén, con sus “ropas al uso actual” (Kartun 1993: 89), es la excepción; desentona frente al resto de los personajes que “vestirán a la moda de los años ‘50” (Kartun 1993: 89). Rubén es la “visita” que se reitera a través de los años. La casa y sus personajes -su familia, su pasado- se mantienen iguales, inmutables; el que se transforma es él, “la visita de siempre” (Kartun 1993: 91):

Rosa- (...) ¿Qué desea joven...?

Pocha (*fastidiada*) ¡Pero dale mamá!... Es la visita de siempre...

Rosa -¿El nene? (*Rubén asiente con una sonrisa.*) ¡Cosa bárbara...! ¿Pero cuántos años tiene...?

Rubén: treinta y dos...

Rosa- ¡Ay Dios mío cómo pasa el tiempo...! ¿Treinta y dos tenés ya...? (*Rubén asiente.*) Claro... tres menos que mi Porota... La última vez que te vi acababas de cumplir cuarenta... ¡Ya te habías sacado el bigote! ¡Después te vi a los diecisiete! (*Haciendo memoria*) y que yo me acuerde... ¡Miento! ¡A los treinta y seis te vi! ¡El día de la tormenta de mi santo! (*A las hijas.*) ¡Aprendan ustedes, desamoradas... vean cómo un buen hijo vuelve siempre a la casita de los viejos!

Kartun 1993: 91.

Ahora bien, hablamos del empleo del expresionismo en tanto aparecen en escena personajes del pasado que son asumidos por Rubén tal como existían en ese pasado

rememorado que se pretende capturar, pero que explícitamente manifiestan un desfasaje con respecto a la temporalidad actual del sujeto. Dice Rosa: “Lo que sí... no sé si te enteraste... la que fallecí fui yo... (...) El cuatro del mes que viene se cumplen dos años” (Kartun 1993: 92). La particularidad que ofrece en este caso *La casita de los viejos*, es que ese mundo interior del sujeto que se objetiva en escena no permite ser modificado y, por lo tanto, en lugar de funcionar como una vía de escape, una alternativa de liberación, oficia como un espacio que oprime y reprime, que condena y castiga: “RUBÉN- Vuelvo siempre... no sé por qué pero vuelvo siempre (...) (*Agita la cabeza como queriendo borrar un recuerdo.*) Mejor me voy... PADRE- ¿¡A dónde vas!?! RUBÉN- Afuera... Me voy... PADRE- Hoy no hay salida... se queda aquí adentro y se jode...” (Kartun 1993: 95). Así, *La casita de los viejos* no es un lugar de ensueño, donde “todo pasado siempre fue mejor”, sino un espacio al que el sujeto no puede evitar regresar pero del que finalmente desea imperiosamente huir. Los padres, la familia, la estructura, cuestionan el comportamiento del sujeto fuera del hogar paterno y, a su regreso, siguen concibiéndolo como un niño al que hay que reprobado y castigar para encarrilarlo. Rubén vuelve con los años auestas, pero apenas ingresa a esa casa se convierte en el hijo al que hay que educar, castigado por un padre ya fallecido y enfrentado a su propio yo de niño, que no lo reconoce:

Rubén- ¡Pero sos boludito pibe ¿eh? (*Rubencito, medroso, da media vuelta para salir. Rubén, arrepentido, lo toma de un brazo y lo atrae hacia sí. Lo abraza y lo besa en silencio. Rubencito se deja hacer.*)

Rosa- ¿A que no sabés quién es...?

Porota- Sos vos, tonto... no aprendés más... siempre vuelve y nunca te reconocés...

Rosa- ¿Sos vos?... ¡Más grande...!

Pocha- Con la bananita crecida...

Porota- Con las guinditas más duras...

Rosa- Nunca te reconoce, pobrecito...

Kartun 1993: 93.

La obra contiene en germen las marcas identitarias que definirán la poética de Kartun: el trabajo sobre lo popular como dispositivo de creación, en este caso, el universo recreado en el mítico tango; y la atmósfera peculiar, el estilo de vida y la concepción de mundo, de un barrio del Gran Buenos Aires y de una familia de clase media baja. Por otro lado, la irreverencia y el humor con respecto al tópico de la sexualidad, que se observa en la cita precedente y que sobrevuela toda la pieza.

Cada retorno de Rubén está motivado por algún cambio significativo en su vida. Esta vez, la separación de su mujer. La figura paterna resulta no solo poco afectuosa con respecto al hijo sino también autoritaria en cuanto a los intereses, las inquietudes y las acciones de Rubén. Aunque no sea factible identificar un referente político en sentido explícito, el marco para el que fue escrita la obra -esto es, el segundo ciclo de Teatro Abierto-, determina, desde el vamos, una lectura política del texto, que está cifrada, sobre todo, en un padre al que solo le importa escuchar el partido de fútbol sin interrupciones y en un hijo cuya culpabilidad principal reside en el hecho de “pensar”: “RUBÉN- Estoy confundido... PADRE- Por pensar... no hay que pensar. RUBÉN- No lo puedo evitar... PADRE- Entonces joderse... pensó: se jodió... ¡El sábado no vas a la pileta!” (Kartun 1993: 97). La atmósfera se vuelve cada vez más opresiva y el castigo infantil del niño encerrado en el baño no puede dejar de leerse como una alegoría siniestra, en tanto revierte el sentido primigenio de la protección. La familia (puede extenderse, por qué no, al Estado) deja de ser un espacio de contención para transformarse en un lugar violento que condena a aquellos que intentan modificar el estado de situación, en este caso, individual, pero que puede leerse, por supuesto, como el intento de modificar un estado de situación social: “En el fondo, nene, sabés que cuando nos necesités, siempre estará aquí la casita de los viejos”

(Kartun 1993: 101), sentencia con un matiz irónicamente perverso el padre, luego de proferir el siguiente monólogo:

Padre - (*Gritando más fuerte aún.*) ¡Se acabó! ¡He dicho al baño y es al baño! ¡Al fin y al cabo soy tu padre o quién carajo soy! (*Remedando a Rubén.*) “Quiero salir... quiero salir...” ¡Todos quieren salir! (*Las voces del baño se irán acallando una a una durante el siguiente monólogo.*) ¿Los escuchás, no...? ¡Pero de ahí no se mueven hasta que no cambien...! ¡Aunque se mueran ahí adentro...! ¡Aunque rompan todo el baño! ¡Aunque sean tantos que se pisoteen entre ellos! ¡El que no cambie no sale...! (...) Sé que al final dejarán de golpear... Sé que algún día podré dejar la puerta abierta para que salgan a revolotear un rato por la cocina como pajaritos jauleros (...) (*Rubén, tocado, desiste, permanece abatido. Pausa larga.*) Así está bien, Rubencito... sin violencia... ¿para qué...? Las cosas son como son y uno no es nadie para cambiarlas...

Kartun 1993: 100-101.

Regresar al hogar paterno, aunque sea como un acto de memoria, no constituye, entonces, el pasaje hacia un universo idílico sino la confirmación de los fracasos vitales que convierten al protagonista en un sujeto “abatido”, “derrotado”. El padre -que amenaza, castiga, golpea, encierra-, puede ser leído, claramente, como la representación de un Estado que culpa a los sujetos por buscar alternativas, que reprime los intereses artísticos de los individuos (Rubén pinta, pone una galería de arte con la que, por supuesto, fracasa; se involucra en política en la universidad; en ediciones posteriores, es músico y compone canciones) y que pretende hostigarlos hasta el cansancio, o en otras palabras, hasta poder dejar la puerta abierta para que revoloteen por un espacio pequeño y cercado, del tamaño de una cocina, como “pajaritos jauleros”. De alguna manera, se está cuestionando una concepción acerca de la libertad; se está exhibiendo la pasividad como un modo velado pero funcional de complicidad civil, de anuencia, para con la dictadura.

Paulatinamente, Kartun va definiendo una poética propia que tiene presente siempre un posicionamiento político concreto pero que se aleja de lo panfletario y le brinda un rol

fundamental a la construcción creativa y artística de las piezas. *La casita de los viejos* construye un mundo poético utilizando como dispositivos elementos propios de la cultura popular (el barrio, el tango, determinado tipo de humor), a la vez que experimenta con procedimientos expresionistas, que rompen con el naturalismo. La obra forma parte de un ciclo que se encauza, por los usos de la memoria y por las referencias autobiográficas del autor, hacia atrás con *Chau Misterix* y hacia adelante con *Cumbia morena cumbia*; y permite el acceso de Kartun a una red de relaciones que propició Teatro Abierto, fortaleciendo su lugar de dramaturgo en el campo teatral independiente de Buenos Aires. Ante el éxito del primer ciclo de Teatro Abierto, el segundo procuró una indagación mayor que propiciara el corrimiento de los textos de la temática explícita de la dictadura, profundizando el trabajo sobre la alegoría e incentivando la experimentación. De esta manera, puede advertirse cómo desde sus incipientes trabajos dramáticos, Kartun se enlaza en la corriente del teatro independiente -aquella que imbrica experimentación y compromiso-, y va construyendo la singularidad de su poética dentro de esa línea.

2.4. Hacia un teatro realista 1. Música popular y desencanto en *Cumbia morena cumbia* (1983).

En interés de los obreros de todo el mundo,
de todos los explotados y oprimidos,
hay que exhortar a todos los escritores
a un realismo combativo.
Bertolt Brecht

En 1983, Kartun vuelve a formar parte de un ciclo de Teatro Abierto, esta vez, con su obra *Cumbia morena cumbia*, que cierra un primer período de iniciación dramática, al recuperar el espacio geográfico del barrio de San Andrés, convertido en esta etapa en

espacio poético. De hecho, la pieza exhibe la siguiente dedicatoria: “A San Andrés, mi barrio” (Kartun 1985: 149). El espacio concreto en el que se desenvuelve la trama es el Club Tres de Febrero, es decir, el mismo sitio de encuentro vecinal en el que se celebraban los carnavales de *Chau Misterix*. Como se advierte desde el título, la vinculación con las dos obras precedentes se da también por medio del tratamiento de lo popular, en este caso, la música.

La obra, que fue galardonada con el premio Argentores 1983, se publicó por primera vez junto con *La casita de los viejos* en 1985. Tal como venimos describiendo con respecto a los otros textos, entre la primera versión y las restantes (la segunda efectuada por Corregidor en 1993, se reproduce en la publicación de Argentores 2016), el trabajo de reescritura que efectúa Kartun resulta muy elocuente.

El estreno se produce en octubre de 1983, en la sala Margarita Xirgu, con Ulises Dumont en el rol de Willy y Mario Alarcón en el papel de Rulo.⁷⁴ Se trata de una puesta de dirección conjunta entre Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano y Alfredo Semma, y con Claudia Weiner como asistente de dirección. La escenografía estuvo a cargo de Gastón Breyer -como la de *La casita de los viejos* y la de muchas otras obras estrenadas en Teatro Abierto- y de Nereida Bar. La primera diferencia tiene que ver con la presencia, en esta versión inaugural, de una serie de personajes secundarios denominados “colados”. En la ficha técnica de la primera edición figuran los nombres de quienes los interpretaron, dato que desaparece en las ediciones posteriores.⁷⁵ La versión de 1985 resulta, además, más

⁷⁴ En Mar del Plata, una versión de esta obra fue puesta en escena en 1999 bajo la dirección de Jorge Rivera Woollands (dato extraído de Cabrejas 2017: 214).

⁷⁵ Luis Aldai, Daniel Alvaredo, Leonardo Amigo, Marcelo Buscossi, Sergio Campos, Rolando Candino, Mauricio Daywil, Ricardo Flazer, Eduardo García, Diana Kamen, Daniel Luppo, Marisa Montova, Evaristo Miranda, Mirta Morro, Mónica Núñez, Carlos Parrilla, Miguel Vignollo, Sergio Rasso, Anahí Slotmviçk, Néstor Stivel, Daniel Viola, Adriana Turzi, Jorge Válido, Carlos Cortez, Irene Manitola, Marcelo Wainsten. (Kartun 1985: 150).

extensa, pues del mismo modo que como lo señalamos en *Chau Misterix*, los textos en las reescrituras tienden a condensarse y a volverse más poéticos, en especial aquellos incluidos en las didascalias. Sin embargo, en el caso de *Cumbia morena cumbia*, hay varios cambios por fuera de las didascalias, que revelan en la primera versión un tratamiento más explícito en la búsqueda de un referente político, al menos por alusión, por alegoría, que desaparece en las versiones posteriores.

En la didascalia inicial, el tipo de modificaciones que ejecuta Kartun se asemeja mucho a los cambios impartidos en *Chau Misterix*. Lo primero que coincide con su obra inaugural, es eliminar en la segunda versión la referencia explícita “un club del Gran Buenos Aires” (Kartun 1985: 151). A su vez, dentro del texto, en la segunda versión se suprimen marcas geográficas puntuales que sí aparecen en la primera, como es la comparación entre las mujeres de “Belgrano”, que supuestamente llegarían al baile en taxi, a diferencia de las de “Chilavert” o “Villa Lynch”, que llegan en “bondi” (Kartun 1985: 152). En 1993, se menciona la diferencia de clase y de poder adquisitivo entre las “minas” de Belgrano y las del barrio, pero no se indica con precisión de qué zonas arriban las mujeres más pobres.

Con respecto a la condensación poética señalada, resulta iluminador comparar un ejemplo concreto. Lo que en 1985 aparece como: “Durante toda la pieza se escuchará en forma ininterrumpida un viejo y rayado disco de cumbia de los años 60’. Sobre esta música suben luces” (151); en 1993 se reescribe de la siguiente manera: “Chirria una músicaailable de los 60’. Sube una luz mustia” (1993: 105). Como se ve, lo que Kartun va retrabajando y las herramientas que va adquiriendo se inclinan hacia una búsqueda poética de mayor condensación, es decir, se va perfilando una escritura más metafórica, que se aleja de lo estrictamente descriptivo, puntual y esquemático de las primeras versiones. Lo

mismo ocurre con el vestuario de los personajes, que indica que se trata de dos sujetos anclados en un tiempo anterior al tiempo cronológico en el que se desarrolla la pieza. En las dos versiones, la obra se lleva a cabo en época actual pero Rulo y Willy siguen vestidos “a la moda de los adolescentes del 60” (1993: 105). Algo similar a lo que ocurría con Rubén en *La casita de los viejos*, pero ya no para marcar una yuxtaposición temporal sino para indicar el desfase de los protagonistas con respecto a la realidad. Es como si el mundo hubiera seguido avanzando mientras ellos permanecieron estáticos, encerrados en el interior del club, ajenos a todos los cambios impuestos por la realidad exterior. De hecho, interior versus exterior es un eje de tensión que estructura toda la pieza. En la versión de 1993, el estilo del vestuario de los personajes se resume en tres indicaciones: “larguísimos sacos cruzados, pantalones de tiro corto, y cabellos estirados hacia atrás a la gomina” (1993: 105). En 1985, en cambio, la enumeración y precisión de los detalles es mucho mayor: “(...) larguísimos blazer cruzados con escudo bordado en el lado superior; pantalones Oxford, de tiro corto; mocasines; algún pulove de banlon de color chillón; cabellos estirados hacia atrás a la gomina como los “caqueros” de barrio de aquella época, a los que el tiempo ha deteriorado notoriamente” (1985: 151, comillas en el original). Además del detalle y la precisión, el vocabulario de época es claramente más notorio: “caqueros”, “oxford”, “blazer”, “pulove de banlon”. Ese léxico eliminado en las versiones posteriores probablemente tenga que ver con una preocupación acerca de la pérdida de actualidad del texto que, al estar tan circunscripto a un vocabulario en desuso, puede obstaculizar la comprensión, perdiendo el objetivo original que consistía en ilustrar lo más acertadamente posible el vestuario de los personajes.

No siempre la versión posterior es estrictamente más condensada, a veces la modificación atañe solamente a brindar una descripción más poética de lo que acontece.

Así, en 1985 se lee: “Tiene fiebre, suda frío. Se seca la cara con un pañuelo de llamativo color” (1985: 151), mientras que en 1993, se advierte: “Tiene fiebre. Se agita en un sueño inquieto y sudoroso. Delira en silencio” (1993: 105). Pareciera que las nuevas didascalias se distancian de las indicaciones para la representación exterior (el pañuelo de color, por ejemplo), concentrándose en una forma poética de indicar lo que les sucede internamente a los personajes, es decir, se apunta más a la actuación por parte de los intérpretes que a los elementos del decorado, vestuario o escenografía que constituyen el armazón externo de la obra. En relación con la intensa corrección producida con las obras de este período, resulta interesante destacar lo que manifiesta Kartun al respecto:

(...) en Teatro Abierto no teníamos la posibilidad de mirar desde arriba. Lo peor que yo he escrito en mi vida lo escribí para Teatro Abierto. Me ha llevado años de correcciones, en la época en que no existían computadoras. Cada vez que se volvía a publicar **Cumbia, morena cumbia**, yo les pedía por favor a los correctores que cambiaran eso. Y la sensación es que fue resultado de un compromiso político. Fue resultado de tener que hacer esto, porque esto es lo que corresponde en este momento. Y curiosamente, con el primer teatro político que escribí después de Teatro Abierto, que fue **Pericones**, me mearon en cascada: “cómo se puede decir esto”, “cómo se puede hacer un teatro político de esta condición”, “cómo hacer un teatro político que no honra a nuestros héroes y mártires”. Yo sentí una libertad extraordinaria cuando pude escribir **Pericones**. Cuando pude escribir una obra en la que realmente yo sentía que estaba expresando mi peronismo sin tener que rendirle cuentas a lo que el peronismo estaba haciendo en ese momento, que era además un peronismo en la derrota, porque lo escribí después de las elecciones del 83.

Ajaka y Kartun 2014: 17. Negritas en el original.

El último dato de interés con respecto a la didascalia inicial de *Cumbia morena cumbia* tiene que ver con la construcción antagónica del dúo protagonista: “Willy ha engordado mucho. El saco no le cierra, y el pantalón abrocha bajo su barriga abultada. Rulo, en cambio, está mucho más flaco. Las ropas le sobran como a un espantapájaros” (Kartun 1993: 105). Aunque en la obra predomine un matiz realista, con una densidad trágica importante, esta presentación antagónica de los personajes remite a trabajos

posteriores en los que Kartun va a incursionar en el tratamiento de los personajes desde una estética asociada a lo circense. En *El Niño Argentino* (2006) o en *Terrenal* (2014), por ejemplo, aunque los personajes protagónicos (el Niño y el Peón, en la primera; Caín y Abel, en la segunda) no sean dos payasos, la dinámica del dúo, en lo que refiere sobre todo a la construcción escénica del vínculo, responde a procedimientos propios del *clown* y de la clásica oposición entre el payaso blanco y el augusto.⁷⁶ Podríamos pensar que ese interés que Kartun desarrolla en especial en su etapa de madurez, aparece en germen en esta iniciática didascalía de uno de sus primeros textos dramáticos, en el que se vislumbra cierta inclinación hacia la tensión que produce, escénicamente, el encuentro de los contrarios.⁷⁷ De hecho, para resaltar más notoriamente y desde lo visual la enfermedad de Rulo, es necesaria esa oposición con el personaje fornido de Willy. Como es sabido, en el teatro los sucesos y las características de los personajes se muestran y, en mucha menor medida, se narran.

La confusión temporal de los protagonistas demuestra la reiteración infructuosa de una monótona espera que se torna desesperada, desesperante.⁷⁸ Rulo se muere poco a poco, pero Willy niega esa dramática realidad; mientras el tiempo afuera parece avanzar, adentro de la pista de baile del club, estos dos sujetos están detenidos en el tiempo. Ese mismo club que rebalsaba de gente en los festejos de carnaval en *Chau Misterix* (años '50), en la

⁷⁶ Las características de estos tipos de payasos serán estudiadas más adelante, cuando abordemos los textos en los que Kartun efectivamente trabaje de manera explícita sobre esta estética. De todas formas, para más detalles al respecto, remito a Seibel 2005.

⁷⁷ Esa unión de contrarios se relaciona con las definiciones de humorismo y risa que trabajamos en el primer capítulo siguiendo los aportes de Bergson (2009) y Pirandello (1968).

⁷⁸ A modo de ejemplo:

Rulo: Que no es sábado... sábado fue ayer... Domingo es... Hoy la conga empezó a las siete... hace

dos horas que empezó... si no vinieron hasta ahora... (...)

Willy: ¿En qué mundo vivís, gordi...? Ayer viernes, hoy sábado... ¡Lo único que faltaba!

Rulo: Domingo es...

Willy: Sábado...

Rulo: Domingo...

actualidad (plena dictadura) muestra su contracara más triste, la desolación y el vacío: “RULO: ¡Veinte años que las estamos esperando...! ¿Justo ahora van a llegar?” (Kartun 1993: 111).

Con respecto a esa tensión afuera/adentro, interior/exterior, que mencionamos más arriba, si bien se conserva en todas las versiones, pareciera estar de manera deliberada más remarcada en la primera publicación de 1985, donde se hace hincapié en la presencia de un exterior amenazante:

Willy: Qué cosa... hoy estaba seguro que venían... (Ambos perciben un sonido que desde hace unos instantes llega desde afuera en suave crescendo. Dos redoblantes y un bombo que marcan monótona, obsesivamente un amenazador ritmo de murga. Se miran.)

Rulo: Colado... (Se sienta de golpe. Mira la banderola.)

Willy: (para sí) Colado... (A Rulo). Tapate los oídos... Te hacés ideas raras... después a la noche soñás cosas... (Rulo niega. Esperan en silencio. Tensos. Sin mirarse. El sonido crece. Tras unos segundos, cesa. Willy respira profundo. Rulo se tapa la cara con un gesto de angustia).

Rulo: Ves lo que te digo...

Willy: ¡Nada veo... nada veo! ¡Qué voy a ver desde aquí adentro...! ¡Cosas de ellas y Poroto...! ¡Hay que tener ganas, che! ¡Ahí afuera, con esta lluvia...!

Rulo: Esta vez no llegaron a las manos... cuando se van a las manos me agarran arcadas... me pongo peor...

Willy: ¡Seguí pensando, nomás...! ¡Seguí pensando que te va a caer fenómeno!

Rulo: ¡Te lo dije...! No me gusta... están pasando cosas... te lo vengo diciendo...

Willy, hermano, por qué no nos vamos...

Willy: (nervioso) ¡Hermanos son los huevos!⁷⁹ ¡Lo único que faltaba! ¡¿Otra vez con lo mismo...?! ¡Será posible, señor, tanto pesimismo! ¡Pasan cosas! ¡Pasan cosas...! ¡¿Dónde no pasan cosas...?! ¡Mientras no se metan con vos...! Todo se arregla... dale tiempo...

Kartun 1985: 154.

Todo este fragmento que enfatiza la existencia de un afuera amenazante y que permite una lectura directa en vinculación con el contexto de la dictadura, se suprime en la

⁷⁹ Esta frase reaparece en *Terrenal*. Dice Caín a Abel: “Hermanos son los huevos y viven chocando”. Se percibe, así, el juego de referencias que produce Kartun entre el intertexto de José Hernández (“Los hermanos sean unidos” del *Martín Fierro*), el dicho popular y la conflictiva relación de los personajes bíblicos como hermanos. (Kartun 2014: 17).

versión de 1993. Pensar como un camino hacia la perdición, aparecía ya en *La casita de los viejos*, donde la culpa de Rubén residía, precisamente, en esa manía suya de pensar, tal como se lo advierte su padre y razón por la cual lo castiga. A través del parlamento de Willy, de manera muy coherente en relación con lo que sucedía en la obra precedente, podría pensarse que se está cuestionando la indiferencia cívica, la ceguera social, la preocupación por los intereses individuales por sobre el bien común, aspectos que, de alguna manera, propician y facilitan el accionar del gobierno de facto. Si bien no hay una mirada condenatoria sobre estos individuos, de hecho son dos pobres marginados que a duras penas logran sobrevivir, esa noción de responsabilidad civil para con el accionar de la dictadura se deja entrever muy claramente y se asocia en relación directa con la existencia de ese afuera amenazante y de esos personajes secundarios, los colados, que no aparecen en las versiones posteriores. Esto se agudiza un poco más adelante:

Willy: (...) qué tenemos que hacer nosotros ahí afuera con todo ese despelote (...) Somos muy chicos todavía para entender ciertas cosas... Hace años que se quieren colar y él no los deja... cada vez que se meten los vuelve a echar (Comienza a escucharse nuevamente el sonido de la murga. Voces. Sonidos que se acercan lentamente. Willy finge ignorarlo.) ¿Qué nos importa a nosotros lo que hacen ahí afuera? (...) Nosotros Pilatos. Como los monos, nosotros... ¿viste los monos...? (Se tapa alternativamente la boca, las orejas, los ojos. Escucha alarmado el sonido que crece. Mira hacia arriba. Habla más fuerte para tapar los sonidos.) Si quieren venir... adelante nomás... ahora, nosotros, cerobola, ¿no Rulito...? (...) (Hay ruidos de peleas. Gritos. A la murga se le suman más redoblantes, más bombos.) ¡¿Qué sabemos nosotros lo que pasa ahí afuera...?! Desde aquí no se ve nada... la banderola es chiquita... afuera está oscuro... (Más cerca aún gritos, exclamaciones, presencia viva de lucha. Willy debe hablar muy fuerte ya, a los gritos.) (...) si Poroto los deja, cosas de él... ¿qué sabemos nosotros lo que hace ahí afuera...? ¿vimos algo nosotros alguna vez...? (Desgañitándose.) Nosotros no sabemos nada... (...) (El sonido llega a su pico más alto, cesa de pronto. Algunos gritos aislados y un alarido largo, desgarrador. El llanto de un pibe que reclama por su papá. Otro alarido. Silencio total [...]).

Kartun 1985: 158.

Como se advierte con elocuencia a partir de la cita precedente, suprimida en su totalidad en las ediciones posteriores a la de 1985, las referencias a Poncio Pilatos, el personaje que en los evangelios aparece como responsable de la crucifixión de Jesús, al no intervenir en la decisión tomada por la muchedumbre (el símbolo de lavarse las manos queda asociado históricamente al hecho de no hacerse cargo de algo, a la indiferencia ante el sufrimiento del prójimo); así como los gestos de los monos que no ven, no escuchan y no hablan, dan cuenta de manera explícita de la ceguera y negación ante una realidad exterior que se vuelve cada vez más opresiva y alarmante, más ruidosa, más imposible de no percibir. Algo similar a lo que ocurría en *La casita de los viejos*, cuando el castigo de encerrar al niño en el baño asume ribetes de violencia inusitada que estimulan una lectura en correlación con el contexto social. En *Cumbia morena cumbia*, los alaridos de la didascalia final no dejan lugar a dudas acerca del referente. Rulo y Willy, personajes que están como suspendidos en el tiempo, no actúan, no accionan, pues se quedaron anclados en una eterna adolescencia que no les permite madurar ni asumir su realidad y tomar decisiones al respecto.

De acuerdo con lo descrito, la obra, que ya de por sí resulta apesadumbrada con la presencia infructuosa de estos dos hombres en estado de abandono, y con la enfermedad avanzada -un cáncer que nunca se nombra, pero que se alude- de Rulo, que lo conduce a toda una serie de acciones escatológicas (vómitos, orina, diarrea), resulta aún más pesimista en la versión inaugural que en las posteriores.

La supresión de referencias explícitas que hemos descrito tiene que ver, sin lugar a dudas, con una intención de amplitud que no restrinja ni condicione la lectura del texto a su contexto de producción. Con los años, Kartun va prefiriendo trabajar más sobre lo poético, lo alusivo, lo alegórico, y menos sobre lo explícito y evidente. Este tipo de reescrituras son,

entonces, pruebas fehacientes de esa transformación y, por ende, del camino que va recorriendo en su consciente construcción como dramaturgo y en la elucidación de una estética personal.

Además de la mención a Poncio Pilatos, hay toda una serie de elementos cristianos cuya presencia se utiliza para describir la situación que viven los personajes: la escena como infierno, Rulo que queda colgado como crucificado o la tortura que debe atravesar por su enfermedad metaforizada como un vía crucis. Esto también anticipa un foco de interés que reaparecerá en la etapa de madurez, en especial, en sus dos últimas obras, *Salomé de chacra* y *Terrenal*, en las que Kartun emplea elementos bíblicos concretos como dispositivos de creación.

Por último, resta añadir que la pesadumbre, el pesimismo y el trágico desenlace final, poseen momentos que rozan lo grotesco, pues en determinados fragmentos las situaciones se tornan tragicómicas, lo que permite una conexión con esa descripción inicial que hicimos sobre los personajes como dos payasos antagónicos: el gordo y el flaco. Detengámonos, por ejemplo, en el intento forzado de Willy, que se vuelve violento, de vivir una fiesta en plena agonía de su compañero:

(Rulo va a salir. En un último, desesperado intento, de cara al público, comienza a cantar muy fuerte y emocionado.) “¡Que los cumplas feliz... que los cumplas feliz... que los cumplas Rulito... que los cumplas feliz...!” (Rulo lo mira confundido. Willy dibuja en su cara una enorme, forzada, sonrisa. Gira hacia Rulo y va hacia él.)

Rulo (niega con la cabeza. La voz agotada por el esfuerzo). No... qué hacés... el jueves...

Willy: ¡Cuarenta años, carajo! Venga esa oreja... ¿Te pensaste que me había olvidado? (Le manotea la oreja. Rulo se resiste, le saca la mano. Willy le da una patada feroz en pleno vientre. Rulo se arquea sin respiración. Willy lo toma de la oreja y lo arrastra por el piso hacia el mostrador. Quejidos ahogados de Rulo. Cantando cada tirón.) ¡Uno, dos, tres, cuatro...! Te la voy a dejar de trapo, Rulito... ¡La costumbre es la costumbre...! (Comienza a escucharse la murga que irá creciendo lentamente, tanto en volumen, como en cantidad de instrumentos, sonidos, voces y gritos. Willy se detiene solo un segundo musitando para sí.) Colado... (Arranca de

algún lado varios elementos de cotillón: un largo acordeón de papel, dos gorritos y un pito, al que hace sonar.) ¡Alegría...! ¡Una fiesta sorpresa... un asalto... lo tenía pensado desde hace tiempo. (Lo apoya contra el mostrador. Rulo se mantiene a duras penas. Comienza a manotear para librarse de Willy. Este lo abomba con un terrible cachetazo. De la boca de Rulo cae una larga baba sanguinolenta. Le pone un gorrito a Rulo, se pone el otro) (...) Días más, días menos, no te iba a dejar sin fiestita (Rulo se le cae encima. Lo abraza. Willy lo empuja con tremenda violencia. La espalda de Rulo golpea contra el mostrador. Abre la boca enorme de la que escapa un quejido. Ata los brazos de Rulo a la barra del mostrador, con el acordeón de cotillón. A Rulo se le aflojan las rodillas. Caen. Queda colgado, con los brazos extendidos. Crucificado.) ¡El regalo te lo debo...! Pensé en un long play de la Charanga... ¿elegí bien...? ¡Te conozco los gustos! (...)

Rulo (semiinconsciente, balbucea). Hijo de puta... hijo de puta... (No lo deja terminar la frase. Le mete por la fuerza el pito en la boca. Rulo comienza a pitar como una alarma. Su cabeza cae a un lado. Sigue pitando).

Kartun 1985: 159.

Esta escena, que tampoco aparece en las versiones posteriores a 1985, reproduce la violencia exterior en el interior del recinto en el que se hallan los personajes. El pesimismo de Rulo sumado a su deseo de salir, de ver qué hay afuera, de tratar de aprovechar lo poco que le queda de vida, son elementos que conducen a Willy, en su afán de reprimirlos, hacia una violencia inusitada. Ahora bien, la torpeza del personaje convaleciente, la ridícula propuesta del festejo de cumpleaños y el cotillón de papel de escasa calidad,⁸⁰ convierten en tragicómica toda esta escena que en 1985 finaliza con una amenaza de próximo incendio mientras Willy dice frases como “¡Te pusiste contento vos también...! ¡Te dimos un alegrón...! (...) ¡Me cago de risa! (...) ¡Me mato de la risa... esto se incendia en cualquier momento!” (Kartun 1985: 159-160). La atmósfera es asfixiante, no solo por el humo del incendio, de ese “infierno” en el que quedan inmersos los personajes, sino más precisamente por la angustia contenida que produce, como en el grotesco, esa tensión irresuelta entre la risa y el llanto. Willy aparece, así, como un personaje que no puede

⁸⁰ Kartun diría “berreta”.

asumir su realidad y que, inevitablemente, recuerda el final de *Stéfano*, ejemplo emblemático del grotesco criollo (Discépolo 1965).

En 1993, el final no es tan trágico aunque sí es pesimista y reproduce el hecho de que el personaje no asuma la realidad, concretamente, la muerte de su compañero. La tensión tragicómica se mantiene, como lo evidencia este ejemplo en el que Rulo moviliza a Willy, lo saca por primera vez de su cama y lo hace bailar cumbia: “Rulo (Emocionado, convencido.) ¡Va la cumbia...! ¡Quiero bailar! ¡Arriba! ¡Arriba...! (Le extiende los brazos. Willy, riendo a carcajadas, lo destapa y alzándolo como un muñeco lo hace bailar por toda la pista. Las piernas colgando. El cuerpo se pierde entre la ropa. Un cadáver que ríe.)” (Kartun 1993: 111). La expresión final “un cadáver que ríe”, resume, poéticamente, la tensión que venimos describiendo. El personaje parece un muñeco, por lo que pierde las peculiaridades humanas. Es por eso que, tal como lo explica Bergson, puede provocar risa, pues para el filósofo lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa: el movimiento sin vida, el mecanismo puro, el automatismo (2009). Sin embargo, de acuerdo con la perspectiva de Bergson, para reírnos debemos sentir cierta indiferencia o distancia con respecto a lo que vemos, pues la emoción impide la emergencia de la risa. En este sentido es que surge la noción de grotesco, asociada al humorismo pirandelliano, para describir y comprender mejor el efecto final de la obra de Kartun. Como señalamos en la introducción de esta tesis, en el ensayo “El humorismo”, Pirandello define este concepto como el “sentimiento de lo contrario”, incorporando dos elementos que resultan fundamentales: la reflexión y el escepticismo (Pirandello 1968: 154-206). El humorista - dice Pirandello- siempre ve el cuerpo y su sombra. No solo se ríe. También ve el lado serio y doloroso. Hay una suerte de desdoblamiento, producto de la reflexión activa, que evidencia la perturbación que provocan las imágenes creadas y permite la experimentación

del sentimiento de lo contrario. Hay un desacuerdo entre la vida real y el ideal humano, cuyo efecto principal es la perplejidad entre el llanto y la risa (Pirandello 1968). Esta peculiaridad que se observa en una de las primeras obras de la producción dramática de Kartun reaparecerá en textos posteriores, pues de alguna manera define uno de los tipos de humor con los que el autor experimenta.

En conclusión, esta primera etapa productiva permite vislumbrar a través del cotejo de las reescrituras de las distintas versiones, la construcción consciente que Kartun va haciendo de su rol de dramaturgo. El trabajo textual resulta, de manera evidente, un eje central en su producción que lo lleva, en forma deliberada, a decidir, por ejemplo, no publicar los textos de los años '70, así como a reescribir permanentemente sus obras para cada nueva publicación. En esas modificaciones se puede observar una tendencia cada más clara a la condensación y una propensión hacia un discurso cada vez más poético, que borre las referencias explícitas, produciendo textos que no pierdan actualidad y que por su sistema metafórico habiliten múltiples lecturas, y no solo aquellas predominantes en su contexto de aparición. Asimismo, puede observarse la producción de su teatro en conexión con una serie de tradiciones propias y ajenas, sobre las que el dramaturgo trabaja en búsqueda de su estética personal. Tanto en *Chau Misterix* como en *La casita de los viejos*, el manejo del tiempo y la creación de espacios escénicos en los que se proyecta la subjetividad de los personajes como espacios psicológicos a través de los cuales se objetiva su vida íntima y que, por lo tanto, se hacen visibles para el espectador, conectan a Kartun con los procedimientos propios del expresionismo alemán. En Argentina, Roberto Arlt (1968) utilizó esos recursos escénicos en obras como *300 millones* o *El fabricante de fantasmas*, por lo que Kartun vuelve a vincularse con los autores del primer teatro

independiente de nuestro país. Podríamos sostener que *Chau Misterix* se emparenta con *300 millones*, en tanto los recursos expresionistas son empleados por los sujetos como vía de escape mientras que *La casita de los viejos* se asemeja más a lo que acontece en *El fabricante de fantasmas*, donde al dramaturgo protagonista lo atormentan sus propios personajes convertidos en pesadillas, frustraciones y remordimientos, llevándolo al suicidio (Arlt 1968). Son los monstruos de los que habla Aira (1993) en su descripción del expresionismo arltiano. En el caso de Rubén, esos monstruos son parte de su pasado y perviven en su antigua casa familiar, como proyección de un espacio que es más bien psicológico pero al que el sujeto no puede evitar volver una y otra vez. La casa paterna revierte su sentido primigenio de protección y se convierte en una amenaza. Como el dramaturgo creado por Roberto Arlt, Rubén vive atormentado por fantasmas inexistentes.

En *Cumbia morena cumbia*, se hacen presente otras tradiciones. En primer lugar, la del teatro político (Brecht, Piscator) en sintonía con un contexto de opresión dictatorial contra el que había que luchar desde la escena: el teatro concebido como medio para un fin. Pero más allá de eso, hay que destacar la presencia del grotesco que, en Argentina, había sido trabajado por Armando Discépolo, uno de los autores nacionales de preferencia kartuniana.⁸¹ Como señala Kayser, el rasgo más característico de lo grotesco lo constituye la mezcla de lo animal con lo humano, lo monstruoso y, junto con ello, lo desordenado y lo desproporcionado (1964: 24). A partir de esa mezcla se despiertan varias sensaciones contradictorias: la sonrisa frente a las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro.

⁸¹ Muy en conexión con Arlt, Kartun señala infinidad de veces la atracción que le produce un texto como *Babilonia, una hora entre criados*, de Armando Discépolo. De hecho, es una de las obras que emplea como material de lectura obligatorio en sus talleres de dramaturgia, para analizar el uso que hace el dramaturgo argentino del tiempo y el espacio. En este sentido, vale la pena recordar “Un collar de ruindades”, aguafuerte porteña de Roberto Arlt del 10 de marzo de 1929, en la que señala: “Es la cuarta o quinta vez que en estos días he visto la representación de Babilonia en el Teatro Cómico... esta obra me parece que es la obra maestra de Discépolo...” (Arlt 2003: 70).

Como sentimientos fundamentales se hacen notar la sorpresa, el estremecimiento y una congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando. Según este autor, si se interpreta la sorpresa como una congoja perpleja ante la destrucción del mundo, lo grotesco adquiere una relación oculta con la realidad y un fondo de “verdad” (1964: 32).

Kayser analiza la aparición de esta estética en ciertos fenómenos artísticos, destacando entre ellos el mundo caracterizado como grotesco de la *Commedia dell'Arte*, donde no valían las normas de lo bello y de lo sublime. El elemento quimérico de este mundo (difícil de definir, aún más teniendo en cuenta la peculiaridad de este tipo de teatro de no fijar los textos hablados sino solo el esquema de la acción), se aumenta a través del empleo de las máscaras por parte de los actores, que sirven para aplicar a los cuerpos humanos atributos de animales. Así, lo humano y lo animal aparecen fusionados y dan pie a la imagen grotesca (1964: 41-44).

Kaiser también plantea la cuestión de lo grotesco en el drama del *Sturm und Drang*, época que acostumbra a considerar lo grotesco como categoría estética (1964: 45-64).⁸² Resalta además a Shakespeare, como un poderoso maestro del espíritu del grotesco. Ya en el siglo XX, y en el teatro puntualmente, destaca la existencia de un arte dramático que saca de la metáfora de la marioneta el principio de configuración para los personajes de su mundo teatral (Lenz, Büchner, Wedekind). Por este camino, llega finalmente a los dramaturgos italianos que escribieron entre 1916 y 1925, reunidos bajo el nombre de *teatro del grottesco*. Así, afirma que su comienzo fue constituido por el drama de Luigi Chiarelli *La máscara y el rostro*, que fue estrenado en Roma en 1916 y cuyo subtítulo lo caracterizaba como “grotesco”. A ese grupo pertenecen, además, Antonelli, Cavacchioli,

⁸² Movimiento literario que unió a los jóvenes alemanes alrededor de 1770, en su actitud opositora a la concepción meramente racional del mundo y de las artes.

Fausto Maria Martín, Nicodemi, Rosso di San Secondo y otros, siendo su representante más destacado Luigi Pirandello. En este tipo de teatro, el desdoblamiento del hombre es el fenómeno que condiciona la completa inseguridad de la existencia y motiva el distanciamiento. Así, el primer drama “grotesco” (Luigi Chiarelli) plantea el contraste entre la apariencia social de un hombre (su máscara) y su yo “propriadamente dicho” (su rostro). De esta manera, se observa cómo lo grotesco reside en la mezcla de lo incompatible, que expone la existencia de un mundo como una absurda pieza de máscaras; un mundo que funciona tan solo como representación de papeles absurdos. No obstante, la máscara y el rostro no pueden ser separados, ya que junto con uno se arrancaría también, necesariamente, el otro. De hecho, el distanciamiento del yo a causa de los desdoblamientos incompatibles constituye el problema central de Pirandello (1964: 161-166).

Kartun abreva en estas tradiciones, en especial a partir de la propuesta criolla que produce Armando Discépolo. Tal como lo hacía con el expresionismo, lo que recupera son los procedimientos que resultan potentes para la construcción de sus tramas y la escenificación de sus personajes. Así se observa en la relación establecida entre Rulo y Willy, donde la enfermedad asume ribetes deformes y produce la tensión irresuelta entre lo trágico y lo cómico. El interior del club en el que se hallan los personajes se vuelve siniestro como marca de una realidad externa amenazante: sobre el mundo reina el caos, el desorden, la desmesura, lo absurdo. Rulo resulta una suerte de marioneta, de la que parece haber desaparecido la máscara de la *Commedia dell'Arte* pero en la que permanece el fondo trágico, el rostro profundo, al estilo pirandelliano.

Podríamos afirmar que la militancia política se transforma, en este período, en estética. A través de las enseñanzas de Ricardo Monti, Kartun adquiere las principales operatorias de construcción dramática que ejercerá a lo largo de toda su carrera. El

humor, lo escatológico, las referencias populares de época (música, publicidades, personajes) y la sexualidad son tópicos que permanecerán inalterables a lo largo de toda su obra pero que reaparecerán condensados de manera perfecta en su etapa de madurez. La vinculación con otros nóveles dramaturgos asistentes al taller de Monti, la participación en Teatro Abierto gracias a la presentación y selección de sus textos en determinados concursos y la posibilidad de que sus obras se escenifiquen con directores y autores de renombre, generan de manera paulatina la afirmación de Kartun como dramaturgo, su seguridad al respecto, y una serie de relaciones que le posibilitan la obtención de un lugar en el campo teatral. Será el estreno de *Pericones* en el teatro oficial, en 1987, lo que determine su consolidación como dramaturgo, en tanto el teatro oficial funciona como espacio de reconocimiento y legitimación social, a pesar de los vaivenes que atraviesa Kartun con dicha puesta. *Pericones* es, entonces, una obra bisagra, que marca el comienzo de la segunda etapa de producción kartuniana, a la que nos dedicaremos por completo en el capítulo siguiente.

Capítulo 3

Segunda etapa:

un autor se consolida

3.1. Desembarco en el San Martín: *Pericones* (1987) como obra bisagra. La fuerza del intertexto político en yuxtaposición con lo popular

I termina el sainete con la clásica cena de todos los congéneres españoles: descripción de los manjares i luego canto en la guitarra. Estos cantos hicieron luego característicos en los sainetes criollos i gauchescos. I hacia 1826 también el baile nacional, cielitos, cachuchas, armonios i pericón. [sic] Mariano Bosch, *Teatro antiguo de Buenos Aires*.

En abril de 2016 se reeditó, en el marco de la Serie de los dos siglos de editorial Eudeba y junto con *El partener*, un texto emblemático dentro de la producción de Mauricio Kartun: *Pericones* (Kartun 2016). Se trata de una obra dramática que desde su estreno contó solo con tres publicaciones -una de 1987, otra de 1992 y la última de 1993, todas agotadas hace ya unos cuantos años-, y que suscitó una serie de polémicas en su contexto de origen. El texto resulta, a nuestro entender, un factor de resonancia en la evolución dramática del autor, en tanto funciona como bisagra entre las obras del primer ciclo y la segunda etapa de producción kartuniana. En 1987, Jaime Kogan dirige su puesta en escena en el Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, lo que determina el desembarco contundente de Kartun en el marco del teatro oficial, hecho que consolida su posición como dramaturgo.⁸³ Sumado a esto, Kartun pasa de una etapa de obras breves a la

⁸³ Se estrenó en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires el 10 de abril de 1987. Ficha técnica:

Capitán Eugenio Laffourcade: Roberto Mosca.
Profesor Juan Iribarren: Andrés Turnes.
Profesor Benedicto Cantú: Rafel Rodríguez.
Tenedor Degenaro: Roberto Castro.
Joven Socialista Lucio Khun: Antonio Ugo.
Primer Actor Gabino Ventura: Leopoldo Verona.
Valiente Fogonerito de Unquillo: Horacio Roca.
Duquesa Laureana: Lidia Catalano.
Sorete, Cacique Pampa: Alfonso De Grazia.
Payún, su capitanejo: Elbio Nessier.
La Pollito: Marcela Ferradás.
Sir Henry Morgan, Almirante de su Majestad: Pedro Cano.

escritura de un texto extenso, distribuido en tres actos, que explicita en clave de humor su posicionamiento político y que, a su vez, conjuga una serie de elementos que resultan determinantes en la constitución de su poética autoral.

3.1.2. Salgari + Hernández Arregui = *Pericones*

Lo primero que llama la atención ante el texto de *Pericones* es la dedicatoria que aparece por primera vez en la edición de 1993: a Emilio Salgari y a Juan José Hernández Arregui. Como todo paratexto bien empleado, esta dedicatoria funciona como un infalible indicio de lectura, en tanto la obra surge precisamente de esa combinatoria entre el bagaje ideológico y político que Kartun construye a través de sus lecturas en los años '70, siguiendo, entre otros, a Hernández Arregui; y el esquema de las novelas populares y de aventuras al estilo de Salgari. Es decir, la pieza es el resultado de la fusión de las lecturas de Kartun. Hernández Arregui, considerado uno de los ideólogos de la denominada “izquierda nacional” dentro del peronismo y autor de títulos como *Imperialismo y cultura* (1957), *La formación de la conciencia nacional* (1960), *¿Qué es el ser nacional?* (1963),

El Olonés, su Contramaestre: Ernesto Claudio.

Piet Hein, Pata de Palo: Derli Prada.

Mongo: Rodolfo Rodas.

Tripulantes del Pampero, Guerreros, Niños y Mujeres de la Tribu: Mima Araujo, Fabián Arenillas, Antonio Bax, Lindor Bressan, Néstor Bugallo, Carlos Bustingorri, Aníbal Dainotto, Jorge Diez, Marcelo Dorto, Pablo Dupuy, Adrián Esquivel, David Feiman, Toti Glusman, Adelma Lago, Luján La Veglia, Gabi Meyer, Mariano Sánchez, Miguel Ángel Santín, Carlos Sturze, Alejandro Zanga.

Asistente de dirección: Ana María Ceriani.

Asistente de producción: Jorge Alberti.

Entrenamiento corporal: Jorge Venturini.

Preparador de acrobacia y lucha: Hernán Martínez.

Coreografía: Miguel Ángel Elías.

Música: Sergio Aschero.

Diseño de Iluminación: Ernesto Diz.

Escenografía y vestuario: Tito Egurza/Jaime Kogan.

Dirección: Jaime Kogan.

Como se observa a partir de la cantidad de personas que intervienen en esta puesta, se trata claramente de un proyecto enmarcado en el teatro oficial, con una realidad muy distinta a la experiencia independiente de, por ejemplo, *Chau Misterix* (1980).

Nacionalismo y liberación (1969), *Peronismo y Socialismo* (1972), es el sustrato ideológico-político que subyace de manera explícita en *Pericones*. La dedicatoria es entonces un homenaje. Una manera de dar cuenta que ese es su aporte como autor teatral a la cuestión.

Pericones se instala en un viaje en barco, El Pampero, “primitivo buque frigorífico que sirve de mercante entre Buenos Aires y Europa” (Kartun 2016: 41), en mayo de 1889, un año antes de la gran crisis. Comienza con los últimos acordes de “Aurora”, durante las celebraciones a bordo del 25 de mayo, pero el viaje se va a extender más de la cuenta, por lo que los tripulantes festejarán juntos también el 20 de junio y el 9 de julio, con el pericón de fondo, como baile nacional, en cada uno de sus festejos. Tanto el viaje en barco de América hacia Europa como la bodega repleta de reses, con su simbología obligada de país ganadero, serán tópicos recurrentes que Kartun recuperará en su etapa de madurez, en especial, en *El Niño Argentino* (2006) y en *Salomé de chacra* (2011),⁸⁴ donde formula la idea de “una historia escrita en carne”. Ya en *Pericones* se anticipa:

Cantú- Tiene razón, amigo... si así es la Argentina... (Degenaro corta pedazos de carne que arroja en la jaula. Sorete y la pollito se disputan los trozos que comen con avidez.) Un lugar bendito donde hasta un indio puede llegar a ser artista... un sitio donde nadie se muere de hambre... un gran barco frigorífico con tantas reservas de carne que hasta le hemos inventado nombre a los cortes más inverosímiles...

Degenaro- (Ocupado en lo suyo.) Nunca lo había pensado... ¡tá bueno eso! (Corta carne.) ¡Chiquizuela! (Ríe.) ¿Sabrán los gringos lo que es una chiquizuela...? (Arroja un trozo a la jaula, Sorete y la pollito se lo disputan.)

Cantú- ¡¿Y el azotillo?! (Ríe. Arroja otro trozo.) ¡Entraña!

Cantú- ¡Arañita!

Degenaro- ¡Chingolo!

Cantú- ¡Riñonada!

Degenaro- ¡Tortuguita! (...)

Kartun 2016: 56.

⁸⁴ Ambas incluidas en *Tríptico patronal*, publicado por Atuel en 2012. “El Niño Argentino” contó además con otras dos ediciones previas en forma individual (Atuel 2006 y Losada-Complejo Teatral de Buenos Aires, 2007).

Desde el vamos, se advierte en este fragmento la indagación sobre ciertos mitos constitutivos de la identidad argentina hacia fines del siglo XIX. El proyecto liberal en pleno esplendor: la Argentina como una tierra de promisión, donde las reservas nunca se acabarían. El despilfarro de las clases acomodadas que Kartun va a explorar casi veinte años después en *El Niño Argentino* (2006) -lo que revela ciertas obsesiones dentro del universo creativo del dramaturgo-, a partir del dicho “tiene la vaca atada”, que al parecer surge de la costumbre de la oligarquía terrateniente de llevar una vaca en la bodega para que los niños tuvieran leche fresca durante el largo periplo; costumbre que constituye, evidentemente, una marca de prestigio de clase y de poder adquisitivo. En *Pericones*, lo que se transporta son las reses para el consumo, que se terminarán pudriendo por la prolongación del viaje más de la cuenta, alegoría evidente de lo que se avecina. Recordemos que, como mencionamos más arriba, la obra se ubica cronológicamente un año antes de la gran crisis de 1890, durante la presidencia de Juárez Celman, cuando las deudas superan las posibilidades de saldarlas y la estabilidad y el sueño de ser una gran potencia se desmorona para siempre.

El barco, tal como se vislumbra en la cita precedente, funciona como alegoría del país en su totalidad, por ello, se enfrentan allí una serie de sujetos históricos que hacen al desenvolvimiento de la Nación. En primer lugar, los “intelectuales” o lo que podríamos denominar clase alta o acomodada, dentro de la cual se ubican los dos historiadores enfrentados -el liberal y el revisionista-, el capitán del barco con su estirpe militar, el joven socialista Lucio Khun e, incluso, dentro de este grupo, el tenedor Degenaro y la Duquesa Laureana -que es en realidad Laureana Gómez, una columnista de belleza de La Nación-, como representantes de una clase media con pretensiones de ascenso social e ideología

conservadora. En segundo lugar, la clase trabajadora está representada por el actor Gabino - a través del cual aparece la relación con la literatura y el teatro nacional, pues el actor se hace llamar Juan Moreira y hacia el final se produce una simbiosis entre ambos personajes-; el fogonerito de Unquillo, imagen de los héroes populares anónimos y sacrificados contra su propia voluntad, por lo que Dubatti (2015) lee allí una remisión a los jóvenes soldados de Malvinas; y, en la escala más inhumana posible, un grupo de indios con el cacique Sorete a la cabeza y la pollito como la india-niña explotada sexualmente, encerrados en una jaula de circo y llevados a Europa como excentricidad para exhibirlos en una exposición. En la escena ocho del primer acto, un barco de piratas con banderas de corsarios ataca a cañonazos El Pampero. Allí aparece el tercer sujeto histórico: el imperialismo británico.

Los piratas tomarán de rehenes a los tripulantes y pedirán rescate por la verdadera fortuna que descubren escondida en la bodega: “Piet Hein - (Ensarta en su gancho una tira de asado y la hace flamear como un estandarte.) ¡Y vivan las carnes del sur americano! (Comienza a comer, arrancando los pedazos con los dientes.)” (Kartun 2016: 70). De esta manera, se observa cómo en el barco se manifiesta la presencia de una serie de sujetos con ideologías enfrentadas e irreconciliables, en conexión con personajes y episodios propios de la novela de piratas, con un uso desenfadado e irreverente del humor -en especial el humor negro, grosero y obsceno, fiel al estilo de Kartun-, en una fábula que va atravesando uno tras otro los mitos constitutivos de la identidad nacional: las fechas patrias, las canciones y bailes nacionales, Rosas, Juan Moreira, Martín Fierro, el soldado Falucho, Cabral, San Martín, la campaña al desierto, la isla Martín García, entre otros.

Dentro de toda la producción kartuniana, *Pericones* es quizás el texto más complejo por su extensión, por la abundancia de personajes y por la acumulación de secuencias narrativas, al modo de los relatos de aventuras en los que los héroes protagonistas deben

atravesar una gran cantidad de pruebas. En este vasto panorama, uno de los personajes que llama más la atención es el socialista Lucio Khun y el proyecto político que su decisión final acarrea; proyecto al que evidentemente el dramaturgo adhiere y que convierte al texto en una apuesta por un tipo particular de teatro político, como bien señala Dubatti (2015), de izquierda. Lucio Khun es, ante todo, un joven idealista y lleno de contradicciones. Viaja al primer Congreso de la Nueva Internacional Socialista de París pero nunca llegará a destino. El nombre de pila, el contacto con los indios y las contradicciones suscitadas a partir de esa vinculación, recuerda de manera inevitable a Lucio V. Mansilla y su *Excursión a los indios ranqueles* (1984). Mansilla, en un evidente enfrentamiento con Sarmiento, cuestiona la dicotomía civilización-barbarie y, al modo de un antropólogo contemporáneo, intenta comprender la cosmovisión indígena inmiscuyéndose en su vida a través de su propia experiencia: aprende vocablos, practica sus rituales, se emborracha con ellos. Y en ese poner el cuerpo en la experiencia ve tambalear muchos de sus preconceptos hasta ahora firmes, en especial, aquellos que sostienen la supremacía de la considerada civilización por sobre la barbarie. Él, el único capaz de gozar de las delicias de ambos polos con ese don de ubicuidad que tanto resalta de sí mismo a lo largo de las casi 500 páginas de aquel memorable libro, fue quizás uno de los primeros que consideró a los indios como seres humanos. Aunque su pertenencia de clase no le permitió avanzar en ese sentido -de hecho, lo único que realmente le interesa a Mansilla es escribir sobre sí mismo-, y aunque los croquis que produjo a raíz de su “excursión” constituyeron fuentes inestimables para la futura campaña al desierto comandada por Julio Argentino Roca, su actitud de ponerse en el lugar del otro, lograr empatía y ganarse su confianza, permite la conexión con el Lucio de *Pericones*, a pesar de lo disímil de su ideología. Por otro lado, el apellido de este personaje suena bastante parecido a Kusch o a Cooke. Mezcla extraña si las hay, pero que

en nada sorprendería tratándose de Kartun. Dubatti, por su parte, lee en Lucio una suerte de contracción de Mauricio y en Khun, una de Kartun (Kartun 1993: 282). Una especie de “personaje-delegado”.

Lo que evidencia Lucio Khun, y que es un poco también lo que le sucede a Mansilla, es que, como afirma la sabiduría popular, “del dicho al hecho hay un largo trecho”. Es decir, todo el conglomerado de sus ideas socialistas tambalea frente a la realidad concreta que se le presenta en el barco. Veamos un ejemplo:

Lucio - ¡Por favor no se llame a usted de esa manera... ¡No ve que se denigra!
Sorete - (Ríe amargo.) Sorete se llama Sorete, cristiano... Así le dicen en la reserva...

Lucio - ¡Humilla a su raza usted! ¡A los proletarios del mundo humilla...!
(...) No pienso traerle alcohol... no ve que lo embrutecen... que no lo dejan pensar.
¡Que lo emborrachan para que no se rebele...!

Sorete - No quiero caña, cristiano, tengo todavía... (Saca el brazo por entre las rejas y le manosea la manga.) ¡Baratito, huinca...! Yo te doy la argollita y vos me contás de un asunto que quiero...

Lucio - (Explota.) No me toque, por favor, no ve que me da... (Se frena a tiempo. Sorete retira la mano. Se la limpia contra sus harapos. Va cabizbajo hacia el balde y comienza a lavarse lentamente. Pausa tensa. Lucio, recomponiéndose.) Discúlpeme... no quise decir eso... (El otro no contesta. Tragando saliva.) Lo que dije es espantoso (Igual.) Le... le pido por favor que no me escuche... me siento realmente avergonzado (Igual.) Si... si puedo ayudarlo en algo lo voy a hacer... es mi obligación... ¿qué quiere saber?

Kartun 2016: 58.

El indio a quien defiende ideológicamente y pretende sacar de su situación de explotación, le da asco. Lo mismo ocurre cuando la tripulación le pide que convenza a Sorete para que se alíen en contra de los piratas. Luego del maltrato al que han sometido a los indios, ahora los precisan para la “batalla”. Por supuesto, solo alguien de su confianza puede convencerlos. Por eso lo eligen a Lucio, que al comienzo se niega porque para ello debe mentirles y eso va contra sus principios. Es decir, permanentemente, hay un ir y venir entre lo políticamente correcto y las imposiciones de la realidad; entre lo ideal y lo

concreto. Lucio finalmente convence a Sorete con la promesa de que tras el triunfo llevarán a los indios a la isla Martín García, donde este cree que se hallan reclutados todos los caciques, que en realidad están muertos hace ya bastante tiempo. En el medio, se suceden infinidad de secuencias desopilantes que van desde el compartir los actos más íntimos, incluso escatológicos, pues están todos los personajes encadenados uno al lado del otro a excepción, por supuesto, de los corsarios; hasta la maestría genital de la duquesa Laureana que logra distraer a los piratas haciendo hablar a su vagina o, en términos de la obra, a su “boca inferior”, un “prodigio criollo”, un “milagro fisiológico”, una “exótica laringe”, que recita poesía con todo el “Parnaso español” como repertorio: “locutaram vaginae”, sentencia Iribarren (Kartun 2016: 85-87).

Hacia el final, los indios, que son mayoría, imponen, tras el triunfo obtenido, su derecho a ser llevados a la isla Martín García. Las provisiones escasean y la vida en el barco se vuelve nauseabunda e insoportable pero, repentinamente, la isla aparece ante sus ojos. Sin embargo, un nuevo ataque los sorprende desde las costas. Todos huyen en barcos salvavidas, menos los indios que asumen esa lucha como un acto de liberación de su raza y como reapropiación de las tierras arrebatadas por Roca. Un acto de resistencia. Lucio toma una decisión: “(...se ha pintarrajeado la cara y se ha puesto él también una pluma en la frente. Grita golpeándose la boca a la manera de los indios).” (Kartun 2016: 112). Evidentemente, hay aquí una apuesta política, una tesis que sostiene la necesidad de unión entre los socialistas -sujetos formados y pensantes, miembros de un sector intelectual e ilustrado, ejemplificados por Lucio-, y las clases bajas, incluso analfabetas y sin consciencia de su propia explotación, como le hacía notar Lucio a Sorete en una de las citas precedentes. Sin dudas, y tal como lo lee Dubatti (2015), la liberación puesta en la isla Martín García y la unión de las clases más bajas, llámense trabajadoras o proletarias, con el

socialismo, remiten de manera inequívoca a ciertos ideogramas propios del peronismo clásico: el 17 de octubre, el lema “Perón, Evita, la patria socialista” y la noción de “resistencia”. La obra, que presenta en realidad un final abierto, se cierra con una frase contundente: “Ha llegado La hora de la espada” (Kartun 2016: 114), afirma Degenaro mientras les entrega las llaves de la bodega a los piratas, propiciando así su liberación y, en consecuencia, la posibilidad de aniquilar a los indios y al socialista Kuhn. Se trata de la polémica frase con la que Leopoldo Lugones auspicia y apoya el primer golpe de estado de la Argentina, es decir, el del general Uriburu al segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen, en septiembre de 1930. La frase, contenida en lo que ha pasado a la historia como el “Discurso de Ayacucho”, de 1924, permite ver en los piratas no solo al imperialismo inglés, como señalamos más arriba, sino también a todos los militares que llevaron a cabo golpes de estado en el desenvolvimiento de la cronología nacional (Lugones 1979).

Otro de los personajes que resulta de interés es Gabino, un comediante, actor de circo, que tras malvender la carpa y robarse hasta los trajes del elenco (Kartun 2016: 45), adquiere un lugar en el barco, bajo la opresión del Capitán, que lo somete y maltrata en cada una de sus presentaciones. Evidentemente, Kartun juega con el personaje histórico Gabino Ezeiza (1858-1916), porteño “de color”, que colabora en varios periódicos negros y representa la figura del payador urbano como artista profesional que se empieza a delinear hacia 1880 (Seibel 2002: 202).⁸⁵ Se trata de un personaje que comparte “veladas de canto” en confiterías, almacenes y otros locales de Buenos Aires con payadores como Nemesio Trejo -luego celebrado dramaturgo-, o José María Silva. Apodado “el Santos Vega negro”,

⁸⁵ Otra referencia que probablemente esté en el imaginario de Kartun es el sainete lírico argentino *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso. Se trata de una obra muy popular, estrenada en La Comedia el 16 de diciembre de 1898, con partitura de García Lalanne y dirección de Ventura de la Vega (Pellettieri 2002: 362). El 22 de abril de 1902, fue repuesta con mucho éxito por José Podestá, quien así lo recuerda en sus *Memorias...* (Podestá 2003: 113).

elabora versos denominados “compuestos” que se imprimen en hojas sueltas o folletos y se venden durante las actuaciones, y populariza la milonga en los contrapuntos, esto es, la música más utilizada en los espectáculos payadorescos. También improvisa versos, llamados “concertaciones” (Seibel 2002: 202). Entre los temas más famosos de Gabino Ezeiza, se recuerda “La muerte de Agapito”, personaje cómico del moreno que reaparecerá desde la primera versión dramática de *Juan Moreira*, de los hermanos Podestá (Seibel 2002: 230-231). Pero la vinculación de Gabino con los Podestá no se limita a eso, sino que hacia fines de la década del '80, los Podestá salen de gira y debutan en el Nuevo Politeama de Montevideo, el 21 de febrero de 1892. En esa oportunidad, incorporan al elenco al payador Gabino Ezeiza y presentan 85 funciones (Seibel 2002: 262). Ya en Buenos Aires, durante una función del 25 de mayo, Gabino Ezeiza improvisa en honor del presidente Pellegrini que asiste a la función (Seibel 2002: 263). Además de todos estos elementos históricos que vinculan a Gabino con los orígenes del actor nacional y del circo criollo, agrega Seibel:

Gabino Ezeiza habría dejado en febrero a los Podestá y se dice que después de ganar el premio mayor de la lotería de Buenos Aires, compra su circo propio en La Plata al que denomina “Pabellón Argentino”, para salir de gira. En marzo habría estrenado en San Nicolás dos obras de su autoría (...).

Un movimiento revolucionario de la Unión Cívica Radical produce levantamientos en varias provincias como San Luis, Santa Fe, Tucumán y en especial en la de Buenos Aires, prácticamente en poder de Hipólito Irigoyen, sobrino de Alem, quien es proclamado presidente provisional en Rosario el 25 de septiembre. Pero el gobierno nacional envía el ejército unificado bajo el comando de Roca, que toma Rosario el 2 de octubre y Alem cae prisionero. En Santa Fe, el Circo Gabino Ezeiza llega en septiembre, comprobándose que el aviso de su debut es la señal para iniciar la fracasada sublevación; después se instala en Rosario, donde el 24 de octubre le prohíben actuar por orden policial y el 16 de noviembre es detenido, acusado de trasladar armas revolucionarias y levantar cantones con los artistas. En 1894 Alem y otros complicados quedan en libertad provisoria por resolución de la justicia. Al recobrar la libertad, Ezeiza se casa con Petrona Peñaloza, bisnieta del Chacho 30 años menor que él, a quien había conocido en San Nicolás de gira con su circo. Algunas versiones sostienen que fue incendiado por su actuación política mientras estuvo preso, pero continúa trabajando con su carpa (...).

Pericones es la primera obra en la que Kartun trabaja deliberadamente con ciertos mitos constitutivos de la historia cultural argentina, haciendo foco en textos literarios fundantes de la tradición nacional. Es a través del personaje de Gabino que Kartun incorpora la figura de Juan Moreira dentro de la trama de la obra. La versión dramática del texto de Gutiérrez elaborada por los Podestá es un elemento fundamental en la concepción kartuniana del teatro, lo que queda de manifiesto en el ensayo “El aporte de América Latina al teatro del siglo XX” (Kartun 2015: 64-70), que es una ponencia leída en Madrid en 1998 en el Congreso Internacional Autor Teatral y Siglo XX y que luego forma parte de las tres ediciones de sus ensayos (*Escritos* 2001, 2006 y 2015). Podríamos pensar que en ocasión del congreso, Kartun sistematiza un pensamiento que venía elaborando dramáticamente dentro de sus propios textos teatrales, como lo prueba *Pericones*. Veamos un fragmento del ensayo:

(...) con el *Moreira*, el teatro en mi país -literal y metafóricamente- *toca tierra*. Baja a ella. Desciende desde el entablonado tradicional, todo convención y voluntad etérea, y pisa tierra y territorio en un acto fundacional no premeditado, pero nada ingenuo. Ese picadero polvoriento incorpora ahora el piso como elemento signifiante, poético, y ese objeto -real y tropo a la vez como siempre en el teatro- lo carga de nuevas -infinitas- posibilidades expresivas.

El público respondió estruendosamente. Si el circo asombraba, el *Moreira* conmovía. Una identificación como pocas con esa rebeldía que encarnaba en él su rechazo a un orden social impuesto e injusto. Correspondencia de fondo y forma: esa estética indócil, desobediente de las normas, armonizaba como ninguna con ese primer exponente -por fin- de un teatro políticamente incorrecto, esa potencia insurreccional que caracterizaría luego a todo el teatro latinoamericano. El *Moreira* fue insubordinación pura. Odiado por las clases dominantes, y las fuerzas policiales que aparecían allí acusadas, despreciado por el otro teatro, más cerca siempre de la estética oficial, admirado por esos gauchos que se acercaban por primera vez al milagro del teatro donde se veían reflejados como en un espejo sus propios males e injusticias.

Kartun 2015: 68-69. Cursivas en el original.

Es decir, Kartun toma al personaje de Gabino por todas las aristas que conforman su singular figura -no tan reconocida como la de los Podestá-, en la que se cifran una serie de elementos de interés casi obsesivo para la cosmovisión kartuniana: un actor popular, que compone versos e improvisa, con la marginalidad de un negro, pero que llega a actuar para un presidente y que logra, ganándose la lotería, comprar su propia carpa; e involucra su quehacer artístico políticamente, pues concibe su actuación unida indisolublemente a la vida cotidiana e inserta en los acontecimientos sociales. El teatro popular, el circo criollo, emerge enraizado en la realidad del nuevo espectador y sus actores protagónicos no son ajenos a ella. La historia de Gabino es teatral por definición y Kartun la aprovecha para establecer un ensamble con ese origen insubordinado y políticamente incorrecto del teatro nacional, en cuya genealogía, evidentemente, pretende ubicar su obra y su nombre de autor.

En *Pericones*, el personaje interpretado por Gabino es, como no podía ser de otra manera, Juan Moreira. Tanto se identifica con él que se hace llamar de ese modo. Sin embargo, cuando desembarcan los piratas, la farsa se evidencia: “GABINO- (Aterrado.) Este facón... entiéndame... es sólo un cuchillito parrillero... CAPITÁN- ¡Pero qué clase de Moreira...! GABINO- Es que esto no es el picadero...” (Kartun 2016: 64). Por temor a que lo entreguen con el socio que estafó en su lugar de origen, Gabino acepta el triste papel de servidor esclavizado por el Capitán. De ese modo, accede a hacer de intermediario con los indios, en particular con su cacique, Sorete, para convencerlos de pelear contra los piratas. Es decir, luego de someterlos a las mayores bajezas, trasladándolos encerrados en una jaula de circo y arrojándoles comida y bebida como si fueran animales, de golpe, la tripulación se da cuenta de que los necesita. En ese acercamiento que Gabino propicia con Sorete -que lo escucha con confianza porque ve en él la imagen de un gaucho-, Kartun

incorpora la primera remisión explícita al universo del *Martín Fierro*: “SORETE- Dice la nena que te quiero, yo... que de los huincas sos el único que quiero, yo... GABINO- (Triste.) Y qué otro remedio cacique... este desierto de agua... pobrecitos los dos... si somos como Fierro y el sargento Cruz...” (Kartun 2016: 75). Es decir, para fortalecer el vínculo, ganarse la confianza del indio y así poder convencerlo, Gabino utiliza el ejemplo de la amistad por excelencia, la de Fierro y Cruz solos en el desierto. Sin embargo, más adelante, cuando Sorete acepte luchar a cambio de, tras el triunfo, ser conducido junto con su tribu a la isla Martín García, donde cree que aún están con vida el resto de los caciques esperando su liberación, Gabino siente el remordimiento de la mentira y empieza a experimentar asco por sí mismo, por su conversión en traidor: “¡Serás repugnante, Gabino Ventura... tanto aprenderte la letra de Moreira y terminás haciendo el Sardetti...!” (Kartun 2016: 83). Se refiere, así, al almacenero que al negar la deuda de dinero que de buena fe le había prestado Moreira, lo envía al cepo, dando comienzo a la seguidilla de desgracias que se desencadenan en la vida del gaucho.

La yuxtaposición entre la historia de *Juan Moreira* y la de *Martín Fierro* es cada vez más frecuente e, incluso, Gabino comienza a desdibujarse como sujeto en la identidad ficticia, primero de Moreira y, luego, del sargento Cruz. Así, cuando se desenvuelve la lucha y la vida de Sorete repentinamente corre peligro por el ataque de los piratas, Gabino, al borde de la enajenación, grita: “¡Juan Moreira no consiente.../ que se cometa el delito/ de matar así un valiente...!! (Ciego de furia se arroja sobre los piratas descargando mandobles y puntazos a diestra y siniestra...)” (Kartun 2016: 89). Víctima de su locura, Gabino muere a causa de los disparos propinados por los piratas a quienes califica de “Chirinos”, como el sargento que asesinó por la espalda a Juan Moreira en el burdel La Estrella. Hacia el final de su vida, los papeles se le confunden, la letra de los distintos

personajes se le entremezcla sin poder discernir bien qué parlamento corresponde a cada uno. Sin embargo, en ese cruce final, en esa liminalidad entre ficción y realidad, reside la apuesta política que subyace en la construcción de este personaje:

Gabino- ¡Letra! ¡Letra... estoy sin letra... pie, apuntador...! Tranquilo, cacique... no llore... es mi escena... el teatro es así... todo mentira... (...) Mi apuntador se ha dormido. ¡Qué risa! ¡Pie, pie... apuntador...! Se me mezclan los bocadillos... soy Moreira y soy el Sargento Cruz... es igual... es lo mismo... en este circo piojoso a todos los gauchos nos han hecho pelear siempre contra la misma partida...

Kartun 2016: 91.

Gabino se identifica con Cruz o con Moreira indistintamente porque es un sujeto marginal víctima de una situación injusta y opresiva, que lo conduce a la muerte. Moreira, por la espalda, y en manos de la policía; Cruz, a causa de la viruela contraída entre los indios, hacia donde huye con Fierro como resultado forzoso de la persecución policial. Gauchos, valientes y perseguidos, cuyo destino inexorable es la muerte, la cual posee, a su vez, poder mistificador, pues a partir de allí los indios adorarán la victrola con la que Gabino reproducía el pericón nacional para organizar los bailes en la cubierta durante los festejos patrios. De esta forma, se advierte en esta primera y temprana obra de la producción kartuniana el empleo de ciertos clásicos de la literatura argentina, por un lado, por el peso político que dichas obras acarrearán; por otro, como eslabones centrales en la construcción del imaginario nacional.

En resumen, *Pericones* evidencia marcas constitutivas de la poética kartuniana. Principalmente, el humor irreverente, obsceno, referido al plano de lo sexual y escatológico; la utilización de lo popular como dispositivo de creación; la indagación sobre ciertos mitos instalados en el imaginario social que hacen a la tradición cultural nacional y, por último, un posicionamiento político e ideológico concreto que refleja el pensamiento

del dramaturgo. De ahí lo que señalamos más arriba: la obra erigida como homenaje, tanto a Salgari como a Hernández Arregui.

3.1.3. Teatro político y polémica

La primera polémica que surge en torno a esta obra, se produce entre el dramaturgo y el director. Cuando Jaime Kogan asume la dirección de la puesta en escena de *Pericones*, le impone cuarenta cambios al texto, de los que Kartun solo acepta unos veinte (Dubatti 2015). De hecho, la primera versión del texto es la que publica el Teatro General San Martín (1987), dentro de una colección que privilegia la edición de los textos tal como fueron representados y, aunque Kartun manifiesta su desacuerdo, la versión original previa a los cambios impuestos por Kogan nunca salió a la luz. Asimismo, la puesta en escena no fue exactamente como Kartun se la había imaginado. En la entrevista que Jorge Dubatti publica en la edición de 1993 a cargo de Osvaldo Pelletieri, el dramaturgo sostiene:

La versión del Teatro San Martín fue, creo, de una espectacularidad legítima aunque 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.

Kartun 1993: 282-283.

Como se desprende con evidencia de sus propias palabras, Kartun no quedó del todo satisfecho con la puesta en escena y, si bien este roce no pasó a mayores -de hecho Kogan dirigió otros textos posteriores de Kartun-, resulta elocuente con respecto a dos cuestiones. Primero, la insatisfacción que Kartun experimenta dejando sus textos en manos de otros. Aunque tiene algunas experiencias previas de dirección, recién en 2003 con la puesta de *La madonnita*, Kartun va a tomar la decisión irreversible y definitiva de dirigir sus propios

textos, dando lugar a lo que, a nuestro entender, constituye el inicio de la etapa de madurez dentro de su obra. En segundo término, lo que le disgusta de la puesta de Kogan revela una marca contundente de su poética. Kartun rechaza la espectacularidad. Su teatro, en especial a partir del momento en que empieza a auto-dirigirse, pretende desde la puesta en escena producir la sensación de un “teatro pobre”, para citar a Grotowski (1992); un teatro de balneario, de varieté, popular o, para usar sus propios términos, “berreta”.

La segunda polémica y, con claridad, la más fuerte que produce la aparición del texto, se lleva a cabo a través de la revista *Unidos*. Tal como sostiene Martina Garategaray:

Unidos, en alusión a la frase de Perón “El 2000 nos encontrará unidos o dominados”, salió por primera vez en mayo de 1983 y lo hizo hasta agosto de 1991. Dirigida por Carlos “Chacho” Álvarez en sus páginas reunía a “militantes peronistas” que buscaban resignificar la tradición peronista a partir de los valores de la democracia liberal que llevaba la marca de Raúl Alfonsín.

Garategaray 2010: 2.

En el número 17, Alberto Ure publica una crítica a la puesta de *Pericones* de Jaime Kogan (reproducida en *Sacate la careta* 2012: 39-50), donde cuestiona, con bastante virulencia, los contenidos políticos de una obra que lee como farsa, como la “degradación del sistema Brecht” y como un “peronismo marxista que se enardece como alfonsinista. Y prepotea.” (Ure 2012: 41). Veamos un breve fragmento:

[Kartun] Es, sin lugar a dudas, un peronista (...) Tantas filiaciones y consciencias confluyen en una obra que deja la resaca que provocaría la lectura de las obras completas de Martínez Estrada en una noche infernal, con algunos saques de brechtismo psicótico a la madrugada. Lo más difícil de digerir es que la obra de Kartún [sic]-Kogan busca un vértice en la consciencia política y que, por lo tanto, se propone como un camino que conduciría al espectador a un conocimiento de su situación en la historia.

Ure 2012: 40-41.

La respuesta de Kartun no tarda en llegar. Aparece en el número siguiente, el 18, como una carta de lector titulada “Cartunes” y acompañada por otra carta posterior, que defiende la obra, firmada por Pino Solanas, con quien Kartun trabajó en varias oportunidades. El posicionamiento político es contundente:

Los peronistas tenemos por delante nuestro desafío. Ya no solo podemos hablar de liberación nacional. Si nos sale tendremos el espacio para hacerla. Realizarlo nos compromete a profundizar una ética. La que demuestre que con el peronismo no sólo se come, no sólo se vive. Se puede crear también libre de tutelas y censuras, sin policías de adentro ni de afuera. En libertad, justicia y soberanía.

Kartun 1988: 222.

Sin perder el sentido del humor, Kartun lee en la crítica de Ure un “discurso autoritario” que trae el “recuerdo de nuestros monstruos”, en referencia al estilo discursivo de la última dictadura militar, cargado de soberbia, de descalificación petulante, de suficiencia, de uso monopólico de la verdad (Kartun 1988: 221). Además de ver en la crítica un acto desafortunado de ensuciar a los pares y de “mala leche”, observa que Ure publica su nota cuando la obra ya no está más en cartel, por lo que aquellos lectores que no la vieron no podrán confrontar su juicio con la obra en sí. Más allá de la disputa, lo que interesa resaltar es la adhesión política clara y sin ambages que Kartun asume por aquellos años, y el uso del teatro en coherencia directa con esa adhesión. La práctica del teatro como una ética: “La vio bastante gente. Gustó, sobre todo a los compañeros. Insertó en el teatro profesional un texto de explícita identificación política. Confirmó una vez más la vigencia del ideario nacional y popular. Y pude cambiar el coche, que estaba realmente a la miseria” (Kartun 1988: 220). La polémica da cuenta, entonces, de dos logros. Por un lado, como mencionamos al principio, Kartun ingresa al campo del teatro oficial, lo que consolida su posición de dramaturgo. El “ruido” de la polémica demuestra que no es un desconocido. Es ya el dramaturgo Kartun, alguien con presencia fuerte dentro del campo teatral. Por otro

lado, logra que su posicionamiento político exceda el universo de espectadores afines al peronismo de izquierda, precisamente por su puesta en el San Martín, que acarrea otro tipo de público más amplio. Es, entonces, un aporte a la causa. Por último, esta disputa da cuenta también de la concepción que subyace en la poética kartuniana. Comprender el teatro de Kartun implica comprender su posicionamiento ideológico, aunque no en todas las obras esté tan explicitado como aquí. Estudiar su obra como totalidad, nos ayuda a percibir el sustrato político-ideológico que acompaña toda su producción, reconociendo peculiaridades propias de su poética a partir del ideario nacional y popular sobre el que erige toda su dramaturgia.

3.1.4. Dos posturas críticas

La significatividad de *Pericones* dentro de la obra kartuniana y, principalmente, dentro de una historia del teatro nacional, queda de manifiesto en el hecho sintomático de que dos de los principales estudiosos del teatro argentino hayan elaborado importantes trabajos de investigación sobre este texto. Nos referimos a Osvaldo Pellettieri y a Jorge Dubatti, respectivamente.

El primero que pone el foco en *Pericones* es Pellettieri, cuando en 1993 publica la primera parte de la obra completa de Kartun (Pellettieri 1993). El libro cuenta con un prólogo introductorio titulado “Mauricio Kartun: Entre el realismo y el neosainete” y allí analiza puntualmente *Pericones* y *El partener*. Como hemos mencionado al comienzo de esta tesis, Pellettieri estudia los textos en función de lo que él considera el sistema teatral argentino, para observar su historicidad. Por lo tanto, no resulta llamativa la filiación que plantea entre *Pericones* y una serie de textos dramáticos de los años ‘70 que, desde su perspectiva, procuraban “rectificar” la “historia oficial” (Pellettieri 1993: 11). Se refiere a

Historia tendenciosa de la clase media argentina, de Ricardo Monti; *Chau papá*, de Alberto Adellach; *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto y *La gran historia nacional*, de Patricio Esteve. Todos de 1971, excepto el último correspondiente a 1972. Se trata de un teatro al que Pellettieri denomina de “intertexto político” y cuya tendencia, *Pericones*, más de una década después y en un contexto completamente diferente, intentaría recrear (Pellettieri 1993: 12). La hipótesis que sostiene Pellettieri afirma que “la pieza de Kartun es un nuevo intento de “rectificación” de la versión “oficial” de nuestra historia y procura convertir al dramaturgo en un “historiador”, en un “irradiador” de verdades más o menos acalladas” (Pellettieri 1993: 12). Para Pellettieri, la tesis realista de esta obra es probada a partir de los procedimientos de la farsa. La pieza, al igual que sus antecedentes de los años ´70, pertenece al realismo reflexivo y, a pesar de su desarrollo verosímilmente imposible, logra un efecto total de realidad gracias al trazado de dos personajes realistas - Degenaro y Sorete- que son los que dotan de ideología al texto (Pellettieri 1993: 16). Dice Pellettieri: “(...) ubicada en la segunda fase del realismo reflexivo, apela a la deformación de la imagen para ayudarnos a aclarar, a rectificar la idea de un pasado en el cual el autor ve el germen de los males del presente (...) es una farsa-didáctica. Su objetivo es ‘serio’” (Pellettieri 1993: 16-17). Por esta razón, este crítico se pregunta más adelante: “¿*Pericones* fue un anacronismo en 1987?” (Pellettieri 1993: 19). Su conclusión es positiva, aunque destaca el hecho de que el texto de Kartun revela un intento por restaurar el teatro como práctica social, como lo había hecho Teatro Abierto, dentro de una historia teatral carente de una consciencia histórica real (Pellettieri 1993: 19).

Desde nuestro punto de vista, la configuración de la historia teatral a partir de sistemas y subsistemas, que Pellettieri elabora siguiendo el modelo de Tiniánov, conduce al crítico argentino, quien sin dudas reconoce la importancia de *Pericones*, a una lectura muy

particular, y un tanto sesgada, de este texto.⁸⁶ Desde nuestro enfoque, lo que hace Kartun es elaborar un tipo de teatro político, con una fuerte base brechtiana (1983) heredada de su etapa militante, ajeno a la solemnidad y utilizando para ello como dispositivo un género popular, en este caso, la novela de piratas. Es político, además, porque pone sobre la superficie las nociones de enfrentamiento y conflicto, y la construcción de identidades a partir de la diferencia (Mouffe 1999). Se trata de un teatro de cruces imposibles, de yuxtaposiciones inesperadas, cuyo objetivo -evidentemente político- no pareciera ser el de convertir al dramaturgo en historiador ni a la pieza en una verdad histórica, al menos no en términos estrictos. El ideario socialista y peronista de izquierda está por supuesto presente y la preocupación por transmitir un mensaje resulta trascendente, pero intentar leer esta obra en conexión directa con las de los '70 mencionadas por Pellettieri y pensarla como parte del denominado realismo reflexivo, pareciera llevar al crítico a una subvaloración del texto en toda su singularidad, de lo que se desprende su lectura de la pieza como anacrónica.⁸⁷ Tal vez aquí resida un ejemplo concreto para definir la poética kartuniana y que, desde nuestra perspectiva, se relaciona con su particularidad, es decir, con la complejidad para establecer una conexión inmediata entre su obra y otros textos del período. La pieza resulta anacrónica si se la piensa en relación directa con las obras del '70, pues por su propuesta política pareciera más adecuada a esa época que a la de su contexto de producción. Sin embargo, es novedosa en sus indagaciones sobre procedimientos dramáticos que configuran un tipo

⁸⁶ Algo similar va a ocurrir con su lectura de *El partner*. Pellettieri piensa al teatro a partir de la propuesta de Tiniánov en "Sobre la evolución literaria" (1970), por lo que entiende la configuración de un sistema teatral, como extensión de la noción de "sistema literario" que propone el crítico ruso, en el que reconoce textos modelo que configurarán la producción de nuevos textos, dándole dinamismo al sistema.

⁸⁷ Dice Pellettieri: "La semántica de *Pericones*, coincide e incluso intensifica, la concepción contenidista del teatro de intertexto político de los setenta. Atiende más al "mensaje" que a la estructuración de un discurso artístico, a pesar de los importantes resultados estéticos enunciados. La primacía del hecho histórico y la pretensión de "verdad histórica", son excluyentes (...) Para *Pericones*, la historia no es una ocurrencia individual e irrepitable, sino algo "verdadero" o "falso". Mantiene un punto de vista, una focalización, absolutamente monológica de los hechos". (Pellettieri 1993: 17).

particular de teatro político, en especial, el uso del humor de manera irreverente, por momentos desopilante, y el trabajo intertextual sobre un género popular de origen no teatral.⁸⁸

Es el propio Kartun el que ha señalado la sensación de ser uno de los pocos referentes de su generación que siguió haciendo teatro. En la entrevista que le realizáramos en 2010, a propósito de las consecuencias que deparó la dictadura militar, sostiene: “Mi generación, la generación de los que teníamos en ese momento entre veinte y treinta años, éramos el segmento más comprometido, fuimos la carne de cañón. Entonces, lo que produce la dictadura es un gran hueco. Vos te das cuenta. La mía es una generación de muy pocos exponentes” (Bracciale Escalada 2014: 177-178). Esa soledad puede tener que ver con el hecho de que sea difícil conectar ciertos textos de Kartun con otros de otros dramaturgos en el mismo período de producción. Sin embargo, más allá de esto, vale decir que esta característica -que podríamos denominar como “aislamiento” y que se refleja con mayor intensidad en algunos textos y en algunos períodos-, será una marca recurrente de la poética kartuniana. Basta pensar en la singularidad de *El Niño Argentino*, una obra compuesta en verso en el año 2006, o en los trabajos sobre el intertexto bíblico que produce con *Salomé de chacra* (2012) o *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014), para confirmar

⁸⁸ En este punto, resulta elocuente recuperar una cita ya transcrita en los apartados anteriores, en la que Kartun expresa su opinión con respecto a la recepción de *Pericones*:

(...) con el primer teatro político que escribí después de Teatro Abierto, que fue **Pericones**, me mearon en cascada: “cómo se puede decir esto”, “cómo se puede hacer un teatro político de esta condición”, “cómo hacer un teatro político que no honra a nuestros héroes y mártires”. Yo sentí una libertad extraordinaria cuando pude escribir **Pericones**. Cuando pude escribir una obra en la que realmente yo sentía que estaba expresando mi peronismo sin tener que rendirle cuentas a lo que el peronismo estaba haciendo en ese momento, que era además un peronismo en la derrota, porque lo escribí después de las elecciones del 83.

Ajaka y Kartun 2014: 17. Negritas en el original.

la hipótesis de la peculiaridad de la poética de Kartun, difícilmente homologable a otras poéticas.

En un artículo publicado en el Diario Perfil (17/6/17), Rafael Spregelburd sostiene que no es pertinente hablar de “evolución” en el arte. Desde su particular punto de vista, afirma:

No creo que haya evolución en el arte. Hay otras cosas, como arritmia, intermitencia, olvido, tradición, redescubrimiento, falsificación, copia, maravilla, solemnidad, y mientras no podamos ponerle un nombre en firme a lo que hay, el asunto seguirá siendo sensato. Pero evolución no hay. No es mejor el barroco que el neoclásico, ni el posdrama es más fino que el drama. Algunas formas concebidas colectivamente son sólo más parecidas al paisaje, pero nada más. El arte no sigue el camino de la ciencia y precisamente por ello es otra cosa, esa otra cosa necesaria que crea la alteridad y con ella la idea. Por eso estimulan tanto los diálogos sobre la vanguardia, ese vaivén tan viejo como la forma, que pretende alterar lo que ya se ha aprehendido socialmente para demostrar su trampa colectiva.

Spregelburd 2017.

Aunque nosotros hablamos de “evolución” en la obra kartuniana, coincidimos con Spregelburd al momento de pensar una historia del teatro argentino. Nos atrevemos a utilizar el término “evolución” dentro de la propia producción de nuestro dramaturgo, pues consideramos que Kartun efectivamente va construyendo paso a paso su obra como totalidad y que, en ese construir, su poética, de alguna manera, va evolucionando hasta adquirir una singularidad única e irrepetible, en la que confluyen todos los elementos previos sobre los que el autor trabaja desde los años '70 en adelante. Sin embargo, no creemos que su obra sea la “evolución” de otro tipo de teatro anterior. Creemos, e insistimos con este término, en su singularidad. O, al decir de Spregelburd, concebimos la historia teatral a partir de sus “arritmias”, “intermitencias”, “olvidos”, “falsificaciones”. Esto, por supuesto, no invalida establecer conexiones entre distintos textos. Sin embargo, pensar el teatro desde una cronología, desde una sincronicidad y a partir de sistemas que

tengan más de un representante para establecer series y se estudien a partir de un modelo, puede perjudicar la lectura de ciertos textos.

Por su parte, Jorge Dubatti le ha dedicado varios estudios a *Pericones*. De hecho, un dato singular es que elige este texto para conformar el volumen colectivo editado a propósito del bicentenario por el CCC⁸⁹ y el Fondo Nacional de las Artes,⁹⁰ titulado *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*. El libro, del que Jorge Dubatti es coordinador, forma parte de un proyecto que, auspiciado por la Unidad Ejecutora Bicentenario de la Presidencia de la Nación, publicó una colección de cuatro tomos en los que se aborda la literatura, la dramaturgia, la música y las artes visuales entre 1910 y 2010, respectivamente. El hecho de que *Pericones* forme parte de tal proyecto revela la importancia que para Dubatti constituye la figura de Kartun en una historia del teatro nacional, así como también la centralidad de *Pericones* como metáfora de la Argentina, como una lectura posible de la historia de nuestro país. El artículo, escrito en colaboración con Belén Landini (Dubatti, Landini 2010), anticipa una serie de lecturas que Dubatti efectuará sobre el texto en 2015 (en el Anuario de Publicaciones del CCC) y en 2016 (estudio preliminar a la edición conjunta de *Pericones* y *El partener* en la Serie de los dos Siglos de Eudeba). Dubatti lee el texto dentro de la poética abstracta del realismo dialéctico (Dubatti 2015: 6), para sostener que desde ese marco se reformula y replantea el pensamiento socialista de Kartun. *Pericones* constituye, entonces, un eslabón central para pensar una historia del teatro de izquierda. Sin embargo, Dubatti no identifica en los procedimientos de la pieza los recursos de la farsa y considera al texto como “una metáfora de enorme potencia referencial en la que resuenan el primer peronismo, la dictadura de

⁸⁹ Centro Cultura de la Cooperación Floreal Gorini.

⁹⁰ Dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

1976, la Guerra de Malvinas, entre otros momentos de la historia nacional” (Dubatti 2015: 12-13). Asimismo, al hacer hincapié en el final abierto del texto, destaca la apelación de Kartun a la memoria del espectador de postdictadura que debe completar la narración con lo que sabe de su propia experiencia histórica (Dubatti 2015: 16), de lo que se desprende una visión que le otorga mayor complejidad al texto. Pellettieri también lee en el texto una metáfora de la Argentina, pero la proyección utópica de esa metáfora le resulta anacrónica en el contexto de su producción. Por su parte, Dubatti señala el ideario político como base ineludible para la constitución estética de la obra de Kartun, y en esa base reconoce como elemento determinante el trabajo sobre la utopía. De este modo, la utópica visión que presenta *Pericones* no vuelve al texto anacrónico sino que lo define como parte constitutiva de su poética, esto es, una poética de izquierda, con una concepción del teatro nacional y popular, y con una indagación constante sobre la persecución de utopías.

Al margen de las distintas posturas críticas al respecto de este texto, lo que más interesa señalar es la importancia que adquiere la obra para investigadores de la talla de Pellettieri o Dubatti. Ya Pellettieri había escrito un texto crítico sobre *El partener*, incluido en la primera edición del texto (Universidad Nacional del Litoral), lo que evidencia la temprana relevancia que le otorga a este autor. De hecho, es a partir de 1987/8, con *Pericones* y *El partener*, cuando la crítica académica comienza a detenerse en la obra de Kartun, en gran parte gracias a la labor de Pellettieri, por lo que *Pericones* es también en este sentido una obra bisagra.

3.2. Hacia un teatro realista 2. Marginalidad e identidad en *El partener* (1987)

¡Lucha escribiendo! ¡Enseña que luchas! ¡Enérgico realismo!
¡La realidad está de tu parte, ponte tú de la suya!
¡Deja que hable la vida! ¡No la violentes!
Bertolt Brecht

En 1988, un año después del rimbombante estreno de *Pericones* en el San Martín, Omar Grasso pone en escena *El partener*. El estreno se produjo en Buenos Aires, en el Teatro Lorange, el 13 de septiembre de 1988, y la puesta tuvo la particularidad de que el personaje protagónico, Pacheco, era interpretado alternativamente por dos actores distintos, Lito Cruz y Franklin Caicedo. Para Pellettieri, este hecho significa un cambio fundamental en el texto teatral, pues “Caicedo trabajaba con la concepción teatralista del “actor popular” basado en la maquieta, la mueca (...) y Cruz lo hacía con una concepción strasberiano-stanislavskiano, apoyada en la introspección, la “verdad” de los sentimientos y las sensaciones del actor, en la interiorización del conflicto” (2001c: 35, comillas en el original). El elenco original se completaba con Gustavo Belatti en el papel de Nico; Juana Hidalgo como Nydia y Juliana Orihuela como la paraguaya.⁹¹ Así como dijimos que *Pericones* fue una obra bisagra en la trayectoria de Kartun, debemos agregar que los años 1987 y 1988 son también una bisagra con respecto a la recepción del autor y a su posicionamiento en el campo teatral. Y esto se debe, no solamente a *Pericones* sino también a *El partener*. La primera edición de *El partener* incluye un texto crítico de carácter académico a cargo de Osvaldo Pellettieri. Es la primera vez que la crítica

⁹¹ La paraguaya es un personaje que no habla, por lo que en puestas en escena posteriores tiende a desaparecer. Simplemente se la nombra. La ficha técnica del estreno se completa de la siguiente manera:
Música: Jorge Valcarcel.
Escenografía: Marcela Polischer.
Asistencia Escenográfica: Carmen Cornejo.
Asesor folclórico: Miguel Ángel Elías.
Asistencia de dirección: Liliana Carro.

especializada y académica se ocupa de la obra de Kartun. El libro, publicado en 1989 por la Universidad Nacional del Litoral y que incluye también “El clásico binomio” de Rafael Bruza y Jorge Ricci, señala en una nota al pie: “Este es el último texto de uno de los dramaturgos argentinos más valorado de los últimos tiempos” (Kartun 1989: 69). Es el propio Pellettieri el que indica la ausencia de estudios académicos sobre este autor hasta ese momento. Incluso la recepción de la crítica empieza a ser mayor a partir de *El partener* y marcadamente más positiva con respecto a la figura de Kartun y su dramaturgia. Es decir, *Chau Misterix* había tenido una recepción bastante amplia, para lo que contribuye, por supuesto, la dirección de Catalano (como vimos en el apartado del capítulo anterior 2.1.1. “Apuntes sobre la primera puesta”), pero no ocurrió lo mismo con las obras de Teatro Abierto, lo que se explica también por el contexto dictatorial. *Pericones*, sobre todo por su estreno en el teatro oficial, posibilita nuevamente una visibilidad en los medios gráficos pero así como se produjo la polémica con Alberto Ure, no siempre la crítica le fue favorable, lo que demuestra, en algún punto, el carácter controversial del texto. Nina Cortese, por ejemplo, publicó en *Ámbito Financiero*, el 27 de abril de 1987, el siguiente comentario: “Pericones de procacidad. Determinados productos televisivos pueden parecer obra de una mente sutil, comparados con este dechado de despropósitos y groserías”.⁹²

El partener posiciona a Kartun en un sitio ya incuestionable en la dramaturgia nacional. De hecho, la misma Nina Cortese escribe en *Ámbito Financiero* al año siguiente de su crítica sobre *Pericones*: “Sólidamente construida, fuertemente sentimental, colorida y poco convencional, la pieza de Mauricio Kartun revela a un dramaturgo personalísimo” (19/09/88).⁹³ Por su parte, Osvaldo Quiroga, que había tenido una mirada bastante negativa

⁹² En: http://www.autores.org.ar/sitios/mkartun/criticas/criti_pericones.htm

⁹³ En: http://www.autores.org.ar/sitios/mkartun/criticas/criti_partener.htm

con respecto a *Chau Misterix*, afirma: “Una obra admirable. Con esta obra espléndida -una de las mejores del teatro argentino de la última década- Kartun se ubica al lado de autores tan relevantes como Cossa o Monti. Y no sólo porque cada personaje es un modelo de perfección formal, sino también porque aquí no es difícil descubrir los rostros de un país castigado por el desencuentro y la violencia” (La Nación, 16/09/88).⁹⁴ Estos ejemplos reafirman la asunción de *El partener* como una bisagra en la carrera de Kartun, junto con *Pericones*, por los motivos que desarrollamos en el apartado anterior. Incluso, en 1990, Jorge Dubatti y Osvaldo Pellettieri incorporan un artículo de análisis crítico sobre la puesta en escena de *El partener* dirigida por Omar Grasso, en un libro de investigación teatral de corte académico: *Cien años de Teatro Argentino. Del Moreira a Teatro Abierto* (Pellettieri 1990).

Con respecto a las ediciones, luego de la iniciática de 1989 -el mismo año en que se publica la segunda edición de *Chau Misterix* (Torres Agüero)-, el texto aparece publicado por segunda vez en la compilación del teatro completo que efectúa Pellettieri (Corregidor 1993). En ambas conserva la misma dedicatoria: “A David. A Perón. A todos nuestros padres. A todos nuestros hermanos” (Kartun 1989: 69; 1993: 193). Ese mismo año, 1993, se reedita por Girol Books. En 2006, se incluye este texto en una publicación de Losada que reúne también *La suerte de la fea*, *La Madonnita* y *Chau Misterix*. Y, finalmente, se publica junto con *Pericones* en La serie de los dos Siglos de Eudeba, en 2016. Esto significa que, hasta el momento, *El partener* se ha publicado cinco veces en total. A partir de la edición de Losada (2006), las dedicatorias desaparecen.

⁹⁴ En: http://www.autores.org.ar/sitios/mkartun/criticas/criti_partener.htm

En cuanto a las puestas en escena, luego de la versión de Grasso, el texto se ha repuesto en muchas oportunidades, incluso en el marco del teatro oficial, dirigido por Manuel Vicente,⁹⁵ en el Teatro Cervantes en 2011. En Mar del Plata, hubo dos adaptaciones de esta obra: una en 1995 dirigida por Gustavo Fraga y otra en 2008, bajo la dirección de María Carreras.

3.2.1. Definiendo la estética: “Realismo sucio”, relaciones intratextuales y cuestiones políticas

Tanto en la primera edición del texto (1989, Universidad Nacional del Litoral) como en la introducción al primer tomo de las obras completas (Corregidor 1993), Osvaldo Pellettieri incluye un artículo sobre *El partener* al que titula: “*El partener* (1988), la tragicomedia de la impostura y el desamparo”. Con ligeras variaciones, en ambos artículos críticos establece la relación de esta obra de Mauricio Kartun con sus modelos previos para mostrar el dinamismo del sistema y señalar la importancia de *El partener* en relación con ese modelo:

Es un texto que no está vinculado pasivamente a un modo de hacer teatro, sino que asume ser parte de un sistema especialmente ligado a la forma sainete criollo (...) El partener, de Mauricio Kartun está vinculada estética e ideológicamente con *la segunda versión, el sainete tragicómico*.

Pellettieri 1993: 20 y 21. Bastardillas en el original.

Por esta razón, Pellettieri habla de “neogrotesco” y de “impostura”, porque desde su mirada la obra comienza como si se tratara de una muestra realista-costumbrista pero hay una transgresión constante a la técnica del encuentro personal -procedimiento propio del realismo-, a través de la caricatura. El chiste distancia permanentemente la introspección

⁹⁵ Actor dirigido por Kartun en *La Madonnita* y en *Salomé de chacra*.

psicológica que exige el realismo. Para Pellettieri, Kartun reitera los procedimientos del tradicional sainete tragicómico (autoengaño, feísmo, transgresión al realismo, desenmascaramiento), manteniéndose dentro de su poética. No estiliza ni parodia, pero sí resemantiza la tragicomedia. Trabaja con procedimientos contra los que se alzó la modernización del sesenta: debatir en escena los problemas de la clase media, trabajar con lo sentimental, con lo feo, con el final feliz. Cuando comienza la obra, la familia ya está desarticulada, es decir, la obra resemantiza lo finisecular y parodia la “modernidad” del discurso anterior.

Además de las relaciones extratextuales planteadas por Pellettieri, consideramos relevante establecer las relaciones intratextuales que definen a la poética del autor. De hecho, nos llama la atención el tipo de realismo que Kartun despliega en algunas de sus piezas, puesto que, desde nuestra perspectiva, ese tipo de realismo permite establecer dentro de su obra global una serie particular, conformada por algunos de sus textos con peculiaridades comunes. A nuestro entender, este modelo kartuniano en el que predomina de manera muy fuerte la exploración escénica del feísmo, se inicia con *Cumbia morena cumbia*, de 1983, perteneciente al ciclo Teatro Abierto. Y, a su vez, se continúa con algunas piezas de los años '90, en las que el trabajo sobre lo escatológico disminuye pero la indagación sobre un tipo particular de realismo pareciera mantenerse. Proponemos, entonces, establecer una serie interna en la obra de Kartun que vincule *Cumbia morena cumbia* (1983), *El partener* (1988), *Desde la lona* (1997) y *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998). Incluso, podría agregarse dentro de esta serie alguno de sus monólogos, como por ejemplo *Como un puñal en las carnes* (publicado en 1996 y estrenado en 2004 por Jorge Ricci en Rafaela, Santa Fe). Al pensar estos textos en correlación, puede advertirse la existencia de una etapa kartuniana amplia, incluso transversal con respecto a la

periodización planteada en esta tesis, que se corresponde con su etapa exclusiva de dramaturgia y no aún de dirección, en la que se trabaja explorando diversas posibilidades para el realismo y en cuyas obras predomina una evidente focalización y estilización sobre sectores marginales, a partir de las cuales se elabora una mirada crítica sobre la sociedad. Al marcar el inicio de esta serie en *Cumbia morena cumbia*, planteamos ya la relación con el grotesco, como una tradición en la que Kartun abreva y de la que extrae procedimientos, en especial, aquellos vinculados a la exploración de la tensión entre lo trágico y lo cómico, y a la incapacidad del sujeto para reconocer y asumir su verdadera situación en el mundo.

En el caso puntual de *El partener*, la didascalía inicial evidencia desde el comienzo el contexto marginal en el que se desarrolla la pieza e, incluso, ya en esta primera referencia hallamos elementos propios del feísmo que nos llevan a calificar este tipo de realismo que produce Kartun como “realismo sucio”, extrapolarlo esa denominación de la narrativa norteamericana de los años ’70 y ’80, que refleja la amargura de la vida cotidiana con sordidez, humor negro e ironía. Sin plantear una correspondencia inmediata entre el universo recreado por los norteamericanos y las propuestas kartunianas, el rótulo de “realismo sucio”, acuñado en la revista inglesa *Granta* en 1983, resulta iluminador para calificar las particularidades de algunas obras del dramaturgo. En la nota editorial de dicha revista, Bill Buford señala:

It is instead a fiction of a different scope -devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture- and it is entirely appropriate that its primary form is the short story and that it is so conspicuously part of the American short story revival. But these are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafés, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but, mainly, they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of

modern consumerism. This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life, but it is realism so stylized and particularized -so insistently informed by a discomfiting and sometimes elusive irony -that it makes the more traditional realistic novels of, say, Updike or Styron seem ornate, even baroque in comparison. Many, like Richard Ford, Raymond Carver, or Frederick Barthelme, write in a flat, 'unsurprised' language, prodded down to the plainest of plain styles. The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask us to witness; it is what's not being said- the silences, the elisions, the omissions -that seems to speak most. (...) It is possible to see many of these stories as quietly political, at least in their details, but it is a politics considered from an arm's length: they are stories not of protest but of the occasion for it.

Buford 1983:4-5.

De este fragmento, interesa sobre todo rescatar la descripción de un tipo de realismo que se detiene en el detalle local, en las pequeñas modulaciones del lenguaje y de los gestos, y que no es ambicioso en su forma sino que trabaja sobre lo simple y plano, sin adornos ni ornamentos. Por otro lado, resulta peculiar su detenimiento en personajes comunes, cotidianos; en simples trabajadores, no en grandes héroes; en sujetos marginales, de vidas mediocres y miserables, que viven en zonas periféricas pero que, sobre todo, podrían ser de cualquier parte, "vagabundos" (*drifters*) oprimidos por las particularidades del consumismo moderno. Personajes que beben mucho alcohol y que suelen involucrarse en problemas de distinta índole. Finalmente, llama la atención del fragmento precedente la insistencia en la importancia de lo no dicho, de los silencios y las elipsis; y en la descarnada insatisfacción que se desprende de estos relatos, plagados de ironía, lo que evidentemente encubre una crítica social. Estos aspectos permiten pensar una arista política para esta literatura que si bien no parece ser una ficción de protesta, sí parece habilitar la ocasión para ello. Consideramos que muchos de estos elementos, extrapolados a otro género -el teatral- y a otro contexto -la Argentina de fines de los '80-, pueden resultar iluminadores

para pensar esta y otras obras de Kartun, por las razones que desarrollaremos a continuación.

Como señalamos más arriba, ya en la primera didascalia de *El partener* se plantea la escena en un contexto miserable, en el que sobresalen lo feo y lo desagradable:

Una pieza pequeña y sucia, en los fondos de un restorán. Cama alta de hierro. Colcha de mondongo gris. Olor a la cueva del oso. Dan ganas de abrir la única ventanita del cuarto: una banderola alta, sobre la pared lateral. Es mediodía, y el oso duerme con ronquidos como vómitos. Un roperito rengo y descascarado. De una de sus puertas cuelga, en una percha, un imponente poncho rojo.

Parado en medio de la habitación, Nico, trata de acostumbrarse a la penumbra. Viste raro (...) Va hacia una pared y enciende la luz del cuarto: una bombita pelada que cuelga de un cable grasoso y pelusiento. Pachequito, sobre la cama, como un barco encallado. Un brazo enorme colgando hacia el suelo. Los pies asomando bajo la frazada. Porra y bigotes. La boca abierta y desdentada.

Kartun 1993: 195.

Como se observa, el espacio planteado para el desenvolvimiento de los personajes refleja una realidad miserable pero, además, asfixiante y sucia. Los calificativos que usa Kartun para describir ese espacio son altamente elocuentes: “mondongo gris”, “cueva de oso”, “ronquidos como vómitos”, “roperito rengo y descascarado”, “cable grasoso y pelusiento”, “boca desdentada”. Hay algo sórdido desde la primera didascalia que nos anticipa un mundo no solo pobre sino también desagradable. La grasa y el mondongo son elementos evidentemente bien seleccionados para reflejar las particularidades de una piecita ubicada en el fondo de un restaurant. Del mismo modo, el personaje de Pacheco durmiendo al mediodía es una muestra clara de un sujeto al margen de la cadena productiva, ajeno a la realidad laboral tradicional y sin atenciones para su cuidado personal.

La obra escenifica una relación quebrada entre un padre (Pacheco) y un hijo (Nico). Asimismo, pone en escena un tópico de preferencia kartuniana casi obsesivo: el universo de los artistas populares, anónimos, los llamados “artistas de balneario” o de varieté. El

poncho rojo que se menciona en la primera didascalia apunta a esa labor de Pacheco, heredada a su hijo Nico -su partener-, que en el momento en que se plantea la obra se encuentra en plena decadencia:

PACHECO- El lugar no es gran cosa pero el trabajo es aliviado. El número es un exitaso. Hago un par de entradas por noche.

NICO- Me dijo el patrón que está de mozo cantor.

PACHECO- (*Ruborizándose.*) ¡Cantor mozo que no es lo mismo! ¡Un artista que si se cuadra da una mano en el salón! ¡Yo no le ando haciendo ascos al trabajo! (*Fastidiado.*) Mozo cantor...

Kartun 1993: 199. Bastardillas en el original.

Se trata del universo de los artistas populares sobre el que Kartun vuelve en reiteradas oportunidades a lo largo de su obra y cuyo interés se manifiesta también en sus ensayos. De hecho, en las tres ediciones de la compilación de sus textos ensayísticos, se mantiene una sección dedicada a textos “Sobre Cultura Popular”, en la que se incluye un artículo titulado “Tristezas del género ínfimo”, junto con otros sobre candombe, murga, disfraz, etc. Es un texto publicado originalmente en la Revista *Viva*, el 9 de abril del año 2000, que luego se reproduce en el libro editado por Pellettieri ese mismo año, *Itinerarios del teatro argentino* (Pellettieri 2000), y en las tres ediciones de sus ensayos (Kartun 2001b, 2006c y 2015). Así describe Kartun las particularidades de esos artistas y su mundo:

Son los artistas del Balneario Municipal, las *variedades* de tablado que acaban su rutina del día y vuelven a paso vivo buscando la avenida Belgrano en la que encarar algún transporte tardío, algún ómnibus de la corporación que circule todavía, o un auto colectivo. Llevan en los bolsos de lona sus uniformes sudados que orearán en la pieza de pensión: el esmoquin brillante, el acampanado vestido español, el turbante. **Un zapateador criollo cuelga las botas en bandolera sobre el hombro. Llegó hace meses de Córdoba y a gatas conoce algo más de la ciudad.** El Parque Japonés apenas, un día que la lluvia providencial le regaló un feriado inesperado. Más atrás el pibe pianista, el artista precoz que ya sabe a sus catorce años lo que es aporrear el teclado durante horas para acompañar un “*Granada*” de dudosa afinación, a una bailarina que sacude la melena negra en la danza del fuego, o a ese bailarín folclórico apenas mayor que él que camina ahora en la noche unos metros adelante. Marchan sin hablar, como durmiendo ya esas pocas horas que les quedan hasta la mañana

siguiente en que habrá que volver a presentarse en la *confitería*. El ilusionista con su jaulita de torcazas, la cupletista, y “*La gorda y el flaco*”, el dúo cómico que marcha soñando con ese contrato fijo en algún varieté del centro -en el *Parque Goal*, de la Avenida de Mayo o *El Copacabana*, de Once-, que los saque de esa incertidumbre de cada fin de temporada en los tablados de verano. Quién puede imaginar viéndolos así cruzar la noche molidos y resignados que *Rulito*, ese cómico engominado, conquistaría pocos años después con el nuevo nombre de *Pepitito* y un flequillo caricato al teatro de revistas y la televisión; que aquel bailarín formaría junto a la exquisita Norma Viola la pareja de bailes más trascendente del folclore argentino, y que el tecladista precoz escribiría aquel tango llamado a ser casi un himno criollo, *Adiós pampa mía*, y lo popularizaría dirigiendo su propia orquesta espectáculo.

José Marrone, El Chúcaro, Marianito Mores, surgieron de ese semillero exigente e impiadoso que fueron los tablados del Balneario Municipal. También Hugo Díaz fascinó bañistas con su armónica en ese entablonado humilde, y el inefable Chirilota hizo sus pininos en las rodillas de Chassman. Fueron algunos de los notables que alcanzaron a dar el salto. **Muchos más, la enorme mayoría, no pasó nunca de allí, no tuvo -o no quiso- la oportunidad de ser otra cosa que un trabajador de las variedades, un obrero del tablado. Nombrarlos, reconocerlos, es un acto de justicia tardío para esos artistas que ninguna historia del espectáculo parece hoy dispuesta a reivindicar.**

Kartun 2001b: 186-187.

Comillas y bastardillas en el original. La negrita es nuestra.

Este fragmento citado *in extenso* sirve para comprender la relevancia que ocupa en el pensamiento kartuniano el teatro popular, especialmente, los artistas anónimos e itinerantes, hacedores de números breves -los llamados *sketchs*-, a veces excéntricos, no siempre de gran calidad y, en su mayoría, muy cercanos al mundo circense con el que comienza la historia de nuestro teatro nacional, según la mirada de Kartun. Este universo configura para el autor un mundo mítico que explora literariamente en muchos de sus textos, como ocurre en *El partener*. Pachequito es un artista itinerante, como esos descritos por Kartun que habitan en pensiones y apenas conocen la ciudad. El recorrido lo impone la búsqueda laboral. Nico regresa una y otra vez, buscando infructuosamente a su padre, no solo por una cuestión afectiva sino también porque lo formaron para ser partener; solo sabe ser en dúo: “NICO- (...) ¡Soy su partener! ¿Qué hace un partener solo en la vida?”(Kartun 1993: 201). La necesidad imperiosa de trabajo es la misma que lleva a

Pacheco a abandonarlo en el hospital Argerich cuando Nico se accidenta: “PACHECO- (...) ¿¡Qué quería que hiciese con usted en ese estado?! ¿Dónde vio un zapateador criollo enyesado hasta acá? NICO- ¡Me tenía que llevar igual! ¿Somos un dúo, no? PACHECO - ¡Claro, porque sobra la plata!” (Kartun 1993: 198).

La obra se completa con un tercer personaje, Nydia, la partener de turno de Pacheco, a quien le ha prometido salir de gira a Vivoratá, pequeña localidad de la provincia de Buenos Aires, cerca de Mar del Plata, de menos de mil habitantes. Para Nydia, Vivoratá -a la que imagina como una ciudad populosa y progresista- es la posibilidad de mostrar su arte, de salir del atraso que significa Campana, lugar en el que se encuentran actualmente. Como queda de manifiesto, Kartun sitúa siempre sus tramas en los pequeños pueblos, en las zonas aledañas, nunca en plena urbe porteña. Estos artistas ambulantes no están en el centro sino en los márgenes, en las sombras. El dramaturgo estiliza ese universo mísero, desde el lenguaje hasta la composición física de los personajes, ridiculizando el patetismo de sujetos como Nico o Nydia, cuyo mayor anhelo es salir de gira a Vivoratá y para lo cual dependen de un “artista” borracho venido a menos; pobre, mentiroso y fracasado.

La presencia de Nydia desenmascara a Pacheco y muestra su lado más egoísta e inhumano. Nico aún es muy joven y pese a los sinsabores de la vida cree todavía en su identidad como artista: “NICO- (...) Somos artistas. ¿Qué tiene que ver usted con los camioneros?” (Kartun 1993: 205). Es más, ha abandonado el baile y ahora escribe y cuenta “historias para hacer llorar” (Kartun 1993: 207): “NICO- No zapateo más yo. Bailar es de maricones. De mujer es. (*Rabioso.*) De mujer gordita y charlatana. PACHECO- (*Caliente.*) ¡Véalo al poeta! NICO- Los poetas hacen versitos. ¡¿No escuchó que estas son historias?! Es otra cosa. De escritor es esto.” (Kartun 1993: 208). En su búsqueda identitaria, Nico crece, abandona el mandato paterno del baile e intenta un oficio similar al de Pacheco, pero

desde una perspectiva “moderna” (1993: 208), según su nuevo posicionamiento artístico. Hasta viste poncho, como su padre; por lo que empieza a aparecer una especie de competencia.

Antes de avanzar en el análisis del texto, resulta operativo recuperar la proposición de Piscator (1976) según la cual el teatro político consiste en otorgarle a la escena privada una entidad histórica, y relacionarla con la teoría del populismo, que Ernesto Laclau elabora a lo largo de toda su trayectoria intelectual. Como explica Martín Retamozo (2017), la preocupación de Laclau por el problema del populismo se origina primero en el campo de la acción política, para convertirse luego en objeto de reflexión teórica. Su pertenencia a organizaciones de la izquierda marxista que se plantearon qué hacer frente al peronismo, resulta crucial para comprender las primeras manifestaciones de Laclau sobre este concepto (159).⁹⁶ Es precisamente en 1987 -año en que Kartun escribe *El partenaire-*, cuando Laclau formula los primeros acercamientos teóricos al concepto de populismo, cuya unidad completa aparecerá en su famoso libro *La razón populista*, de 2005.

Para Laclau, el “pueblo” no constituye una relación ideológica sino una relación real entre agentes sociales, por lo tanto, es una forma de constituir la unidad del grupo (2005: 97). Hay, entonces, algunas precondiciones del populismo: la formación de una frontera interna antagónica que separa al pueblo del poder; una articulación equivalencial de demandas que hace posible el surgimiento del pueblo y, finalmente, la unificación de esas diversas demandas -cuya equivalencia no había ido más allá de un sentimiento de solidaridad- en un sistema estable de significación (Laclau 2005: 99). Como explica Laclau, el pueblo puede ser concebido como *populus*, es decir, el cuerpo de todos los ciudadanos; o

⁹⁶ Como indica el mismo Retamozo, hacia finales de los años sesenta, Laclau fue miembro del Partido Socialista de la Izquierda Nacional liderado por Abelardo Ramos. Escribió en la revista *Izquierda Nacional* y dirigió *Lucha obrera*, en el mismo contexto partidario. (Retamozo 2017: 159).

como *plebs*, en alusión a los menos privilegiados. Sin embargo, “Al fin de conseguir al “pueblo” del populismo necesitamos (...) una *plebs* que reclame ser el único *populus* legítimo -es decir, una parcialidad que quiera funcionar como la totalidad de la comunidad” (2005: 108, comillas y cursivas en el original). De esta manera, se produce la construcción de la “identidad popular” como antagonismo, pues surge de una ruptura inicial en el orden de lo social: “Una demanda siempre está dirigida a alguien. Por lo cual nos enfrentamos desde el comienzo con una división dicotómica entre demandas sociales insatisfechas, por un lado, y un poder insensible a ellas, por el otro” (Laclau 2005: 113). La identidad popular condensa en una singularidad una pluralidad de vínculos. Por una serie de razones circunstanciales, una demanda particular adquiere cierta centralidad y se vuelve hegemónica (Laclau 2005: 124). Así lo explica Laclau: “ (...) el surgimiento del pueblo requiere el pasaje -vía equivalencias- de demandas aisladas, heterogéneas, a una demanda “global” que implica la formación de fronteras políticas y la construcción discursiva del poder como fuerza antagónica” (2005: 124, comillas en el original). A estas características, se le suma la dimensión afectiva que es un elemento excluyente para la constitución de las “identidades populares”. Es decir, “la necesidad de constituir un “pueblo” (una *plebs* que reivindica ser un *populus*) solo surge cuando esa plenitud no es alcanzada y objetos parciales dentro de la sociedad (objetivos, figuras, símbolos) son investidos de tal manera que se convierten en los nombres de esa ausencia (...) la dimensión afectiva es decisiva en este proceso” (Laclau 2005: 149, comillas y cursivas en el original).

En resumen, para Laclau, el populismo no se identifica con una base social o con una determinada orientación ideológica, sino que es una lógica política (2005: 150). Las demandas de las que surge la unidad del pueblo son llamadas “democráticas”, porque implican la noción de insatisfacción, lo que las enfrenta a un *statu quo* existente (2005:

161). Toda la teoría de Laclau, a través de la cual discute con grandes referentes del pensamiento político, implica apostar al retorno del “pueblo” como categoría política.

Teniendo en cuenta estas nociones, podríamos leer en *El partener* una puesta en escena de las demandas de lo que Laclau llama la *plebs*. Si pensamos al teatro político en términos de Piscator, es decir, como la escena privada elevada a categoría histórica, podríamos considerar que cada uno de los personajes de esta pieza representa una demanda individual, aislada y heterogénea, que finalmente se unifican en la solidaridad última del lazo Nico-Nydia. En el marco de la vida íntima, Nico como hijo y Nydia como mujer, demandan a un Pacheco insensible frente a esos reclamos. Así, se establece un antagonismo, se erige una frontera. Sin embargo, los tres personajes revelan la insatisfacción, las ausencias y la falta de plenitud de una parte de la sociedad, cuya solución política se postula hacia el final de la obra. En este sentido, podemos pensar que Kartun está trabajando en su teatro con la categoría de “pueblo”, concibiéndolo como un sujeto político capaz de intervenir en la historia. El pueblo es visto como una relación real entre agentes sociales, en este caso, entre los más desfavorecidos (*plebs*). Cuando logran unificar sus demandas, a pesar de sus diferencias originales, se produce la unidad del grupo y se crea una identidad popular que lucha contra el *statu quo*, en un proceso en el que lo afectivo resulta trascendental. Esto es lo que logran Nico y Nydia, pero no Pacheco. Veamos cómo se resuelve en el devenir de la obra.

Así como en *Cumbia morena cumbia* la enfermedad negada, la desolación y la amenaza externa configuraban una trama desesperanzada de dos sujetos anclados en un pasado ya clausurado, en la que lo escatológico aparecía de manera elocuente; en *El partener*, estos aspectos ocupan un lugar de relevancia. Por esa razón, hemos utilizado el adjetivo “sucio” para dar cuenta de la sordidez y el feísmo con el que se describen las

acciones de los personajes y el ambiente en el que se mueven. La “Carioca de naranja” (Kartun 1993: 207) o las mandarinas que le ofrece Nico al padre, regalo de los estudiantes que viajaban con él en el tren (Kartun 1993: 197), reflejan el universo popular en el que se mueven estos sujetos. Pero las cucarachas que salen de las empanadas guardadas debajo del catre, el alcohol permanente, la escupidera enlozada para “miar” (“Se la arrebató de un manotazo y le echó un meo como una puteada”, Kartun 1993: 207) o los dientes negros de la paraguaya, revelan una búsqueda del feísmo, de lo patético, de lo desagradable. Pacheco es borracho, está sucio, le faltan los dientes por pelearse por una mujer que no es la suya; prácticamente no tiene para comer, hace un trabajo que no le agrada, es cobarde y mentiroso. Es la representación de la decadencia del artista itinerante.

Esta búsqueda casi naturalista del feísmo escénico permite establecer otra relación: la de Kartun con el realismo boediano. Basta pensar en *Los pobres* (1925) de Leónidas Barletta o en *Larvas* (2013) de Castelnuovo, para entender el paralelismo planteado. En el estudio preliminar que publica la Biblioteca Nacional del libro de Castelnuovo, Adriana Rodríguez Pérsico señala que *Larvas* “usa la basura como factor constructivo (...) Castelnuovo no propicia la reconciliación. Miserables y monstruos son los nombres de la exclusión” (Rodríguez Pérsico 2013: 83). Pacheco parece responder a esa premisa pero, además, Kartun parece compartir con Castelnuovo la idea de la creación como el producto de una combinación de desechos: “Mezclar desechos. Nunca he hecho otra cosa al escribir mis piezas” (entrevista a Kartun en Dubatti 2007b: 6). Así lo explica Rodríguez Pérsico a propósito de Castelnuovo:

La sociedad es productora de basura. La basura contamina tanto la naturaleza como la cultura pero cuando se recicla en el arte pierde su condición miasmática. La basura entonces se hace material y recurso (...) En el caso de Castelnuovo, el desecho, el residuo materializado en el colon de la heroína neurasténica de *Carne de hospital*, son imágenes de una literatura que postula el reciclaje continuo de distintos tipos de

basura. Estos desechos múltiples abarcan géneros literarios –novela naturalista, novela psicológica, folletines y ejemplos pedagógicos, esbozos autobiográficos, testimonios–, saberes que circulan por la sociedad –médicos, esotéricos, la vulgata freudiana–, saberes que están a medio camino entre la medicina y la literatura (creencias sobre el determinismo, la herencia y la degeneración), el saber magisterial (el maestro de *Larvas* declara una y otra vez su ignorancia), saberes de los pobres que también son pobres de saber, saberes que practica el *bricoleur* que encarna el alumno “Amarrete” de *Larvas* (..) Los desechos son, en primera instancia, los monstruos que engendra el capitalismo.

Rodríguez Pérsico 2012: 94. Comillas y cursivas en el original.

Como señala Mónica Bueno, en *Larvas* “Las estrategias de supervivencia, los códigos diferentes de los desclasados diseñan la forma de una comunidad particular (...) En su relato está la representación minuciosa que no esconde lo abyecto y lo perverso sino que lo exhibe. En el siglo XIX se llamó naturalismo a esa estética” (Bueno 2015: 17-18). Por su parte, Oscar Blanco, en un libro dedicado a las modulaciones que asume el realismo en la estética boediana, trabaja con precisión en qué sentidos la narrativa de Boedo recupera el naturalismo inmediatamente precedente pero aplica sobre él un giro revelador: la inclusión del relato de la miseria y la pobreza es una crítica a la mirada médica positivista de la narrativa de fines del siglo XIX. Dice Blanco: “La literatura de Boedo continúa, pero por otros medios, la novelística médica positivista argentina, pero criticándola fuertemente al ampliar y amplificar el dato faltante en aquella: la miseria moral que focalizan los naturalistas argentinos es consecuencia y producto de la miseria material y la pobreza extrema” (Blanco 2012: 16). Finalmente, Sylvia Saítta (2006) trabaja sobre las representaciones de la pobreza en la literatura argentina y, para ello, establece un vínculo entre las formulaciones de Boedo de los años ´20 y ´30 y las producciones de autores como Aira o Chejfec, quienes indagan sobre el universo de la villa en el contexto menemista. Saítta analiza, además, el salto de Castelnuovo de la narrativa al teatro al mencionar *Vidas proletarias* (*Escenas de la lucha obrera*), de 1934, donde el autor reúne tres obras de teatro

con una evidente inclinación comunista, para ser representadas en el Teatro Proletario (Saítta 2006: 92), sobre el que hablamos en la introducción de esta tesis. Este breve -y no agotado- recorrido crítico sobre el realismo de Boedo, permite ubicar a Kartun en relación con esta tradición que, al decir de Saítta, se propone “narrar el mundo de los pobres” (2006: 91). Boedo entiende y denuncia que las “desviaciones morales” de los sujetos son consecuencia de un sistema opresivo e injusto. Lo mismo formula Kartun en la serie que hemos señalado y que tiene sus principales referentes en *El partener* y en los textos de los años ´90, *Desde la lona* y *Rápido nocturno aire de foxtrot*. El giro que ofrece Kartun es el final optimista, que se observa en la unión de Nico y Nydia en *El partener* o en el monólogo final proferido en proscenio por el bibliotecario Don Justo, en *Desde la lona*.

Durante el transcurso de *El partener*, Nico madura, encuentra su identidad -como una suerte de *alter ego* de su propio padre- y, finalmente, puede independizarse de él y dejar de buscarlo. Pacheco no cambia, permanece igual, vuelve a huir, sigue mintiendo. Nico y Nydia -aunque son dos parteneres- se unen y en esa unión está cifrada la esperanza y, como ya señalamos, el final optimista de la obra. El crecimiento de Nico acerca la pieza a la noción de *bildungsroman*, tal como se verá más adelante con *El Niño Argentino* (2006). Si bien Pachequito es un contramodelo para su hijo, este logra revertirlo positivamente y eso se debe en parte al entusiasmo de Nydia, que representa los sueños de progreso de una clase baja con pretensiones. Kartun parece satirizar un poco la hipercorrección de Nydia - que profiere frases del tipo: “¡Tenía un olor a pie que mareaba, el asqueroso!” (Kartun 1993: 217)-; su dudosa formación musical de la que ella está plenamente orgullosa o sus excesivos cuidados con respecto a su vestuario o a su imagen, lo que resulta paradójico en el contexto de esa mísera y sucia piecita del fondo del restaurant. Los límites a los que llega Nydia para no ser abandonada por Pacheco y poder así cumplir sus sueños, muestran, tal

como afirma la didascalia, “un cuadro grosero y triste” (Kartun 1993: 218). Sin embargo, pese al patetismo con el que está descrito el personaje, se vislumbra también una mirada positiva, indulgente, con algo de conmiseración. Kartun suele crear muchos personajes o escenas de sus obras a partir de los sueños de las clases populares. Hay allí un “carozo mítico”, para utilizar sus propias expresiones, sobre el que el dramaturgo vuelve una y otra vez, como ocurrirá en *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, donde los personajes sueñan con mudarse a “El Porvenir”, un pueblo aledaño en el que las construcciones prometen ser de material. Tristes anhelos de progreso, que tiñen de cierta melancolía a los textos, pues la injusticia, la falta de oportunidades y la casi inexistente movilidad social parecen ser inexorables.

Retomando nuevamente los postulados sobre “realismo sucio”, vale decir que *El partener* puede ser pensada desde esa perspectiva si se tienen en cuenta las particularidades de los personajes, el contexto en el que se mueven y, sobre todo, la densidad crítica que se desprende del texto. No se observa aquí el agobio de la vida contemporánea según los parámetros del consumismo de un mundo industrializado como lo es el norteamericano de los años ‘80, sino la miseria de los sectores marginales, arrastrados a una vida desesperanzada, en la que no logran cumplir sus mediocres sueños artísticos pero tampoco mantener una vida digna, tranquila y feliz. Más allá del final entusiasta centrado en la unión de Nydia y Nico, la obra en general deja un sabor amargo. Y es en esa mirada amarga y en esa elección de iluminar sectores marginales y empobrecidos, donde recae de alguna manera la perspectiva política del texto que si bien -como decíamos a propósito de los cuentos del llamado “realismo sucio”- no es un “texto de protesta”, habilita la ocasión para ello. Sin embargo, en lo que respecta a la relación entre el texto y el tipo de teatro político que Kartun va desarrollando a lo largo de los años, hay otro elemento que, a pesar de ser

marcadamente paratextual, consideramos de relevancia para pensar estas cuestiones. Nos referimos a la ya mencionada dedicatoria a Perón, que aparece en las primeras ediciones del texto: “A David. A Perón. A nuestros padres. A Cachi. A nuestros hermanos” (Kartun 1993: 193).

La dedicatoria es uno de los primeros elementos con los que nos encontramos cuando abordamos la lectura del texto dramático y es, por lo tanto, un fundamental indicador de lectura que permite elaborar hipótesis hermenéuticas a partir de la posible vinculación entre el texto y el paratexto planteado. En la dedicatoria señalada se cruza lo personal y autobiográfico, con lo social y político. Hay una relación marcada por los usos del singular y el plural respectivamente, que señala un itinerario que va de lo individual a lo social. A propósito de esta cuestión, Jorge Dubatti, en el prólogo a la última edición de *Pericones* y *El partener* (Eudeba 2016), discute con Pellettieri -aunque no lo diga explícitamente- la visión de *El partener* como un “neosainete” y postula que la obra se encauza dentro del realismo (drama moderno, en términos de Dubatti), en una versión ampliada, es decir, enriquecida con otros procedimientos (Dubatti 2016: 31). Se trata de la “distorsión poetizante” (son palabras del dramaturgo) que Kartun ejecuta sobre el lenguaje, especialmente sobre el habla de los personajes, que lo aleja del costumbrismo por la voluntad poética que caracteriza su drama (Dubatti 2016: 31). Dubatti argumenta la concepción de *El partener* como un drama moderno ampliado, dilucidando la tesis que el texto sostiene, lo que lo convierte en un eslabón más del teatro de izquierda y socialista. Y esa tesis que describe Dubatti reside precisamente en lo que la dedicatoria cifra simbólicamente: la paternidad biológica y social -política-; la hermandad biográfica y, nuevamente, política. El pasaje de Nico y Nydia de ser dos parteneres a conformar un dúo, condensa la perspectiva horizontalista de la mirada política que propone Kartun. Señala

quebrar con el verticalismo jerárquico y explorar nuevas formas de vinculación socio-política (Dubatti 2016: 34). Las menciones a David -el padre biológico de Kartun- y a Cachi -medio hermano del dramaturgo por parte de su madre-; se pluralizan en Perón, el padre político de Kartun y de toda una generación; y en “todos nuestros hermanos”. Es decir, Kartun escribe una obra sobre la paternidad, un drama de aprendizaje en el que Nico se independiza y en el que Pacheco se libera, aparentemente despojada de referencias políticas en sentido estricto y aparentemente opuesta a las particularidades de su obra inmediatamente precedente, *Pericones*. No obstante, se la dedica a su padre, a Juan Domingo Perón, a todos los padres políticos; a su hermano y a todos sus hermanos en lo político. Evidentemente, esa dedicatoria habilita la interpretación política del texto y permite relacionarlo con la tesis sostenida en *Pericones* y con las que sostendrá en textos posteriores. De nuevo, queda demostrado cómo el sustrato ideológico adquirido en la etapa militante no desaparece; por el contrario, se internaliza, se profundiza y se transforma en estética.

3.3. La adaptación como creación 1. Hacer teatro con “ropa usada”: sobre *Sacco y Vanzetti* (1991)

“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 2001: 5), sostiene Kartun en el prólogo a la publicación de *Sacco y Vanzetti*, realizada diez años después de estrenar la obra con rotundo éxito.⁹⁷ En esas breves páginas que anteceden al

⁹⁷ Se estrenó en el Teatro Metropolitano de Buenos Aires en el mes de octubre de 1991 con el siguiente elenco: Bartolomeo Vanzetti: Víctor Laplace. Luego, Manuel Callau. Nicola Sacco: Lorenzo Quinteros. Luego, Mario Alarcón. Abogado Thompson: Alberto Segado.

texto teatral, Kartun manifiesta abiertamente las dificultades que implica la actividad de “adaptador” y, sobre todo, si esa adaptación no se hace de *motu proprio* sino a raíz de un encargo. Así fue como se produjo el origen de esta pieza, a instancias de Jaime Kogan, director de la puesta que finalmente se entrenó en el Teatro Metropolitan de Buenos Aires, en Octubre de 1991. No es el único caso en que Mauricio Kartun se desempeña como “adaptador” o “versionista”. De hecho, ese mismo año escribió también *Salto al cielo*, una adaptación en clave local de *Las Aves* de Aristófanes, estrenada en el Teatro de la Campana bajo la dirección de Villanueva Cosse. La particularidad que presentan las adaptaciones kartunianas es que dentro de ellas pueden rastrearse elementos propios de la poética del autor, por lo que “adaptar” un texto no sería entonces simplemente una actividad menor dentro del desempeño de este dramaturgo. Por el contrario, las dos adaptaciones

Fiscal Katzmann: Roberto Carnaghi.

Juez Thayer: Aldo Braga.

Luigia Vanzetti: Lidia Catalano.

Celestino Medeiros: Danilo Devizia.

Rosa Sacco: Rita Cortese.

Teniente Stewart: Oscar Boccia.

Mary Splaine: Graciela Paola.

Michael Levangie: César André.

Cesare Rossi: Pedro Loeb.

Producción: Aisemberg & Asociados.

Producción ejecutiva: Víctor Watnik.

Vestuario: Estela de Lorenzo.

Iluminación: Jaime Kogan y Tito Egurza.

Asistente de dirección y banda sonora: Diego Kogan.

Escenografía: Tito Egurza.

Dirección general: Jaime Kogan.

La obra contó con múltiples montajes posteriores, entre los que se cuentan Mendoza (Dir. Cristóbal Arnold, 1993), Santa Fe (Dir. Rafael Bruzza, 1998), Tucumán (Dir. Rafael Nofal, 1995), Córdoba (Dir. Omar Viale, 1999) y, en el exterior, Roma (Dir. Beatrice Bracco, 2001) y California (Dir. Peter Hadres, 1995). En 2015 el Teatro Nacional Cervantes estrenó una puesta dirigida por Mariano Dossena que realizó giras por el interior del país, haciendo funciones incluso en el Teatro Auditorium de Mar del Plata, donde ya se había estrenado unos años antes una versión en el marco del teatro independiente dirigida por Viviana Ruiz, que tuvo gran repercusión (2010), y sobre la que Cabrejas incluye un apartado titulado “Soñar despiertos” en su último y reciente libro *Años de fuego. Veinte años de historia y poéticas teatrales. El Séptimo Fuego (1997-2017)* (Cabrejas 2017: 214-216).

mencionadas, *Salto al cielo* y *Sacco y Vanzetti*, permiten repensar su obra de manera global aportando nuevos sentidos que iluminen la concepción estética de Kartun como dramaturgo en los albores de los años '90. En una entrevista realizada por Jorge Dubatti e incluida como epílogo en la edición de *Sacco y Vanzetti*, Kartun narra su trabajo frustrado como adaptador de “Los días de la comuna” de Bertolt Brecht y afirma: “Si le encontrás lo orgánico, va a quedar en tu organismo y vas a poder escribirlo. De lo contrario va a ser un material definitivamente artificial y el cuerpo va a tender a expulsarlo. No lo podrás terminar -como me pasó con *Los días de la Comuna...*” (Kartun 2001: 161). Lo que procuramos en este apartado es, entonces, dilucidar por qué razones Kartun logró apropiarse de manera “orgánica” de la historia de estos dos inmigrantes anarquistas ejecutados en Estados Unidos a principios del siglo XX, produciendo un texto nuevo aunque construido con “ropa usada”, para usar una metáfora de su autoría. Resulta interesante pensar este texto dentro de su contexto de producción/recepción -cómo se vincula “esta” historia con “nuestra” historia-, para observar qué concepción de teatro se desprende de este trabajo.⁹⁸ A partir del análisis de los procedimientos teatrales elaborados por Kartun y de su forma de reconstruir el caso, nos interesa discernir cuál es el rol ideológico que el dramaturgo asume como intelectual al llevar adelante una versión local de un hecho histórico internacional. El estudio de esta obra nos habilita a sostener la hipótesis de que Kartun efectúa aquí un tipo de teatro que funciona como receptáculo para reactivar la memoria, posicionándose como un contra-discurso crítico y de resistencia al orden establecido.

Desde que se hizo público, el caso de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti fue objeto de varias revisiones literarias, teatrales y cinematográficas. Principalmente, se

⁹⁸ Nos referimos al contexto de su primera puesta, en 1991.

destaca la película dirigida por Giuliano Montaldo en 1971 y el drama de Roli y Vicenzoni, de los años ´60, texto sobre el que originalmente Kartun comenzó a trabajar procurando una suerte de “reciclado”, de acuerdo con el pedido de Kogan quien, para convencerlo, arguyó: “Se trata de acortar no más, cambiar el lenguaje, rehacer alguna escena” (Kartun 2001: 4). El éxito del proyecto y, sobre todo, el hecho de que se haya publicado en libro bajo la autoría de Kartun evidencian que esta adaptación no es una simple “traducción” en el sentido más liviano del término, sino una obra nueva que resignifica la historia original desde la perspectiva particular de Kartun. Tanto la pieza cinematográfica como la teatral previas a la puesta de Kartun, aparecen descritas como “documento” (“docudrama”, se indica en el caso del film), en tanto están basadas en material documental y de archivo. Kartun también se dejó tentar por este tipo de materiales y, en lugar de circunscribirse a realizar una “versión” del texto teatral italiano, se adentró no solo en materiales literarios como las novelas de Upton Sinclair (*Boston*, de 1928) o la de Howard Fast (*La pasión de Sacco y Vanzetti*, de 1953), sino también en notas y estudios de pensadores libertarios, epístolas, actas de juicios, interrogatorios. De ahí el subtítulo que le coloca a la versión escrita de la pieza: “Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso”; y de ahí también la metáfora del empleo de “ropa usada” para componer algo nuevo.

Con algunos procedimientos que por momentos resultan casi cinematográficos, Kartun logra condensar -requisito primordial del quehacer teatral- en un solo acto las circunstancias del juicio y la posterior detención de los acusados; pero también logra recomponer poéticamente el universo humano de cada uno de los personajes, conduciendo al espectador por distintos tiempos y espacios, a través de *flashbacks* o de cortes por medio de los cuales se interpone la lectura de fragmentos de cartas personales. Los juegos de luces posicionan al que observa frente al espacio del juicio pero también en la celda en la que

durante años Sacco y Vanzetti esperan la decisión final. Del mismo modo, hay un transcurrir, aunque sea imaginario, entre la Italia añorada y la América actual en la que se reside pero se rechaza.⁹⁹

Podríamos postular que esta obra evoca una tríada conceptual, que se relaciona de manera directa con la poética general de Kartun: Patria - Utopía - Justicia. Para cada uno de estos términos, es factible pensar la configuración de distintas isotopías, en términos de Pavis (2012), es decir, campos semánticos y lexicales, que organizan redes simbólicas que funcionan como guía en la construcción de sentido.¹⁰⁰ En el primer caso, la Patria se asocia a la Nostalgia, al Exilio, a la Pérdida y, todo ello, a su vez, se condensa en esta pieza a través de un elemento estructurador: la lengua materna.

En cuanto a la Utopía (tema central también en *Salto al cielo*), el ideal político perseguido por Sacco y Vanzetti, desde una perspectiva anarquista y libertaria, se muestra como utópico ya que el resultado obtenido, más tarde o más temprano, será indefectiblemente la muerte. Es más, se trata de dos condenas a muerte que funcionan como “modelo ejemplificador” para quienes pretendan imitar la persecución de ese mismo ideal. Cuando pensamos en la Utopía, la referencia obligada es Tomás Moro, en tanto su propuesta implica la existencia de una isla -ficticia, imaginaria-, “donde todo se conforma según la humanidad y la justicia” (Trousson 2011: 10). Como explica Raymond Trousson en el prólogo al libro, para comprender el propósito y el alcance de la propuesta de Moro es

⁹⁹ En este punto, resulta útil recuperar lo visto sobre expresionismo en el apartado referente a *Chau Misterix*, en especial la cita de Aira (1993: 68) en la que se destaca el uso de la iluminación para crear espacios subjetivos, como proyecciones psicológicas de los sujetos. Algo similar ocurre en *Sacco y Vanzetti*, donde la simultaneidad espacio-temporal está marcada a partir de un juego de luces que le permite al espectador ver de manera conjunta espacios y tiempos de unión imposible, por su distancia y por el encierro de los protagonistas. Ver página 120.

¹⁰⁰ PAVIS, Patrice (2012): “Tesis para el análisis del texto dramático”. Mimeo. Material aportado por la Dr. Mabel Brizuela en el marco del seminario de posgrado dictado entre el 16 y el 19 de Abril de 2013 en la Universidad Nacional de Mar del Plata: “El teatro del siglo XXI: entre dramático y posdramático”.

necesario recordar que la Inglaterra de la época estaba en crisis. Tras la guerra de las Dos Rosas en 1485, el país se transforma a toda velocidad, debilitándose el régimen feudal y la economía medieval, a la vez que los grandes descubrimientos dan un impulso decisivo al comercio. Sin embargo, “(...) al mismo tiempo que florecen el comercio y la nueva clase mercantil, se genera en mayor número una espantosa miseria. Moro es profundamente consciente de esta situación dramática: esto es lo que dio nacimiento a la utopía” (Trousseau 2011: 11). La propiedad privada y la desigualdad de las condiciones son concebidas como el origen de todos los males e inspiran a Moro la creación de esa isla imaginaria, con un sistema político democrático y parlamentario, donde no existe la propiedad privada (es el capitalismo el que produce las desigualdades) y cuya economía es exclusivamente de base agrícola (Moro 2011: 14).

Por último, la Justicia se vincula también de manera directa con la cuestión política, en un sistema que se muestra viciado y corrupto. Una Justicia parcial, subjetiva; guiada por intereses partidarios y clasistas. Una Justicia que condena a personas pobres, inmigrantes o, en otras palabras, a marginales con pocas posibilidades de defenderse. Veamos entonces cómo funcionan en el texto cada uno de los elementos mencionados en esta tríada conceptual.

El primer eje que señalamos se organiza alrededor de la noción de Patria. Un concepto que en los años noventa de la argentina menemista está presente en toda una serie de obras dramáticas que se construyen en torno a esta problemática. En este caso, la Patria añorada es Italia, que fue abandonada por Sacco y Vanzetti tras el señuelo de “hacer l’América”. Aunque este hecho haya acontecido en Estados Unidos, no es ajeno a la historia de nuestro país, que atravesó durante el mismo período una inmigración masiva, sin poder satisfacer plenamente las necesidades reales de esos inmigrantes. La relación entre

inmigración y Justicia, puede pensarse en la Argentina a partir de la Ley de Residencia, también conocida como Ley Cané, que sancionada en 1902 estuvo vigente durante cincuenta y seis años, habilitando al gobierno a expulsar a inmigrantes sin juicio previo. Una ley dirigida, principalmente, a reprimir la organización sindical y propulsada como consecuencia directa del anarquismo y el socialismo de la época, corrientes políticas asociadas principalmente al flujo inmigratorio. Algo similar puede decirse de la Ley de Defensa Social (7029), sancionada en 1910 como consecuencia del estallido de una bomba en el Teatro Colón de Buenos Aires.

En la pieza de Kartun, la Patria aparece como una nostalgia permanente y más aún al constatar el presente mísero al que los personajes se ven sometidos en el nuevo país. Esa añoranza se representa a partir de la sinécdoque de la familia. El padre es la patria, pero también lo son la hermana, el hijo, la mujer amada. Así, tras un discurso de una voz en *off* que de manera distante contextualiza al espectador en el marco histórico en el que suceden los hechos,¹⁰¹ aparece el universo de lo íntimo a través de la lectura de una carta entre Bartolomeo Vanzetti y su hermana Luigia. Pero Kartun crea una atmósfera que permite la convivencia de los personajes en escena, de manera tal que si bien se trata de una conversación escrita ellos están frente a frente y mirándose a los ojos. El espectador presencia ese vínculo, pero sabe que se trata de una imagen imposible. Ese es el contacto que el exilio quiebra y que, desde el principio, sabemos que no volverá a producirse ya que al tratarse de un drama histórico se conoce previamente el desenlace funesto. Dentro de ese cruce de planos propuesto por Kartun, se produce, a su vez, otro cruce: el lingüístico. En

¹⁰¹ “Mil novecientos dieciséis: Sentencias a veinte años de prisión a dirigentes del movimiento obrero... Mil novecientos diecinueve: Son expulsados de Estados Unidos... Mil novecientos veinte: Son apresados... Sólo en las dos primeras décadas de este siglo ingresan a Estados Unidos más de tres millones de inmigrantes...” (Kartun 2001: 11).

ese diálogo con la hermana, aparece por primera vez la lengua materna. Luigia habla poco y todo en italiano. Bartolomeo exhibe en un solo sujeto la mixtura de ambos idiomas. En los momentos de mayor tensión, ni Bartolomeo ni Nicola podrán evitar el uso de la lengua materna, lo que será empleado precisamente como una prueba en su contra:

THAYER: (martillo) Si el acusado insiste en su idioma, se solicitará traducción al intérprete (...)

THOMPSON: Protesto su señoría. Las apreciaciones políticas del fiscal están alterando a mi detenido. (A Sacco) Señor Sacco, le ruego que se tranquilice y aclare ahora en su idioma.

NICOLA: Sí, señor...

THAYER (con una hoja en la mano) No hace falta abogado Thompson. La traducción legal obra en poder de esta corte. (Lee) El señor Sacco admite entre otras cosas, según leo, que algunos anarquistas recurren a la rebeldía violenta...

NICOLA: (A Thayer) No señor... No es eso lo que dije...

(...) THAYER: Entenderá que no hay otra manera de probarlo que las actas del intérprete

NICOLA: ¡Por Dios!

Kartun 2001: 83-85.

Como se observa, el uso del italiano condena a los acusados. Los condena desde un punto de vista más general, en tanto a través de su empleo se los identifica inmediatamente como “inmigrantes”, como “extranjeros” y, por lo tanto, como “peligrosos”, como un riesgo para la tranquilidad del país (“La gente nos mira mal. Ya por italianos nos mira mal...”, Kartun 2001: 16). Pero además, desde un punto de vista más estricto, el hecho de que hablen en italiano es usado en su contra para tergiversar la traducción. Es decir, quien pretende incriminarlos utiliza una estrategia muy eficaz: los altera con mentiras, con preguntas insidiosas, con acusaciones infundadas. Así, los acusados se ponen nerviosos y en su afán de defenderse no pueden controlar que aflore su lengua materna. Eso los condena. Sin embargo, a punto de morir, el mensaje de Nicola para sus hijos es, precisamente, “Que no pierdan el idioma...” (2001: 123). De esta manera, se percibe cómo

la cuestión de la lengua resulta determinante hasta el último momento, pues es concebida como un medio privilegiado para preservar la identidad, aunque ello impida la “adaptación” plena a la nueva sociedad. Es decir, que los hijos conserven el idioma constituye un acto más de resistencia. La obra pone, así, en escena una idea clave del pensamiento de Emile Cioran (2002): “No se habita un país. Se habita una lengua. Una patria es eso y nada más”.

Inmediatamente después de la carta entre Bartolomeo y Luigia, se presenta una escena íntima también entre Nicola y su mujer, Rosa. Nicola en la terraza, mirando las estrellas, añora cómo se ve el cielo en Torremaggiore, su pueblo natal. Allí nos enteramos que Sacco ha venido a América con toda su familia -su mujer Rosa y sus dos hijos-, así como también sabemos del reciente suicidio de Salcedo, un compañero anarquista que se rehusó a ser interrogado. La presentación de los personajes se produce primero en relación al plano íntimo, como si Kartun quisiera recordarnos que, antes que nada, se está hablando de la vida de dos hombres. Ese diálogo en el que Rosa intenta persuadir a Sacco de que abandone sus proyectos libertarios, es interrumpido por el teniente Stewart que detiene a los acusados y va inventariando cada una de sus pertenencias. Pero no sucede una cosa y luego la otra, sino que los tiempos se superponen, rompiendo la estructura del realismo tradicional, de manera tal que el lector/espectador debe ir reconstruyendo los distintos diálogos y situaciones a través de la unión de los diversos fragmentos, como una especie de rompecabezas. Esta forma de narrar exhibe una intención concreta de alejar al espectador de una poética estrictamente realista, a la manera de un distanciamiento brechtiano, no solo para permitir la reflexión producto del distanciamiento, sino también como estrategia que posibilita narrar episodios lejanos en el tiempo y el espacio. De igual modo, esta forma genera una atmósfera con una fuerte carga poética por medio de un juego de luces y sombras, que acrecienta la sensación de ruptura que produce el exilio y la detención en la

vida de los acusados, así como también intensifica la idea de que hay una imposibilidad de diálogo real. El diálogo siempre está interrumpido. Con los seres queridos, primero por la distancia, luego por el encierro. Con quienes los acusan, el diálogo es imposible porque la condena está dada de antemano.

Así, la Patria soñada es siempre una utopía imposible. Y aquí aparece el segundo elemento de la tríada propuesta. La Patria no es sólo la Italia abandonada, sino el modelo de país con el que los personajes sueñan. Dice el texto: “ROSA: ¿Qué necesidad...? ¡Tenemos dos hijos! / NICOLA: ¿Y por quién sino? ¿Hay alguna otra forma en este calvario para que algún día estén mejor?” (Kartun 2001:16). Es decir, los hijos no son un impedimento para la lucha sino todo lo contrario, son la razón de la lucha, la justificación para creer en la utopía de un mundo mejor. La Patria que, como ya dijimos, se condensa a través la sinécdoque de la familia, del hijo que no se vuelve a ver, aparece por medio de *flashbacks* interrumpidos en el pensamiento de los personajes a lo largo de todo el texto. Dice Nicola:

(Solo) ¡Dante...! ¡Vas a ver lo florido que es Torremaggiore en verano! Hay un remanso del río donde el agua parece de vidrio. Te voy a enseñar a tirarte de la piedra... Al principio da miedo, pero después de la primera vez uno no piensa en otra cosa que en volver a romper el agua desde ahí arriba. (Crece la luz general. Se esfuma toda magia). ¡Dante...! ¡Dante...!

UNA VOZ. 10 de Julio de 1921. Declaración de Bartolomeo Vanzetti.

Kartun 2001: 89.

En la cita precedente, se observa la reminiscencia constante al país de origen y a la familia que nunca más se volverá a ver, así como también el deseo de enseñarle cosas al hijo en torno a esa tierra añorada y, a la vez, la frustración por la consciencia de la imposibilidad de hacerlo. La escritura de esta obra pareciera justificarse como una manera de rebatir esas muertes o, en otras palabras, de reafirmar lo que sostiene Bartolomeo hacia el final del juicio: “No son nuestros pecados los que se han juzgado aquí. Son nuestros

sueños. Nuestras esperanzas. Eso es lo que han condenado. Lo que creen que podrán matar. Y quieren hacerlo tan solo porque estos sueños nuestros les amenazan la realidad” (Kartun 2001: 101) o, más adelante: “Querido hijo, no lo olvide nunca: no es el cuerpo de su padre el que quieren electrocutar. Son sus ideas” (Kartun 2001: 127). Como si escribir esta obra fuera algo así como traducir con Sarmiento: “A los hombres se degüella; a las ideas, no” (1967: 6).

Por último, aparece la Justicia en consonancia directa con la política y la corrupción. Esta no tiene nada de justa ni de objetiva; es partidaria y aparece descripta desde lo semántico en relación con la enfermedad. Los que acusan, se consideran “la parte sana de América” frente a lo “infectado” (Kartun 2001: 99), que representa lo extranjero. Condenar sin pruebas fehacientes aparece así como un acto de sanidad, de cura, de higiene frente a lo enfermizo que implica todo lo traído por los inmigrantes, desde su mera presencia hasta sus ideas. Esto se relaciona con el higienismo, es decir, con aquella corriente surgida a principios del siglo XIX que ponía el foco en la salud pública y social, entendiendo que esta no podía desvincularse de la política ni de la economía, pero tampoco de la moral. Así lo explica Anna Quintanas, resaltando la intención moralizante de toda la literatura higienista del siglo XIX:

El cuerpo no sería el único objetivo de las exhortaciones médicas, su influencia abarcaría también los hábitos y las costumbres de los individuos. De esta forma, los principios higiénicos servirían de norma para regular buena parte de la conducta de la población (...) el objetivo de esta medicina de carácter social debía ser precisamente conseguir un perfecto equilibrio entre salud, orden, riqueza y moral. Para conseguir este objetivo, los higienistas apelaban a la necesidad de reunir información y establecer consejos sobre todos y cada uno de los aspectos que influyen en la vida cotidiana de la clase trabajadora. Hacía falta supervisar su vivienda, sus lugares de trabajo, los establecimientos que frecuentaban, pero también las actividades que realizaban en su tiempo de ocio, sus relaciones familiares, su alimentación, incluso el tipo de vestimenta que utilizaban. Se trataba de higienizar enseres, espacios y locales, pero también comportamientos, pasiones e instintos (...) Las patologías sociales serían todas aquellas alteraciones del orden político,

económico y moral vigente que se consideraba que, de alguna manera, perjudicaban el estado de salud de la población: desde el alcoholismo, el nicotismo y la prostitución, hasta la mendicidad, la vagancia, la criminalidad, el suicidio, la ignorancia o el fanatismo, pasando por el caciquismo, el pauperismo, las huelgas, los motines y las revoluciones. En todas estas situaciones, se entendía que se estaba rompiendo el equilibrio necesario para conservar la salud, tanto del organismo social como del individual (...)

Quintanas 2011: 275, 276 y 278.

La obra de Kartun da cuenta de esta mentalidad a través de los parlamentos del fiscal Katzmann, quien está convencido de la importancia de la condena a los inmigrantes como un acto moralizante contra una de las patologías sociales más problemáticas para la época: el anarquismo y su alteración del orden político. Así, la ideología de Sacco y Vanzetti es concebida como una enfermedad que ataca al cuerpo social, alterando su equilibrio. El discurso médico aporta legalidad, científicidad y objetividad, a la vez que aparece como procurador del bien común. Los individuos son las células de un cuerpo social altamente complejo cuya sanidad -política, económica y moral-, hay que proteger.

Todos estos aspectos trabajados, si bien son propios de la “anécdota” abordada, concuerdan de manera llamativa con la obra general de Kartun. Del mismo modo, el interés que produjo en el público, para sorpresa del autor, puede relacionarse no solo con el contexto inmediato de recepción, sino también con la historia argentina desde una perspectiva más amplia. En lo inmediato, se trata de 1991, es decir, a dos años del comienzo del menemato, período en que la Justicia aún sostiene las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y en el que la noción de Patria, desde los imperativos oficiales, se desdibuja cada vez más en nombre del llamado “Primer Mundo” y la “Globalización”. La búsqueda de la verdad como una utopía siempre perseguida forma parte, entonces, del “horizonte de expectativa” de los espectadores de la época. Pero además, forma parte

también de la experiencia colectiva de los lectores del texto publicado diez años después, en 2001, cuando las consecuencias de esa política se evidencian de manera concreta.¹⁰² Sumado a esto, el caso de Sacco y Vanzetti, dada su popularidad, conlleva un alto poder significativo en el imaginario social. Por eso la obra resulta exitosa en cada una de sus presentaciones a través del tiempo, como lo demuestra no solo la versión de Jaime Kogan de 1991 sino también la del Teatro Nacional Cervantes, efectuada en 2015 bajo la dirección de Mariano Dossena, que contó con una alta asistencia de público tanto en Buenos Aires como en sus giras por el interior del país. Desde la perspectiva de la “larga duración” (Braudel 1968), podemos pensar que esta obra, de alguna manera, permite también poner en conexión la inmigración norteamericana con nuestro propio proceso inmigratorio.

Aunque se trate de una “adaptación”, esta pieza de Mauricio Kartun reúne una serie de elementos propios de su poética. Esa es quizás la razón por la que el autor pudo considerar a este material “orgánico”, es decir, propio, y pudo concretar el pedido de Jaime Kogan, aunque alejándose de una mera traducción de la obra de Roli y Vicenzoni, como había sido la idea original. Por esto, sostenemos, de acuerdo con Patrice Pavis (2007), que la adaptación, a diferencia de la traducción, es una práctica teatral que no teme modificar el sentido de la obra original, por el contrario, goza de gran libertad. Se trata de una relectura que implica una intervención, una reescritura, una recreación que, lejos de ser inocente, compromete la producción de sentido (Pavis 2007: 35-37). Así, Kartun practica aquí una adaptación “no ortodoxa”, obteniendo como resultado un eslabón más dentro de su concepción poética general. Escribe un texto con fuerte carga política, que posibilita la

¹⁰² Hubo dos publicaciones anteriores a la de Adriana Hidalgo, pero ambas en otros idiomas. La primera en italiano, en 1999 (*Sacco e Vanzetti, Dramaturgia summaria di documenti sul caso*. Revista Sipario. Milán. Italia); y la segunda en inglés, en el año 2000 (*Sacco - Vanzetti (A Dramaturgic Summary Judgement from Documents on Case)*, Latin American Theatre in Translation. Xlibris Corporation. Estados Unidos).

recuperación de la memoria, lucha contra el olvido y cuestiona el orden establecido, no solo en relación directa al caso norteamericano de principios de siglo sino también, de manera oblicua, a la historia argentina y al contexto socio-político y cultural inmediato de nuestro país. Asimismo, en la decisión de publicar el texto reside también un dato relevante a tener en cuenta: no se trata de una parte menor o sin importancia de su obra, sino que esta pieza constituye una estación más en el recorrido kartuniano hacia la obtención de una estética personal y hacia la delineación de un tipo particular de teatro político.

3.4. La adaptación como creación 2. Leer Aristófanes para leer la patria: comedia y utopía en *Salto al cielo* (1993)

El hombre, siguiendo dicho ideal,
llegará a ser un superpájaro que,
lejos de nuestra atmósfera,
cruzarán los espacios infinitos entre los mundos,
transportado a su verdadera patria,
a una patria aérea, por fuerzas aromales.

Gastón Bachelard

La relectura de los clásicos es un tipo de adaptación bastante frecuente en teatro que implica una intervención, una reescritura, una recreación que compromete la producción de sentido. Mauricio Kartun adaptó *Las Aves* de Aristófanes en su obra *Salto al cielo*, estrenada en el Teatro de la Campana a fines de 1991, bajo la dirección de Villanueva Cosse.¹⁰³

¹⁰³ *Salto al cielo* se estrenó el 28 de octubre de 1991 con el siguiente elenco:

Tero: Claudio Da Passano.
Evélpides: Paco Redondo.
Pistétero: José María López.
Urraca: Adriana Dicaprio.
Colibrí: Jorge Ochoa.

Tal como el mismo Kartun relata, este trabajo surge a partir de un pedido por parte del Teatro Nacional Cervantes de un texto para su temporada (Kartun 1993: 279-286). Según sus propias palabras, llegó a *Las Aves* de Aristófanes por azar. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, ese acto aparentemente azaroso no se produce por mera casualidad. Dentro del vasto repertorio de clásicos griegos Kartun opta por la comedia. Vale señalar que la antigua comedia ateniense, de quien Aristófanes fue el principal representante, reúne dos características centrales que a nuestro entender cifran dos marcas insoslayables de la estética dramática de Kartun: el carácter político y el humor.¹⁰⁴ Es sabido que tanto la comedia como la tragedia nacieron en las fiestas de Dionisio, cuyo culto contenía multitud de elementos dramáticos.¹⁰⁵ Pero la primera, a diferencia del carácter serio y triste que adquirió la tragedia conforme a los sufrimientos aparentes del dios, se desarrolló a partir de

Coro de Aves: Antonio Bax, Luis Gabriel Cano, Bernando Cappa, Enrique Federman, Marcela Fernández, Adriana Garibaldi, Gerardo Grasl, Carola Noriega, Marina Saja, Mónica Tozer.

Cuervo: Antonio Bax.

Oráculo de las Aves: Enrique Latorre.

Procne: Marcela Fernández.

Flamenco: Marina Saja.

Biguá: Adriana Garibaldi.

Corifeo (Pajarero): Claudio Da Passano.

Coro de Humanos: Antonio Bax, Gerardo Grasl, Carola Noriega, Mónica Tozer.

Ícaro: Luis Gabriel Cano.

Hermes: Enrique Federman.

Hércules: Enrique Latorre.

Neptuno: Antonio Bax.

Pez Piloto: Gerardo Grasl.

Realeza: Mónica Tozer.

Música original: Mariano Cossa.

Dirección Vocal del Coro de Aves: Mariano Moruja.

Coreografía: Sofía Ballvé.

Escenografía y vestuario: Carlos Bustamante, Lucía Trebisacce.

Asistencia General: Teresa Aiello.

Asesor de la Dirección: Oscar Frontini.

Dirección General: Villanueva Cosse.

¹⁰⁴ Como afirma Elina Miranda Cancela: “Cuando se habla de comedia en la antigua Grecia, dos nombres surgen inmediatamente: Aristófanes y Menandro”. (Cancela 1989: 7).

¹⁰⁵ Para elaborar los aspectos teóricos sobre el origen de la comedia y la tragedia, y sus peculiaridades, trabajamos a partir de Baráibar y Zumárraga, D. Federico (1942): “Introducción” a *Comedias de Aristófanes*. Tomo primero. Madrid, Hernando. 1-16.

la más desenfadada alegría. Parte de estos festejos lo constituía el *comos*, festín bullicioso con picarescos chistes y canciones de sobremesa, donde los convidados se entregaban medio beodos a danzas desenvueltas y entonaban un himno a Dionisio en el que al dios del vino se asociaban Falos y Fales, representantes de la fuerza generatriz de la naturaleza. A esta canción dionisiaca se la llamaba la *Comedia* y solía repetirse en una procesión que se organizaba luego del festín. Los comensales, disfrazados con grotescas máscaras, con coronas de flores y tiznados de vino recorrían en carros el lugar donde se llevaba a cabo la fiesta. Finalmente, esta ebria mascarada buscaba como blanco de sus burlas al primero que se le ofrecía ante su vista y lanzaba sobre él un verdadero diluvio de chistes irrespetuosos, resaltando los defectos del elegido a viva voz y avergonzándolo frente a la multitud.

Así, la comedia nació de las fiestas dionisiacas y con su natural alegría e imaginación pasó pronto a la censura del ciudadano particular, aspirando a la justicia y la virtud, proponiendo en medio de las ironías y las enormes chanzas un ideal al espectador, señalando al vicioso por su propio nombre. De aquí el carácter eminentemente político de la comedia, que con la afición de intervenir en el gobierno y en la constitución democrática de Atenas, llegó a convertir a la escena en una segunda tribuna, juzgando con audacia las decisiones que el pueblo adoptaba en el *ágora* y proponiendo además reformas y medidas. Como explica Elina Miranda Cancela, en comparación con la tragedia, la comedia en Atenas tuvo un desarrollo relativamente tardío como género teatral. Solo en el 486 a.C., unos cincuenta años después de la tragedia, fue introducida en el festival de las Grandes Dionisias con el apoyo estatal que ello supone. Aun en las fiestas Leneas, donde tradicionalmente las representaciones cómicas, o su antecedente, tuvieron lugar propio, el género cómico no contó con la protección del Estado hasta el 442 a.C. Esto significa que no pudo oficializarse, razón por la cual no obtuvo hasta ese momento las condiciones

materiales para su desarrollo y cristalización. A diferencia de la tragedia, gozó de una vida mucho más larga, pues se mantuvo con creatividad en la escena ateniense durante más de dos siglos, y sirvió de estímulo y modelo al desarrollo que el género conoció entre los latinos. Tragedia y comedia tienen, entonces, un punto de partida común en las fiestas agrarias de tipo ritual; conmemoraciones que suponen una ruptura en el espacio y en el tiempo, un momento de liberación y exaltación de las fuerzas vitales donde se rompen las barreras que la sociedad impone al hombre. De ahí la libertad de palabra que se permite en la fiesta, dentro de la cual se enmarcan los improperios, la sátira personal, las burlas crueles, las bromas obscenas, siempre presentes en las ceremonias fálicas con el doble objeto de actuar como agente positivo de fertilización y apartar lo malo. Aristófanes y otros comediógrafos atacaban en sus obras a personalidades, instituciones, costumbres con todo tipo de burlas, por lo que la obscenidad es un elemento más, inherente al ambiente en que la comedia se gestó. El protagonista de la comedia antigua busca una solución a situaciones conflictivas pero, a diferencia de la tragedia, la incongruencia, la burla, la fantasía, un ambiente de regocijo y un final feliz enmarcan la lucha del héroe cómico (Cancela 1989: 7-9).

A partir de lo descrito, es factible sostener que Kartun encontró en Aristófanes un mundo poético y una atmósfera dramática que se relaciona directamente con su propia producción: un teatro eminentemente político, donde la crítica al *statu quo* se ve atravesada por el humor, el desenfado, la obscenidad y la irreverencia sexual. La ruptura de las normas es la base de lo cómico en la obra de Aristófanes, donde risa y fantasía se entremezclan fuertemente con la realidad para realizar una crítica y tratar de influir con afán didáctico sobre el público, y donde la sátira política es la nota dominante (Cancela 1989: 12-13).

Por su parte, *Las aves* condensa en una sola obra otros dos hitos constitutivos de la dramaturgia de Kartun: la utopía y la patria como búsqueda de una identidad. En sus propias palabras:

Por otro lado reaparece aquí, como dije antes, una constante de mis desvelos: la utopía, la dificultad de su concepción, las imposiciones de la realidad (...) *Salto...* es mi humilde aporte a la polémica. Creo en la necesidad vital del hombre de construir utopías. Sin ellas sólo nos queda del deseo, su cadáver; la utopía es el vehículo de ese deseo, es su camino y su motor. Sin ella sólo nos quedaría responder a nuestras necesidades más inmediatas, más primarias. Deseo es pasión, y sin ella es imposible toda concreción histórica (...) a la muerte de una utopía corresponde el nacimiento de otra, y éste es un acto orgánico, vital, independiente de toda voluntad especulativa.

Kartun 1993: 285-286.

Tanto en el texto clásico como en su reescritura, el eje de la trama es un viaje emprendido por dos hombres, jóvenes en el caso de Kartun, que huyen de su patria, cansados de las injusticias y de la vida que allí se lleva, en busca de un mundo mejor. Quieren fundar una ciudad e interrogan para ello a un pájaro, que ha sido antes hombre y que por lo tanto ha recorrido todo el universo conocido y podrá indicarles el lugar propicio para ese acto. Tal sitio, por supuesto, no existe. Y es así como se les ocurre fundar la ciudad en el cielo, interrumpiendo de esa manera el trato que existe entre los dioses y los hombres, y devolviéndole el poder a los pájaros, originales dominadores del universo.

Kartun va a tomar como modelo la obra de Aristófanes, llevando al extremo los procedimientos de este autor e imprimiéndole su sello personal. Lo primero que salta a la vista es el uso de tipos de aves locales, presentes en la geografía latinoamericana, a diferencia de las que emplea Aristófanes. Así, si bien conserva el nombre de los dos protagonistas, Evélpides y Pistétero, utiliza como aves artífices de la escena al tero, al colibrí, al flamenco, al biguá. Esta transformación evidencia una intención deliberada de vincular al texto con el contexto de producción y escenificación, de forma tal que el

espectador/lector no sienta un distanciamiento producido por nombres extraños o ajenos a su cotidianeidad.

En la obra de Aristófanes, *Evélpides*, en un momento, le habla directamente al público: “No lo olvidéis, espectadores: nuestra enfermedad es completamente opuesta a la de Sacas” (Aristófanes 1957: 9). Este procedimiento que en la época, y sobre todo en la comedia, sería corriente, no es de todas maneras algo que llame la atención en la pieza, pues se da solo en unos pocos momentos y con referencias muy sutiles, como la expuesta. Sin embargo, *Kartun*, como ya hemos dicho, extrema algunos de los procedimientos que aparecen en germen en Aristófanes. Y este es uno de esos casos, ya que desde el principio de *Salto al cielo* el personaje del Tero oficia de narrador, interrumpiendo las escenas para realizar comentarios a público o presentar lo acontecido. En sus palabras, el humor, la ironía y la autorreferencialidad serán marcas constitutivas. Así, leemos al comienzo de la obra:

TERO- Historia de los pajaritos. Obsérvese. Obra de teatro. ¿Por qué las aves siempre se van? ¿Es el murciélago un ave o qué? ¿Por qué los pájaros gritan al atardecer? Y otros interesantes misterios de la ornitología. Todo acá según el amigo: *Belenopterus Cayennensis*: Tero, Terencho o Teruteru. En un solo día aristotélico al fin. Que en otro tiene los huevos. Noche oscura en esta fábula. Minutos antes del amanecer en esta fábula. Un páramo. Allá piedras. Allí precipicio. Comedia: imitación de los hombres -como se ha observado- peor de lo que son. *Evélpides*, atrás *Pistétero*. Jóvenes. Abandonan su patria cansados de la injusticia de esa tierra, y llegan a estos aires, a esta escena, anhelando un lugar donde fundar un mundo mejor. Buscan en su marchita al extravagante *Picaflor*, el colibrí que alguna vez fue humano, para que él les recomiende en su sabiduría de viajero el territorio donde elevar ese mundo nuevo.

Kartun 1993: 229.

La cita precedente, que es además el primer texto de la obra, permite observar ya la mayoría de los procedimientos llevados a cabo por *Kartun* en esta pieza. Primero, la presencia de un narrador que irá no solo haciendo comentarios al respecto de la trama, sino

también señalando al público el paso del tiempo. Segundo, la autorreferencialidad a esta pieza en particular y al teatro en general. Irónicamente, el Tero hará referencias metateatrales a las imposiciones aristotélicas, al supuesto respeto que implica el abordaje de un clásico y será, asimismo, el encargado de nombrar puntualmente a Aristófanes así como también de ser el portavoz del autor brindando su visión del teatro: “La comedia es siempre una utopía en escena. Tero. Todo sueño es creíble, todo recurso es verosímil. Obsérvese” (Kartun 1993: 251). Como sostiene Emiliano Buis, el Tero tiene una posición privilegiada en tanto mediador, ya que es testigo de los episodios y es capaz de dar a conocer su entramado metapoético: “La función dramática de Tero consiste, pues, en presentar la verdadera naturaleza dramática de la obra, permitirle al público comprender el sentido del argumento. Es un traductor, un veedor de la acción que comparte sus impresiones con los espectadores, que anuncia lo que sucederá” (Buis 2012: 107). En tercer lugar, aparece el juego de palabras como una de las formas a través de las cuales se genera el humor. Así, se observa en la cita el juego, por ejemplo, con el sustantivo “marchita”, que indica literalmente la marcha, el traslado, el recorrido de los jóvenes, por medio del uso del diminutivo, pero que también refiere como adjetivo a la condición de una flor muerta, y que metafóricamente alude a esa patria abandonada, donde los sueños ya no pueden concretarse. Más adelante, el Tero será el encargado de “en-terar” al público sobre lo acontecido, oficiando de este modo como una especie de “por-tero”, “...que cuenta patrañas en la puerta” (Kartun 1993: 277-8) y, por último, será un “embus-tero”, ya que hacia el final se descubrirá que escondido debajo de una máscara fue el pajarero que les vendió los cuervos como guía a los jóvenes para encontrar al picaflor. Toda la obra está llena de juegos de palabras, que sumado a la ironía de muchos de los parlamentos, al uso satírico de los refranes populares y los lugares comunes, a los encuentros sexuales entre

Procne y Evélpides y a las acciones payasescas de golpes y equívocos entre Neptuno, Hércules y el Pez Piloto, otorgan al texto un ritmo ágil propio de la comedia, donde el juego y las referencias humorísticas son constantes.¹⁰⁶ En el fragmento referido se observa además la concepción de la obra, de la “escena”, como “aire”, así como también el uso del infinitivo “elevar” en el sentido de construir el nuevo mundo, pero también en el sentido de ascender. Esta pieza es, precisamente, eso: un ascenso al mundo de los sueños, donde todo es posible. Sin embargo, tal como afirma Pistétero, “¡Lo difícil no es ascender, pájaro, sino mantenerse en el aire!” (Kartun 1993: 267).

Entre las modificaciones que Kartun le imprime a la pieza de Aristófanes, aparece, además de las ya mencionadas, otra más que resulta útil destacar ya que se relaciona directamente con la poética autoral del dramaturgo: el cruce de registros. Lo coloquial se cruza con lo culto, y las referencias locales y/o profanas se entremezclan con las alusiones al mundo de la antigüedad clásica. Del mismo modo, Evélpides entona subrepticamente

¹⁰⁶ Resulta ilustrativo mencionar aquí la ascendencia del mito de Procne, para comprender cabalmente su inclusión en esta pieza. Rómulo Pianacci, siguiendo los aportes del *Diccionario de la mitología clásica* (Falcón Martínez, Constantino; Fernández-Galiano, Emilio y López Melero, Raquel. Tomo I, Barcelona: Alianza Editorial, 1992), explica que la tradición mitológica relata la historia de las dos hijas del rey de Atenas -Pandión o Pandión-, Procne y Filomela. Habiendo estallado la guerra por un problema de fronteras con el rey tebano Lábdaco, Pandión recibe la ayuda del rey tracio Tereo, y en retribución le otorga la mano de su hija Procne. Tienen un hijo, Itis, pero Tereo se enamora de su cuñada Filomela y la viola. Para que no pudiera contar lo que ocurrió, le corta la lengua, pero la joven encuentra un medio para hacer saber a su hermana lo sucedido. Borda una tela y se la hace llegar al palacio. Procne decide entonces castigar a Tereo e inmola a su hijo Itis, cocinándolo y ofreciéndoselo a su marido infiel. Cuando el rey descubre el crimen, toma su hacha y sale en persecución de las mujeres. A punto de ser alcanzadas en Dáulide, las jóvenes suplican a los dioses que las salven. Estos se apiadan de ellas y las transforman en pájaros; a Procne en ruiseñor y a Filomela en golondrina. Tereo también sufre una transformación y se convierte en abubilla. En Aristófanes, el personaje de la abubilla, caracterizada como ladrona, como usurpadora de nidos ajenos, representa al rey Tereo a la vez que le sirve al comediógrafo para criticar a un imitador de Sófocles, que lo utiliza sin citarlo, por lo que también es visto como ladrón. Este mito, como sostiene Pianacci, aparece mencionado por Ovidio en sus *Metamorfosis*; por Aristóteles en su *Poética* -donde hace referencia a una obra de Sócrates, *Tereo*, perdida-; por Homero, Demóstenes, Hesíodo, Apolodoro, Safo, y en la tradición ibérica, por el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Boscán, Garcilaso de la Vega, Guillén de Castro, Lope de Vega, Francisco de Rojas Zorrilla, entre otros. Esto significa que hay una gran vinculación entre este mito y el hecho teatral, además de incorporar por primera vez, por ejemplo, en la escena española, el episodio de la violación de una mujer. El universo de lo sexual, la cruel venganza y la transformación en pájaros son los hitos que hacen tan atractivo este mito y cuyas principales características llegan a Kartun, a través de la veta cómica propiciada por Aristófanes. En Pianacci 2009: 400-408.

una canción, intercalándose así entre el diálogo de los personajes y el relato a público, la música que, simboliza, además, una de las particularidades de los pájaros: el canto.¹⁰⁷ En esta canción, Evélpides resume la mayoría de las ideas que venimos describiendo:

Amasando deseos la cabeza / como el barro en la rueda, el alfarero / pongo
manos a la arcilla de mis sueños / modelando la tierra que venero / (...) Un viento en
llamas que se llama libertad. / Por ellos toco mi cielo con las manos, / siembro esos
vientos y recojo eternidades, / echo a volar en alas de su soplo, / y hago de cosas en el
aire, realidades. / Ese es el mundo que pongo por las nubes / mi mundo airoso, un
mundo de alto vuelo / regia región, nación aún no nacida...

Kartun 1993: 236-7.

Como se observa, la cita está plagada de imágenes o metáforas de ascenso: viento, cielo, volar, alas, soplo, nubes, aire, airoso (en el sentido de poseedor de mucho aire). De acuerdo con la perspectiva fenomenológica de Gastón Bachelard, podemos incluir, primero a *Las Aves*, y luego, por añadidura, a *Salto al cielo*, cuyo título es elocuentemente ilustrativo al respecto, dentro de las imágenes literarias que pertenecen a la “imaginación ascensional” y en relación con una filosofía del movimiento. De acuerdo con este autor:

Entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia. Nada las explica y lo explican todo. O, en forma más simple: cuando se las quiere vivir, sentir y sobre todo compararlas, se comprende que llevan un signo esencial y que son más naturales que todas las demás. Nos comprometen más que las metáforas visuales, más que cualquier imagen resplandeciente (...) tienen un poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y de la angustia (...) No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales.

Bachelard 1958: 20-21.

¹⁰⁷ Recordemos la labor de Kartun como compositor de canciones. Lo hace tempranamente para la película de Pino Solanas, *Los hijos de Fierro*, pero también más adelante para *Arlequino*, un espectáculo de La Banda de la Risa, liderada por Claudio Gallardou, que adapta el texto de Goldoni en 1995 para el Teatro Municipal General San Martín. Además, incluye canciones como parte de algunas otras obras suyas, en general adaptaciones, como es el caso del trabajo que hace con el cuento “Juan Darién” de Horacio Quiroga para la Compañía de Titiriteros de la UNSAM.

De esta manera, es factible sostener que tanto la obra de Aristófanes como la de Kartun se construyen como una gran alegoría, donde la acción imaginante, tal como explica Bachelard, consiste en deformar las imágenes suministradas por la percepción, esto es, en proponer uniones inesperadas de imágenes. Sumado a esto, resulta ilustrativo enfatizar que el epíteto del sustantivo “aire” es, precisamente, “libre” y que, por lo tanto, las metáforas asociadas al vuelo y a la ascensión hacen hincapié, de manera transversal, en la valoración de la libertad. Se trata de la constitución de una realidad otra, de la posibilidad de desear, de soñar, de modificar lo establecido. Tanto es así, que Kartun agrega aún más detalles al sueño de fundar una ciudad en el aire propuesto por Aristófanes, al incorporar, por ejemplo, al personaje de Ícaro, ausente en la obra del comediógrafo griego, estableciendo una suerte de genealogía entre aquellos que han soñado con la posibilidad de elevarse en el aire, e incluso, como Dédalo, han perdido la vida en el afán de volar. El mito de Ícaro representa la frustración, aunque no por eso el abandono del sueño: es el ícono del joven, del adolescente rebelde que persigue ideales, que va tras la utopía. La imagen de la cabeza amasando deseos como metáfora de pensar, de imaginar, de soñar, se relaciona asimismo con la visión que Kartun tiene del teatro: un espacio privilegiado para explotar al máximo la imaginación, un espacio de entretenimiento (“tener entre” al espectador), donde el humor es un elemento constitutivo, plagado de ironía. *Salto al cielo* funciona como un desafío a los lugares comunes, a la pretendida sensatez: “¡Sensatez! ¿Qué valor es ese, compañero, que te corta las alas...?” (Kartun 1993: 240). El teatro, de esta manera, sirve para “prestar alas” al espectador, aplacando el lado racional e intensificando la fantasía, la creatividad y la imaginación para concebir el mundo. Tal como afirma el Tero, “Hasta prestar alas es posible. Un acto de lesa literatura que si le sirvió a Aristófanes, bien le puede servir a este tero” (Kartun 1993: 252).

Creemos, junto con Laura Mogliani, que se trata de una adaptación no ortodoxa realizada por Kartun y que, tal como afirmábamos con Pavis (2007) en el apartado precedente, adaptar implica intervenir, reescribir, recrear, en un acto que compromete la producción de sentido (Mogliani 1992: 79-83). Aristófanes condensa el cruce entre lo popular, el humor, la irreverencia, la crítica, la política, las imágenes fálicas. El conflicto en ambas piezas se suscita cuando la realidad impone obstáculos materiales para la construcción de la ciudad, cuando el hombre, “ventajero”, pretende favorecerse individualmente con el nuevo proyecto; y alcanza su clímax cuando los dioses descubren que su relación con los hombres se verá interrumpida y que si funda esa ciudad perderán poder sobre el universo. La versión de Aristófanes termina con una especie de paz a medias, a través del casamiento de Evélpides con una ninfa, pero la realidad es que ese proyecto contradice el deseo original de los jóvenes. Por ello, aunque Kartun respeta la escena final del matrimonio, plantea un cierre circular en tanto el biguá y el flamenco planean la continuidad de la utopía ya no en el aire, pues ese espacio ha sido también viciado, sino bajo las aguas:

¡Hay un mundo allí bajo las aguas, como esperando que uno lo desnude! ¿No te provoca? ¿Qué harás aquí, Canario? ¿Cantarás en la corte? (...) Demencia es no cambiar nada ¿Loco es lo imposible? ¡Y qué, si lo posible es apenas imbécil! (...) (Flamenco y Biguá, con una última mirada de despedida levantan vuelo y parten).

Kartun 1993: 276-277.

Mediante el juego metateatral, se vislumbra un profundo interés en el contexto social, al evaluar el mensaje que deja entrever el proyecto de Pistétero y su derrota final. Dice Buis: “Colocar la política fuera de su lugar central es, en este sentido, una manera alternativa de referirse a lo político” (Buis 2012: 108). La obra se construye, entonces, no como una simple adaptación sino como la voluntad explícita de producir un nuevo sentido a

partir del original. Un sentido que se relaciona directamente con el contexto de producción, pero que además no se contenta con el final “a medias” propuesto por Aristófanes sino que implica la escenificación del pensamiento de Kartun que citamos en las páginas precedentes: a la muerte de una utopía le corresponde el nacimiento de una nueva, y así hasta el infinito.

Por último, vale agregar que uno de los primeros críticos que hizo referencia a *Salto al cielo* fue Osvaldo Pellettieri. En 1993 preparó una antología titulada *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en cuatro claves mayores* (Giról Books), en la que incluyó este texto de Kartun junto con otros de Monti, Perinelli y Rovner. En el prólogo a dicho libro, “Cuatro textos de nuestro tiempo o la continuidad de una voluntad modernizadora”, sostiene que “Salto al cielo, como el resto de la textualidad de Kartun, se inscribe dentro del realismo reflexivo en su segunda versión” (Pellettieri 1993: XV). Para Pellettieri, esta obra se encauza dentro del realismo, muestra la evolución “de ese gran *texto* que es el teatro argentino de los últimos años” (Pellettieri 1993: I, bastardillas en el original) y, a través de los procedimientos de la farsa didáctica -tal como sostenía en *Pericones-*, pretende probar una tesis realista que consiste en que el pensamiento utópico es connatural al hombre (Pellettieri 1993: XV). Dice Pellettieri: “Kartun logra algo muy difícil de conseguir dentro del teatro realista. Intenta, luego de mencionado comienzo y de un desarrollo verosímilmente “imposible” para la opinión común, que al final del desarrollo, el desenlace y la mirada final se convierten en “probables”, den una ilusión, un efecto total de realidad” (Pellettieri 1993: XV). Como quedó expuesto a partir de nuestro análisis, consideramos que el hecho de que el texto posea una intencionalidad política que podría ser caracterizada como la “tesis realista del texto”, en términos de Pellettieri, no implica que la obra constituya un eslabón más dentro del realismo. Desde nuestra perspectiva, Kartun

asume no solo los procedimientos propios de la comedia clásica sino también sus peculiaridades didácticas y políticas. Transforma el texto original, lo adapta al nuevo contexto, pero preserva las marcas constitutivas de ese género en su germen primigenio, puesto que le son significativamente útiles para el desarrollo de sus intereses y para la concreción de su poética autoral. De hecho, podríamos pensar que en el ejercicio de este tipo de adaptaciones Kartun va adquiriendo elementos sustantivos que conformarán lo que posteriormente constituirá el pleno desarrollo del tipo de teatro político que practica en su etapa de madurez: la irreverencia, el desenfado, la mascarada, la obscenidad, el humor negro, el trabajo actoral sobre la dinámica del *clown*, la vinculación de su teatro con el origen más remoto del arte teatral, se enlazan directamente con las cualidades de la antigua comedia griega. Es decir, aquello que adquirió tempranamente en los talleres de Boal: un tipo de teatro político ajeno a la solemnidad. Preferimos, entonces, pensar esta adaptación de Kartun en relación con su texto fuente más que en vinculación con otros textos del teatro argentino, puesto que nos resulta más iluminador para comprender el cabal desenvolvimiento de la estética kartuniana.

3.5. Hacia un teatro realista 3. Nuevo referente, el neoliberalismo menemista: *Desde la lona* (1997) y *Rápido nocturno aire de foxtrot* (1997)

(...) Escógete los temas en que la realidad es escamoteada
con mentiras, alejada a empujones, cubierta de afeites.
¡Rasca el colorete! ¡Contradice, en vez de monologar! (...)
No luchas tú solo, también tu lector lucha contigo,
si le contagias el entusiasmo por la lucha.
No sólo tú encuentras soluciones, también él las encuentra.

Bertolt Brecht

Entre junio de 1995 y marzo de 1996, Kartun escribe *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, que se estrena en 1998 en el Teatro General San Martín, bajo la dirección de Laura Yusem. Esto significa que, casi diez años después, un texto suyo se vuelve a escenificar en el marco del teatro oficial.¹⁰⁸ Por otro lado, en 1997, escribe *Desde la lona*, que se estrena ese mismo año en el ciclo Teatro Nuestro, junto con otras dos obras, una de Carlos Gorostiza y otra de Roberto Cossa.¹⁰⁹ *Rápido nocturno...* se publica por primera vez en la revista *Teatro/Celcit*, en los números 9/10, en 1998. Posee una segunda edición en Madrid, Casa de América, en 1999, para ser recogida finalmente por Pellettieri en el segundo tomo de las obras completas publicadas por Corregidor. *Desde la lona*, por su parte, se publica por primera vez en 1998 en la revista *La Escalera*, el Anuario de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, donde, como ya hemos señalado, Kartun da clases

¹⁰⁸ *Rápido nocturno, aire de foxtrot* se estrenó durante la temporada 1998 en la Sala Casacuberta del Teatro Gral. San Martín, con dirección de Laura Yusem, escenografía de Graciela Galán y un elenco compuesto por Ulises Dumont, Jorge Suárez y Alicia Zanca.

¹⁰⁹ *Desde la lona* se estrenó en el ciclo Teatro Nuestro durante la temporada 1997 en la sala Carlos Carella de la ciudad de Buenos Aires, con un elenco compuesto por Ulises Dumont, Pepe Soriano -luego Juan Carlos Gené-, Fabián Vena -luego Gastón Pauls- y Alicia Zanca, con dirección de Roberto Castro y escenografía de Tito Egorza.

El ciclo Teatro Nuestro se implementó en la sala Carlos Carella de la ciudad de Buenos Aires solamente en 1997. Por su estructura ha sido comparado con Teatro Abierto, ya que se escenificaban tres obras cortas, una después de la otra. Pero no hay comparación en lo temático. *Desde la lona* se representó junto con *Años difíciles* de Roberto Cossa y *A propósito del tiempo* de Carlos Gorostiza. En Hernández 2009: 60-61.

Actualmente hay una versión en cartel, estrenada en 2016 y dirigida por Mariano Terré, en el Centro Cultural El Deseo (CABA).

gracias a su contacto con Carlos Catalano;¹¹⁰ se reedita al año siguiente en Casa de América (Madrid) e integra, finalmente, el segundo tomo del teatro completo de Corregidor.

En un artículo publicado en el año 2009, Kartun plantea la paradoja que para él define la peculiaridad del teatro de los últimos años.¹¹¹ Frente a la eclosión de las nuevas tecnologías y de los irremplazables sitios que el cine y la televisión han ocupado, el teatro queda reducido a un lugar de inutilidad que determina su muerte. Sin embargo, es esa supuesta muerte la que lo hace renacer, como el ave fénix, de sus cenizas:

Nadie le exige ya nada práctico. Y ahora por fin inservible -jubilado: en estado de júbilo- puede volver a dedicarse a lo que mejor hace: reciclando los residuos del habla coloquial, condensar el mundo poéticamente en un cuerpo iluminado y en estado de emoción (...) Es justamente su condición inestable lo que lo vuelve especialmente atrayente (...) Esa condición imperfecta que es justamente la que lo humaniza (...) Liberado por fin de las zonas más insidiosas de la economía de mercado, el texto dramático ha ganado hoy una libertad, una capacidad de experimentación y una posibilidad poética que no sospechaba (...) [Es preciso que] el teatro (...) se reencuentre simplemente con lo que fue: rito subversivo y vital. Perturbadora poesía encarnada. Puesta en carne. La presentación más sanguínea y más humana de la literatura. Anacrónico, obsoleto, anticuado, arcaico, vetusto, inservible, inútil. Y gracias a eso irremplazable.

Kartun 2009: 9.

De la cita precedente pueden extraerse varios aspectos que definen, por un lado, el modo en que Kartun concibe el teatro y, por otro, ciertos rasgos propios de su estética. De acuerdo con esta cita, y tal como venimos describiendo en esta tesis, el teatro es para este dramaturgo una condensación poética del mundo. Pero debe ser subversivo y experimental, sobre todo, en lo que respecta al uso de la lengua. El texto dramático, alejado de las tiranías del mercado, puede y debe reinventar permanentemente la palabra, distanciarse de lo cotidiano, diferenciarse del uso común de la lengua, probar nuevas formas, nuevas

¹¹⁰ Ver capítulo 2, apartados sobre *Chau Misterix*.

¹¹¹ Kartun, Mauricio (2009): "La muerte del teatro y otras buenas noticias" en *El Peldaño. Cuaderno de Teatología* 8. Año VII. Sept. 2009. 7-9. Reproducido luego con variaciones en *Escritos 1970-2015*. Kartun 2015: 93-99.

combinatorias, y, de esa manera, hacer poesía. Tal como explica Pellettieri, en los textos que forman parte de este apartado, Kartun intensifica la relación con la serie social, en comparación con sus dramas precedentes, dando lugar a protagonistas marginados y desclasados de esa sociedad con la que los textos dialogan (Pellettieri 2006: 9-28). Desde nuestra lectura, esta intensificación de la relación con la serie social y el trabajo sobre protagonistas marginados y desclasados de la sociedad con la que ambos textos dialogan, comienza a ser explorada en piezas pertenecientes a etapas precedentes, tales como *Cumbia morena cumbia* o *El partener*.

Ambas obras presentan pocos personajes y todos refieren a un contexto mísero, empobrecido y marginal. Por un lado, en *Rápido Nocturno...* la trama se desarrolla con tres protagonistas: Cardone, Norma y Chapita. Los dos primeros son amantes que se reúnen en “el interior de una casilla de guardabarreras” (Kartun 2006: 59), en la que Cardone trabaja. Chapita, por su parte, llega a ese sitio a visitar al hijo que tiene con Norma, llevándole un presente por su cumpleaños: un Cerebro Mágico en el que se cifra, a pesar de sus limitaciones, su voluntad de apreciar la cultura y el conocimiento. La didascalía inicial da cuenta con precisión del marco espacial en el que se desarrolla la acción: “El catre destartado, la mesa fea y chueca, el hule manchado, clavado con chinches, y encima una torta de cumpleaños de afectada repostería” (Kartun 2006: 59). En la puesta en escena que de esta pieza dirigió Laura Yusem en el Teatro San Martín, el escenario está dividido en tres planos.¹¹² Un plano bajo, cercano al público, que representa la casilla de guardabarreras, donde Cardone y Norma se reúnen a bailar tango. Detrás, en un plano medio, asistimos a las vías que se extienden luego del molinete, configurando un espacio

¹¹² Filmación disponible en el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (Teatro General San Martín).

extra escénico que no se ve pero de donde provienen los gritos y las andanzas del “loco de las vías” que tortura a Cardone. Arriba, desde una especie de grúa que oficia de mirador, se asoma Chapita. La altura en la que se ubica parece simbolizar el paradójico hecho de que el personaje más débil e iluso, es muchas veces quien ve las cosas de manera más acertada, como si efectivamente tuviera la capacidad -a pesar, precisamente, de sus notorias discapacidades-, de observar toda la realidad desde otro plano y extraer por ello conclusiones sorprendentes. La música de Enrique Rodríguez con su “orquesta de todos los ritmos”, envuelve al espectador, remontándolo a los años cuarenta, en una atmósfera de raigambre popular que entrecruza la alegría de la música y el baile con la desolación de estos tres personajes. De esta forma, la escenografía, las luces y la música propician la creación de un ambiente que intensifica la marginalidad de estos sujetos.

Por otro lado, *Desde la lona* presenta en escena cuatro personajes: Bautista, un ex boxeador conductor de un Bedford '60 que va de “gira nacional” por los pueblos con sus “titanes en la lucha”; Pitusa, la buffetera del club; Don Justo, el bibliotecario; y Romano, un joven huérfano condenado a la marginalidad.¹¹³

En las dos piezas es posible identificar una serie de elementos que se reiteran y funcionan como símbolos del contexto de producción. El más importante de ellos es el ferrocarril. Baste recordar que en 1992, cuarenta y cuatro años después de su

¹¹³ Osvaldo Pellettieri establece una homologación que resulta interesante destacar entre Bautista y Mateo, el personaje de la obra homónima de Armando Discépolo, a partir del protagonista que habla con su instrumento de trabajo. El Bedford '60, bautizado Marciano por su conductor, funciona aquí como un fiel compañero con quien Bautista monologa, del mismo modo que Miguel lo hacía con su caballo Mateo. Dos confidentes silenciosos ante la dificultad de los personajes de comunicarse con sus pares. En Pellettieri, Osvaldo (2001): “Apertura a nuevas posibilidades del realismo. El teatro de Mauricio Kartun y Eduardo Rovner” en Pellettieri, Osvaldo Director 2001: 340.

Por su parte, Paola Hernández señala la animalización y la xenofobia presentes en el personaje de Romano, a quien todos creían mudo y sólo hacia el final se descubre que en realidad es hijo de laosianos que al no adaptarse al país lo dejaron en un orfanato. En Hernández 2009: 72-73.

nacionalización, los ferrocarriles volvieron a manos privadas.¹¹⁴ Este traspaso generó despidos masivos y el cierre de ramales, por lo que cientos de pequeños poblados, repartidos en toda la geografía nacional, se quedaron sin una comunicación vital. La red ferroviaria, que abarcaba más de 46 mil kilómetros en todo el país, se redujo en los años '90 a 27 mil kilómetros. La desaparición de 19 mil kilómetros de vías fue considerada un progreso, manteniéndose el déficit de un millón de pesos diarios. De esta forma, la presencia de los ferrocarriles en estas dos obras teatrales de Kartun funciona como sinécdoque de su contexto de producción: el ferrocarril es el fragmento con el que se simboliza la política neoliberal menemista, ese “peronismo metamorfoseado” que decidió entregar a empresas privadas los bienes del Estado.

Para comprender cabalmente la significatividad del ferrocarril como símbolo, baste recordar los emblemáticos trabajos de Raúl Scalabrini Ortiz al respecto. A partir de 1935, Scalabrini Ortiz publica una serie de artículos que finalmente conformarán el libro *Historia de los ferrocarriles argentinos*. Allí, pueden leerse ideas tales como:

El ferrocarril fue el mecanismo esencial de esa política de dominación mansa y de explotación sutil que se ha llamado imperialismo económico. Durante casi un siglo, nuestro país estuvo envuelto en esa red de opresión impalpable pero extenuante, de actuación invisible, pero agotadora (...) Para lograr el alto grado de madurez nacional que la nacionalización de los ferrocarriles significa, ha sido indispensable que se movilizaran las energías de reserva del país: que tenaces denunciadorez ilustraran a la opinión sobre las nocivas influencias del ferrocarril extranjero y que el pueblo en masa se alzara para reivindicar sus derechos a la libre conducción de su destino.

La nacionalización de los ferrocarriles extranjeros establecidos en la República Argentina cierra un ciclo evolutivo de la organización nacional, da fin a un período de independencia nominal y abre inconmensurables horizontes al destino histórico de los argentinos.

Quizás en pocas regiones del mundo el ferrocarril ha sido un elemento tan indispensable para el desarrollo de la vida colectiva como lo fue en la República Argentina. La extensión más fértil de la República está constituida por una planicie

¹¹⁴ En *Breve Historia de los ferrocarriles argentinos*. Fuente: www.lagazeta.com.ar
En: <http://www.lagazeta.com.ar/ferrocarriles.htm#3> Última consulta: 29 de Abril de 2014.

cuyo suelo no contiene ningún material pétreo. Las lluvias que las fecundan al mismo tiempo transforman sus caminos en intransitables ríos inmóviles de fango. A tal punto las comunicaciones eran dificultosas que el comercio principal de las provincias andinas prefería volcarse hacia Chile, aunque para ello habría de transponer la Cordillera de los Andes. El macizo andino era un obstáculo menor que la travesía de las pampas.

Scalabrini Ortiz 1983: 17.

Scalabrini Ortiz señala tanto los aspectos positivos como la cara negativa de los ferrocarriles y hace especial hincapié en el uso imperialista que las empresas extranjeras, en especial británicas, producen en el país y, por lo tanto, en la importancia sustancial de su nacionalización. Evidentemente, el contexto menemista, que ataca uno de los emblemas del peronismo clásico, trae a la memoria de Kartun los trabajos de Scalabrini Ortiz, pues estos seguramente constituyeron parte importante de su formación autodidacta y militante en los años '70, junto con los otros autores que hemos mencionado en la introducción de esta tesis: Hernández Arregui, Cooke, Jauretche. La elección del ferrocarril por parte de Kartun no es, entonces, casual, sino sintomática. A lo largo de los años '90 Kartun experimenta la traición al peronismo por parte de un partido, el menemismo, que alzó su bandera como parte del Justicialismo y gracias a ello adquirió la gran mayoría de sus votos. Por lo tanto, la privatización de los ferrocarriles atenta contra uno de los más importantes logros del peronismo clásico y se convierte en una traición.

En el caso de *Desde la lona*, el símbolo del ferrocarril aparece como paradoja desde el nombre mismo del pueblo: “Maquinista Pi”, en honor a un maquinista que tras un descarrilamiento rescató a una multitud de víctimas. La paradoja la expresa el propio Bautista: “Qué raro no, el pueblo acá... digo, el nombre... Maquinista Pi, sin ferrocarril” (Kartun 2006: 114). De hecho, la desolación del pueblo se debe a la falta de comunicación que ocasiona la clausura de la estación de trenes. Sin comunicación, el pueblo pierde su

futuro, lo que está marcado con la ausencia de jóvenes en dicha comunidad. A su vez, de aquí se desprenden otros dos universos simbólicos que dan cuenta estéticamente del contexto inmediato en el que se escribe la obra: la modernización como mandato incuestionable y la huida como la única esperanza de las clases populares de hallar un futuro.

Si nos detenemos en el personaje de Pitusa, podemos observar que representa una suerte de “personificación” del neoliberalismo imperante en aquellos años. Su parlamento: “Aquí si uno no se moderniza...” (Kartun 2006: 114) resume todo su accionar posterior: no importan las consecuencias sino la obtención sin miramientos del “paraíso neoliberal” en el que la primacía del mercado es la que gobierna. Por supuesto, el lector/espectador descubre rápidamente la falacia de ese deseo, pues se haga lo que se haga el pueblo está condenado a la desaparición; y la ceguera producida por la fachada del neoliberalismo solo conduce al vaciamiento de la historia, de las tradiciones y de la cultura del lugar. De esta forma, frente al personaje de Pitusa se construye la figura del bibliotecario jubilado, Don Justo, que representa la resistencia ante el accionar despiadado de esta mujer, que transforma la biblioteca del club en una sala de *pool* para atraer clientes:

Pitusa- ¿Y el pool? Loco por el pool el intendente ¿Sabe lo que son las mesas esas? Todo fórmica. Un trapito y quedan relucientes. Los libros una mugre (...) ¿Cuánto hace que la gente se olvidó de la biblioteca? Dentro de poco ni libro va a haber. Todo computadora. Juntadero de bicho (...) Tuvo su racha el libro no vamos a negar. Pero ahora... Lo mismo que las bochas (...) ¿Con las cosas modernas que hay? (...) ¡Qué bochas ni qué libros!

Kartun 2006: 116.

Como dijimos anteriormente, el pueblo atraviesa por un progresivo pero inexorable período de transformación y dicho proceso es avalado no solo por muchos de sus habitantes, sino también por los representantes políticos, tal como se observa en la cita

precedente a través del consentimiento del intendente para la conversión de la biblioteca en una sala de *pool*. El vacío comienza por el ferrocarril, que ya no llega más al pueblo; continúa con el cine que, como clara muestra de una época, se transforma en iglesia evangélica; y culmina con la biblioteca. Así, tres íconos de la cultura que le dan identidad al pueblo se derrumban.

La ignorancia de Pitusa (“...bueno ahora no me viene a la cabeza ningún libro”, Kartun 2006: 115) recuerda las obras completas de Sócrates que el presidente Carlos Menem manifestaba haber leído por aquellos años. Por su parte, la resistencia de Don Justo se muestra anacrónica ante la acelerada vorágine de los tiempos que corren: “Perelló no está más hace veinte años. Se murió Perelló... ¿Qué tiene miedo...? ¿Qué se los roben los libros ahí? ¿Quién los va a querer?” (Kartun 2006: 115). Don Justo, cuyo nombre es bastante elocuente al respecto, es la imagen de la esperanza, pues su consigna es luchar por la memoria e ir contra los avasallamientos, forjando un futuro optimista. Es a través de este personaje que aparece una reflexión acerca del teatro. Para Don Justo:

Esas eran obras y no las porquerías que escriben ahora. Positivas. Llegaba la escena final y todos llorábamos de optimismo. El protagonista iba a proscenio y miraba para adelante el camino. El futuro. Miraba el mundo nuevo. El mundo nuevo venía a quedar como en las últimas filas de la platea.

Kartun 2006: 118.

El afán por aferrarse a la memoria aparece en el personaje más anciano, frente a la generación más joven, en este caso representada por Pitusa, que rápidamente cree en los nuevos mandatos y destruye sin cuestionamientos una parte de la historia del pueblo.

Con respecto al segundo ítem que mencionamos más arriba, la idea de la huida, se advierte en esta obra desde distintas perspectivas. La primera es la posibilidad de huir a Médanos, el pueblo cercano con mayor suerte, a donde se ha mudado la mayoría. Para Don

Justo, la solución se halla en la Capital donde cree que seguramente comprenderán su pedido. El personaje de Romano representa lo diferente, lo otro, lo distinto. Y eso se observa en su marginación. Prófugo de un orfanato, se instaló en ese pueblo hace unos años y ahora ve en Bautista su única posibilidad de huida. Romano, a quien todo el pueblo considera degenerado y retrasado mental, reconoce rápidamente en Bautista a otro diferente como él. Por eso cree que puede servirle de ayuda.

Hacia el final de la obra, “Bautista se adelanta a proscenio. Una luz como de amanecer le baña la cara. Clava la mirada en el fondo de la sala y queda allí mirando como encandilado” (Kartun 2006: 129). Se trata del estilo de las obras teatrales que valoraba Don Justo, con finales optimistas cifrados en la idea de futuro. Sin embargo, este optimismo sucede luego de que Bautista debió abandonar el colectivo con el que hacía las giras por los pueblos, convertido ahora en chatarra. Como corolario final, no solo el automóvil es destruido, sino que Pitusa, que manifestaba saber que los libros eran sagrados y que por eso solo los cambiaría de lugar, finalmente los incendia, cerrando la obra con una atmósfera nebulosa por la humareda: “Una de cagada de roedor esos papeles. La de epidemia que pueden producir los libros esos. Menos mal, el fuego mata todo” (Kartun 2006: 127). Esta escena remite, de manera inevitable, a un episodio de la memoria colectiva argentina, especialmente en el ámbito de la industria editorial. Nos referimos al incendio de un millón y medio de libros del Centro Editor de América Latina, que la Dictadura Militar llevó a cabo en 1980:

Hace hoy 20 años, la dictadura militar cumplió con un rito siniestro que es casi una obsesión de los totalitarismos: la quema de libros. En la mañana del 30 de agosto de 1980, en un terreno baldío de Sarandí, un grupo de camiones volcadores descargó un millón y medio de libros, publicados por el Centro Editor de América Latina. Después, un grupo de policías los roció con nafta y los incendió. Además de los policías, estaba presente Boris Spivacow, fundador del CEAL. Antes había sido el director de Eudeba, desde mediados de los años ‘50, y la transformó en la editorial

universitaria más importante en lengua española. Hasta el 28 de julio de 1966, cuando en La Noche de los Bastones Largos la editorial llegó a su fin gracias a la censura de Juan Carlos Onganía. Los problemas de Spivacow y el CEAL con la dictadura de la Junta Militar empezaron en 1978, cuando se acusó a la editorial de “publicar y distribuir libros subversivos”. Algunos de estos libros eran de Comte, Marx, Varsasky, Perón, Evita y el Che Guevara. Spivacow inició acciones legales y pudo recuperar algunos, pero la mayoría fueron quemados ese día, junto con otros miles que trataban temas tan diversos como el movimiento obrero, ciencia y el cuerpo humano. Spivacow estuvo presente en el incendio, junto a un fotógrafo, para que la Policía Federal no fuera sospechada de robo de textos. Esta quema no fue un hecho aislado sino más bien la culminación de una persecución que atacó muchas editoriales, entre ellas el allanamiento y clausura de Siglo XXI editores, y más tarde el encarcelamiento de los directivos, el cierre definitivo y la quema de libros de la editorial Constancio C. Vigil en Rosario y la desaparición de trabajadores editoriales como Graciela Mellibovsky (asistente de producción del CEAL), Pirí Lugones (correctora y traductora de Jorge Álvarez, Carlos Pérez Editor y Crisis) y tantos otros.

Enriquez 2000.¹¹⁵

La obra muestra la destrucción del pasado en nombre de una supuesta modernización. Todos los bastiones que habían sostenido la identidad hasta entonces se derrumban. La educación ya no es importante. Leer ya no sirve ni interesa. El arte, representado a través del cine, tampoco es necesario. Y los pueblos alejados de las grandes ciudades, donde en general habitan las clases más humildes, pueden ser perfectamente olvidados, eliminándolos del mapa. Sin embargo, la visión de Kartun no es netamente pesimista, pues el hecho de escribir una obra con tales características parece reivindicar la propuesta de Don Justo: “...movilización y desagravio” (Kartun 2006: 118). El teatro funciona de este modo como un medio artístico de reflexión y cuestionamiento a lo establecido. Bautista y Romano se unen -como se unen en *El Partener* Nico y Nydia-. Los distintos, los diferentes, los marginados suman fuerzas y eso, de por sí, produce una esperanza y una ilusión. “Si puede luchar es joven. Todavía persigue objetivos” (Kartun 2006: 117), le plantea Don

¹¹⁵ Para un análisis minucioso y multidisciplinario acerca del lugar de relevancia que tuvo el CEAL en la cultura y la industria editorial argentina, remito al libro de Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher (2006): *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*.

Justo a Bautista, para incentivar su movilización. Así, “Desde la lona” puede aún verse el horizonte.

Por su parte, en *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, el ferrocarril, que todavía funciona en ese pueblo, simboliza el progreso, la modernización, el avance en las comunicaciones. Desde el título de la obra, se muestra la raigambre popular en la que se inscribe la pieza, acompañada musicalmente por una orquesta que ejecuta compases de un “foxtrot” acriollado, en referencia al popular baile norteamericano nacido con las orquestas de *jazz* a comienzos del siglo XX. Asimismo, el “catre”, el “muñuelo de verdura” y el “radioteatro escuchado en la pensión” (Kartun 2006: 75), dan cuenta del contexto marginal que Kartun construye en esta obra. Tal como sostiene De Toro: “La materialidad de los significantes visuales (habitación, vestuario, trabajo) es duplicada por su discurso. De esta manera se evita toda ambigüedad del mensaje y por medio de esta redundancia se ancla el sentido desde el comienzo mismo del espectáculo” (De Toro 2008: 120). En este caso, es Cardone el que se obsesiona con el progreso que implica el ferrocarril. Así, define al tren alemán como un “cohete a la luna” (Kartun 2006: 74). El ferrocarril como símbolo del progreso funciona como un oxímoron frente a la miseria que viven los personajes. Recordemos que por 1996, el entonces presidente, en una humilde escuelita de Tartagal y en medio de un discurso protocolar que inauguraba el ciclo lectivo, pronunció una frase que quedó grabada en la memoria colectiva:

Pronto habrá vuelos espaciales en el país. Desde una plataforma que quizás sea instalada en la provincia de Córdoba, esas naves van a salir de la atmósfera, se van a remontar a la estratósfera y de ahí van a elegir el lugar hacia donde quieren ir. De esta forma, en una hora y media, podremos estar desde Argentina, en Japón, en Corea o en cualquier parte del mundo.¹¹⁶

¹¹⁶ En: <http://www.youtube.com/watch?v=p2Fnc-Iv1kE> Última consulta: 29 de Abril de 2014.

Desde esta perspectiva, puede leerse la propuesta de Kartun como una parodia que exhibe las paradojas del orden imperante. Nuevamente aquí aparecen las dos características centrales que destacamos como subsidiarias de la presencia del ferrocarril en la obra anterior: la modernización como mandato incuestionable y el sueño de la huida para escapar de la miseria y la marginación. Así como los personajes de *Desde la lona* soñaban con la Capital o con Médanos, Chapita proyecta su futuro en “El Porvenir. Una construcción al lado de otra. Ojo, todo vivienda de material (...) Otra vida El Porvenir, Titina. Completamente distinto: lo que no te conoce nadie. Poblado. Próximo a Pavimento”. (Kartun 2006: 76 y 93). Como se observa, no solo el nombre del lugar marca la utopía de un futuro mejor, sino también la aclaración del tipo de construcciones que hay allí. No son casillas aisladas como a las que están acostumbrados los personajes: “CHAPITA- ... ¿Seguís durmiendo la pieza nuestra o te volviste adelante? ... NORMA- ... Se volvió a llover el techo. CHAPITA- Las clavaduras de las chapas. Le dije a tu mamá de no comprar chapa usada” (Kartun 2006: 87).

Tal como Don Justo y Pitusa, Cardone y Chapita son personajes contrapuestos. El primero cree que es fundamental cumplir a rajatabla los reglamentos. Es un sujeto esquematizado, que no puede ver más allá de su horizonte inmediato y que ejerce cierto autoritarismo por el rol que posee como guardabarreras. Dentro de este contexto mísero, ese papel le otorga superioridad con respecto a los otros dos personajes. En palabras del propio Ulises Dumont, actor que interpretó al personaje de Cardone en la puesta de Laura Yusem: “Este hombre, incapaz de decir una mala palabra, pone en evidencia su verdadera personalidad de fascista asesino cuando relata la fiereza con que atrapan al loco de las barreras. Por momentos recuerda mucho la imagen que uno tiene de algún jerarca

mesiánico de otras épocas”.¹¹⁷ Chapita, en cambio, como su nombre lo indica, es el loco, el “contrera”, el diferente: “¿Para qué iba a servir un reglamento si no hubiera uno, por lo menos uno, capaz de no cumplirlo? Tinta malgastada el reglamento. Teta de monja” (Kartun 2006: 95).

El sueño de la huida en el caso de Chapita y Norma no solo responde a la búsqueda de un futuro mejor, sino también al olvido de su pasado. Buscan un “borrón y cuenta nueva”. Cambiar hasta de nombre. Titina -ahora bajo el nombre de Norma- y Chapita, cargan el peso de su historia. Él como el loco utilero del club de pueblo y ella como la gallina, la mascotita, que prestaba favores sexuales a todos los integrantes de su equipo y a los de los demás.

Dos aspectos más resultan interesantes para destacar en cuanto a esta obra. Por un lado, la autorreferencialidad, forma a través de la cual se introduce, del mismo modo que en *Desde la lona*, una reflexión acerca del teatro; y, por otro, el desdoblamiento de los personajes que en varias oportunidades hablan de sí mismos en tercera persona. En el siguiente fragmento puede observarse con elocuencia la autorreferencialidad:

Norma- (...) La vida no sirve para radioteatro. Demasiado que sirve para vida (...) Decile a los libretistas de *Arriba el telón* que te hagan una obra con la vida tuya, a ver... ¿De qué?... Con la mía ¿De qué?... En qué cabeza, hacer una obra, ponele, con nosotros acá, siempre igual, mirando pasar los trenes, siempre igual, escuchando el baile de los demás, siempre lo mismo... Se te duermen (...)

Kartun 2006: 90-91.

Kartun parece realizar a través de este parlamento una especie de guiño al lector/espectador. Tal como señala Pellettieri, “La identidad individual se concreta siempre en la identidad nacional, pero para Kartun esa identidad pasa por los sectores más pobres y

¹¹⁷ En Revista *Teatro*. Teatro General San Martín. Buenos Aires. Tercera Época. Año 4. N°8. Noviembre de 1998. P. 21.

marginados” (Pellettieri 2006: 21). De esta forma, el teatro focaliza, pone en primer plano, lo que los mandatos imperantes del momento pretenden ocultar: la miseria y la lucha descarnada de los pobres por sobrevivir. En un artículo de 1999, dice Kartun: “En un mundo de rumbosidad macro (...) el teatro propone hoy la mayor desmesura posible: poner el lente contra la miniatura. Convertir lo menos en más” (Kartun 2006c: 64), y eso es lo que hace precisamente a través de las obras aquí analizadas.¹¹⁸ Condensa su visión de mundo en un universo mínimo y marginal, aludiendo de forma transversal y metonímica a una realidad mayor. Algo similar a lo que ocurría en 1987 con *El partener* o, en 1983, con *Cumbia morena cumbia*.

En lo que respecta al desdoblamiento, narrar su propia historia en tercera persona es una manera por medio de la cual los personajes se alejan de sí mismos y se ven desde afuera cumpliendo un destino inexorable y rutinario. De ahí, el proyecto de *El Porvenir* para Chapita y Norma. Cardone, en cambio, es indiferente. Deja a Norma con su hijo bajo la lluvia y parte rumbo a su hogar, aunque allí lo espere la infelicidad de un matrimonio desgastado. En el reencuentro de la pareja de Norma y Chapita está cifrada la ilusión de la escapatoria y la esperanza de un futuro mejor.

En términos de Rocco Carbone y Ana Ojeda, ambas obras develan la “...falaz Argentina de fachada tersa, resumible en dos palabras. Modernidad y abundancia: el “paraíso” neoliberal” (2010: 39, comillas en el original). De la posible esperanza de un “Porvenir”, se pasa a la desaparición de un pueblo. Los textos exponen las dos caras del ferrocarril: la modernización y el progreso, y su contrapartida, el olvido y la indiferencia. De esta manera, el teatro de Kartun se vincula con el entorno social, traduciendo

¹¹⁸ “Sobre la inevitable extinción del teatro”, publicado originalmente en Revista *Conjunto*, N°114/115, Casa de las Américas, Cuba, 1999 y reproducido luego en sus *Escritos* (2001, 2006 y 2015).

poéticamente el contexto del cual emerge, y erigiéndose como un posible relato de identidad, a través de su focalización en los desclasados, marginales y diferentes. La intención parece ser la de iluminar una zona relegada y deliberadamente oculta del país, para entender la desigualdad social en la que se está incurriendo. Así, a través de sus textos, Kartun confirma su concepción acerca del teatro, esbozada al principio de este apartado: el teatro debe ser subversivo, perturbador y, a la vez, humano y vital, vinculando al espectador con la poesía y la emoción.

Compartiendo las palabras de Jorge Dubatti, vale sostener que:

En su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es “transferencia de información” o “la construcción de significados/sentidos compartidos”: el teatro más bien estimula, incita, provoca (...) Mauricio Kartun ha señalado que hacer teatro consiste en “colonizar” la cabeza del espectador con imágenes que no comunican sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien decir qué está comunicando.

Dubatti 2008: 24.

Las obras analizadas en este apartado tienen, como hemos visto, elementos en común. Principalmente, personajes marginales, descriptos con patetismo, que rozan lo grotesco y logran, por ello, cierta empatía. El uso de la metateatralidad y la autorreferencia permite efectuar una reflexión sobre el arte y sobre la posición del artista en el nuevo contexto. Son obras realistas, en las que la crítica al contexto inmediato es explícita y plausible de ser percibida por el lector/espectador. La política neoliberal está cifrada en algunos elementos clave: la privatización de los ferrocarriles, la anulación de la cultura y la educación. Hacer hincapié en lo marginal es otro denominador común: frente al poder invasivo del mercado, de los medios de comunicación de masas, de las modas dominantes, durante este período Kartun elige hablar de los pobres, de los pueblos perdidos en el mapa. Finalmente, podemos emparentar este tipo de realismo que Kartun ejecuta en los años '90 con aquel que

experimenta en los '80 -*Cumbia morena cumbia, El partener-* y al que hemos denominado “realismo sucio” y vinculado, a su vez, con la tradición del realismo de izquierda inaugurada por los autores del denominado grupo de Boedo, de principios del siglo XX. Si bien lo escatológico y desagradable está en este último período matizado, el feísmo y la marginalidad de los sujetos retratados siguen siendo elementos determinantes y es allí donde reside la apuesta política del dramaturgo durante esta etapa productiva. Se trata de textos que aparentemente no incluyen aspectos políticos en sentido estricto pero que, desde nuestra mirada, pueden ser considerados como eslabones importantes del teatro político en la Argentina, al observar el uso sintomático de los ferrocarriles o al pensar, tal como decíamos a propósito del “realismo sucio” norteamericano, que si bien no son textos de protesta, habilitan la ocasión para ello. Hay, en la sobreexposición de estos universos míseros, una evidente denuncia acerca de la inequidad constitutiva del sistema capitalista, exacerbado en este contexto por el neoliberalismo menemista de los años '90. La traición menemista a los emblemas del peronismo clásico es una marca indeleble en el imaginario kartuniano por lo que será retomada de manera contundente en una obra crucial que planta a Kartun como uno de los directores teatrales más significativos del teatro nacional. Nos referimos a *El Niño Argentino*, drama central en la poética del autor, que logra ser estrenada recién en 2006 aunque su escritura se remonta a 1999.

Cerramos, entonces, este tercer capítulo, para dar paso a la última etapa de producción kartuniana. Esta segunda etapa que hemos descripto a lo largo de este capítulo es la más extensa de las tres e involucra el accionar de la mayoría de los roles desempeñados por Kartun, a excepción de la dirección de sus propios textos: versionista, adaptador, dramaturgo, ensayista, compositor de canciones y pedagogo. La amplitud que la

caracteriza explica la diversidad temática y estética que se advierte en las distintas obras. Es una de las etapas más productivas de Kartun en el sentido laboral, puesto que desarrolla multiplicidad de actividades, muchas de las cuales estarán incluidas en la Coda, hacia el final de esta tesis, como son la producción de monólogos o la adaptación para teatro de títeres, producto de su trabajo durante este período en la escuela de titiriteros del Teatro General San Martín.

Capítulo 4

Tercera etapa.

La madurez en escena

4.1. Sobre la imposibilidad de capturar el deseo. Primera experiencia de autodirección: *La Madonnita* (2003)

En octubre de 2003 se produce un hecho fundamental en la carrera teatral de Mauricio Kartun. Nos referimos al lanzamiento como director de sus propios textos, a partir de la puesta en escena de *La Madonnita*, en la sala Cunil Cabanellas del Teatro General San Martín. *La Madonnita* constituye una nueva bisagra dentro de la periodización de la obra kartuniana, en tanto y en cuanto implica la asunción de un nuevo rol que el dramaturgo ya no abandonará. A partir de este momento, todos los textos que Kartun escriba serán puestos en escena bajo su propia dirección. Esta pieza resulta también emblemática por otros factores que la convierten en una suerte de pasaje de un período al otro. Es decir, *La Madonnita* conserva elementos propios de las etapas precedentes -por ejemplo, la indagación sobre universos marginales y la exploración del realismo-, a la vez que se constituye en la transición necesaria para la emergencia de los próximos cuatro textos en los que Kartun iluminará otro sector social de manera casi microscópica: la derecha y la antigua oligarquía argentinas.

En una nota realizada por Alberto Catena para la revista *Teatro* correspondiente al Complejo Teatral de Buenos Aires, previa a la publicación de la obra y simultánea a su estreno, dice Kartun:

Para mí, la dirección es en sí misma una forma de la dramaturgia. En esta larga historia de veinticuatro siglos, sólo en el último el teatro incorporó la figura, el rol, del director. Su nombre es una extensión del viejo concepto de director de compañía, pero lo que caracteriza realmente a su trabajo es esa condición de reescritura que su puesta le da al discurso del texto preexistente. Y al hacerlo -lo llame como lo llame-, lo que hace no es otra cosa que dramaturgia. Una dramaturgia generada a partir de signos distintos de los de la escritura sobre el papel, y registrados en otro soporte: sobre el cuerpo del actor y sobre el espacio, pero dramaturgia al fin. La generación de

imágenes que toman forma metafórica, las acciones del subtexto, la concepción de un todo significativo en forma de discurso, todo eso es dramaturgia.

Catena 2003: 39.

Como se observa, Kartun experimenta este pasaje de la dramaturgia a la dirección como natural, al asumir la dirección como una forma más de la dramaturgia. Sin embargo, es la primera vez después de treinta años de escritura que se decide a poner en escena un texto propio. De manera evidente, la experiencia de puesta en escena retroalimenta su saber dramático y contribuye en forma notoria a la consolidación de su poética.

La Madonnita se publica por primera vez en el número 19 de la *Revista Teatro XXI* del GETEA, en 2004.¹¹⁹ Al año siguiente, Atuel edita la versión pre-escénica del texto que puede contrastarse con la versión que Losada publica en 2006, producto de la transformación ejecutada sobre el guión *a posteriori* de la puesta en escena. La pieza fue publicada también en 2005 por Inteatro y en 2006 por la Revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana. Repuesta luego de la temporada en el San Martín en El Portón de Sánchez, fue incluida por la Revista *Conjunto* de Cuba entre los veinte espectáculos más destacados del teatro de Buenos Aires de la posdictadura (Dubatti 2006b: 16).

¹¹⁹ Ficha técnica:

Hertz: Roberto Castro.

Basilio: Manuel Vicen.

Filomena: Verónica Piaggio.

Coordinación de producción: Lorenzo Juster / Antonietta Velzi.

Asistencia de dirección: Horacio Larraza / Eduardo Ponce.

Asistencia artística: Lautaro Vilo.

Asistencia de escenografía: Mariana Franco.

Diseño de sonido: Jorge Valcarcel.

Iluminación: Alejandro Le Roux.

Vestuario: Gabriela A. Fernández.

Escenografía: Norberto Laino.

Dirección: Mauricio Kartun.

El texto dramático, por su parte, contiene una serie de elementos destacables que definen la estética kartuniana, a la vez que incorpora algunas novedades. Su lectura es iluminadora en tanto incluye detalles -como la estructura organizada a partir de las festividades cristianas-, que no pueden adquirirse a través de su puesta en escena. La función de escritor sigue siendo para Kartun determinante y lo que decide publicar -sea el texto pre-escénico o post-escénico- es siempre concebido como literatura. El permanente trabajo de corrección literaria que ejecuta sobre el texto así lo demuestra. Entre la versión pre-escénica y la post-escénica hay, por supuesto, muchos recortes que responden a la condensación necesaria que exige la escenificación. A su vez, las didascalias contienen una serie de agregados en la versión post-escénica que describen con mayor detalle las acciones concretas de los personajes. Hay, además, algunas transformaciones lingüísticas que evidencian la obsesión de Kartun por la repercusión sonora de las palabras y su trabajo permanente sobre la lengua: modifica “frenopático” (Kartun 2005: 25) por “desquiciado” (Kartun 2006: 152) o “polución nocturna” (2005: 26) por “paja” (2006: 152), o transforma frases como “Un Montepío la mujer suya...” (Kartun 2005: 16) por “Un auténtico banco de empeños la mujer suya...” (2006: 146). La reescritura en Kartun es permanente y atiende, en este caso, a las necesidades de la escena: cómo suenan esas frases en boca de los actores; cómo se entienden esos textos y cómo se transmiten auditivamente al espectador. Esas son las razones por las cuales produce las modificaciones señaladas. A la percepción de la palabra en tanto sonido en escena, se refiere la cantante Natacha Muñiz:

Si el actor, en su deambular escénico, emite sonidos de los que no es consciente, más aun (y he aquí la vanagloria de su oficio) lo hace al decir el texto que le toca. ¿Dónde radica la diferencia entre el decir de un texto teatral y el devenir de un discurso musical? El teatro soslaya la mayoría de las veces los elementos musicales del texto literario. Porque no hay texto que no penetre en el terreno de lo musical, la voz del actor no debe ser sólo vehículo de un mensaje a transmitir. Toda palabra porta un sentido. Sí, un aspecto semántico dentro de un discurso. Pero tiene

también una sonoridad que le es propia, de modo que un texto teatral no sólo es portador de un mensaje, sino que tiene una forma precisa, un aspecto puramente sonoro (...) Es menester, entonces, atender no sólo al sentido del discurso sino también a su musicalidad, en especial en las escenas en que a las palabras se suman otros sonidos, tanto desde la altura, el ritmo, el color, la textura, etc. La palabra adquiere, en el cuerpo disponible de un actor que se vuelve músico, movimiento, musicalidad, textura, forma. El actor que interpreta el texto tiene la obligación de sentir las palabras con todos sus atributos: cada redondez, cada blandura o aspereza; la palabra con su brutalidad o su erotismo. Debe interpretar, debe tomarse el trabajo finísimo de pensar, elaborar y hacer de su cuerpo el instrumento justo que articule el mensaje con sus formas. Y no se trata de cratilismo, sino de percibir sensiblemente que la palabra en la escena, en tanto sonido, merece ser tratada sin concesiones.

Muñiz 2015: 171.

Las modificaciones léxicas que se observan entre la versión pre-escénica del texto y la post-escénica, parecen responder a la consciencia de esta particularidad sonora que adquieren las palabras pronunciadas por los actores, tal como la describe Muñiz, y que se enfatiza a partir del trabajo de Kartun como director escénico.

En *La Madonnita* aparecen en escena tres personajes: Hertz, el fotógrafo; Basilio, el cliente y Filomena, el objeto de deseo. El microcosmos escenificado condensa una gran afición del dramaturgo: las fotografías antiguas. Refiere, además, al universo prostibulario y los entretenimientos populares del Buenos Aires de principios del siglo XX. En este sentido, cobran relevancia tres autores argentinos fundantes para la historia literaria del país: Roberto Arlt y los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón. Por otro lado, la estructura del texto y muchas de sus referencias internas trabajan sobre los rituales y mitos constituidos por el discurso religioso del cristianismo. Este elemento, que había aparecido de manera incipiente en algunos textos previos como lo destacamos en *Cumbia morena cumbia*, será determinante para las posteriores *Salomé de chacra* y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Incluso el personaje del uruguayo mantiene importantes coincidencias con el Bautista de *Salomé*... Por último, la temática de la obra presenta evidentes similitudes

con el monólogo escrito durante este mismo período, *La suerte de la fea*, sobre el que nos detendremos más adelante.

4.1.1 La pulsión archivística se hace drama: la captura del instante vs el deseo incapturable

Una de las peculiaridades que define la poética de Kartun se relaciona directamente con su afición personal por la recolección de objetos viejos, en desuso, convertidos en desechos anacrónicos. Cobra aquí relevancia el trabajo de Remo Bodei, *La vida de las cosas*, quien al efectuar un recorrido filosófico sobre la relación de los hombres con los objetos, señala que “la fantasía constituye un factor imprescindible en nuestra relación con las cosas” (Bodei 2013: 21). Para Bodei, quitar de las cosas el olvido o la banalidad que le otorgan la percepción rutinaria constituye un acto de descubrimiento, “reconquistar el estupor y la inocencia de la mirada” (2013: 55). Por eso, aunque con mayor o menor consciencia todos conferimos significado a las cosas, “sólo los artistas lo hacen metódicamente y según técnicas o lineamientos de investigación personales. Ellos dan su propia voz a las cosas mudas, y en ocasiones, como sucede frecuentemente con los niños, incluso simulan que las hacen hablar” (2013: 46). Hay dos aspectos más que menciona Bodei e interesan a los fines de pensar el uso que Kartun hace de los objetos. Por un lado, según explica el filósofo, todo lo que nos rodea es obra de millones de personas que han plasmado la realidad en objetos que funcionan como rastros que sobreviven a su trabajo y a su desaparición física. Esto significa que el proceso de descubrimiento de esas cosas implica colocarse en el papel de un potencial lector que descifra ese escrito: “se debe retraducir a la propia lengua e insertar en el propio horizonte mental el sentido y los contenidos depositados en el texto” (2013: 75). Por otro lado, Bodei indaga sobre la sociedad de consumo y sostiene que para garantizar su propia perdurabilidad, esta debe

destruir las cosas duraderas. No se trata de una desaparición lenta sino de una pérdida violenta de los objetos (2013: 83). En este sentido, la obsesión de Kartun por los elementos en desuso puede leerse como un modo de resistencia a una sociedad de consumo que convierte permanente e inmediatamente todo en desecho. Reutilizar esos objetos con una finalidad estética al convertirlos en elementos de la puesta escénica, hace de Kartun un lector que deposita nuevos sentidos en las cosas y las retraduce a su lengua -en este caso teatral-, para propiciar nuevos descubrimientos y miradas en los ahora nuevos espectadores de esos objetos.

Dentro de esta misma práctica de colección de elementos desechados, se incluye su vasta colección de fotografías antiguas. A partir de esas imágenes, que no son solo antiguas sino que conservan alguna característica llamativa, por sus personajes o contextos pintorescos como pueden ser los rescatados en épocas de carnaval, Kartun crea o imagina muchas de las tramas de sus obras, que son producto de la mezcla entre un lenguaje anacrónico, imágenes insólitas y objetos “cirujeados” a la espera de un uso artístico.¹²⁰ Así lo explica:

Soy archivista y dedico muchas energías, y horas de mi tiempo, a recuperar viejos materiales: arcaicos retratos de niños disfrazados, fotos de kermesse, literatura anarquista de principios del siglo XX. Esos objetos, sobre todo las fotografías, tienen para mí ese valor del recuerdo (...) me generan una pequeña zona de emoción alrededor de sí mismos. Como un espectáculo en miniatura que acaban cuando van a parar a una carpeta, a una caja esperando la próxima función. Otra vez el *recordis*.

En Catena 2003: 35 (cursivas en el original).

Tal como afirma Dubatti, lo que hace Kartun es un “ejercicio de serendipia” pues “posee la capacidad de ver tesoros donde otros sólo encuentran desperdicios, basura,

¹²⁰ “Cirujear” refiere de manera coloquial a las actividades que hacen las personas sin trabajo (los llamados “cirujas”) que buscan en la basura, para sobrevivir, desperdicios u objetos que luego puedan reutilizar, consumir o vender.

materiales olvidables y despreciados” (Dubatti 2005b: 123).¹²¹ Desde esta perspectiva, coincide la lectura que Rodríguez Pésico realiza de la obra de Castelnuevo (Larvas “usa la basura como factor constructivo”; 2013: 83), con lo que el propio Kartun sostiene sobre su forma de trabajo a partir de la mezcla de lo inservible: “Mezclar desechos. Nunca he hecho otra cosa al escribir mis piezas” (Dubatti 2005b: 122).

Para Benjamin, el coleccionista posee una relación con los objetos que no enfatiza su valor funcional y utilitario, sino que los estudia y los ama como el escenario de su destino:

El periodo, la región, la manufactura, los dueños anteriores; para un verdadero coleccionista todo el trasfondo de un objeto se agrega en una enciclopedia mágica cuya quintaesencia es el destino de sus objetos. (...) La propiedad y las posesiones pertenecen a la esfera de lo táctico. Los coleccionistas son personas con un instinto táctico; su experiencia les ha enseñado que cuando toman una ciudad desconocida, la más pequeña tienda de antigüedades puede servir de fortaleza, la más remota librería puede ser una posición clave.

Benjamin 2013¹²²

Todos estos aspectos aparecen sobredimensionados en *La Madonnita* pues constituyen el eje de la trama. El espacio escénico representa precisamente un estudio fotográfico instalado en una humilde casa porteña aledaña al Paseo de Julio, atiborrada de

¹²¹ Cabe destacar que el archivo de Kartun es muy vasto y que en 2017 fue donado al Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, como una contribución inestimable para estudiosos e historiadores. En la actualidad está siendo catalogado para ser accesible a quienes deseen trabajar con esos materiales.

¹²² Este ensayo de Walter Benjamin, “Desempaco mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo”, puede leerse completo en <https://mundobiblio.wordpress.com/2013/12/15/desempaco-mi-biblioteca-1-un-discurso-sobre-el-coleccionismo-por-walter-benjamin/#comments>

Su título original es *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln*. Para la traducción que hemos empleado se han utilizado el texto del ensayo en alemán inserto en *Gesammelte Schriften* [Colección de escritos] (Volúmen IV, parte I. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-. 388-396), y la traducción al inglés por Harry Zohn (*Illuminations* [Iluminaciones]. Editado y con una introducción de Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968. 59-67). En *Gesammelte Schriften* se menciona que este ensayo se publicó originalmente en *Die literarische Welt* 7 (Nº 29, 17 julio 1931, 3-5; Nº 30, 24 julio 1931, 7-8), aunque con algunos errores. En español ha sido traducido indistintamente como *Traslado mi biblioteca*, *Desembalo mi biblioteca*, *Desembalando mi biblioteca*, *Saco mi biblioteca de las cajas*.

materiales y fotografías.¹²³ Una suerte de teatro dentro del teatro, pues el estudio constituye precisamente el espacio del disfraz, de la transformación y, por ende, incluye toda la utilería necesaria para ello: “Atrás del biombo. En esas perchas está su guardarropas. Ya sabe, en un estudio, vestuario... Carteras para una matrona que no tiene ni un pañuelo para guardar. Corbatas para un cretino que lo más elegante que ha tenido al cuello es su número de presidiario... La utilería de un petit coliseo” (Kartun 2005: 14).

Tal como lo vimos siguiendo a Bodei (2013) y a Benjamin (2013), la escenografía de la obra está compuesta por objetos en desuso que Kartun adquiere como un coleccionista. En la puesta en escena esos objetos son reutilizados con una finalidad estética, por lo que se les otorga, a través de la fantasía y la imaginación creadora, nuevos sentidos. Así describe Kartun los elementos que conforman la escenografía:

Una cámara *Inarfo* de gran formato pichuleada largamente en una compraventa de la calle Dorrego.¹²⁴

Un reclinatorio tapizado comprado allí mismo. Sé que fue alguna vez de un estudio fotográfico. Su desgaste lo delata: en qué casa de familia podría gastarse tanto (...) Un sillón francés en un volquete de Velazco y Acevedo. Guardado en el balcón durante mucho tiempo. Esperando ahí su destino. Se le dio.

Cortinados y sábanas con puntilla y monograma y viejísimas telas encontradas un sábado en un puesto del Parque Los Andes. Entre ellas una carpeta del altar de una bóveda. Con una cruz bordada en rojo. Impresionante.

Una escopeta recortada aparecida de pronto en el Mercado de las Pulgas, justo cuando buscaba una imagen para el arma de Hertz.¹²⁵

Unas pantallas de mano, de Parque Rivadavia, compradas con la convicción de que servirían para hacer teatro alguna vez.

Kartun 2003: 49.

¹²³ El Paseo de Julio es una zona de Buenos Aires, actualmente denominada Av. Leandro N. Alem, que cuenta con una larga historia en la ciudad y que en la época a la que refiere *La Madonnita* constituye un espacio de ocio de las clases populares, en especial, de los inmigrantes de la zona portuaria.

¹²⁴ “Pichuleado” implica un uso coloquial para indicar la búsqueda afanosa de ventajas o ganancias pequeñas en compras o negocios.

¹²⁵ Se conoce como Mercado de las Pulgas a las ferias o lugares donde se compran y venden antigüedades.

El fotógrafo Hertz encuentra la “veta” económica al explotar a su propia mujer, Filomena, apodada la madonnita, como modelo de fotografías pornográficas, en las que posa junto a un *parteneire*, el uruguayo, y que son adquiridas por Basilio para su reventa en el Paseo de Julio. Tres hombres enamorados de una misma mujer o, mejor dicho, del instante de deseo que logra captar Hertz con sus imágenes del encuentro entre la madonnita y el uruguayo: “Fijada en un gesto irrepetible. Compran el instante” (Kartun 2005: 19). Cuando ambos personajes intentan escapar, Hertz elimina del negocio al uruguayo y le ofrece el rol de *parteneire* a Basilio, pero la mirada de ella ya no es la misma y el negocio pierde rentabilidad. La madonnita vuelve a escaparse y esta vez es apresada por Basilio pero, en un descuido, toma el arma y se suicida.

Resulta factible leer en esta pieza muchos de los postulados que Roland Barthes (2008) elabora a propósito de la fotografía. Tal como explica el semiólogo francés, una foto puede ser el objeto de tres prácticas, intenciones o emociones: hacer, experimentar y mirar. El fotógrafo, en este caso Hertz, es el *Operator*, mientras que el que consume esas fotos, Basilio y sus potenciales clientes, es el *Spectator*. Por último, el referente, el blanco que es fotografiado en una especie de pequeño simulacro, es denominado por Barthes como el *Spectrum* de la fotografía, poniendo a funcionar a través de la raíz de este vocablo la relación entre “espectáculo” y “ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes 2008: 35-36) o, como el explica el propio Hertz, el “instante” irrecuperable, el “gesto irrepetible” (Kartun 2005: 19) producto, en este caso, del encuentro entre la madonnita y el uruguayo. Tal como señala Barthes, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente (...) es el Particular absoluto (...) la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable” (2008: 29). Esto se relaciona con el hecho de que la fotografía representa el momento sutil

en que el sujeto es convertido en objeto, por lo que vive una microexperiencia de la muerte y se transforma en espectro (Barthes 2008: 42). Dice Barthes:

(...) cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros -el Otro- me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes.

Barthes 2008: 43.

Esto es exactamente lo que sucede con la madonnita y es esta transformación en objeto por parte de Hertz, pero también de Basilio, lo que inevitablemente la conduce a la muerte. Su suicidio puede interpretarse a partir de la siguiente frase de Barthes: “Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender” (2008: 44). Ejecutar su propia muerte es, para Filomena, un acto de resistencia.

Barthes continúa su estudio en búsqueda de la esencia de la fotografía. Con este propósito, distingue entre *studium* y *punctum* para explicar la atracción que producen ciertas fotos. En el primer caso, me intereso por ciertas fotografías por cuestiones culturales, históricas, sociales o políticas. El segundo, en cambio, se produce cuando el azar de una foto “me lastima, me punza” (Barthes 2008: 58-59). A partir de las fotografías que le producen eso, particularmente una de su madre cuando era niña, Barthes formula lo que denomina el noema de la fotografía: “Esto ha sido” (2008: 121). Es decir, lo que la fotografía muestra es la evidencia de algo que ha estado allí. Así lo explica el filósofo:

La inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que ha sido viviente (...) pero deportando ese real hacia el pasado (“esto ha sido”), la foto sugiere que éste está ya muerto (...)

Barthes 2008: 124.

Para Barthes, “la fotografía tiene algo que ver con la resurrección” (2008: 129). Es precisamente esto lo que se escenifica hacia el final de la obra, cuando Hertz y Basilio intentan hacer resucitar esos instantes inaprehensibles, una vez que la madonnita ya ha muerto. Lo que descubre Hertz cuando intenta reemplazar al uruguayo por Basilio es lo que, en términos barthesianos, se denomina “aire”: “El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra, y una vez que la sombra ha sido cortada, como en el mito de la Mujer sin Sombra, no queda más que un cuerpo estéril” (2008: 164). Sin la presencia del uruguayo, la madonnita se convierte en un cuerpo estéril; pierde su aire, es un cuerpo sin sombra. Esto produce una gran frustración en el fotógrafo y, tal como señala Barthes, lo conduce a la locura:

Éste sería el “destino” de la Fotografía: haciéndome creer (...) que he encontrado la “verdadera fotografía total”, realiza la inaudita confusión de la realidad (“Esto ha sido”) con la verdad (“¡Es esto!”); se convierte al mismo tiempo en constativa y en exclamativa; lleva la efigie hasta ese punto de locura en que el afecto (el amor, la compasión, el duelo, el ímpetu, el deseo) es la garantía del ser. La fotografía, en efecto, se acerca entonces a la locura, alcanza la “loca verdad” (...) La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *médium*, en una forma de alucinación (...) La fotografía puede ser (...) loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico.

Barthes 2008: 171-172, 177-178, comillas y bastardillas en el original.

Todo esto es lo que les ocurre a los personajes de *La Madonnita*. Hacia el final de la obra, Basilio contempla las antiguas fotos, experimenta el éxtasis que le generan esas imágenes y a través de su mirada ambos creen poder resucitar a la mujer amada. La fotografía funciona así como un “médium” que conecta la vida con la muerte y los sujetos, obsesionados en esta práctica, rozan la locura.

Como se advierte, hay toda una teoría sobre el deseo contenida en el texto: “HERTZ: Dígame, Basilio: ¿la mujer... existe? BASILIO: Mi esposa, por lo menos, creo que era de verdad. HERTZ: Quién le dice fue por eso que la abandonó” (Kartun 2005: 59). Está clara la idea del deseo como falta permanente; el deseo se funda en lo que no se posee, en lo imposible, y es eso lo que atormenta al sujeto. Freud y Lacan han trabajado sobre esta misma idea. En “El delirio y los sueños en ‘La gradiva’ de W. Jensen”, un artículo de 1906 publicado por primera vez en 1907, Freud analiza los sueños del personaje ficticio Norberto Hanold, un joven arqueólogo que se enamora de un bajorrelieve que descubre en un museo de Roma. Se trata de una muchacha que recoge sus vestiduras dejando ver sus pies. Es tal la fascinación que esa figura le produce que encarga una copia para instalarla en su estudio. Su atracción no responde a fines académicos sino que toda la novela de Jensen representa el deseo erótico del arqueólogo por esa imagen de mármol, detenida en el tiempo y sin vida. El deseo por la mujer imposible, inexistente e inalcanzable, y el rechazo por las de carne y hueso, reales. Algo similar a la inexplicable atracción que experimenta Basilio por los instantes que Hertz capta en sus fotografías y a la sorpresa que siente al descubrir que la madonnita no es ni más ni menos que la esposa del fotógrafo: “BASILIO: (...) Me la imaginaba distinta no más. Es una... (*Duda.*) HERTZ: Doña. Dígalo. Una patrona. Ocupación sus quehaceres. Nuestro secreto, ya sabe...” (Kartun 2005: 24, cursivas en el original). Basilio desea a la mujer de las fotos, no a la real, de carne y hueso, esposa de Hertz y ama de casa; su deseo se sostiene sobre una fantasía.

La interpretación de los sueños de Hanold corrobora la teoría freudiana de los sueños como la realización de deseos (Freud 1993: 1335) y le permite al psicoanalista estudiar la relación entre la vida cotidiana y la vida psíquica de los sujetos, en este caso, la de alguien sumido en un profundo delirio amoroso que al intentar escapar de él se acerca

más, paradójicamente, a esa pérdida. Algo así como pensar hasta dónde los conduce a Hertz y a Basilio la obsesión por la madonnita: hasta provocar el suicidio de la mujer y encontrar la satisfacción erótica en imágenes congeladas de un pasado que nunca les perteneció. El deseo es siempre la falta. Es Lacan quien mejor lo desarrolla en su Seminario 20, cuando afirma que “*La* mujer solo puede escribirse tachando *La*. No hay *La* mujer, artículo definido para designar el universal. No hay *La* mujer puesto que (...) por esencia ella no toda es” (Lacan 1973: 66), lo que equivale a decir, con Hertz, que “la mujer no existe”. Al no responder al goce falo-céntrico, la satisfacción de su deseo es indescifrable.

Con esta obra, Kartun sigue explorando aspectos que ya habían aparecido en sus textos precedentes -la sexualidad, la indagación poética sobre sectores marginales, el humor asociado a la exacerbación de lo grosero y obscuro- y comienza a trabajar sobre un *leitmotiv* que será la marca distintiva de sus próximos textos: la violencia. En este caso, la violencia como única respuesta a la frustración que produce no poder satisfacer el deseo. Se trata de una estructura que se reiterará con Tatana y Pedro en *Ala de criados*; con la disputa amorosa entre el Peón y el Niño por la vaca Aurora; con Salomé y el Bautista en “Salomé de chacra”; y cuyo origen ancestral y mítico está contenido en el primer hecho violento de la historia de la humanidad que es el asesinato de Abel por parte de su hermano Caín, representado en *Terrenal*. En términos de Bataille, “el hombre edificó el mundo racional pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia (...) el impulso del amor llevado hasta el extremo es un impulso de muerte” (2009: 28-29). Este pensador francés, que en su libro *El erotismo* plantea los vínculos entre sexo, violencia y muerte, explora las relaciones entre prohibición y transgresión, al señalar que el mundo del trabajo a través de sus prohibiciones excluye la violencia del deseo; es el mundo de la razón cuyos límites son superados por los excesos de la violencia (2009: 29). De hecho, “la prohibición no previene necesariamente el

deseo” (2009: 33). Su enfoque, de tipo cultural y antropológico, advierte a través de la historia de la humanidad cómo desde los tiempos más remotos la sexualidad está vinculada a una prohibición, pues implica una posible perturbación del mundo del trabajo, por lo que “desde el origen, la libertad sexual debió ser afectada por un límite (...) el hombre se define por una conducta sexual sometida a reglas, a restricciones definidas” (2009: 35-36).

Sobre estas transgresiones y tabúes sexuales Kartun elabora la trama de muchas de sus obras y, en este caso, de *La madonnita*. Tal como afirma Bataille, “la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido” (2009: 81). El placer de Hertz reside en explotar como un *cafishio* a su propia esposa, a quien conoció siendo una virgencita -de ahí el título de la pieza-; y su goce se experimenta al verla posar eróticamente con otro hombre, como un *voyeur* a través de su cámara, y al imaginarla objeto de deseo de muchos más. Pero cuando eso se concreta en la realidad, cuando el uruguayo atraviesa el límite de la fantasía al exacerbar la transgresión, lo racional desaparece y la muerte como resultado de la violencia del deseo transforma la rutina de esa casa. Otra vez Bataille: “el impulso del amor llevado hasta el extremo es un impulso de muerte” (2009: 29). Por su parte, Basilio, por fuera del marco matrimonial, goza en la prohibición del consumo pornográfico y es tal su deseo enfermizo por la mujer de las fotos, que acompaña en la locura a Hertz hasta las últimas consecuencias. La madonnita abandona el rol pasivo y en el acto suicida funda su única resistencia posible. Su suicidio se convierte, de este modo, en una marca inobjetable de ser imposible, inalcanzable. De alguna manera, acrecienta el deseo. Con esa idea culmina la obra: “BASILIO: (...) (*Mira la foto conmovido*) Anoche en la cama de la pensión, perdone la vulgaridad... la veía como si estuviera abajo mío, la sentía, la tocaba... Estaba ahí. (*Como sin proponérselo Basilio se acaricia la entrepierna. Los dos se acercan a la foto y quedan embelesados mirándola*)

(...)” (Kartun 2005: 59). Las fotos estimulan la fantasía de Basilio y Hertz logra captar a la madonnita, como resucitada, en su mirada. Fotografía ese instante a través de sus ojos:

HERTZ: La estoy viendo señor Basilio... ¡La estoy viendo...! (...)

BASILIO: ¿La ve como yo la veo...?

HERTZ: Nítida y contrastada...

BASILIO: ¿Será que es ahí donde se vive después de la muerte... será que es ahí?

HERTZ: ¿Puedo... puedo... puedo... fotografiarla...? (...)

(Basilio sueña ahora sin pudor. Hertz dispara en su cámara una toma tras otra. Parecen por primera vez realmente felices).

Kartun 2005: 60-61.

Asesinatos, suicidios, muertes pasionales, universos violentos serán la marca distintiva de los últimos textos teatrales escritos y escenificados por Mauricio Kartun, para quien, expresamente, “el teatro está hecho de violencia” (Kartun 2015d: 125). Así lo manifiesta en su intervención en el ciclo Violencia y Cultura, organizado por la Biblioteca Nacional en 2013, recuperado en “Teatro y violencia”, texto incluido en la última edición de sus ensayos:

El teatro es una ceremonia, un rito en el que se celebra a la violencia. ¿La obra de teatro es un ritual mítico de violencia que usa la violencia para entretener (para “tener entre”) o es en realidad un mecanismo de entretenimiento basado en la violencia que termina construyendo adentro suyo un carozo mítico? Es inseparable. Ying y yang. El teatro es eso. Es violencia en términos físicos, como soporte. Pero también es violencia en términos metafísicos.

Kartun 2015d: 128.

4.1.2 Roberto Arlt, el Paseo de Julio y los hermanos Tuñón

Es el propio Kartun el que manifiesta que esta obra nació como producto de sus aficiones lectoras, entre las que se destacan las novelas de Roberto Arlt: “*La Madonnita* es Arlt en mi cabeza”, afirma (Dubatti 2005b: 66). De hecho, dos aspectos de la obra son claramente arltianos. Primero, el personaje de Filomena que se acerca de manera evidente al de Hipólita de *Los siete locos*, coja, sirvienta y prostituta. También Filomena es renga, no

habla por la angustia vital que experimenta y, de alguna forma, ejerce la prostitución en manos de Hertz, una suerte de Rufián Melancólico que utiliza el negocio de los burdeles para financiar sus proyectos (Arlt 1997). Filomena es la representación de las frustraciones de los sueños juveniles, del mismo modo que le acontece a Hipólita. Sin escrúpulos, el propio Hertz afirma: “Divina (...) Hija de la portera. Esa madrecita le guardaba el virgo como el último baluarte, créame. La hermana ya lo había cedido, así que el sueño de altar quedaba en la cojita” (Kartun 2005: 57). El fotógrafo Hertz es, entonces, la posibilidad para Filomena de acceder a una vida mejor y a la soñada felicidad conyugal. Hertz la conoce desde niña y se casan cuando ella aún es muy joven, aunque “(...) se ve tardé más de lo debido porque cuando llegué, Filomena ya hacía clientes en las piezas del Safo” (Kartun 2005:58). Igual que Hipólita, el matrimonio pareciera ser la única oportunidad para abandonar la mala vida del pasado, pero esos sueños, por supuesto, se frustan. El universo que recrea *La Madonnita* recuerda los mundos arltianos, sobre todo, por la angustia y el fracaso que se desprende de la vida de los personajes. Las vidas de Hertz y Basilio se justifican por la construcción de sus delirios; son ellos los que le dan razón de ser a su “vida puerca”.¹²⁶ Como sostiene Dubatti, se trata de “Un Arlt que no ha sido releído, sino que ha sido recuperado por la memoria desde el sedimento, desde el fragmento que quedó atrapado y hoy vuelve inscripto en la marca de algún personaje. Se incorpora entonces el tono, el ambiente arltiano (...)” (Dubatti 2005b: 110).¹²⁷

¹²⁶ “La vida puerca” es el título original con el que Arlt había denominado su primera novela, finalmente transformado a instancias de Ricardo Güiraldes en *El juguete rabioso*.

¹²⁷ Podríamos establecer incluso una analogía a partir de los nombres de los personajes. Dubatti, de hecho, reconoce una similitud fónica entre Hertz y Haffner, el Rufián Melancólico (Dubatti 2005b: 111). Citada infinidad de veces por la crítica, el 6 de marzo de 1929 Roberto Arlt publica en el diario El Mundo una famosa aguafuerte porteña titulada “Yo no tengo la culpa”. Es una de las tantas veces en las que el autor produce textos autorreferenciales en los que trabaja sobre la construcción de su imagen de escritor. Cargado de ironía, sostiene: “Y ustedes comprenden que no es cosa agradable andar demostrándole a la gente que una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido” (Arlt 1996: 18). En el nombre del personaje kartuniano

Basilio practica el culto espiritista y vende las fotos a “(...) gringos, esclavos del trabajo, inmigrantes. Una ciudad de hombres solos (...) en sus camas de un peso la noche (...) y con veinte centavos más de fotos” (Kartun 2005: 25). Hertz lo dice concretamente: “Estamos en el Paseo de Julio” (Kartun 2005: 20). La ciudad descripta es la ciudad vista por Arlt pero también por Enrique y Raúl González Tuñón. Es evidente el homenaje al poema “Eche veinte centavos en la ranura” que es, a su vez, un homenaje de Raúl González Tuñón al Paseo de Julio, espacio de entretenimiento popular para las masas inmigratorias de principios del siglo XX (Raúl González Tuñón 2011: 26-28). También parece haber una alusión al libro de su hermano, Enrique González Tuñón, *Camas desde un peso* (Enrique González Tuñón 1998). Incluso la comida de olla que prepara Filomena -“Menú doméstico: ropa vieja: mondongo, papa, caracú... HERTZ: (*Revuelve la guisera*) (...) Con los dedos eh... a la criolla que estamos entre amigos (*Chupan caracú... las manos y las bocas engrasadas.*)” (Kartun 2005: 23 y 28, cursivas en el original)-, remite a “El puchero misterioso”, recreado por las anécdotas de los hermanos Tuñón (Raúl González Tuñón 2001: 287-288). Estos datos, que en *La Madonnita* son muy elocuentes, revelan una parte importante del imaginario kartuniano. Narrar el mundo de los pobres, como decíamos a propósito de Castelnuovo o Barletta, se une aquí con la posibilidad de producir poesía a partir de las costumbres, los sueños y los espacios de las clases populares. *La Madonnita* es, entonces, producto y, a su vez, homenaje, a la sensación que le produjo en su adolescencia la lectura de esos autores argentinos de principios del siglo XX y al universo que allí se recrea.

podría leerse quizás un homenaje al autor. Hertz suena a Arlt; en la dificultad de su pronunciación y en su aparente origen alemán, nos lo recuerda.

4.1.3 La estructura religiosa y sus implicancias

El último aspecto para destacar de esta obra se relaciona con su estructura en cuanto texto, pues Kartun lo segmenta en cuatro partes a las que denomina, respectivamente, “Comunión”, “Carne Vale”, “Sábado de Ceniza” y “Pascua de Resurrección”. Pero además de esto, es evidente la referencia religiosa en el título de la pieza e, incluso, en el nombre real del personaje, Filomena, virgen mártir de la tradición cristiana, fallecida siendo una niña. Hasta su segundo nombre es de origen cristiano: “Filomena Carmen” (Kartun 2005: 52). Para Hertz, las fotos que capta de su esposa son “(...) la estampita de la patrona... Nuestra señora de los gringos solos” (Kartun 2005: 25). La madonnita es, precisamente, una mártir, víctima de la locura, la ambición y el machismo de su esposo. Si leemos la obra desde una perspectiva alegórica, podemos decir que los personajes reciben la Eucaristía -el cuerpo y la sangre de Cristo- en la primera parte; luego viven el Carnaval, la celebración de la última ingesta de carne antes de la abstinencia; cumplen el ritual de esperar el milagro y, finalmente, la mártir resucita en la mirada de Basilio. Hay, además, todo un juego con la vestimenta, las poses y las festividades que las clases populares eligen para fotografiar a sus hijos. Hertz fotografía a la Madonnita con un vestido de comunión, varios años después del evento: “Estaba crecida ya para el atuendo, cómo le explico. Hacía años que había hecho ya la comunión, pero como en aquel entonces no habían dado con chasirete, y el vestido estaba doblado impecable, aprovecharon” (Kartun 2005: 58).¹²⁸ Una y otra vez, el trabajo sobre los sueños de los humildes; sobre el empeño que ponen en esos pequeños logros. La madre que sueña con la foto de la primera comunión de su hija, inmaculada casi como una virgen, no es muy distinta de la madre que sueña con el hijo disfrazado de gaitero asturiano para el

¹²⁸ La palabra “chasirete” refiere a los emblemáticos fotógrafos que se encontraban en las plazas y lugares turísticos para capturar con su cámara momentos de ocio y costumbres populares. El término surge como una derivación del “chasis” de la cámara.

festejo de carnaval (*Chau Misterix*). En el humor que se desprende de esas descripciones, se percibe también, indefectiblemente, la emoción que esos gestos provocan en el dramaturgo.

Los rituales religiosos, las creencias y la fe depositada en esos actos, estructuran el imaginario de *La Madonnita* que se completa con un personaje cuyas características se reiterarán en algunos otros protagonistas de obras posteriores. Nos referimos a “el lenguaraz oriental” (Kartun 2005: 27), una suerte de Bartolomé Hidalgo del siglo XX, o en términos kartunianos un Gabino como el de *Pericones*; morocho, uruguayo y recitador: “Del oído. Declamación le hacía. Rimas. Atorrante. Una letra de tango... cháchara y cháchara. Agarrada con las palabras la tenía” (Kartun 2005: 41). Lo mismo que le ocurre a Salomé con la voz del Bautista, encerrado en el aljibe, en *Salomé de chacra*. Ambas mujeres aferradas a una pasión incontrolable que las conduce a terribles consecuencias. Ante el rechazo del Bautista, Salomé pide su cabeza. Ante la traición de la madonnita y frente al riesgo de verse embelesado él también por la seducción lingüística del uruguayo, Basilio le corta la lengua al “oscuro” (Kartun 2005: 53), le arrebató su atributo y la envuelve en un pañuelo con las iniciales de la mujer, F. C., Filomena Carmen. Esa es la prueba del triunfo que presenta ante Hertz. Se advierte a partir de lo descrito cómo *La Madonnita* inaugura el universo violento de la última etapa kartuniana, en la que la sangre pasa a ser un elemento fundamental de las tramas escenificadas, tal como lo analizaremos en los próximos apartados.

Para cerrar el análisis de *La Madonnita*, vale la pena recuperar la analogía que establece Barthes entre la fotografía y el teatro:

(...) no es (...) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. En el origen de la Foto se sitúa siempre a Niepce y a Daguerre (aunque el segundo ha usurpado un poco el sitio al primero); Daguerre, cuando se apropió del invento de Niepce, explotaba en la Plaza del Châteu (Plaza de la República) un teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz. La

camera obscura, en definitiva, ha dado a la vez, el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (...): la Muerte. Es conocida la relación del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (...) la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.

Barthes 2008: 64-65. Cursivas y mayúsculas en el original.

Podríamos pensar que con *La Madonnita*, Kartun fusiona todos estos elementos en una obra cuyo eje central es la obsesión de los hombres por apresar lo inaprehensible, por conservar intacto el objeto de deseo. En definitiva, no es ni más ni menos que un infructuoso intento de lucha contra los designios del tiempo, pues aunque en la inmovilidad de la fotografía “el Tiempo se encuentra atascado” (Barthes 2008: 140), la foto no hace más que evidenciar la imposibilidad de detener su transcurrir, recordándonos la existencia de la muerte. Algo similar a lo que ocurre con el teatro, entendido, en términos filosóficos, como un acontecimiento, es decir, como un instante efímero e irrepetible. Como señala Badiou: “(...) un espectáculo de teatro comienza y termina. La representación *tiene lugar*. Es un acontecimiento circunscripto. No podría haber teatro permanente (...) un espectáculo en sí mismo es perecedero por naturaleza. Desde luego puede repetirse una cantidad considerable de veces (...) Pero todo en él (...) es mortal” (Badiou 2015: 34-35, bastardillas en el original). Las marcas definitorias del teatro son, entonces, “su prolongada finitud”, “su larga brevedad”, su “completa precariedad temporal” (Badiou 2015: 35-36).¹²⁹

¹²⁹ Varios teatristas conectan al teatro con la muerte. Citemos, como ejemplo, a Rubén Szuchmacher: “El teatro es... una vivencia... es una experiencia en la que uno va a encontrarse con la posibilidad de la muerte, y de la que espera salir vivo. Por eso creo que el teatro cada vez tiene menos público, porque si algo tiene el teatro es peligro. Peligro de ser interrumpido por cualquier cosa” (Szuchmacher 2007: 180).

De acuerdo con nuestra lectura, a partir de *El Niño Argentino*, Kartun ofrece un “relato dramático” de lo que José Luis Romero explica como la emergencia de la derecha en tanto prolongación más o menos evolucionada de la actitud política propia de la vieja oligarquía (1982):

Vinculada a la propiedad raíz, la oligarquía impulsó el cambio económico social y se vio obligada a combinar sus viejas tradiciones patriarcales con las nuevas tendencias progresistas de las que dependía el éxito del cambio. El criollismo trató de combinarse con los más refinados gustos europeos, pero procurando que no se desvirtuaran los contenidos de su actitud primigenia (...) Con su incorporación como productores del mercado internacional, con su europeización en materia de gustos y costumbres, la oligarquía se adhirió a la democracia liberal según los modelos ingleses y franceses, entendiendo por tal un régimen parlamentario en el que dialogaran sin excesivos choques frontales los distintos sectores de la oligarquía. La apariencia fue la de una democracia formal. Pero en cuanto el cambio social se manifestó y empezó a asomar una clase media de nuevos caracteres, la oligarquía comenzó a desviarse hacia la derecha. Dentro de la democracia, adoptó una actitud conservadora; pero cuando se sintió en peligro renegó de la democracia y no vaciló en apoyar soluciones fraudulentas o soluciones dictatoriales. Igualmente renegó de los principios de la libre empresa cuando no convinieron a sus intereses, y adoptó ciertas formas de dirigismo; pero volvió a apartarse de esa doctrina cuando la libre empresa volvió a ofrecerle buenas perspectivas. Una sostenida defensa de sus intereses económicos y una insólita tenacidad en su oposición frente a los nuevos grupos sociales que se constituían caracterizaron la actitud política de las clases terratenientes (...).

Romero 1982: 52-53.

Estas peculiaridades descriptas por Romero son explotadas por Kartun de manera potenciada en *El Niño Argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011) y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014). A eso dedicaremos las próximas páginas.

4.2. La oligarquía entra en escena 1. *El niño argentino* (2006) como bonsái de la Nación.

...fue el Gauchesco, arte bufón, arte payaso
como hay pocos, género bufo, distorsivo.
Leónidas Lamborghini

4.2.1. Un teatro irrepresentable

“Creo en el teatro como un pedrazo en el espejo”, ha afirmado en varias oportunidades el reconocido teatrista Pompeyo Audivert. Esta metáfora, de gran condensación, resulta ilustrativa como disparador para pensar el significativo lugar que posee *El Niño Argentino* en los anaqueles de la literatura y el teatro nacional, y como eslabón fundamental en la construcción del tipo de teatro político que elabora Kartun.¹³⁰ Como resulta evidente, el “pedrazo en el espejo” no hace más que aludir al poder desestabilizador y, de algún modo, revolucionario, que ciertas obras de arte ejercen en el devenir histórico. Tal es el sentido que le otorgamos a *El Niño Argentino* y que trataremos

¹³⁰ *El Niño Argentino* se estrenó el 5 de julio de 2006 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín de Buenos Aires, con el siguiente reparto:

El Niño Argentino: Mike Amigorena.
El Muchacho: Osqui Guzmán.
Aurora: María Inés Sanserni.
El Hombre Orquesta: Gonzalo Domínguez.

Coordinación de Producción: Rosalía Celentano.
Asistencia de Dirección: Libertad Alzugaray.
Coreografía y supervisión de movimiento: Luciana Acuña, Luis Biasotto.
Dirección musical, composición y entrenamiento vocal: Carmen Baliero.
Vestuario y asistencia artística: Gabriela A. Fernández.
Escenografía e iluminación: Héctor Calmet.
Dirección: Mauricio Kartun.

Existen, hasta el momento, tres ediciones en libro de este texto dramático. El primero, de 2006, con edición al cuidado de Jorge Dubatti, por la editorial Atuel, incluye además un apéndice documental y analítico con el texto del programa de mano escrito por el propio Kartun y tres lecturas críticas al respecto efectuadas por diferentes investigadores especialistas en teatro. Luego, en el año 2007, el texto salió publicado en su versión post-escénica por editorial Losada como parte de la colección de libros del Complejo Teatral de Buenos Aires. Finalmente, en 2012, el texto fue reeditado nuevamente por Atuel, ahora bajo el denominador común de *Tríptico patronal*, junto a otras dos obras posteriores del autor, “Ala de criados” y “Salomé de chacra”.

de demostrar a partir de la lectura crítico-analítica que elaboraremos en el presente apartado.

Comencemos por decir que el texto, al que Kartun consideró durante años como “irrepresentable”, inició su proceso de escritura en 1999 para ver la luz recién siete años después. Podemos argüir algunas de las razones que subyacen bajo el temor de lo “irrepresentable”, precisamente, como marcas distintivas de un texto eminentemente peculiar. Así, lo primero que salta a la vista es su forma de escritura, es decir, la disposición icónica del texto sobre el papel: versos que remedan el estilo gauchesco propio de las emblemáticas obras de la literatura argentina del siglo XIX. Esto significa que Kartun elige un “molde” anacrónico que posiciona al texto, desde el vamos, en el sitio de la diferencia, de la rareza: un texto “extraño”.¹³¹ A eso se le suma un léxico en estilo gauchesco en el que proliferan infinidad de neologismos, producto de la inventiva del autor, desplegados a lo largo de Seis Jornadas a través de las cuales se organiza la fábula narrada. El vocabulario, el uso del verso, las rimas y el estilo convierten al texto en un difícil desafío para la actuación. Como corolario final, hallamos un argumento que relata una práctica habitual de la oligarquía terrateniente argentina de principios del siglo XX -el viaje a Europa en barco, en el que se incluye una vaca que ofrezca leche fresca durante la travesía y un peón de campo que se ocupe de ella-, pero que pone en escena la disputa amorosa -y sexual- de dos hombres por una vaca. El uso del verso, el léxico gauchesco plagado de neologismos y una temática que roza el tabú son, entonces, tres razones de peso para temer la imposibilidad de escenificar tal proyecto. Sin embargo, ante la negativa de varios directores de renombre,

¹³¹ Ricardo Piglia sostiene que Sarmiento con el *Facundo* funda una tradición al inaugurar la serie argentina del libro extraño: “libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos. En el fondo esos libros son mapas, hojas de ruta para orientarse en el desierto argentino” (Piglia 2014: 37).

Kartun asume el desafío. Hasta ahora, la única experiencia de dirección de un texto propio se había producido, como ya señalamos, en el año 2003, con *La Madonnita*. Para ese entonces, ya nadie dudaba de la importancia de Kartun como dramaturgo e, incluso, como el gran maestro de dramaturgia de toda una generación. Sin embargo, *El Niño Argentino* confirma una faceta casi desconocida del autor, un giro copernicano que influirá de manera contundente en su escritura y que marcará los años venideros: el Kartun director.

En *El Niño Argentino*, tres personajes proponen un tópico emblemático en la historia de nuestro país: el viaje a Europa de una familia perteneciente a la oligarquía terrateniente que, como parte de sus lujos de clase, lleva en la bodega del barco una vaca que le brinde leche fresca durante el largo recorrido y un peón de campo que se encargue de dichas faenas. De esta manera, Vaca, Niño y Peón se unen en un espacio común, a lo largo de Seis Jornadas -forma en que se segmenta la pieza-, para cruzar el Atlántico. Casi veinte años después de *Pericones*, Kartun retoma la estructura del viaje en barco a Europa a fines del siglo XIX, pero ahora lo hace de manera mucho más condensada. Sigue, sin embargo, construyendo un relato de país a través de un tipo de teatro político que funciona como el reverso de la historia oficial, como su “pesadilla” (Piglia 1993).

Toda la obra se construye a través del maniqueísmo del mundo de la oligarquía terrateniente frente al peón de campo, pero Kartun muestra cómo esos mundos pueden imbricarse e, incluso, contaminarse uno de otro, en una Nación donde la única supervivencia posible parece ser la traición. Dos ejes sobre los que se erige la pieza resultan trascendentales: la estilización del lenguaje y la violencia como metáfora constitutiva de la historia del país y, por ende, de nuestra identidad. Los maltratos de la oligarquía por sobre la peonada inauguran la violencia escénica pero esta llega a su clímax cuando el Muchacho, el peón, descubre *in fraganti* al Niño abusando sexualmente de la Vaca-Mujer, Aurora,

alegoría de un país -ganadero por excelencia- ultrajado y voz relatora que en la obra interpreta el accionar de los personajes.¹³² Aurora, “gateada holando argentina” (Kartun 2012: 14), es decir, la vaca objeto de la disputa, si bien está presente en el escenario durante toda la obra, no dialoga con los personajes sino que lo hace solamente a público y en contadas oportunidades (dos veces en la Jornada Cuarta y una vez en la Jornada Sexta), en las que sus parlamentos resultan elocuentes e iluminadores con respecto a la trama de la pieza. De esta manera, encarnada en el cuerpo de una mujer, la vaca cumple un rol similar al del coro griego, en tanto este se dirige a sí mismo, por lo tanto, su enunciación se dirige al espectador, presentándose de este modo como intermediario entre los protagonistas y el público. Un dato relevante, y que coincide con el papel que cumple Aurora dentro de la pieza, es que el coro indica una distancia con respecto a la acción que expresa (Ubersfeld 2002: 28-29). La incorporación de la vaca como personaje que habla a público da cuenta del abandono del realismo, algo así como cuando en *Terrenal* dios es un personaje de carne y hueso. Paulatinamente, Kartun parece ingresar a un plano más alegórico en la construcción de sus piezas.

El vínculo del Muchacho con Aurora es muy estrecho y se remonta a su niñez: “Yo fui de chico un granuja/ señor, el demonio mismo,/ sin credo, sin catecismo.../ Yo fui el malo, el infiel, resaca.../ Su padre, Dios y esta vaca/ me sacaron del abismo. Esa fue mi trinidad,/ mi luminoso milagro” (Kartun 2012: 31). El problema sucede, entonces, cuando

¹³² El nombre Aurora corresponde a una popular vaca de historieta creada por Mirco Repetto. Apareció por primera vez un 14 de agosto de 1939 como personaje secundario en la tira “Don Alfonso”, que se publicaba en ese entonces en el diario *La Vanguardia*. El 24 de julio de 1940, se independizó y arrancó su propia historieta en la revista *Cara Sucia*. A partir de 1950 adquirió su fama definitiva cuando accedió a la revista *Mundo Infantil* y en los '70 a *Anteojito*.

Como vimos a partir del análisis de *Chau Misterix*, la infancia de Kartun está marcada por la lectura de historietas. Sin lugar a dudas, Kartun toma el nombre de su personaje de esta emblemática y popular vaca de los años de su infancia y juventud, como un guiño al lector y una suerte de homenaje. El trabajo con las fuentes de origen popular -textos, personajes, música- se mantiene a través del tiempo.

el Niño Argentino le confiesa al Muchacho que la vaca se quedará en Europa, pues de regreso no habrá lugar para traerla en la bodega. La vaca-mujer se convierte para el espectador aún en más femenina y humana al constatar los vínculos que posee con el Muchacho y, en el extremo de la violencia, al observar el abuso que de ella hace el Niño Argentino:

AURORA: Bife... Bofe... Falda con grasa.../ Le hago al peón de carnaza,/ de utensilio, carne ignota./ Me hace hacer la señorita./ Vengo a hacer la mascarita/ en esta comedia idiota./ En esta sucia chacota./ E igual que el oscuro lechero,/ su mente tullida, loca,/ mira hocico y siente boca,/ y ve teta donde hay ubre,/ y acariciándome el cuero/ como a un desviado Platero,/ ve piel donde el cuerpo cubre/ mi duro pelaje overo./ Voy a entrar a juntarme con ella/ a hacer el papel de doncella/ de esta sucia bufonada./ Abrirme, aguantar y vaciarlo./ Cumplir sin gloria ni pena/ la más infame condena/ que no es la de ser violada,/ sino la de serlo y contarlo.

Kartun 2012: 54-55.

La violencia va, de esta forma, *in crescendo*: desde el inicio con el trato jerárquico del Niño hacia el Muchacho, pasando por la violación, hasta el desenlace final en el que la venganza resulta impostergable. El Muchacho cumple con las faenas propias del peón, carnea a la nueva víctima -Argentino- y, luego de la sangría correspondiente, se viste de Niño y desembarca en Europa.

Cada una de las Seis Jornadas en cuyas partes se divide la historia escenificada, hace uso de piezas musicales a través de las cuales se opone “el arriba” con “el abajo”. Es decir, mientras arriba se oye la “Jazz Band” (Kartun 2012: 20), abajo resuena “Aurora”, un pericón o un pasodoble, por lo que lo maniqueo que mencionamos más arriba se muestra también desde la escena a partir de lo escenográfico. Como espectadores, solo vemos la última bodega del barco donde se albergan la vaca y el peón. Pero asistimos también a la presencia de una escalera, que funciona como sinécdoque de ese “arriba”, de ese “otro lugar” que le está vedado al peón por la clase a la que pertenece. El arriba y el abajo

funcionan, así, como metáforas, desde lo discursivo y desde lo escénico, de las posiciones de clases: lo alto como metáfora del privilegio; lo bajo, de la marginación, lo oculto, lo que debe esconderse.

4.2.2. El humor: arte bufo el gauchesco

Una marca distintiva de la obra, y de la poética de Kartun en general, es el humor como eje vertebrador que atraviesa todo el texto. La risa es provocada por la rima y los versos gauchescos así como también por el despliegue físico y verbal de los actores, y por el enfrentamiento cuasi hiperbólico entre el Niño “civilizado”, “urbano”, “culto”, de clase alta y buen gusto, inteligente, irónico, rápido; en oposición al peón ignorante, “bárbaro”, de mirada campestre, reducida, pobre, obediente, sin educación y sin clase. Desde el punto de vista actoral, es el propio Kartun el que relata haber encontrado en la clásica dinámica de los payasos el *modus operandi* que justificara la puesta en escena, es decir, el código sobre el cual se construyó la relación escénica entre los dos personajes. Tal como explica Beatriz Seibel, el tipo del “Augusto” -como se lo denomina en Europa- o “Tony” -tal como se lo conoce en Argentina-, surgió hacia 1870 y representa la figura del payaso bobo y torpe, que con un traje demasiado grande o demasiado pequeño, y con sus zonceras y sus constantes errores y tropiezos, produce la hilaridad del público. Frente a la marginalidad de este payaso, se erige el lujoso *clown*, dueño de pista, de elegante atuendo blanco o rosado, con aplicaciones de figuras, bordados o lentejuelas, medias blancas y zapatos de baile. Los roles se definen, así, a través de un juego de opuestos: el rico y el pobre, el sabio y el tonto, el que da y el que recibe las bofetadas. Sin embargo, dentro de la estructura del juego de los payasos, el tonto termina siendo el sabio y el vencedor, el vencido (Seibel 2005: 38-44).

Exactamente de esta manera se construye el vínculo entre el Niño Argentino y el “peón de cría,/ que ni nombre todavía,/ en adelante: el Muchacho” (Kartun 2012: 14).

En este punto, resulta productivo recuperar un aporte fundamental para la historia del género gauchesco. Nos referimos al texto de Leónidas Lamborghini, “El gauchesco como arte bufo”. Allí, el autor plantea desde un posicionamiento renovador, la “desviación” que ejecuta este género “tensando el límite entre lo ‘serio’ y lo ‘cómico’” (Lamborghini 2003: 106, comillas en el original); tensión que se produce precisamente a través del lenguaje, en tanto “un gaucho *inorante* debe salir a ocupar los dominios de la poesía ‘pueblera’, ‘culta’” (Lamborghini 2003: 106, comillas en el original). Este “desajuste”, este “sobreesfuerzo” que lleva adelante el gaucho, genera el llamado “efecto gauchesco”: lo bufonesco, “como si las palabras se pusieran a payasear y a piruetear”, dice Lamborghini (2003: 106). En este sentido, el crítico propone una mirada nueva con respecto al género que conduce a resaltar su efecto “distorsivo”. Allí, en esa distorsión, reside, precisamente, su fuerza política: “Asimilar la distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada (...) darle al Sistema “de su propia medicina”. Su vía de aplicación es la parodia” (Lamborghini 2003: 109, comillas en el original). Podemos arriesgar el hecho de que Kartun, que ante todo es un gran lector, haya tenido en su imaginario la hipótesis de Lamborghini al momento de crear esta pieza, pues ese universo en el que condensa su “visión de mundo” está atravesado por el código bufonesco y por lo que él mismo considera “parodia”. Esto último se comprueba al observar el programa de mano de la obra, en el que Kartun cita la siguiente frase de Carlos Marx, de *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*: “Todos los hechos de la historia universal se repiten dos veces. Una vez como tragedia y la otra como parodia” (Kartun 2006: 109). Sostiene exactamente Marx: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos,

dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa” (Marx 2014: 103). Kartun, sin embargo, elige la traducción que utiliza el término “parodia”, creemos, de manera deliberada, pues esa frase funciona como anticipadora de lo que viene, una suerte de resumen de lo que el espectador va a presenciar en el escenario: la historia que se repite en su versión, ahora, paródica. En este texto anticipatorio, al que Kartun titula “Alabanzas de Achalay”, se condensan, no solo el origen de la pieza sino también, y de manera contundente, el posicionamiento ideológico del dramaturgo:

Una noche con caviar beluga y a la siguiente con pizza de ananá y palmitos, el champán allá es siempre inagotable (...) Lo corrompido allí es auténtica fortuna. Estimo y respeto a Achalay. He vivido allí, claro. Apego entrañable por su gente. Patriótica, fervorosa y pía. Siempre dispuesta a olvidar y perdonar: un día que se vayan todos y al siguiente adelante, ésta es su casa (...) Honro hincado a sus símbolos, sus mitos y venero su historia que se repite con implacable y primorosa prolijidad: de la farsa al drama más sanguinolento... Y de esta tragedia a la parodia... Sin sosiego... Achalay, señores, tiene todos los climas.

Kartun 2006: 110.

Achalay es el nombre con el que el Niño Argentino y el Muchacho bautizan a la Nación que fundan, en forma paródica, en la Jornada Tercera: “En este esplín de feriado,/ fiesta cívica y asado,/ compartirás la emoción/ de una magna fundación./ Nuestra íntima nación/ (...) Nuestra patria personal/ un país liliputiense/ MUCHACHO: ¿Hacer acá adentro un país?/ NIÑO ARGENTINO: Alegórico y feliz...” (Kartun 2012: 42).¹³³ Se trata de imaginar la fundación de una nación, cuyos ingresos surjan de la explotación de la vaca, diluyendo su leche para venderla en la cubierta. Aceptar este abuso de la vaca, cuando hasta ahora los cuidados que le prodigaba el Muchacho resultaban, de hecho, exagerados, es el comienzo de la traición, cuya recompensa será, precisamente, la posibilidad de acceder a las zonas vedadas del barco. Disfrazarse y empezar a ser otro. Aprender a “ser gente”, a

¹³³ “Achalay” es una expresión de origen quechua, muy utilizada en Argentina, que significa: “¡qué lindo!” o “¡qué bueno!”.

socializar; “urbanizarse”. Pero, como se observa, para ello es necesario el sacrificio. Traicionar sus más profundos sentimientos, maltratar lo que más ama; en definitiva, traicionarse a sí mismo. El Niño Argentino accede al universo de lo bajo y le permite al Muchacho, a través del uso del disfraz, conocer “el arriba”. Esa excusa, que para el Niño Argentino -fiel representante del tedio existencial de la clase alta- será mera diversión, para el Muchacho será el camino de su transformación, que se inicia como una simple “urbanización”, en palabras del Niño Argentino, y culmina con la traición final. Tal como explica Bajtín, la carnavalización permite la ruptura de límites sociales a través del disfraz, subvirtiendo las jerarquías establecidas (Bajtín 1998). Así, el muchacho sueña con ser patrón:

MUCHACHO: Dormir con lluvia, qué lindo,/ A Morfeo me le rindo/ soñando ser propietario,/ industrial, terrateniente.../ Usté que nunca me miente,/ diga la pura verdad:/¿en Achalay se podrá,/ Digo ¿llegaré a patrón...? NIÑO ARGENTINO: No hay que perder la ilusión./ No hay logro que no se intente.../ Y todo roce da clase.../ y la clase te hace gente./ Pero... no hay patrón suplente MUCHACHO: patrón se nace./ Voy a poder.../ Ya va a ver./ Voy a poder.../ Ya va a ver.

Kartun 2012: 52-53.

“Ya va a ver... ya va a ver...” es un anticipo del cierre de la obra, donde los efectos de la subversión del disfraz, del juego burlesco con respecto a la familia del patrón, llegan a su límite de manera catastrófica: el Muchacho degüella al Niño, toma su atuendo y desembarca en Europa vestido como él o, en otros términos, disfrazado de lo que no es.

Como puede vislumbrarse en las palabras del propio Kartun que citamos más arriba a propósito del programa de mano, hay un correlato inmediato entre esa nación inventada, ficticia, esa nación bonsái, y la Argentina, en especial, la Argentina neoliberal de los años menemistas. La “pizza con champán”, lo “corrompido”, la disposición al olvido y el

perdón, el que se vayan todos y su inevitable regreso, aluden de manera directa a ese contexto en particular. Incluso, dentro del texto dramático, hay frases puntuales que también remiten a conocidas manifestaciones de Carlos Menem durante su gobierno. Así, sostiene el Niño con un dejo de auto-ironía, precisamente en el momento de la fundación de Achalay: “Siempre es triste el niño rico” (Kartun 2012: 37), parodiando, por supuesto, la famosa frase: “Voy a gobernar para los niños pobres que tienen hambre y los niños ricos que tienen tristeza”. En este sentido, puede pensarse que si uno de los tópicos más importantes de la obra es la traición como forma de superación personal, *El Niño Argentino* alude en términos globales y de manera alegórica, no solo a la historia argentina en general sino, y más precisamente, al lapso temporal que va desde 1989 a 1999. Bajo el gobierno menemista se llevó a cabo la traición -de manera deliberada y hasta obscena, si se quiere- de los fundamentos básicos del peronismo clásico y, por extensión, se traicionó también al electorado que acompañó esa fórmula con su voto, y a la patria y a la democracia misma, a través del abuso de indultos, privatizaciones y DNU: “Y en esta naciente nación,/ con decorados de artista,/ con paisaje de telón,/ si toda luz es oscuro,/ toda traición es futuro,/ y todo futuro traición” (Kartun 2012: 62).¹³⁴

Si retomamos los aspectos teóricos sobre el humor desarrollados en la introducción de esta tesis, podemos recuperar la idea de Bergson (2009) acerca del papel subversivo que posee la risa. Siguiendo a Freud (1993), los chistes contenidos en esta pieza revelan una “tendencia al ahorro”, en tanto funcionan como una manera más económica de expresar una crítica y expresar un juicio. Además, tal como lo señala Freud, el humor permite hacer

¹³⁴ DNU: Decreto de Necesidad y Urgencia. Se trata de un tipo de norma existente en la Argentina que, a pesar de ser sancionada solo por el Poder Ejecutivo, tiene validez de ley. Una vez promulgado el DNU, el Congreso debe analizarlo y determinar si continúa vigente o no. Este tipo de legislación está contemplado en el artículo 99 inciso 3 de la Constitución Nacional. Durante su gestión, Carlos Menem abusó de su empleo. Lejos de ser considerados para situaciones excepcionales, los aplicó de manera ordinaria como instrumento institucional para la toma de decisiones.

tolerable lo obscuro y ciertas ideas. De hecho, la disputa amorosa de dos hombres por una vaca solo puede tolerarse en escena mediada por el humor. Kartun es un humorista, en términos de Pirandello (1968), no solo por la reflexión que se desprende de su propuesta, por el escepticismo que se refleja como sombra de lo gracioso, sino también porque se muestra como un escritor rebelde, ajeno a la retórica -al menos a la dominante de la época-: un autor que desordena, que distorsiona la mirada, que desacomoda. Esa es, precisamente, la definición que Pirandello da del humorismo.

4.2.3. Teatro y literatura. Los clásicos se hacen cuerpo

Ángel Rama, en su clásico *Los gauchipolíticos rioplatenses*, señala el rasgo dramático de la poesía gauchesca desde los diálogos inaugurados por Hidalgo y afirma: “Prácticamente todos los textos gauchescos nacen de una nota dramática” (Rama 1982: 208). Por su parte, Juan José Saer, retomando a Martínez Estrada, destaca este carácter teatral específicamente en el *Martín Fierro* y dice: “Los largos monólogos narrativos son de índole teatral, sobre todo en ciertas situaciones en las que el narrador se dirige no a quien está leyendo el poema sino a uno o más interlocutores que lo escuchan en silencio antes de que les llegue el turno de contar sus propias aventuras” (Saer 2010: 58). Las menciones explícitas al libro de Hernández aparecen en *El Niño Argentino* de tres formas: se mencionan personajes de la obra -“Se hace el sargento Cruz/ y le sale la cautiva” (Kartun 2012: 38)-; se nombra directamente el título del libro -“O te ha atontado el encierro/ o abusás del *Martín Fierro*” (Kartun 2012: 24); o se incluyen versos del poema dentro del parlamento de los personajes -“Cada bicho que camina/ (...) va a parar al asador” (Kartun 2012: 53). Así, los vínculos con la poesía gauchesca, y sobre todo con el *Martín Fierro*, se establecen desde lo discursivo pero también desde la forma que asumen los diálogos de los

personajes a través del uso de los versos gauchescos. De esta manera, el carácter teatral que, tal como señalan Rama o Saer, en la poesía gauchesca del siglo XIX era incipiente, aquí “se hace cuerpo” o, en otras palabras, los versos se hacen teatro. Pero la relación con lo teatral se profundiza aún más en esta obra, en tanto lo dramático se convierte en un eje estructurante de la trama. El microcosmos que se representa alude alegóricamente a un macrocosmos mayor, la historia del país, que es descripta como “comedia idiota” (Kartun 2012: 54), “sainete” (Kartun 2012: 58), “sucia bufonada” (Kartun 2012: 55). Pero además, lo teatral se exhibe como autorreferencia en más de una oportunidad. Dice el Niño Argentino: “Si yo fuera autor teatral/ - que Dios me libre del mal,/ cantarí en una obra,/ a la épica zozobra/ de su historia intensa y fugaz.../ lo haría en rima además,/ de verso decadentista,/ de retórica purista,/ vieja, afectada y procaz” (Kartun 2012: 75). Como se observa, la autorreferencialidad está cargada de humor, de una suerte de “auto-sátira”, burlándose del uso del verso como un recurso anacrónico, sobre todo en un contexto en el que prima un tipo de teatro de intertexto posmoderno.

Pero, además de los aspectos mencionados, el vínculo más fuerte que establece este texto con los orígenes de nuestra literatura nacional, tiene que ver con su carga política. Pensemos que tanto *El matadero* como el *Martín Fierro*, pueden ser considerados, tal como sostienen varios críticos, como géneros político-literarios (Rama 1982; Ludmer 1998). Como ya hemos dicho, en la obra de Kartun, el microcosmos representado funciona como sinécdoque de un macrocosmos mayor al que se alude, es decir, como pequeña muestra de las relaciones conflictivas entre la oligarquía terrateniente y las clases marginales, y de los límites infranqueables entre una clase y otra: “De chiquito aprende el peón/ la prosapia del patrón” (Kartun 2012: 16), “hablá si se te pregunta./ Estando yo hacé silencio” (Kartun 2012: 18) o “No es para mí el arabesco/ pero callo y obedezco” (Kartun 2012: 27). Del

mismo modo, se resalta la preeminencia de un país fuertemente ganadero y, a partir de allí, de nuevo, se establece el vínculo con la literatura a través del *El Matadero*. En la Jornada Sexta, el clímax de la obra muestra dos escenas sangrientas que pueden ser vinculadas de manera directa con el texto de Echeverría. La verdadera traición del Muchacho es entregar la vaca para que los comensales de la cubierta degusten un buen asado. Él, que no quería ordeñarla demasiado para no dañarle los pezones, la entrega ahora como ofrenda, como sacrificio para su cambio de vida. Así, la vaca-mujer puede ser pensada como la metáfora de la Argentina traicionada y violentada. La escena empieza y termina de manera sangrienta y esto es, además, reduplicado desde los parlamentos, que emparentan la sangre del carneo con la sangre femenina. Siempre hay un vínculo entre lo sexual y lo violento; entre lo carnal desde la vaca, desde lo animal, y lo carnal como femenino, como objeto de deseo. Así lo describe el Muchacho: “Sangraza. Una fetidez/ como mujer con el mes (...) Sangraza. Tenaz la yunta;/ filo, contrafilo, y punta. Clavé hasta dolerme la mano./ Desollé a lo cirujano,/ mi facón un bisturí” (Kartun 2012: 65). Ante esto, el Niño Argentino afirma: “Mejor homenaje no habría/ que el de este asado con cuero/ al ilustre *Matadero*/ de Esteban Echeverría” (Kartun 2012: 68). Es decir que el vínculo con el universo de *El matadero* es explícito desde la voz de los propios personajes, pero también desde lo icónico. A las palabras del Muchacho, se le suma la descripción física en las didascalias: “Sus mejores galas gauchas -rastra de plata, chiripá bordado, y botas de potro- son un enchastre de sangre, tizne, y sebo” (Kartun 2012: 65). De nuevo, la escena funciona como condensación del mundo de los gauchos matarifes que definía lo que ocurría en Buenos Aires en época de Rosas, de acuerdo con la visión de Echeverría. El gaucho carnero, que puede degollar reses, puede también degollar humanos. Tal como lo explica Ludmer a propósito de “La Refalosa” de Ascasubi:

Hay guerra cuando los enemigos se arrojan el mismo contravalor con dos sentidos diferentes. El centro del desafío de “La refalosa” es el debate sobre el sentido doble o el doble uso de “salvaje” en relación con los usos de los cuerpos (...) Los federales son salvajes o bárbaros que degüellan animales, y también unos delincuentes y animales que degüellan y sacrifican hombres como si fueran animales. Como ocurre en *El matadero*. El desafío y el mundo animal se explican mutuamente en el género (...) Lo monstruoso es el desplazamiento a lo humano de la matanza de animales (...) El iluminismo había separado los dos universos, el de las ideas y el de los cuerpos; el bárbaro o salvaje afirma su identidad; se dirige a las ideas del enemigo pero en su cuerpo: lo toca y despedaza para matarle las palabras de la ley.

Ludmer, 1988, 174-175.

Aquí también está en juego quién es más salvaje y hasta qué punto la “civilización” implica el despojo de la “barbarie”, pues el Muchacho comete el asesinato del Niño Argentino precisamente cuando se ha “urbanizado”. Es más, lo mata como venganza pero también como medio para culminar el acto de su transformación, ya que toma su vestimenta y hace su ingreso triunfal en la Europa anhelada con el “traje”, el “vestuario” del Niño de la oligarquía: “Un solo tajo diestro de matarife le abre el cogote de oreja a oreja. Cae en la tina que se tiñe definitivamente de rojo. Paisano aplicado, enjuaga el cuchillo y envaina” (Kartun, 2012, 76). Finalmente, Aurora cierra la pieza estableciendo relaciones explícitas entre esta obra de teatro y la historia del país: “Como vive en la parodia,/ reencarnada la tragedia,/ la historia como materia/ en este país sin historia,/ sin dignidad ni memoria/ sobrevive en la bacteria”. (Kartun, 2012, 77). De esta forma, hacia el final, se hace hincapié en que los episodios presentados funcionan como alegoría de la historia del país. A su vez, se discute la concepción maniquea de ciertos conceptos centrales presentes en nuestra historia literaria, tales como “barbarie” y “civilización”. Si bien el “bárbaro” es quien termina degollando al “civilizado”, en la imbricación de ambos mundos y en la transformación final del Muchacho sobre la base de la traición a sus más hondos ideales (su vínculo con Aurora), pareciera exhibirse una suerte de “mito de origen” de

nuestra identidad, donde la violencia sobre los cuerpos, la tensión entre el ser y el parecer, y la traición resultan elementos constitutivos.

El Niño Argentino puede concebirse, de este modo, como una doble travesía: es la historia de un viaje geográfico, de un traslado físico de América a Europa en barco a principios del siglo XX; pero es también, y sobre todo, la historia de una transformación, de un derrotero interno que exhibe el proceso a través del cual un humilde peón se convierte en “gente” (Kartun 2012: 52) por medio de la traición a sus más profundas convicciones (Dubatti 2010). La movilidad social resulta, de este modo, solo posible a través de la traición. Asimismo, se pone en cuestionamiento el lugar común de lo civilizado, en tanto el Niño de clase acomodada es aquí quien lleva adelante las muestras más procaces que asocian su comportamiento a actitudes propias de la barbarie. La zoofilia sería, de algún modo, el límite de su libertinaje. El Peón obedece ciegamente hasta este viaje consagradorio, por lo que la pieza puede considerarse una suerte de *bildungsroman* teatral, es decir, un drama de aprendizaje, de iniciación (Dubatti 2010). Cuando el Muchacho vislumbra que el ser que justifica su existencia -la vaca- corre peligro, pero a su vez descubre que no existen posibilidades de evitar su pérdida, comienza su transformación. Prueba la fruta prohibida, conoce los placeres y la diversión que ofrece el mundo de la cubierta, su universo vedado; pero también comprueba que el Niño nunca dejará de serlo, que nunca lo considerará un par, que él siempre seguirá siendo el peón aunque inventen una nación ficticia donde todo sea posible. Entonces, al confirmar los engaños y la falta de escrúpulos del Niño, la vejación hacia la vaca sin respetar su historia y sus sentimientos, decide “cortar por lo sano”. Emplea su saber de bárbaro a su favor, y así como degüella reses, degüella al Niño y cumple su anhelo de transformarse en él, de ser lo que no es.

Sacrificio y traición como síntesis escénica de un país. Violencia, disfraz y apariencia como motivos simbólicos de la historia política argentina.

Si como señala Barthes, la moda es un sistema de signos, la apropiación de la vestimenta del Niño por parte del Peón posee una importante significación. Dice Barthes que para obnubilar al comprador, la moda “debe extender ante el objeto un velo de imágenes, de razones, de sentidos, elaborar a su alrededor una substancia mediata, de orden aperitivo, crear, en fin, un simulacro del objeto real” (Barthes 1978: 13). Vestir la ropa del Niño convierte al Peón en un simulacro de lo que no es. Habría aquí un salto con respecto al uso del disfraz que emplean tras la jocosa fundación de Achalay, en tanto y en cuanto, el disfraz se utiliza durante un tiempo enmarcado, limitado (el Carnaval), en el que está permitido, como señala Bajtín (1998), la subversión de los roles y jerarquías sociales. Ahora, el Peón lleva esas ropas como símbolo de su transformación. Desembarca en París como si fuera el Niño. Cambia su atuendo para siempre, o al menos eso es lo que pretende. La moda del Niño rico implica para el Peón, como señala Barthes (1978), toda una serie de sentidos, razones e imágenes. La marca de la pertenencia se fija, precisamente, en el uso de esa vestimenta, aunque esta, como sabemos, no sea más que un simulacro.

Como queda de manifiesto, *El Niño Argentino* reafirma la presencia del Kartun dramaturgo y director como un teatrista comprometido y renovador, que se anima a experimentar tanto en el plano de la escena como en el de los sentidos que se desprenden de sus textos, lo que lo convierte en un autor de fuerte densidad política. En esta pieza, Kartun reescribe dramáticamente algunos elementos clave que forman parte de los textos fundantes de nuestra literatura, posicionándose, de ese modo, dentro de una genealogía literaria nacional. Si como dice Viñas, la literatura argentina comienza con una violación y luego no

hace otra cosa que reescribir ese episodio, la violación de la vaca por parte del Niño Argentino en la obra de Kartun puede ser leída desde esa perspectiva simbólica pero invirtiendo su significado, ya que el violador no es ahora el “bárbaro” sino el “civilizado”, y el violado no es ya un individuo sino una vaca, metáfora de un modelo de país ultrajado (Viñas, 1971). Dice Viñas: “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre el ‘espíritu’” (Viñas, 1971: 15). En *El Niño Argentino*, la violencia y la violación como metáforas en torno a un mito de origen, literario y nacional, se fusionan de manera central.

4.3. La oligarquía entra en escena 2. La Semana Trágica o de cómo Tatana se volvió poeta: conservadurismo, derecha y clase media en *Ala de criados* (2009)

Dentro de las vastas huelgas que acontecieron en nuestro país durante la primera presidencia de Irigoyen, en enero de 1919 se produjo lo que la memoria histórica recuerda como La Semana Trágica. Como explica José Luis Romero, este episodio marcó una inflexión en la política gubernamental hacia los movimientos de protesta, ya que a partir de allí la Policía abandonó la pasividad y reprimió sin concesiones (2009: 39-49). La violencia se generalizó y la movilización se multiplicó a lo largo de todo el país. Lo llamativo de este hecho es que la represión contó con la colaboración de grupos civiles armados que, organizados desde el Círculo Naval, se dedicaron a perseguir a judíos y catalanes a los que identificaban como “maximalistas” y anarquistas (Romero 2009: 41). De esta manera, tal como señala Romero, “la impresión de que la revolución mundial era inminente operó en cierta medida como ejemplo para los trabajadores, pero mucho más lo hizo como revulsivo

para las clases propietarias. La revolución se mezcló con la contrarrevolución” (Romero 2009: 40).

La literatura refirió estos acontecimientos en varias oportunidades. Uno de los textos emblemáticos construido alrededor de dichos episodios es “Una semana de holgorio” de Arturo Cancela, reconocido cronista satírico de la época y dramaturgo (2010: 69-102). Su trabajo como periodista fue quizás lo que le permitió la inmediatez de la escritura literaria a partir de un hecho histórico contemporáneo, ya que el texto fue publicado por primera vez el 10 de febrero de 1919 en *La Novela Semanal*, formando parte luego de su clásico libro *Tres relatos porteños*. Resulta iluminador, a los fines de esta tesis, poner en relación este texto de Cancela con *Ala de criados*, escrita y dirigida por Mauricio Kartun casi un siglo después.¹³⁵ La comparación resulta factible, en primer lugar, por la trama de los textos, ya que los argumentos de ambos relatos ubican a los personajes en el marco temporal concreto de La Semana Trágica, aunque uno lo hace en el epicentro del conflicto, es decir, en Buenos Aires -el de Cancela-, y el otro en Mar del Plata o, como dice Tatana,

¹³⁵ *Ala de criados* se estrenó en la sala Carlos Somigliana del Teatro del Pueblo en septiembre de 2009 y se reestrenó en la misma sala en febrero de 2010.

Ficha técnica:

Intérpretes:

Pedro: Alberto Ajaka.

Emilito: Esteban Bigliardi.

Pancho: Rodrigo González Garillo.

Tatana: Laura López Moyano.

Escenografía: Graciela Galán.

Asistencia de dirección y vestuario: Gabriela A. Fernández.

Iluminación: Alejandro Le Roux.

Coreografía y supervisión de movimiento: Luciana Acuña.

Diseño de sonido: Guillermo Juhasz.

Prensa: Simkin & Franco.

Dirección: Mauricio Kartun.

La primera publicación del texto corresponde a Atuel 2010, con apéndice documental y analítico a cargo de Jorge Dubatti. En 2012, el texto se reeditó junto con “El Niño Argentino” y “Salomé de chacra” bajo el denominador común *Triptico patronal*, también por el sello editorial Atuel.

una de sus protagonistas, en “nuestra Biarritz argentina” (Kartun 2010: 11). Pero más allá de esto, hay otros elementos coincidentes que posibilitan la comparación y sobre los que resulta interesante llamar la atención. A saber, la construcción del relato desde una perspectiva humorística; la visión de los hechos por parte de las clases dominantes y no de los obreros, poniendo el foco en el colaboracionismo de la oligarquía para con la represión; y la escritura como necesidad de alguno de los personajes para dejar plasmada su microhistoria, al margen del relato oficial e histórico de dichos acontecimientos. Es importante resaltar, además, que el propio Kartun manifiesta haber tenido en cuenta, entre otros textos, la lectura de Cancela al momento de escribir su pieza teatral (Kartun 2009: 98).

Más arriba mencionamos a Cancela como un cronista satírico. Esto mismo puede observarse en “Una semana de holgorio”, estructurado como un diario en primera persona escrito por el protagonista de los hechos, Julio Narciso Dillon, a medida que estos suceden. Es decir, hay una sensación de inmediatez provocada por el tiempo presente que asume el relato día por día. Desde el comienzo, son notables los indicios acerca de la clase de pertenencia del protagonista, combinados con cualidades que lo muestran -socarronamente- como un ocioso desinteresado de las circunstancias que lo rodean.¹³⁶ El texto, igual que *Ala de criados*, es un “viaje a la barbarie”, por parte de sujetos no solo indiferentes con respecto a la situación de los huelguistas (no por casualidad el personaje de Cancela se llama “Narciso”), sino más bien fervorosamente opositores a sus reclamos. Los protagonistas de

¹³⁶ Dice el texto: “Hoy he madrugado de veras; a las doce estaba en pie y pocos momentos después, me ponía en camino para el Hipódromo (...) Mauricio, el mucamo, vino a avisarme que había huelga. Advertí entonces que la calle veíase casi desierta, que no circulaban tranvías, carros ni automóviles de alquiler y que muchos negocios estaban cerrados, efectos todos que, en el primer momento, yo había atribuido, impensadamente, a lo temprano de la hora. Siempre que yo madrugo, ocurre algo extraordinario” (Cancela 2010: 73).

estos textos son lo que, en términos de Romero, colaboran con la “contrarrevolución”, ante la temida amenaza de su holgada estabilidad económica.¹³⁷

A la salida del Hipódromo, Julio Narciso Dillon recorre Buenos Aires y se ve involucrado sin querer en los episodios de La Semana Trágica, pero su participación es tan ridícula y superficial que todo el texto está teñido de un matiz humorístico que, a la vez que genera risa produce una sensación escéptica y crítica con respecto a la banalidad con que la oligarquía evaluó estos trágicos hechos. Los paratextos, específicamente el título,¹³⁸ el epígrafe inicial con los versos de Guido Spano y el prólogo en el que el propio Cancela presenta a su “buen amigo” (Cancela 2010: 71) como alguien que “no está formado de la pasta de los héroes” (Cancela 2010: 71), funcionan como evidentes indicios para efectuar la lectura desde una perspectiva irónica.¹³⁹

Hacer humor con estos hechos en forma tan inmediata revela con claridad el posicionamiento ideológico de Cancela y permite imaginar las repercusiones del texto en su momento de aparición. Como ya hemos señalado en la introducción de esta tesis, en su clásico libro *La risa*, Bergson (2009) sostiene que esta tiene una significación social y que, por lo tanto, posee una función útil: “Nuestra risa es siempre la risa de un grupo (...) Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios” (Bergson 2009: 14). El humor, entonces, sirve como crítica y pretende producir la risa en un grupo que coincida con esta

¹³⁷ Observemos la amenaza que el protagonista le hace al conductor del coche plaza que aborda en la esquina de su casa: “-Mirá, *gringo*, si en veinte minutos no me dejás en la puerta del Hipódromo, te hago meter preso por *maximalista*” (Cancela 2010: 73). El obediencia del chofer demuestra hasta qué punto ser inmigrante era un factor determinante para ir preso o, peor aún, para la expulsión definitiva del país, si tenemos en cuenta la Ley de Residencia o Ley Cané (4.144) sancionada en 1902 y vigente hasta 1958 o la Ley de Defensa Social (7.029) sancionada en 1910.

¹³⁸ “Una semana de *holgorio*” (la bastardilla es nuestra).

¹³⁹ “He nacido en Buenos Aires / ¡Qué me importan los desaires / con que me trata la suerte! / Argentino hasta la muerte / he nacido en Buenos Aires. (*Trova*, de Carlos Guido Spano)”. Cancela 2010: 69.

perspectiva ideológica, cuestionando fuertemente la represión gubernamental y el apoyo engeguizado de los civiles en contra de los huelguistas. Así, la risa tiene una función social, es útil, tal como la describe Bergson, pretendiendo corregir aquello que se rechaza.

Otro texto clásico sobre el significado del humor, que también hemos mencionado en la introducción de esta tesis, pertenece a Luigi Pirandello. Se trata del ensayo “El humorismo”, donde el autor define este concepto como el “sentimiento de lo contrario”, incorporando dos elementos que resultan fundamentales: la reflexión y el escepticismo (Pirandello 1968: 154-206). El humorista -dice Pirandello- siempre ve el cuerpo y su sombra. No solo se ríe. También ve el lado serio y doloroso. Hay una suerte de desdoblamiento, producto de la reflexión activa, que evidencia la perturbación que provocan las imágenes creadas y permite la experimentación del sentimiento de lo contrario. Estos conceptos aportados por Pirandello sirven para leer también estos escritos sobre *La Semana Trágica*, y quizás aún más el texto de Kartun.¹⁴⁰ De hecho, resulta factible sostener que *Ala de criados*, utilizando también el humor como elemento constitutivo, intensifica el lado perturbador de los hechos, la sombra -en palabras de Pirandello-, sobre todo porque los personajes no están tan ridiculizados como Julio Narciso Dillon, al que cuesta tomárselo en serio. Aunque la crítica a los hechos narrados y a la clase de pertenencia del personaje es evidente, este protagonista está construido casi al borde de la caricatura, generando incluso algo de simpatía, mientras que en la obra de Kartun, los personajes exhiben, sobre todo Tatana, un costado más oscuro y malicioso, pues planifican y llevan a cabo fríamente el asesinato de un sujeto individual -no es ya un huelguista más

¹⁴⁰ Tal como lo describimos al final del segundo capítulo, tradicionalmente, en nuestro teatro, estos conceptos han sido asociados al “grotesco criollo” y, en particular, a los efectos producidos por algunos textos de Armando Discépolo, como por ejemplo, *Stéfano* (1928).

del montón, como la muerte que se describe en Canela-, con el que han interactuado de manera directa y personal. El protagonista de “Una semana de holgorio” participa de manera azarosa, involuntariamente, en los episodios de la Semana Trágica. En cambio, los de Kartun, se van de Buenos Aires precisamente a causa de la protesta y, ya instalados en Mar del Plata, planean su particular participación de manera deliberada. Son, por ello, mucho más conscientes de sus actos que Julio Narciso Dillon.

Ubicada en la Semana Trágica de 1919, *Ala de criados* es también una visión crítica, desde el humor, del colaboracionismo de la incipiente clase media para con la represión, aquella que, al decir de Romero:

(...) se transformó en una fuerza política importante en el último decenio del siglo XIX (...) [y que] la integraban hombres de tradición inmigratoria, pero que advertían la fácil posibilidad del ascenso social y aspiraban al sistema de privilegios que hasta entonces detentaba la oligarquía. Su actitud política fue contradictoria. Se decía progresista, pero (...) como clase -y como partido, en cuanto se expresaba en el radicalismo- giró rápida y decididamente hacia la derecha y en busca de una alianza explícita o implícita con la oligarquía en cuanto apareció o se hizo visible un nuevo proletariado con cierta conciencia de clase.

Romero 1982: 53-54.

Propiciando el punto de vista de las clases dominantes, esta pieza cuestiona, a través del personaje de Pedro, el rol de la clase media en dicho conflicto y su “versatilidad”, entusiasta y sin pruritos, para aliarse con la derecha en pos de sus intereses. El desenlace es, por supuesto, inevitable: la oligarquía traiciona a la clase media. De esta manera, los hermanos Guerra, finalmente, asesinan a Pedro, cuya pertenencia política al radicalismo se plasma en un gesto asociado a su sexualidad, que resulta cómico por su procacidad: “Un saludito al Doctor Irigoyen. Doctor Irigoyen se lo hacía llamar a su atributo” (Kartun 2012: 110).

De la misma manera que el personaje de “Una semana de holgorio”, los tres primos “Guerra” -y aquí también el nombre resulta alusivo-, miembros ahora no del Jockey Club sino de un *Pigeon Club* de tiro a la paloma, son exponentes de la abulia de la clase alta,¹⁴¹ por lo que su participación en los hechos de enero de 1919 aparece como una aventura que rompe la monotonía, un divertimento con el que pretenden agasajar a Tata, el “único varón de la familia” (Kartun 2010: 13), según la descripción de Tatana, que quedó en Buenos luchando contra la huelga, pues es el “que conoce el secreto profundo de las cosas: de dónde viene la plata. Y cómo se hace para conservarla” (Kartun 2010: 13). Incendiar la Biblioteca Juventud Moderna y traer como botín los tomos de Balzac -“el tinterillo rojo” (Kartun 2010: 35)-¹⁴² para henchir de orgullo a Tata, aunque en la “aventura” haya consecuencias fatales, se convierte en el desafío de los primos Guerra para erigirse en “contrarrevolucionarios” y “colaboracionistas” del “orden social” y, más precisamente, del “orden” y la “seguridad” familiar.

La afición por la escritura ocupa en esta pieza un rol central. Si bien el texto no es en su totalidad un diario íntimo, como lo era en el caso de Cancela, Tatana -la extravagante joven educada en Europa-, escribe y a medida que avanza en su “diario de vacaciones” (Kartun 2010: 74) oficia de narradora a público y de voz que aglutina las distintas escenas, provocando un distanciamiento que rompe con el realismo.¹⁴³ Sin embargo, es un tipo

¹⁴¹ La misma abulia que caracteriza al personaje de Argentino en la obra precedente (*El Niño Argentino*).

¹⁴² Las referencias con respecto al tipo de lecturas avaladas o rechazadas por los Guerra son muy elocuentes y funcionan simbólicamente como representación de su ideología política. Balzac, en especial *Germinal*, se contraponen al fanatismo de Tata por la Enciclopedia Británica, marca ineludible del apoyo de la oligarquía al imperialismo inglés. Dice Tatana: “Y los veintinueve tomos de la Enciclopedia Británica en cuero que Tata le mandaba en tren para que se distraiga. Fragantes a unto los libros. Todo lo que tuviese cuero en algún lado Tata lo untaba con grasa de monturas. Una desviación ecuestre (...) Tata amaba tanto a la Británica como odiaba a Emile Zola” (Kartun 2012: 99-100). Lectura y escritura son, en esta pieza, ejes estructurantes.

¹⁴³ Este es un procedimiento que empieza a ser recurrente a partir de esta etapa en el teatro de Kartun. Lo podemos ver, por ejemplo, en el personaje de Aurora de *El Niño Argentino* (2006) o en *El Gringuete de Salomé de chacra* (2011).

diferente de escritura, donde prima la reflexión sobre el lenguaje y donde la mezcla entre la cultura alta y la baja, sobre todo a través del uso de vocablos vulgares y de humoradas vinculadas con lo sexual, inevitablemente produce risa, aunque, igual que en Cancela, sea una risa que nos lleva a su vez a desaprobarnos las actitudes y opiniones del personaje. Para Tatana esta no es una “semana de holgorio”, sino una “semana agotadora”, una “semana funesta”, “la semana trágica en que [se] hizo poeta” (Kartun 2010: 76). Tatana, la única mujer de la obra y, a su vez, la más masculina,¹⁴⁴ hilvana sus notas alrededor del concepto de metáfora. Su preocupación son los regodeos del lenguaje, las cursilerías. Por eso, el primer parlamento del texto es, precisamente: “La metáfora es cosa de putos. Un ademán de manflorita. La parte desviada de la lengua” (Kartun 2010: 9) y, más adelante, “Los que no podemos vivir sin discutir aprendemos pronto el valor de la palabra precisa (...). Algún gobierno de buen gusto debería prohibir la poesía. La poesía y las batatitas en almíbar. No. Si voy a escribir mis notas de verano -y escribir parece lo único entretenido este enero desierto-, si voy a escribirlo, será en literal” (Kartun 2010: 10). De este modo, sus descarnadas notas -en las que “el poeta nacional” de la época, Lugones, aparece reiteradamente mencionado con tono burlón-, revelan no solo las verdades ocultas de la familia -como la homosexualidad del primo Pancho-, sino también la ideología y la ambición patriarcal por la protección del capital. Su escritura es peligrosa, y de esa forma lo revela Emilito cuando le advierte a Pedro -el advenedizo, representante de la incipiente clase media burguesa-: “Cuidate de su pluma. Ha vuelto de Suiza con la manía. No quisiera yo verme en sus notas” (Kartun 2010: 14). La escritura de Tatana, sin embargo, se justifica porque narra algo excepcional que ocurre esa semana, que para el personaje es trágica no por la violencia imperante sino porque ella, en sus vínculos amorosos con Pedro, termina

¹⁴⁴ Dice Tatana: “Lo más parecido a un varón que ha tenido la familia soy yo” (Kartun 2010: 32).

haciéndose poeta. Su historia de amor -y la traición que sufre por parte de Pedro, quien también se vincula sexualmente con Pancho- se mezcla con los episodios de enero de 1919, por lo que los vocablos empleados adquieren un doble sentido: “Bomba. El amor es un atentado ácrata” (Kartun 2010:47)- afirma. De este modo, la historia personal se entrecruza con la historia social: “Ardíamos la ciudad y yo de fiebre subversiva” (Kartun 2012: 110). Los encuentros íntimos con Pedro en el “ala de criados”, que la hacen “viajar a la barbarie” -de ahí su descripción del lugar como “toldería”, como “frontera” (Kartun 2010: 46)-, la vuelven cursi. Esa es la transformación del personaje a lo largo de la obra, su paradoja, su tragedia. Y esa es la microhistoria que narra, al margen de la historia oficial de los hechos. Con afán obsesivo por la escritura -Emilito la describe como una “letromaníaca”- (Kartun 2010: 64), Tatana cuenta cómo Pedro (“Nuestro Houdini criollo”, Kartun 2012: 88) es ahogado vivo por los tres primos, haciéndolo pasar como una víctima más de la Semana Trágica: “Aprovechar una guerra para disimular un muerto entre las víctimas” (Kartun 2012: 122).

La pieza, estructurada en siete escenas como los días de la semana -aunque no respete estrictamente esa linealidad cronológica- se desarrolla en una “Pedana de tiro del Pigeon Club de Mar del Plata. Una terraza al sol frente al mar. Una gran roca atrás contra lo que todo se recorta. Un par de sillas playeras de mimbre. Un armero: un pequeño caballete portaescopetas vacío” (Kartun 2012: 83). Ese es el espacio escénico en el que todo transcurre; una suerte de fotografía de la joven Mar del Plata, el balneario creado *ad hoc* para el descanso de la aristocracia porteña. Pero este enero es atípico y el comienzo de la obra remite a los dramas chejovianos en los que se asiste a la presencia de un grupo de personajes entre los que aparentemente no sucede nada: “Emilito y Pancho dormitan al sol. Tatana, en ropa de montar, termina de escribir unas notas en su libreta” (Kartun 2012: 83).

Es la propia Tatana -Albertina: Tata na (Kartun 2012: 88)- quien en su afán literario cita explícitamente a Chéjov:

La gaviota... Tchekhov. Teatro. Matan una gaviota. Es para hablar de otra cosa pero matan una gaviota. De qué sirve una gaviota muerta, dicen (...) Lo leía en el internado y pensaba en Tata: no es un tiro de *sportman*. Literatura rusa en francés (...) Los suizos y su debilidad por la paz. Neutrales... Ambiguos como una metáfora. Ni idioma propio siquiera. Francés a rayas alemanas (...)

Kartun 2012: 93. Cursivas en el original.¹⁴⁵

En esa dualidad de planos típicamente chejoviana entre una aparente tranquilidad en la que se habla banalidades y no sucede nada, y un trasfondo denso que está siempre a punto de estallar, Kartun construye una marca central de su poética que es la tensión de la violencia contenida: “Vivimos apretando el freno de una violencia que está siempre por estallarse. Sabemos que es extremadamente más tenso, más dramático y más perturbador el chirrido de ese freno que el rugido de cualquier acelerador (...) mañana te pego crea una espera angustiosa que es el verdadero sufrimiento. Bueno, eso es tensión dramática” (Kartun 2015: 129). Así lo demuestra el uso permanente de las armas en escena (“*Tatana perturbada. Temblorosa. Se sienta en la silla. Tiene aún en la mano la pistola. Juega con ella*”, Kartun 2012: 106, cursivas en el original) que, como el facón del Muchacho en *El Niño Argentino*, pueden utilizarse repentinamente no solo con los animales (vacas o palomas) sino con los seres humanos.

En *Ala de criados*, como lo hizo con *El Niño Argentino*, Kartun explora de manera deliberada -lo que a veces complejiza la comprensión del texto- el habla de esa aristocracia políglota, formada en Europa, y en la que se entrecruzan las alusiones más sutiles a la

¹⁴⁵ *La gaviota* de Chéjov es uno de los materiales con los que Kartun suele trabajar en sus seminarios de dramaturgia. En este mismo sentido, hemos señalado el uso de *Babilonia* de Armando Discépolo. Funcionan, de este modo, para Kartun, como textos y autores modélicos que le permiten enseñar a través de ejemplos concretos aspectos centrales de la composición dramática.

cultura alta con las referencias más vulgares propias de lo bajo y chabacano. En esa indagación estética sobre la aristocracia hay un vínculo evidente entre esta pieza y su predecesora que, otra vez Tatana, revela de manera explícita: “¿Hay algo más fácil y trivial que dispararle a una tonina? Sí: dispararle a una mujer fea. Más fácil que la tabla del dos al decir de mi primo Argentino, dios lo tenga en su fiesta eterna.” (Kartun 2012: 106). Si algo tienen en común Argentino, Tatana y sus primos es la desmesura (“Ah, la desmesura familiar... qué sería de los Guerra sin nuestra desmesura...”, Kartun 2012: 97), que no es otra cosa que los caprichos de clase, la impunidad del poder y el dinero. Es la primera vez que Kartun efectúa un juego tan deliberado de referencias intratextuales -otra, quizás, es el uso del nombre Rubén, como una suerte de *alter ego*, en los protagonistas de *Chau Misterix* y *La casita de los viejos*-, lo que manifiesta una consciencia muy clara con respecto a la unidad formal y temática que aglutina su última etapa productiva. Esto será evidente cuando publique su *Tríptico patronal* (Atuel 2012), entendiendo *El Niño Argentino*, *Ala de criados* y *Salomé de chacra* como una trilogía.

Igual que en Cancela, Kartun hace hincapié en el colaboracionismo impiadoso de la oligarquía en contra de los huelguitas. Tata desea que sus nietos varones se unan a “(...) la Liga Patriótica para aniquilar a los bolshevikis. Honrando el apellido como voluntarios en la guardia blanca. Rompiendo la huelga gringa a patadas aunque fuese en la playa” (Kartun 2010: 31). Pese a ello, ambos nietos son rechazados como voluntarios -uno por el asma, el otro por sus problemas de vista-, por lo que erigen un plan para hacer justicia por mano propia, solos, fundando su propia Liga, para llevar a cabo lo que ellos consideran “Una Guerra Santa” (Kartun 2010: 52). Como Cancela, también Kartun hace uso del humor negro en el episodio que funciona como germen del personaje del Bautista en la posterior *Salomé de chacra*, cuando se narra el encierro de los ácratas en el aljibe, obligándolos a

recitar cada día un artículo distinto de la Constitución Nacional. Dice Tatana: “(...) En el artículo 17 se los ahogó una tormenta. Santa Rosa. Una pena: con un mes más de sequía se los sacaba cívicos. No ayudó el tiempo” (Kartun 2010: 70).¹⁴⁶

El personaje de Pedro constituye, quizás, uno de los aportes más significativos de la obra. Representa la incipiente clase media de la época, que aparece aquí reflejada en todos sus matices y expuesta sin tapujos hacia el final, en un monólogo memorable que el personaje emite sabiéndose ya perdido y traicionado -según su modo de ver- por los Guerra. Pedro Testa -inmigrante italiano- es al principio adorado, es el héroe de la tramoya, el delator, el que posee el conocimiento que posibilita el atentado a la Biblioteca. Una suerte de Rodolfo Valentino -así lo describe Tatana-, seductor, sobre todo, porque para ellos es la representación de la barbarie. Tatana lo asocia con el “colchón de estopa y lana” (Kartun 2012: 107) en el que pierde su virginidad, y lo describe como “el Clausewitz de las diagonales” (Kartun 2012: 103), porque oriundo de la también recién fundada La Plata, encabeza “La brigada de los raros. De los enfermos. El batallón de los fenómenos” (Kartun 2012: 103). Sin embargo, luego de su endiosamiento, deben sacrificarlo, porque los límites entre una clase y otra son infranqueables, y aunque los Guerra sientan la fascinación de la barbarie, esa fascinación no puede ser más que un divertimento, una entretención contra la abulia. Pedro nunca será uno más de ellos. La pureza de sangre de los Guerra, los hace

¹⁴⁶ En el relato de Cancela hay todo un episodio en el que se narra la muerte de un personaje con humor negro, enfatizándose así la trivialidad con la que la violencia es abordada en aquellos días. Nos referimos al fragmento en el que se describe el fusilamiento de un hombre por no obedecer la orden de levantar las dos manos, solamente levanta una, y una vez asesinado se descubre que era manco. Lo citamos a modo de ejemplo:

Hasta este momento, yo no había visto morir a nadie. Tenía por eso la idea de que la muerte era un espectáculo aparatoso y trascendental (...) Nada de eso, sin embargo. Es el incidente más trivial que se pueda imaginar. Usted se pone en torno del brazo izquierdo, la cinta del gato de su casa o la liga de la mucama, coge su revólver, sale a la calle y le pega un tiro en el corazón al primer hombre humilde que le parezca sospechoso. Con eso, quizás ha dejado usted en la orfandad a media docena de chiquilines, pero en cambio, ha consolidado las instituciones y ensayado su puntería.

Cancela 2010: 97.

luchar sin concesiones contra los “*¡Parvenus...! ¡Rastaquoueres...!*” (Kartun 2012: 96, cursivas en el original). Y ahí está la clave de la crítica fuerte que ejecuta Kartun, que consiste en la falta de consciencia de clase que ostenta la clase media. La hipocresía de la apariencia: “Amagué por izquierda pero tiré por derecha (...) Engaño bien, niña. Para eso me pagan” (Kartun 2012: 91). Pedro es inmigrante italiano pero dice serlo de “Monguzzo, en la Lumbardía... Casi Suiza” (Kartun 2012: 100); vive en el ala de criados, pero dice ser cuentapropista y permanentemente marca su distancia con respecto a los criados. Habla de los huelguistas como “Negros. Negros de porra. Usted me entiende lo que quiero decir: negros de la cabeza” (Kartun 2012: 101). Su modo de supervivencia es la “engañifa”, es decir, el engaño, la mentira. Así se maneja. Así seduce simultáneamente a Tatana y a Pancho, mientras su familia lo espera en La Plata: la doble moral. Todo su esfuerzo es en vano, porque no consigue lo que quiere, la protección de sus palomas para no ir a pérdida. Tata, Tatana y Emilito, todos defienden lo mismo, los intereses de la familia, aunque prometan consideración por sus pedidos. Cuando Pedro se cansa de sus manejos, estalla y a los Guerra no les queda otra alternativa que “educarlo”: “(...) *Pedro Testa, la cabeza sangrante, encadenado a la piedra (...)* *Pedagogiqué...* Enfriás la cabeza y reconocés los errores” (Kartun 2012: 119, cursivas en el original). De esta forma se expresa en algunos fragmentos de su monólogo final:

Los que estamos en el medio hacemos equilibrio. Parados en el medio de un subibaja de plaza: si te estás por caer de un lado te inclinás para el otro... ¿Qué le pueden reprochar a uno? ¿Que vende...? (...) Lo único que sabemos es portarnos con ustedes y al final siempre fusta (...) ¿Tenemos los mismos enemigos o no? Cruzan para allá, uno cruza para allá. Cruzan para acá, uno cruza para acá. Hay que darle a los negros, uno le da a los negros. Hay que darle a los anarquistas, uno le da a los anarquistas. Ustedes arman el disturbio y uno sale con la banderita por Boulevard Callao. Y se quejan por qué... ¿Porque uno hace negocio? Cualquier cosa que quieren uno se las consigue antes que la pidan ¿Qué quieren, encima, que uno no la cobre? (...) ¿De qué engañifa me culpan? (...) ¡Claro, qué van a entender si nunca han trabajado...! ¡Nunca han tenido que vender nada! (...) Para decir solamente la

verdad hay que tener mucha plata... Ven... Digo la verdad y me crucifican. Solamente con plata se dice la verdad sin castigo (...) ¡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! (...) ¡Engañifa! (...) ¿Cómo se llega si no a pudiente? (...) ¿Qué mierda se creen que es el progreso? (...) ¡El progreso es engañifa!

Kartun 2012: 120-121.

Un auténtico manifiesto de clase, que marca la diferencia entre el Peón de *El Niño Argentino* y este nuevo sujeto social, y que convierte al texto en un entramado político contundente, que pone al espectador no frente a un maniqueísmo de buenos y malos sino frente a un universo complejo que lo obliga a tomar partido. Como explica Dubatti, “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” (Dubatti 2010: 160). El texto, siguiendo a Dubatti, expone una “polifonía de clases” (Dubatti 2010: 163), exhibe sus luchas y ambigüedades.

Así como señalamos a través de una serie de indicios la conexión entre *El Niño Argentino* y el contexto del menemismo, podemos decir que *Ala de criados* alude, por medio del monólogo final de Pedro, al problema con el campo, suscitado en Argentina en 2008, durante la primera etapa del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. Durante un lapso de fuerte tensión política, el sector agropecuario paralizó al país con protestas y bloqueo de rutas durante 129 días, apoyados por gran parte de la sociedad, en especial, la clase media, bajo el eslogan “Yo estoy con el campo”. Evidentemente, la frase de Pedro: “Ustedes arman el disturbio y uno sale con la banderita por Boulevard Callao” (Kartun 2012: 120), apunta en ese sentido. Los llamados por la entonces presidenta “piquetes de la

abundancia” protestaban contra la suba de retenciones propuesta por la Resolución 125, anunciada por el Ministro de Economía Martín Lousteaud, a tres meses de iniciado el gobierno de Cristina Kirchner.¹⁴⁷

En resumen, *Ala de criados* permite rastrear una serie de elementos recurrentes en la poética de Kartun, sobre todo de su última etapa creadora: el “viaje a la barbarie”, la idea de progreso como traición, los posicionamientos con respecto al anarquismo o la ideología de la oligarquía y de la nueva burguesía argentina. Asimismo, varias características emparentan esta pieza con el texto de Cancela, por lo que puede formularse “Una semana de holgorio” como un punto de partida importante para la escritura de Kartun. Sin embargo, el dramaturgo y director argentino produce una profundización con respecto a “Una semana de holgorio”, enfatizando más fuertemente el lado oscuro de los hechos, construyendo así una dramaturgia que utiliza la función social de la risa para narrar la nación. Kartun sería, entonces, siguiendo a Pirandello, un “humorista”, y sus distintas obras de teatro engranajes ficcionales de una máquina mayor: su obra global, que con irreverencia y sarcasmo, con una marcada obsesión por los juegos del lenguaje, combinando en una dosis precisa la cultura alta con la baja, indaga la historia argentina y propone una visión crítica -y un tanto escéptica-, de nuestra constitución identitaria.

¹⁴⁷ El propio Kartun avala esta lectura cuando afirma:

Cualquiera que vea **Ala de criados** sospechará, o sacará conclusiones más o menos seguras, cuando escuche el monólogo del personaje [de] Alberto [Ajaka], que le reclama a la clase dominante: “Ustedes crean el disturbio y nosotros salimos con la banderita por boulevard Callao”. Si alguien viera cuándo y dónde fue escrito **Ala de criados** sabría perfectamente que se refiere al problema del campo; a nadie se le podría escapar. Pero yo no lo podría decir de esa manera. Lo interesante es que se pueda decir, que aparezca un teatro que pueda proferirlo, que pueda mencionarlo, que pueda romper ese prejuicio de mi generación. Con todo lo que eso tiene de carga a favor de cualquier hipótesis política, no necesariamente en defensa de una hipótesis política que yo pueda defender, sino un teatro político que pueda hablar de la política.

Ajaka, A. y Kartun, M. (2014): 13. Comillas y negritas en el original.

4.4. El teatro como parábola 1: mito bíblico y anarquía en *Salomé de chacra* (2011).

Una historia escrita en carne: continuación

En su estudio sobre la Biblia, André Lacocque y Paul Ricoeur remarcan la conexión indisoluble que existe entre un texto y la comunidad viva en el que este se origina: “cortados sus vínculos con una comunidad viva, el texto queda reducido a un cadáver manipulado para la autopsia” (Lacocque y Ricoeur 2001: 14). Ambos autores sostienen que, a pesar de sus múltiples méritos, la exégesis moderna de los textos bíblicos se encuentra viciada, precisamente, por esta concepción de un texto fijo. La misma anonimidad de estos relatos es interpretada como una prueba más de que la escritura de estos textos no fue pensada para propiciar su fijación sino todo lo contrario, para estimular su dinamismo: “al ser conscientes los “autores originales” de su irremediable incompletud (...) su trabajo pide ser re-modelado, re-actualizado por una comunidad, único sujeto agente de estos textos” (Lacocque y Ricoeur 2001:15, comillas en el original). La Biblia conforma, así, un corpus que incluye variados géneros literarios, cuya diversidad es irreductible. De hecho, “una pluralidad de comunidades se interpretan a sí mismas interpretando el texto” (Lacocque y Ricoeur 2001: 16). De esta forma, la polisemia, lo pluridimensional y la polivalencia son características inherentes a estos relatos. Aunque el objetivo de Lacocque y Ricoeur es analizar una serie de pasajes bíblicos remitiéndolos a su contexto original, su propuesta de lectura funciona como disparadora para pensar las dos últimas obras teatrales escritas y dirigidas por Mauricio Kartun: *Salomé de chacra*, estrenada en octubre de 2011 en el Teatro General San Martín y repuesta en 2012 en el Teatro del Pueblo;¹⁴⁸ y *Terrenal*.

¹⁴⁸ *Salomé de chacra* se estrenó en octubre de 2011 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro General San Martín, Complejo Teatral de Buenos Aires. Se repuso en 2012 en dicha sala y luego en el Teatro del Pueblo. Ficha técnica: Gringuete: Osqui Guzmán.

Pequeño misterio ácrata, estrenada en septiembre de 2014 en el Teatro del Pueblo, y actualmente en cartel.

Resulta factible, entonces, pensar estos dos últimos textos teatrales de Kartun como la construcción de un teatro político que re-interpreta la nación por medio de la re-lectura de determinados pasajes bíblicos. Así, el dramaturgo configura una “poética del cruce”, al yuxtaponer lo mítico y sagrado con lo profano y vulgar, mezclando universos atemporales, con la localización concreta en tiempo y espacio de realidades propias de nuestro país. La atmósfera pampeana, esos sitios remotos del “desierto argentino” con las particularidades propias de la vida en esas zonas, se entrelaza en *Terrenal...* con el relato del Génesis, puntualmente, con la historia de Caín y Abel, para dar cuenta del origen “mítico” del capitalismo; por otro lado, en *Salomé...*, Juan el Bautista personifica en sí mismo al movimiento anarquista, peculiaridad que conecta al texto, hacia adelante, con *Terrenal*, y hacia atrás, con la obra precedente de Kartun, *Ala de criados*.

El origen de la historia que se escenifica en *Salomé de chacra* está contenido en el Nuevo Testamento. San Lucas refiere brevemente el hecho, pero son San Marcos y San

Herodes: Manuel Vicente.
Salomé: Lorena Vega.
Cochonga: Stella Galazzi.

Asistencia artística general: Lorena Ballestrero.
Asistencia de vestuario: Estefanía Bronessa.
Asistencia de escenografía: Maite Corona.
Coordinación de Producción: (TGSM) Beatriz Borquez.
Asistencia de dirección: (TGSM) Rubén Pinta.
Supervisión de movimientos: Luciana Acuña.
Diseño sonoro: Tian Brass.
Iluminación: Alejandro Le Roux.
Vestuario: Gabriela A. Fernández.
Escenografía y realización: Norberto Laino.
Dirección: Mauricio Kartun.

El texto se publicó en julio de 2012 por Losada, como parte de la colección del Complejo Teatral de Buenos Aires, y ese mismo año fue incluida junto con “El Niño Argentino” y “Ala de criados” en *Tríptico patronal*, de editorial Atuel. 125-158.

Mateo quienes relatan de manera más detallada el episodio.¹⁴⁹ Se trata del asesinato de Juan el Bautista -que al parecer resucita por obra de Jesús-, quien es encarcelado y, luego, decapitado por Herodes. Casado con Herodías, antigua mujer de su hermano Felipe, Herodes encierra a Juan por pedido de su nueva esposa y ex cuñada, pues este sostiene que esa unión es ilícita. De acuerdo con el relato de Marcos, “Herodes temía a Juan, sabiendo que era varón justo y santo, y le guardaba a salvo; y oyéndole, se quedaba muy perplejo, pero le escuchaba de buena gana” (Marcos 6: 20). Mateo, por su parte, afirma: “Herodes quería matarle, pero temía al pueblo; porque tenían a Juan por profeta” (Marcos 14:5). En estos versículos se cifran ya dos elementos fundamentales que toma Kartun para la configuración de su versión criolla del personaje. Juan es ante todo una voz, peligrosa para sus opositores porque tiene el don de “encantar”, como las sirenas de la *Odissea*; una voz que convence, por lo que la única salida posible para no quedar cautivo es no oírla. Hasta Herodes, que lo rechaza, queda “perplejo” escuchándolo y lo hace “de buena gana”.¹⁵⁰ Pero, además, Juan es un profeta al que el pueblo sigue, por eso el rey teme matarlo, por la rebelión popular que eso puede generar. En el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías y Felipe, Salomé, de quien en la Biblia no se da su nombre sino que este aparece en los antiguos relatos judíos, realiza un baile que fascina a su tío, y se asegura así poder pedir bajo juramento lo que ella desee.¹⁵¹ Su pedido es, ni más ni menos, que la cabeza del

¹⁴⁹ Marcos 6: 14-29. Mateo 14: 1-12. Lucas 9: 7-9.

¹⁵⁰ Se advierte el vínculo ya señalado con el uruguayo de *La Madonnita*, incluso en el temor de Basilio de quedar él también encantado por su voz, lo que lo conduce a cortarle la lengua.

¹⁵¹ Como explica Ernesto Schoo, “Los tres evangelistas que la mencionan (...) no la nombran sino como “la hija de Herodías”. Habrá que esperar al historiador judeo romano Flavio Josefo (...) quien en sus *Antigüedades judías* (...) la nombra por primera vez (...)” (Schoo 2011: 8. Cursivas y comillas en el original). Resulta interesante este dato porque Kartun tendrá en cuenta a este historiador para la composición de su posterior *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Evidentemente, Josefo constituye una fuente de información que Kartun emplea durante este último período productivo.

profeta. Herodes, hombre de palabra, hace traer en un plato la cabeza del Bautista que, según el relato de San Mateo, Salomé entrega a su madre.

En 1894, se estrena en París la versión teatral de Oscar Wilde de este mismo mito bajo el título *Salomé*, escrita originalmente en francés y traducida luego al inglés. Wilde construye un drama alrededor de la obsesión y la perversión, dando un cierre trágico a la vida de la princesa, que es finalmente asesinada por su tío. Kartun parte del mito bíblico pero encuentra en la pasión amorosa y el final trágico de la *Salomé* de Wilde un universo de sentido que parece interesarle. Hay, como señala Monteleone, otras similitudes: “(...) su doble criollo (...) también le “come la boca” al decapitado, pero desea menos su espesa lengua carnal que su voz de lenguaje ácrata (...) De la *Salomé* de Wilde, Kartun traduce la cisterna donde está hundido el Bautista en aljibe criollo” (Monteleone 2011: 14) o, como indica la didascalia, en “aljibe cachivache” (Kartun 2012: 129). La genealogía literaria, cinematográfica, teatral, musical y pictórica de la figura de Salomé es muy vasta, pues se trata de un personaje que ha resultado por demás atractivo a lo largo del tiempo. Ernesto Shoo propone un recorrido sobre el devenir de esta figura, en el que afirma: “Si la Edad Media se ocupó de Salomé como ejemplo de pecado, el Renacimiento la consagró en sus aspectos más sensuales y provocativos” (Shoo 2011: 10).

El origen de la obra de Kartun es la mezcla, pues tal como él lo relata, la idea se le presenta al leer en un almacén de productos típicos de un pueblito cordobés un cartel que dictamina, según su lectura, “salomé de chacra” en lugar de “salame de chacra” (Kartun 2012: 165). Así, desde el título de la pieza, se vislumbra la particularidad propia de la poética kartuniana de entrelazar dos mundos al parecer antagónicos: lo sagrado y lo profano, en una atmósfera chacarera. Este cruce da lugar, a su vez, al encuentro, un tanto grotesco -“esperpéntico” va a decir Kartun- (2012: 163), entre la tragedia y la comedia:

“Incipit trajoedia”, dirá el personaje del Gringuete, encargado de narrar a público, rompiendo la cuarta pared y oficiando de relator como lo hacía Tatana en *Ala de criados* (Kartun 2012: 130). Salomé, hay aquí también otra coincidencia con el personaje de Tatana, recién regresa de Europa cuando se da inicio a la obra. Tras varios años en el exterior, la niña no solo retorna convertida en una sensual mujer sino que también lo hace envuelta en el misterio de lo extranjero, hablando en francés y haciendo uso, a su antojo y con deliberada maldad, de su poder seductor. De este modo, logra con sus perturbadores encantos convencer al Gringuete, a quien conduce al suicidio, y luego a su tío, en su afán obsesivo y desmedido por obtener la cabeza del Bautista. Como se advierte, la obra es también un tratado sobre el deseo, lo que la emparenta de manera directa con *La Madonnita*. El deseo está en la falta, en lo imposible. Bautista es el único hombre al que Salomé no puede seducir: “SALOMÉ: Todo tiene su precio. Y soy la heredera (...) Sos el elegido. No soporto el desaire. Por última vez. Mi vida por esa cabeza. (...) ¡Mía o de nadie! BAUTISTA: De nadie. SALOMÉ: ¿De nadie? BAUTISTA: De nadie. SALOMÉ: ¡De nadie serás!” (Kartun 2012: 142-143). Podría establecerse una línea conductora entre *La Madonnita* y *Salomé...*, pues en la exploración sobre el deseo, la pasión, la violencia y el erotismo, ambas obras están conectadas. *Salomé...* extrema lo que en *La Madonnita* aparece en germen. Filomena no es un personaje activo como lo es Salomé, por lo que su única rebelión posible, tras fracasar en su intento de fuga, es atentar contra su propia vida. Sin embargo, del mismo modo que Salomé, se apasiona por una voz. La exacerbación se advierte en que Salomé se enamora de la voz sin siquiera ver el cuerpo, y en que si al uruguayo le cortan la lengua, al Bautista directamente lo decapitan. Sobrevuela, también, en ambos textos, la locura como consecuencia de los arrebatos pasionales. Esa relación que mencionábamos a propósito de Bataille entre lo prohibido y la transgresión. El mundo

racional que construye el hombre impone reglas, emite prohibiciones. Cuando la violencia del deseo transgrede los límites, se abandona el mundo de la razón e irrumpe el impulso de muerte (Bataille 2009). Esta es la explicación que encuentra Cochonga: “Es este matadero tuyo que nos tiene alteradas. Las narinas llenas de olor a muerte. La batahola de los porcinos...” (Kartun 2012: 132). Tanto *Salomé...* de Kartun como el mito bíblico fundan la trama de su conflicto en la transgresión, en la ruptura de tabúes: la perversión de las relaciones prohibidas y el incesto. Dice Herodes: “Tío soy, sí. Si es por sangre. Carnal. Pero acá hago de papi. ¿O no hago de papi? ¿O no merezco un papi aquí? (...) ¿Cuándo le baila al papi el bailecillo?” (Kartun 2012: 131).

En su predicación, Juan dice: “El que tiene dos túnicas, dé al que no tiene; y el que tiene qué comer, haga lo mismo” (Lucas 3:11). Esta sentencia, según lo narra el propio Kartun, es el puntapié inicial para la creación del personaje del Bautista asociado al anarquismo (Kartun 2012: 170). Como señalamos en el apartado anterior, el germen del episodio del encierro como forma de “civilizar” aparece ya en *Ala de criados*. En la escena VII, relata Emilito:

El tiempo que haga falta. No importa la dosis sino el efecto. Dos linyeras catalanes le soliviantaban la peonada a Tata. Ácratas. De campo en campo en vagones de carga. Se los cazó a lazo un capataz en el apeadero de la estancia. Tata los bajó con una noria al pozo de un aljibe seco. Un farol, aceite y la constitución nacional. Todos los días les bajaba a sogas un balde de agua y tasajo. Y les tomaba el texto de memoria. Esto se llama democracia, les decía desde el brocal.

Kartun 2012: 118-119.

Hay, como se observa a través de la cita, una autoridad que castiga los arrebatos de rebeldía e insurrección en forma cruda. El otro, el “rebelde”, está puesto en el lugar de lo no civilizado, de lo inhumano, de lo animal. Por eso se “los caza a lazo”. Las prácticas campestres para con los animales se reproducen de manera paralela con los insurrectos,

cuyo mayor pecado no es tanto lo que piensan sino la promoción de esas ideas en los demás. La particularidad del encerrado, y esto ocurre sobre todo con Juan el Bautista, es no claudicar en su forma de pensamiento. Como buen profeta y evangelizador, pase lo que pase, Juan nunca negará, como sí lo hace Judas, a Jesús. Su fe es inquebrantable. De hecho, muere, pero como premio a su inocencia y fidelidad, es resucitado. En *Salomé...*, esa fe es, paradójicamente, ácrata o, mejor dicho, atea. De esta manera, Kartun trabaja sobre un cruce imposible, sobre un oxímoron.

Juan reproduce el pensamiento de Jesús que consiste en dar, repartir y ayudar a los pobres, sin que intervenga para ello ningún tipo de mediación. La Iglesia es el pueblo, no la institución. Es este ideario solidario el que se convierte en posicionamiento político en palabras del Bautista, repetido incansablemente como credo, como su “Padre Nuestro”, en cada una de sus intervenciones: “BAUTISTA: ¡A la propiedad hay que abolirla...! HERODES: Será de Dios, se me despertó el profeta rojo... SALOMÉ: ¡La voz! Quiero verla... BAUTISTA: La propiedad es un crimen (...). La familia es la infección del sistema (...) Dios es enfermedad (...)” (Kartun 2012: 134 y 136). Salomé, que cursó en Francia el Liceo en Lenguas -la obsesión con lo lingüístico aparecía también en Tatana-,¹⁵² se apasiona locamente por esa voz encerrada pero, como ya hemos señalado, es al único hombre al que no puede seducir. El posicionamiento del Bautista es lapidario e inquebrantable: “Hija de patrón, yo te desprecio” (Kartun 2012: 143).

Hay dos aspectos más que resulta interesante destacar en esta obra. En primer lugar, la exposición de lo teatral: el artificio sobredimensionado, en algún punto, burdamente. El

¹⁵² Los dobles sentidos son permanentes. Dice Herodes: “Lengüista miramelá. Primordial la lengua en la pampa. ¿Vinagreta habrán llevado, Cochonga?” (Kartun 2012: 131). La polisemia y los usos incorrectos del lenguaje producen humor y, al mismo tiempo, resaltan el carácter burdo y grosero del chacarero, que no disimula frente a su esposa sus intenciones perversas para con su hija.

espacio que se construye, además de la chacra de la familia “propietaria”, reproduce un teatro de mala muerte, perdido en el medio de la nada: “*Abriendo las hojas del portón la oscuridad de caja negra de nuestro Teatro Pampero. Una tramoya de chapa acanalada. Patas y bambalinas pintadas sobre el óxido. Un retablo como el de los santos, como el de los títeres, donde celebrar cada noche el auto profano*” (Kartun 2012: 129, cursivas en el original). Es el tópico del *theatrum mundi*, que se repite en *Terrenal...* y que, de alguna manera, habilita concebir a estos personajes como insignificantes marionetas que no deciden su destino. Prevalece, así, la idea de lo minúsculo, de lo ridículo. En este sentido, cobra relevancia la elección del espacio escénico, puesto que si bien la obra se estrena en el marco del teatro oficial, Kartun solicita la sala más pequeña y precaria, la Cunill Cabanellas del Teatro General San Martín, precisamente por la estética visual que pretende darle a su puesta. En sus propias palabras:

Con sus techos tan bajos, sus sillitas de plástico, sus tarimas, sus visuales horribles, la Cunill fue siempre el patito feo del CTBA y paradójicamente es esa escasa teatralidad convencional suya la que me atrae cada vez a laborar allí. Desde sus convenciones: sus patas, sus bambalinas, sus mecanismos, los escenarios tradicionales siempre hablan demasiado de sí mismos, para mi gusto. Son como cotorras que no paran de gritar su propia condición. La Cunill, en esa neutralidad feíta, en cambio, me permite jugar un teatro más sucio, más cachuzo, algo menos reverente y más cercano al impulso de juego que empuja siempre a los engendros que hago. Las grandes salas son mesas finas que piden cubierto y protocolo. En la Cunill, como con la mano.

Kartun 2011c: 23.

La cita precedente da cuenta de la búsqueda deliberada que hace Kartun de su estética visual. El dramaturgo insiste en que su teatro es un teatro “berreta”, “cachivache”, “pobre”. Sin embargo, se trata de una construcción en la que intervienen escenógrafos de renombre para lograr tal efecto, en este caso, Norberto Laino. Es algo muy similar a lo que ocurre con la puesta de *Terrenal*, sobre todo en esa idea de que la escena represente un teatro de balneario, de varieté, como un modo autorreferencial por medio del cual sus obras

-y su teatro en general- dialogan paródicamente con el “teatro serio”, elevado, culto; a la vez que funciona como homenaje a un teatro de tipo más popular y a los pequeños actos escénicos como son los rituales que veneran, por ejemplo, al gauchito Gil, entre muchos otros, en los que *Salomé...*, evidentemente, se inspira. En la cantidad de elementos dispares, coloridos y atiborrados con los que el Gringuete compone su escena, pueden percibirse con claridad esas reminiscencias. Esta misma afición por lo precario es lo que lleva a Kartun a desaprobador la grandilocuente puesta de *Pericones* -texto que funciona como punto de partida importante para toda esta última etapa productiva-, que Jaime Kogan efectúa en el San Martín, esta vez en la sala Martín Coronado, en 1987; y a elogiar aquella mucho más sencilla y artesanal producida en Santa Fe. Esto demuestra que su labor como director escénico contribuye con el desarrollo y la profundización de su estética, pues esta se manifiesta no solo en lo textual, en la trama de los textos y en la composición de los personajes, sino también en el trabajo de escenificación: en la elección de los actores y en su modo de actuación -la inclinación hacia actores con formación en un tipo de actuación popular como el *clown* o el humor físico-; en la elección de las salas, la escenografía, la iluminación o el vestuario de los personajes. De hecho, del mismo modo que lo hizo con *La Madonnita*, en “Apostillas a su puesta” (Kartun 2011c), señala el carácter artesanal de la construcción escénica de *Salomé...* al mencionar cada uno de los objetos que la componen y describir en detalle su procedencia: la sillita de Herodes encontrada en una esquina de Chacarita; un cuerno de vaca rescatado de una bolsa de residuos; un llavero -con el que se ostenta hiperbólicamente la idea de “propiedad”- confeccionado por él mismo; una petaca que pertenecía a su hermano (Kartun 2011c: 25). En este gesto doble que consiste en estrenar la obra en un teatro oficial y, a la vez, ser hacedor activo y partícipe fundamental

de todos los detalles que la componen, puede leerse con claridad un acto de resistencia; una apuesta por lo independiente, a pesar del marco formal en el que se escenifica la obra.

El Gringuete vuelve de la muerte para continuar con su actividad narradora y, a su vez, efectúa la voz del Bautista con una latita frente a público, pero esa estrategia escénica no disminuye la pasión de Salomé, por el contrario, los conflictos son atravesados con el mayor melodrama posible. De nuevo, hay una notoria ruptura con el realismo, que se observa especialmente en la multiplicidad de personajes que interpreta el Gringuete: “Oficiante, corifeo, personaje y tramoyista. Alma mater” (Kartun 2012: 129). Se evidencia en la cita el juego de palabras con el vocablo “alma”, que alude no solo al carácter fantasmal del Gringuete sino también a su carácter de impulsor y generador de vida de esta historia, que se repite en el tiempo cíclico del mito. El Gringuete es el encargado de cumplir religiosamente el rito de la celebración de esta tragedia chacarera, una y otra vez. Entra y sale de escena, como personaje y como narrador, y juega humorísticamente con su rol: “Carifeo, ¿se olvida? El carifeo de la tragedia” (Kartun 2012: 143). El uso incorrecto del término que aprende de oído, resalta su ignorancia a la vez que da cuenta de su origen de clase.

El otro aspecto para destacar es la insistencia sobre cuestiones que refieren a nuestra tradición literaria vinculada al espacio pampeano, definitorio de nuestra identidad. Así, tal como ocurría en *Pericones* o en *El Niño Argentino*, las referencias a *La cautiva* o *El Matadero* de Echeverría se hacen presentes. En el primer caso, sobre todo, por el espacio literario (el desierto); en el segundo, por las actividades ganaderas, especialmente aquellas relacionadas con la matanza de animales. Herodes es aquí un chacarero, e insiste en la diferencia entre chacra y estancia: “Estancia es lo que está. Acá no estamos, acá hacemos. Hacemos trigo, hacemos avena. Chacinado hacemos. Si hacemos seremos hacienda no

estancia. Chacareros somos y a toda honra” (Kartun 2012: 133). Es un dato importante porque marca la diferencia con los personajes de *El Niño Argentino*, donde solo el Peón se mancha las manos con sangre. Aquí Herodes trabaja el campo y eso no solo lo enorgullece sino que lo ubica de manera diferente con respecto a la peonada. El chacinado, la ristra, el embutido, la tripa, el cuchillo, la sangre, son todos elementos que se conjugan con la trama de la obra para dar cuenta de una “historia escrita en carne”, como la historia argentina. Los paralelismos abundan: “Divina paradoja”, -dice Salomé-, “La metáfora perfecta de la tragedia. La tragedia en una ristra. Acontecimiento en tripa. Un embutido en doce actos. El gran linaje de las carnes conviviendo en apretuje promiscuo...” (Kartun 2012: 139). Además, las referencias aparecen de manera explícita. Afirma Cochonga: “Aúllo y cargo su bala 44 al remington patria imaginando el matadero y la cautiva” (Kartun 2012: 157). A estas alusiones se le suma la presencia del tópico por excelencia de la literatura argentina del siglo XIX: la “barbarie” como amenaza. Dice Cochonga, único personaje sobre el que Kartun efectúa una variación del nombre propio con respecto al mito, evidentemente, con un propósito satírico que exacerbe en forma humorística su pertenencia a una clase acomodada: “Sola. Estoy sola. Sola contra la barbarie” (Kartun 2012: 150). Pero la referencia más importante se produce hacia el final de la obra, cuando Cochonga, en una evidente alusión al *Martín Fierro* de Hernández, huye “A los toldos del sur. Al destierro. A buscar redención. Cobijo. A encontrar olvido...” (Kartun 2012: 158).

Es Jorge Monteleone quien destaca la polisemia del vocablo “res” con el que el Gringete abre la obra: “*In media res...* La tragedia en el campo arranca *in media res*” (Kartun 2012: 130, cursivas en el original). Dice Monteleone:

La materialidad central de esta pieza reside en la carne y corresponde a un imaginario fundacional de la nación desde “El matadero”, de Esteban Echeverría. Por eso el juego a la vez literal e irónico con la palabra latina *res* (cosa y también materia,

asunto). La tragedia comienza *in media res*, es decir, en medio del conflicto, pero la tragedia campera se inicia asimismo en el centro del imaginario de la carne y sus violentas derivaciones (...) Cuando Kartun lleva ese imaginario a su extremo significativo, extrae no sólo su sentido político sino también su valor ritual. Para ello, el teatro es el campo propicio de la visibilidad: el teatro es político no porque desplaza, sino cuando potencia el mito como clave fundacional e interpretativa de la sociedad y del Estado.

Monteleone 2011: 16.

El texto se vuelve político porque hace del mito su propia e irreverente exégesis, a partir de la cual formula su visión acerca de la identidad nacional. Kartun lee la Biblia para leer la nación, y con ese gesto se encauza a su vez en una genealogía literaria nacional, como un eslabón más del mito de origen fundacional de la Argentina ganadera y agroexportadora, en su (ridícula) utopía de infinita potencia mundial, con las violentas consecuencias que eso conlleva.

La sátira que se ejerce sobre los personajes puede vislumbrarse también en Herodes, a quien se acusa de cobarde por no atreverse a matar al Bautista. Para provocarlo, efectuándose un guiño con el famoso caso policial del odontólogo Barreda, Cochonga y Salomé le dicen la palabra prohibida:

Salomé: La cabeza degollada (...)

Herodes: No es lo mío...

Salomé: Conchita.

Herodes: No...

Cochonga: Lo que siempre hemos cuchicheado: conchita.

Herodes: Noooo...

Salomé: Trabajos de conchita. Vaya a hacer macramé, tío.

Cochonga: Repostería.

Salomé: Cobertura glacé...

Cochonga: Gauchitos de mazapán.

Salomé: Conchita.

Cochonga: Conchita y está todo dicho.

Herodes: ¡Conchita no, eh! ¡Conchita no! ¡Conchita no...!

Kartun 2012: 151.¹⁵³

¹⁵³ El vocablo “conchita” implica un insulto cuando se dirige a un hombre al que se acusa de realizar actividades supuestamente femeninas (lavar, planchar, cocinar), por indicación de mujeres que ostentan poder

El parlamento precedente ilustra, a su vez, lo que hemos denominado, a propósito de las peculiaridades de la obra de Kartun, como “poética del cruce”. No solo se cruza lo mítico con lo profano, lo culto con lo popular, lo elevado con lo vulgar, sino que además el sistema de referencias va desde lo literario (Echeverría, Hernández, Dante) hasta cuestiones de popularidad mediática como el caso del odontólogo Barreda, imposible de ser percibidas por un público extranjero.

En *Salomé de chacra*, como lo hará luego en *Terrenal*, Mauricio Kartun recurre a argumentos bíblicos y los fusiona, a través del humor, con atmósferas y acontecimientos locales, para ofrecer una visión política de las relaciones entre clases y de nuestra identidad a partir de la posesión, o no, del territorio. La oposición anarquismo versus capitalismo, ocupa un lugar de relevancia, en un teatro que se erige como parábola, interpelando al lector/espectador a tomar partido. Así, Kartun, siguiendo lo que mencionábamos al comienzo de este apartado a partir de la lectura de Lacocque y Ricoeur (2001), parte de la polisemia de los mitos bíblicos para realizar una exégesis irreverente y construir desde allí una parábola dramática que se constituye como una lectura de nuestra identidad nacional, asociada al país ganadero y a las marcas autoritarias y de clase de los hacendados y terratenientes.

sobre su persona. Una de las razones que alegó el odontólogo Barrera para asesinar a su mujer, su suegra y sus dos hijas (La Plata, 1992) fue, precisamente, ser víctima por parte de ellas de ese insulto.

4.5. El teatro como parábola 2. Dialéctica irreconciliable en *Terrenal. Pequeño misterio*

ácrata (2014)

Les viene en la sangre el gusto por la tierra.
Andrés Rivera, *El farmer*.

Para definir la noción de “Mito”, Roberto Esposito efectúa un recorrido por los pensadores fundamentales de la filosofía política. En ese derrotero, se pregunta:

¿Qué es el mito sino esta fuerza de reunificación que consiente al pueblo acceder al propio origen común y que convierte ese origen en el lugar desde el cual y sobre el cual instaurar la unidad del pueblo? ¿El modelo de una identidad, y al mismo tiempo su actual ejecución? (...) Ciertamente no ficción o simple imagen, sino autopoiesis de una comunidad hecha inmanente a sí misma por la autoidentificación con la propia esencia común.

Esposito 1996:109.

Si bien para Esposito no es pensable ni ausplicable una vida sin mito, considera que la actualidad exige una pausa, una interrupción. Por esta línea, llega al pensamiento de Georges Bataille, quien vacía al mito de toda eficacia política. Para Bataille, la literatura ofrece el único espacio posible capaz de sustraer al mito su poder desmitificador. Para el filósofo francés, este mundo no produce ya nuevos mitos y los mitos que la poesía parece crear no hacen más que revelar su vacío. A partir de aquí, explica Esposito:

La literatura es la única realidad capaz de huir de la obra, de lo productivo, de lo político, la única actividad radicalmente impolítica en la medida en que se encuentra bajo la asechanza de una irrealidad constitutiva (...) Ella no sólo es lo Incompleto sino lo Incompletable. Aquello que no tiene necesidad de Interrumpirse porque ella misma es Interrupción. La verdadera literatura no “hace obra”, a pesar de que se transmite en una cadena infinita de obras. (...) Ella es *por fuerza* revelación. Pero revelación interrumpida. Revelación de lo Irrevelable, es decir, de una interrupción que le pide a la obra no ser interrumpida.

Esposito 1996: 113. Cursivas en el original.

Vale aclarar que para Esposito, lo impolítico no es lo anti-político o lo apolítico, sino un cuestionamiento radical a los presupuestos ideológicos que definen la política

existente (Ramírez 2011). En esta misma línea del “mito interrumpido” y también siguiendo a Bataille, Jean-Luc Nancy explica cómo nuestras sociedades, nuestros saberes, nuestros discursos y poemas provienen de los mitos, cuyas escenas de transmisión oral son bien conocidas y constituyen la base de todas nuestras representaciones (2001: 85). Dice Nancy: “El mito es origen y del origen, pone en relación con una fundación mítica, y él mismo funda (una consciencia, un pueblo, un relato) a través de esta relación” (2001: 86). El filósofo francés sustituye así la idea de Bataille de la “ausencia de mito” por la de “interrupción del mito” (2001: 90). Se trata de “interrumpir” el mito en tanto declaración o revelación completa y decisiva del mundo que da a conocer. Interrumpir esa voz plena, monolítica, que funda el ser íntimo de una comunidad, que explica sus orígenes y sus destinos (2001: 93). Interrumpir la enunciación de ese “gran hablar mítico”, de esa “gran voz anónima” (2001: 94); es decir, interrumpir el mito entendido como “*el cosmos estructurándose en logos*” (2001: 95, bastardillas en el original). Desde esta perspectiva, el mito simboliza y dispone los sitios, esto es, “opera los repartos o las particiones que distribuyen una comunidad, que la distinguen por sí misma y que la articulan en sí misma. Ni diálogo ni monólogo, el mito es el habla única de varios, que se reconocen así, que comunican y que comulgan en el mito” (2001: 96-97). Esta “voz única de varios” revela la comunidad a sí misma y la funda (2001: 97), es “*el pensamiento de una ficción fundadora o de una fundación por la ficción*” (2001: 101, bastardillas en el original).

Como el mito se significa a sí mismo y convierte su propia ficción en fundación o inauguración del sentido mismo, tiende a volverse la verdad misma (2001: 102). La fundación que efectúa el mito es, entonces, simultáneamente poética y política. El mito tiene una voluntad de poder totalitaria (2001: 107). Para Nancy, no se trata de una simple representación. En su ficción originaria, el mito funda no un mundo ficticio sino “la

plasmación de un mundo del sujeto, el devenir-mundo de la subjetividad” (2001: 108).

Funda “la comunidad absoluta” (2001: 108), de ahí su carácter totalitario. A partir de aquí,

Nancy se refiere al concepto de comunidad:

La comunidad y, en consecuencia, el individuo (el poeta, el sacerdote o su oyente) no inventan el mito: es en él, al contrario, donde ellos son inventados o donde se inventan a sí mismos. Y en la medida en que se define por la pérdida de la comunidad, el hombre moderno se define por la ausencia de mito.

Nancy 2001: 111.

Lo que se interrumpe, entonces, es la comunidad como totalidad, instaurada de manera totalitaria, y lo que aparece es la ley de la “comparecencia”. Es decir, el contacto, la transmisión, el contagio entre seres singulares, la comunicación de la semejanza, el “ser en común” (2001: 114). Y aquí llegamos a la importancia de la literatura:

Si hay que afirmar que el mito es esencial a la comunidad -pero si le es esencial en el sentido de que la acaba, de que le da una clausura y un destino de individuo, de totalidad acabada-, habrá pues que afirmar también que en la interrupción del mito se hace escuchar la voz de la comunidad interrumpida, la voz de la comunidad inacabada, expuesta, que habla como el mito sin ser en nada el habla mítica. (...) Esta voz de la interrupción [es] la literatura.

Nancy 2001: 116-117.

La literatura comparte no la identidad acabada de todos en uno sino la no-identidad de todos. El escritor más solitario no escribe sino para el otro, a causa del otro. Concebida de este modo, la comunidad no tiene límites, el ser en común se comunica en el infinito de las singularidades. Esto significa que “cada escritor, cada obra, inaugura una comunidad” (Nancy 2001: 125). A través de la escritura se comparte el “ser en común”, pero el relato de la historia que allí aparece no es ni un origen ni un fin, es la expresión de que nos acaece “algo *en común*” (2001: 127, bastardilla en el original). En palabras de Nancy: “Tan sólo un habla, una escritura -compartidas, repartiéndonos. (...) Nos comprendemos a nosotros mismos y al mundo compartiendo esta escritura, así como el grupo se comprendía

escuchando el mito. Sin embargo, comprendemos solamente que no hay comprensión común de la comunidad” (2001: 127). En este sentido, el escritor ya no tiene la legitimidad mítica que el mito le confería a su narrador. La escritura aparece ahora como ilegítima, nunca autorizada, arriesgada, expuesta al límite. La escritura es una voz irreductiblemente singular (mortal), una manera de hablar en el marco de lo común: “En la singularidad tiene lugar la experiencia literaria de la comunidad (...) El habla es comunitaria en la medida de su singularidad, y singular en la medida de su verdadera comunidad” (Nancy 2001: 129).

En su última pieza dramática, lo que hace Kartun, precisamente, es lo que hace la literatura en términos de Nancy. Efectúa una lectura singular del mito y con ella interrumpe su poder unívoco como fundador de una consciencia y de una identidad total y acabada. Usa el mito para leer lo propio, pero le saca su aura de instauración de una verdad única. Si como dice Esposito, el verdadero poder de la literatura es la “revelación” que le permite su “irrealidad constitutiva”, podemos arriesgar que en su última obra Kartun toma el mito bíblico de Caín y Abel, uno de los mitos del origen occidental por excelencia, para vaciarlo. Efectúa sobre él una lectura irreverente que interrumpe la marca atemporal y ahistórica propia del mito, historizándolo. Su texto, irreductiblemente singular, habla a una comunidad no instaurando una verdad absoluta sino como un discurso expuesto al límite, arriesgado, que formula un posicionamiento político al cuestionar ese relato de identidad como verdad absoluta, clausurada y acabada que funda una comunidad. Hace estallar el carácter unívoco del mito, en el sentido que le da Nancy (2001), para mostrar sus grietas,

para hacerlo multívoco, y para “comparecer” con otros (lectores, espectadores) como “ser en común”, es decir, como expresión de que acaece “algo en común” (Nancy 2001).¹⁵⁴

Terrenal. Pequeño misterio ácrata -estrenada en el Teatro del Pueblo en septiembre de 2014 y actualmente en cartel-, propone una visión crítica con respecto a ciertas creencias universalmente aceptadas, consideradas naturales y asumidas como doctrinas sin discusión.¹⁵⁵ Kartun se focaliza en ese tiempo en el que, al decir de Mircea Eliade, “se está obligado a vivir y trabajar” (1973: 2010), pero para ello utiliza como dispositivo referencial, precisamente, el relato mítico y, por lo tanto, el tipo de tiempo que el mito instaaura. Tal como había realizado en su obra anterior, *Salomé de chacra* (2012), el mito del que parte Kartun es el bíblico, en este caso, la historia de Caín y Abel contenida en el *Génesis*. Ahora bien, el uso que hace de ese relato es, fiel a su estilo, irreverente, por lo que él mismo se autodefine no como exégeta, sino como eiségeta, actitud bastante desprestigiada por los ortodoxos pues implica el aporte subjetivo en la interpretación del texto; una suerte de manipulación sujeta a los propios intereses y fines perseguidos en la lectura del relato en cuestión. Tal como explica Eliade, “el mito se refiere siempre a una ‘creación’, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una

¹⁵⁴ Para observar el funcionamiento de la teoría de Jean-Luc Nancy en el marco específico de la literatura latinoamericana, remito al libro *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, de Juan Duchesne Winter (2009).

¹⁵⁵ *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, se estrenó el 20 de septiembre de 2014 en el Teatro del Pueblo, de la ciudad de Buenos Aires. Desde ese entonces, además de las presentaciones semanales, de jueves a domingos, en Capital Federal -ya va por su quinta temporada en cartel-, realizó funciones especiales en festivales en el interior y exterior del país (Guadalajara, Madrid, Cádiz, Mar del Plata, Colombia, Gran Buenos Aires). El texto se publicó por primera vez el mismo año del estreno por la editorial Atuel.

Ficha técnica:

Elenco: Abel: Claudio Da Passano. Caín: Claudio Martínez Bel. Tatita: Claudio Rissi. A partir de agosto de 2016, este personaje comienza a ser interpretado por Rafael Bruza. En mayo de 2017, Tony Lestingi cumple el rol de Abel por un lapso de tiempo determinado.

Texto y Dirección: Mauricio Kartun.

Escenografía y vestuario: Gabriela A. Fernández. Iluminación: Leandra Rodríguez. Diseño sonoro: Eliana Liuni. Fotografía: Malena Figó. Asistencia de escenografía y vestuario: María Laura Voskian. Realización escenográfica: Gonzalo Palavecino y Lucía Garramuño. Tapicería: Hugo Cheres. Realización de vestuario: Mirta Miravalle. Asistencia de dirección: Alan Darling.

institución, una manera de trabajar, se han fundado” (1973: 31). Por eso, al leer el *Génesis* de manera eisegética, lo que hace Kartun es “vaciarlo”, “interrumpirlo”, en términos de Esposito (1996) y de Nancy (2001), y otorgarle otros sentidos que funcionan como “Revelación de lo Irrevelable” (1996: 113). Eso implica un profundo cuestionamiento en el que reside su fuerza política. Al usar el mito como dispositivo de creación, Kartun, que nunca descuida elaborar una serie de referentes que permitan leer el texto en conexión con la historia y la política argentinas, accede a un nivel más universal con respecto a sus obras precedentes, y encuentra en el relato bíblico una explicación acerca de la fundación de un “comportamiento”, de “una manera de trabajar” (Eliade 1973: 31). Kartun usa el episodio de la biblia para hablar de lo propio.

La obra se erige sobre la noción de enfrentamiento, por eso está construida a partir de una estructura binaria: un terreno de un viejo loteo, en un conurbano bonaerense desierto, dividido en dos. La herencia de Tatita -la versión criolla de Dios-, repartida entre los dos hermanos: Caín y Abel. La parte derecha para Caín, la parte izquierda para Abel.¹⁵⁶ Con esa división del escenario nos encontramos como espectadores. Tatita, como Perón después del exilio, regresa luego de veinte años -una especie de tercero en discordia-, y ese acontecimiento tan esperado da pie a que, fiel a la narración bíblica, Caín asesine a su hermano Abel. Pero Kartun no se conforma con la explicación que indica que Caín asesina a Abel enojado porque Jehová prefirió su ofrenda antes que la suya, sino que recuperando lo que Robert Graves y Raphael Patai (1969) desarrollan en *Los mitos hebreos*, profundiza el enfrentamiento al leer allí dos concepciones de mundo o, retomando a Eliade (1973), dos tipos de comportamiento, dos maneras de trabajar, irreconciliables. Graves y Patai, al

¹⁵⁶ Ya en Graves y Patai se afirma: “Algunos sostienen que la disputa se produjo al ser dividida la Tierra entre los hermanos”. (1969: 65).

deslindar la multiplicidad de detalles e interpretaciones existentes en torno a la historia de Caín y Abel, aluden a la lectura que ciertos eruditos hicieron de este mito como “una crónica de antiguos conflictos palestinos entre los pastores nómadas y agricultores” (Graves y Patai, 1969). Así, el dramaturgo, formula su lectura del mito bíblico como el enfrentamiento entre nómadas y sedentarios, y encuentra en esa oposición vital el origen del enfrentamiento entre la derecha y la izquierda en términos políticos; entre librepensadores afines al anarquismo pero también, por extensión, al socialismo y a la izquierda en cuanto a sus concepciones comunes y no partidarias; y conservadores asociados al pensamiento de derecha.

El programa de mano de la obra propone como punto de partida -podríamos pensar, como epígrafe que orienta la interpretación de lo que se va a ver-, un fragmento de *Antigüedades de los judíos* del historiador Flavio Josefo, del año 93 d.C., para recalcar, sobre todo, la oposición con respecto al significado de los nombres de los personajes: Caín significa posesión; Abel, nada.¹⁵⁷ Caín, al igual que en Graves y Patai, aparece allí ligado a la obsesión por la riqueza, al afán de acumulación y a su invención “siniestra” de los pesos y las medidas.¹⁵⁸ Invención “siniestra” porque el conocimiento de esas novedades transforma por completo el estar en el mundo de estos sujetos, inaugurando la aparición de la violencia y la rapiña como modos de acrecentar el patrimonio. Caín es el primero en fundar ciudades

¹⁵⁷ Este fragmento se incluye también en la edición en libro, como epígrafe inicial.

¹⁵⁸ Graves y Patai (1969) reconstruyen los mitos hebreos utilizando una serie muy amplia de fuentes que incluye, por ejemplo, en este caso, tanto el *Génesis* como la propia historia de Flavio Josefo, entre muchas otras. Así, sostienen: “Pero Caín no había cambiado. Seguía satisfaciendo su lujuria, se enriquecía mediante la rapiña, enseñaba malas prácticas y vivía con lujo. Su invento de los pesos y las medidas puso fin a la inocencia de la humanidad. Caín fue también el primer hombre que colocó piedras limítrofes alrededor de los campos y que construyó ciudades amuralladas en las que obligaba a los suyos a establecerse” (67). Algo muy similar se lee en Josefo (1997), reproducido por Kartun en el programa de mano: “Acrecentaba su patrimonio con abundancia de riquezas fruto de la rapiña y de la violencia y merced a su invención de las medidas y las pesas cambió la moderación con la que antes vivían los hombres, convirtiendo su vida, que era pura y generosa por el desconocimiento de estas novedades, en siniestra. Fue el primero en poner lindes a las tierras. Y en fundar una ciudad y en fortificarla con murallas para proteger aquel patrimonio, obligando a los suyos a vivir todos ellos encerrados allí”.

y amurallarlas; en poner lindes a las tierras e instaurar la preocupación por la protección de la propiedad privada. Es decir, Kartun lee la Biblia, lee la versión hebrea del mito a través de Graves y Patai, y lee la Historia de Josefo. Por medio de la interrelación de todas esas fuentes, propone, desde la “irrealidad constitutiva” (Esposito 1993: 113) que define a la literatura y, por extensión, al teatro, su visión del origen del capitalismo. Construye, a partir de este derrotero, un tipo de teatro político que se erige como “parábola”.

En la estructura binaria que Kartun propone como puesta dramática para este relato estructurado en tres escenas, se vislumbra por supuesto su posicionamiento político en la simpatía que profesa por Abel frente a la caracterización ridícula con la que está elaborado el personaje de Caín. Sin embargo, donde se advierte con mayor nitidez su lectura de los hechos es en el texto escrito, en especial, en las didascalias. Así comienza la obra: “Tierra baldía. Caín, de espalda abrumada, levanta parecita con unos escombros. Laboriosa piedra sobre piedra construyendo poco a poco propiedad. Desde el fondo del lote llega Abel soñoliento” (Kartun 2014: 9). La marca inicial de Caín como caricatura está cifrada en las dos primeras palabras del texto: “Tierra baldía”. Toda la preocupación de Caín por el loteo del terreno, por la construcción de paredes que protejan su parte, resulta ridícula al constatar que se trata de una zona desierta. Asimismo, la “espalda abrumada” apunta a aquello que señalamos más arriba acerca de las creencias que se asumen como doctrinas sin cuestionamiento. En este sentido, Kartun indaga sobre una serie de mitos en torno al mundo laboral: el trabajo como salud, como dignidad, asociado siempre con un matiz positivo. Cuanto más se trabaje y más sacrificio implique la labor, mejor. Precisamente, la condena de Caín, que por extensión suya les llega a todos los seres humanos, consiste en esa obsesión trabajadora que no se permite el goce. Trabajar, siempre trabajar, como mandato ineludible. Vivir para trabajar, y no trabajar para vivir. Trabajar para acumular, sin saber

muy bien para qué. Así, el asesinato de Abel implica el aniquilamiento de su concepción y el triunfo del modelo Caín:

Caín: ¡Ocupación...! Vender isoca para carnada en la banquina... Vender larva. Cartelito sucio de chapa acanalada. En domingo el sacrílego. Y sin sudor de la frente alguno. Ocupación, usted lo dijo: a trabajo no llega.

Abel: El trabajo es el vicio de los que no sirven para otra cosa.

Kartun 2014: 15.

Caín, que se autodefine como “importante productor morronero” (Kartun 2014: 24), entiende por trabajo todo aquello que permita su inclusión dentro de la cadena productiva y que propicie la mejor rentabilidad posible, es decir, el mayor margen de ganancia. Por eso, desde su perspectiva, Abel es catalogado como “marginaloide”, “vago”, “bárbaro”, “descamisadito” y hasta “cabeza de negro cabeza. De negro escarabajo” (Kartun 2014: 15), en alusión a los escarabajos toritos que engendran la isoca. Del mismo modo, lo compara con el gaucho: “el gauchillo que carneaba una vaca solo para alimentarse con su lengua” (Kartun 2014: 16). Como es evidente, Kartun trabaja sobre toda una serie de lugares comunes de la identidad argentina para propiciar el cruce entre lo bíblico y lo político; entre lo universal y lo local. Desde la mirada Caín, no producir, no acumular, no guardar, no invertir, no proteger la propiedad privada es herejía cometida contra el sacro capitalismo. Por ello, denuncia ante Tatita lo que considera los “pecados” de su hermano Abel: “Duerme en tinglado. Sin pared. Un hornito de barro y pozo para ir de vientre. No invierte en ladrillo, no cobra llave, ni cuida puerta. Sólo los domingos trabaja, día de guardar (...) No guarda (...) dilapida” (Kartun 2014: 27 y 28). Más que por Dios, Caín profesa su adoración por la propiedad: “Sagrado el capitalito. Reliquia (...) Divina propiedad” (Kartun 2014: 14 y 15).

El uso del diminutivo, que observamos en las citas precedentes en términos como “parecita”, “descamisadito”, “capitalito”, es un recurso frecuente en la construcción

lingüística de los parlamentos de los personajes y funciona sobre todo como estrategia humorística. Da cuenta, a su vez, del matiz ridículo con el que están teñidas las preocupaciones de Caín. Se trata de un uso ambivalente que aunque simule inocencia, esconde brutalidad.

El título de la obra, *Terrenal*, además de propiciar un juego evidente con “Celestial”, se asocia con el vocablo terrateniente y, por lo tanto, con las nociones de propiedad, oligarquía, posesión, capital. Hay aquí, nuevamente, ridiculización y humor:

Caín: La historia empieza acá y usted se quiere quedar afuera. Estamos creando una urbe nueva, una flamante parroquia. Algo pujante. Populoso. Pero el bárbaro prefiere el atraso. El vagar prefiere el nómade... Estamos construyendo el porvenir y a usted le da por ir. No entiende que somos pioneros...

Abel: Fiasco somos. El único lote vendido en todo el remate es éste que compró Tatita. Fiasco...

Caín: La gente no tiene visión de futuro.

Abel: Está a trasmano, la luz no llegó y nunca le hicieron el asfalto de arriba. Puro arco de entrada sobre la ruta, puro lema sobre el frontispicio y después el fango.

Caín: Más tranquilo. Un edén. Acá está todo por hacer. Nuestra tierra bendita...

Kartun 2014: 12-13.

Lo que hace Abel, entonces, es desvelar y poner en evidencia los falsos presupuestos con los que Caín sostiene su mirada sobre el mundo. Lo que para Caín es un “paraíso terrenal”, un “Edén”, para Abel no es más que un terreno baldío con un futuro muy poco promisorio. El típico matiz irreverente kartuniano se extiende también a la construcción del personaje de Dios, un Tatita criollo, folclorista, irónico, beodo, mujeriego y mentiroso: “Caincito... Abelito... Perdón que me retrasé un rato. Una eternidad hasta acá. Pero, ustedes en estado de gracia y yo con las manos vacías... Traía cajita de colaciones pero se ve que me las dejé en una parada. Mucho trasbordo” (Kartun 2014: 23). En realidad, se trata de un atraso de veinte años con un motivo concreto que tanto Abel como Caín desconocen: el transcurso del tiempo necesario para que se cumpla la ley

veinteañal de ocupación del terreno. Así, el Dios criollo propuesto por Kartun es también ventajero y usurpador. Regresa solo cuando puede lograr efectivizar las “escrituras” y, recién ahí, Caín y Abel descubren la tramoya. Dice Caín: “¿Qué fuimos en la tierra? Usurpadores fuimos... intrusos” (Kartun 2014: 31). Tatita minimiza la cuestión y redondea: “Siempre la derecha pidiendo derechos” (Kartun 2014: 32).

En la “Escenita II” -así la titula el propio Kartun-, Caín explicita esta estructura binaria en el monólogo que da lugar a “la cruzada Caín. La guerra gaucha. La guerra santa...”, idéntico eufemismo que utilizaban los hermanos Guerra para justificar su accionar durante La Semana Trágica en *Ala de criados*:

¿Soy lo celeste y elige lo negro? / ¿Soy desvelo y elige al sueño...?
Soy lo hecho y elige a lo echado. / Soy prendario y elige al desprendido.
Soy botón y elige al ojal. / Soy la sombra y elige al asombrado.
Soy el juicio y elige al pleito. / Soy regla y elige al regular. / Soy negocio y elige al ocio.
Soy uso y elige abuso. / Soy el mundano y elige al inmundo.
Soy la derecha y elige la torcida.
¡Entonces, concha, no hay ley ni juez! ¡No hay mundo futuro, ni recompensa para el justo, ni castigo para el malhechor!
¡Por Dios! ¿Yo hago todo lo que se debe y él no lo pone en el haber? ¿Rindo para aprobado y aprueba al réprobo?
¡¡Una ley, concha, exijo una ley!!

Kartun 2014: 33.

Se vislumbra el juego de palabras como una marca peculiar del texto, que utiliza los dobles sentidos y las paradojas produciendo un efecto doble. Por un lado, la situación es trágica. Vemos a Caín traicionando a su hermano, violentando la anhelada espera de su crianza de isocas. Sabemos que es el paso previo al asesinato. Por otro, los juegos lexicales y el tipo de actuación caricaturesca que efectúa el personaje de Caín, producen gracia. Sobre esa ambivalencia entre lo trágico y lo cómico, sobre ese permanente pasaje de un estado a otro, se organiza toda la obra. Caín fumiga la crianza de isocas de su hermano,

mientras Tatita y Abel se divierten y emborrachan juntos. Cuando Abel descubre el aparato fumigador -el recurso escénico del humo cumple un potente efecto sobre el espectador-, se produce la pelea y el consecuente asesinato.

El personaje de Caín, emblema del capitalismo, está ridiculizado. No entiende los chistes; está obsesionado por lotear un terreno desierto y sin valor; se preocupa por la inseguridad en el medio de la nada; afirma haber matado en “defensa propia” (Kartun 2014: 40) aunque lo hace, cobardemente, por la espalda. Los juegos escénicos parten de la estética del clown, por lo que los hermanos son dos payasos de un varieté: “TATITA: Isoca y Morrón. Qué dúo p’al balneario. El Dúo Agrícola-Ganadero” (Kartun 2014: 27). Aquí, Tatita oye y ve todo “entre bambalinas” y es el propio Caín el que concluye: “¿El Gran Teatro del Mundo, Tatita? ¡¿Theatrum Mundi entonces la vida?!” (Kartun 2014: 41). Pero Tatita se burla de esa grandilocuencia que pretende Caín y describe la vida como unos numeritos deshilvanados de un varieté. De hecho, la portada del libro presenta una antigua imagen de un teatro destartalado en cuya parte superior un cartel indica: “Teatro Pampero”, tal como se describía el retablo del Gringuete en *Salomé...* De nuevo, lo autorreferencial: el teatro adentro del teatro. La insignificancia, la nimiedad, lo minúsculo funcionan, así, como metáforas del teatro independiente o, mejor dicho, del teatro que Kartun con sus actores está llevando a cabo. Es una poética que erige una “verdad teatro”, en términos de Badiou (2011), pues desde el escenario se construye pensamiento con una postura ideológica concreta. Caín es el capitalismo, es la derecha, es la moral conservadora y es, a su vez, el personaje sobre el que recae la crítica, la burla. Baste como ejemplo la siguiente didascalia: “Hizo por fin su chiste. Se ríe. Tiene risa fea el pobre” (Kartun 2014: 28).

La puesta rompe con el realismo y, como ocurre con casi todos los textos kartunianos de este último período, sobredimensiona lo teatral. Vale la pena recordar aquí

el posicionamiento de Brecht con respecto al realismo en su polémica con Luckács. Entre 1937 y 1941 Brecht escribe una serie de artículos vinculados a esta cuestión. Allí propone una noción de realismo más amplia que la del realismo socialista oficial definida por el pensador húngaro, que permita construir una realidad contradictoria y plural rechazando la “teoría del reflejo”. Desde la perspectiva de Brecht, la transformación social exigía del arte cambios y renovaciones, por lo que mantener rígidamente los convencionalismos formales no resultaba útil. Brecht responde la acusación que Luckács le hace a las vanguardias sobre su excesivo formalismo, haciendo hincapié en que el problema del realismo no es solo un asunto formal. Escribir de forma realista, para Brecht, es estar “influido conscientemente por la realidad e influyendo conscientemente en ella” (2004: 263). La técnica empleada para la construcción literaria posee un marco histórico que es necesario comprender y actualizar: “Se necesitan muchos modelos; lo más instructivo es la comparación” (Brecht 2004: 267). El escritor realista debe comprender las técnicas de sus modelos en su coyuntura histórica y recuperar de ellos lo que le sea útil a su nueva realidad. Sus modelos pueden ser tanto Rousseau, Stendhal o Balzac, como Joyce o Döblin: “Las técnicas de Joyce o Döblin no son únicamente productos decadentes (...) los escritores socialistas pueden llegar a conocer en estos documentos de la desesperación valiosos elementos técnicos de alta perfección” (Brecht 2004: 267). Por lo tanto: “La función social de su realismo cambia, es histórica, relativa, su realismo muestra diversas formas y diversos grados” (Brecht 2004: 269-270). Para Brecht, la cuestión del realismo no es puramente estética sino que implica también por parte del escritor una concepción realista de su actividad literaria. Así lo expresa:

Hacemos bien en definir las obras realistas como obras combativas. En ellas se cede la palabra a la realidad, palabra, que de lo contrario, no oiríamos. Ponen de manifiesto una contradicción (y se convierten en su portavoz) (...) Los realistas

luchan contra aquellos que niegan la existencia de fuerzas reales. Los realistas combaten cualquier tipo de esquematismo, porque no hace dominable la realidad (...) Realismo no equivale tampoco a exclusión de fantasía e inventiva (...) Es lícito conceder al escritor todos los medios que necesite para hacer domeñable la realidad.

Brecht 2004: 272-273 y 275.

Brecht insiste en que los modelos estéticos y formales deben estar historizados, es decir, no concebidos *a priori* para una realidad ideal sino creados por los escritores de acuerdo con la realidad histórica de su tiempo. Los formalismos o técnicas serán para Brecht bienvenidos en la medida en que colaboren para penetrar en la estructura de la realidad. Como explica Bernhard Zimmermann:

A la idea convencional de que una obra de arte es tanto más realista cuanto más fácilmente se reconoce en ella la realidad, Brecht oponía la idea de que una obra de arte es tanto más realista cuanto más perceptiblemente la realidad aparece en ella dominada. Y la realidad del siglo XX es artísticamente representable no mediante la explotación de la técnica artística y el recurso a formas que se acreditaron en el reflejo de una realidad pretérita, sino tan sólo mediante la explotación de la técnica unida a una concepción del realismo “pragmáticamente ampliada”. Las transformaciones de la realidad también se comunican a la manera de reflejar la de un arte que se encuentra a la altura de su tiempo (...) El realismo no es para Brecht una categoría meramente estética, sino a la vez política (...) La concepción brechtiana del realismo no era formalista sino más bien histórico-pragmática (...) vinculada íntimamente al concepto, acentuado además en el marxismo, de lo popular, como complementario de ella, en la medida en que la escritura realista solo puede hacer buena la intención que le subyace si el destinatario es capaz de comprenderla.

Zimmermann 2004: 760-761. Comillas en el original.

La posición realista definida por Brecht asume en su praxis escénica la forma del teatro épico a través del *verfremdung* (distanciamiento). Podemos sostener que Kartun abreva en la tradición brechtiana en pos de la constitución de su poética. Desde el punto de vista de las innovaciones formales, la referencia a la construcción teatral dentro de las mismas obras -se da en *Terrenal* pero también lo vimos en *El Niño Argentino* o en *Salomé...*- es una marca ineludiblemente brechtiana. Ocurre lo mismo con la concepción de un teatro de tipo popular, que no implica para el dramaturgo alemán una visión “desde

arriba”, por lo que no exige formas de expresión primitivas. Dice Brecht con respecto a esta cuestión: “Generalmente el teatro popular es teatro rudo y sin pretensiones, la estética docta no habla de él, o lo trata con desdén. En este último caso, lo mismo que ciertos regímenes, piensa que el pueblo es bruto y sin pretensiones (...) el género del teatro popular no es reconocido en su conjunto como género literario” (1963b: 67 y 72). Sin embargo, Brecht formula la importancia de reivindicar este “nuevo arte”, que debe fundar su estética en la mezcla y los contrastes, abrevando en diversos modelos, sin renunciar a la belleza artística aunque lo que se represente sea vulgar o torpe (1963b: 71). De esta manera, afirma que a este nuevo modo de entender el teatro popular “lo necesitamos para todo nuestro repertorio; es indispensable para la representación de las grandes obras maestras de épocas pasadas, y debe ser trabajado para que puedan nacer nuevas obras maestras (...) también la nueva obra popular tiene que apelar a un nuevo arte realista” (1963b: 74). Desde esta perspectiva, para Brecht, y por extensión para Kartun, la comprensión del espectáculo dependerá sobre todo de que lo que se presente en escena, bajo las formas que sea, revista interés para ese pueblo al que está destinado, y no de una degradación de las técnicas empleadas para tal fin (Brecht 1963b).

Escénicamente, la puesta de *Terrenal* es la más “despojada” de elementos escenográficos, en comparación con las obras precedentes dirigidas por Kartun. Deliberadamente, se busca generar la sensación de un “teatro pobre” pero, en cada detalle, se advierte una construcción pormenorizada y atenta. El escenario se presenta sobre una caja negra con telones raídos, como los de un antiguo teatro de pueblo, y mientras el público ingresa suena una canción -“el niño va a la escuela porque quiere aprender,/ el niño va a la escuela porque quiere saber”-, que adquiere sentido simbólico a medida que avanza la trama. Por detrás, cada tanto, pasan los actores, en el fondo, a lo lejos, en penumbras. De

manera espaciada, casi ni se perciben, como si estuvieran ahí desde el comienzo mismo de la humanidad, desde siempre. Hay muy pocos elementos escénicos: un balde, un asiento en el fondo; luego aparecerán el arma de Caín, el fumigador, el fuentón repleto de morrones para la ofrenda a Tatita. Con el correr de la obra, se descubre que todos esos objetos -muchos propios de la dinámica circense- poseen un mismo diseño, aplicado sobre ellos de manera deliberada (sobre un fondo color beige, unos rombos colorados), lo que se percibe como indicio de la sobredimensión de lo teatral. Se observa, así, una búsqueda precisa de una estética visual. De hecho, es factible rastrear toda una serie de elementos que funcionan como distanciadores y que refuerzan permanentemente la presencia del artificio.

Los actores, formados en un modelo de actuación popular, con una vasta trayectoria en su haber (incluso los que han reemplazado a los originales, Rafael Bruza o Tony Lestingi, quien junto con Claudio Da Passano formaron parte de la mítica Banda de la Risa, para la cual Kartun escribió *La comedia es finita* y compuso las canciones de su *Arlequino*), están caracterizados de manera sobria, de traje negro, camisa blanca, sombrero y moño, como dos presentadores de circo o de un espectáculo de varieté, de números breves y *sketchs*. Tatita, por su parte, añade al cromatismo del vestuario blanco y negro el detalle de unas bombachas y botas de campo, como las de un folclorista, una suerte de Horacio Guarany, con todo su universo de referencia: “CAÍN: ¡¿Ganarás el pan con el sudor de tu frente tampoco?! Está en una zamba suya. ¿O no es suya?” (Kartun 2014: 44). Toda la obra, a excepción del diseño de los pequeños elementos que manipulan en escena, trabaja cromáticamente sobre la combinación del negro y el blanco, lo que de alguna manera remeda la estética del cine mudo, al estilo Chaplin, por lo que funciona como una suerte de homenaje, a la vez que le da a la pieza tintes de universalidad. El vestuario y el maquillaje traen al espectador reminiscencias circenses: las mangas de los sacos demasiado cortas, los

pantalones también; zapatos sin medias; bigotes pintados, lágrimas dibujadas sobre el rostro, cachetes colorados. La lágrima en Abel, el *Pierrot* triste y melancólico, el soñador e idealista; los cachetes colorados en Caín, el *clown* clásico que con su torpeza y permanente fracaso hace reír. Es, nuevamente, la dinámica del dúo, que ya se había observado en *El Niño Argentino* pero cuyo origen lo habíamos rastreado desde *Cumbia morena cumbia*, y que aquí se completa con un tercer integrante, Tatita, el payaso blanco e irónico que habla a público y devela las verdades. La ruptura del realismo se completa con lo coreográfico de las acciones, que quiebra el naturalismo, al son de los sonidos ejecutados por los mismos actores en escena -mientras actúan Caín y Abel, Tatita ejecuta los sonidos por detrás, se lo ve en las sombras, y así sucesivamente-; con la división del espacio por parte de Caín con líneas imaginarias; con los juegos a público y con las *clacs* de las cascadas -como se explicita en el texto-¹⁵⁹ de los payasos, que traen como consecuencia una tela roja en la nariz de Caín que simula sangre; con el ticket eterno que no para de salir de la boca de Abel, luego de su asesinato -como si se le desprendiera el alma-, así como también con el gesto de pararse e irse de escena frente a público, una vez ya muerto. Es para destacar el uso del rojo en los cachetes y el pañuelo de Caín que, en el marco del blanco y negro, resulta elocuente y revela por supuesto la alusión a la sangre, como una marca constitutiva del modelo que el personaje engendra. A partir de la incorporación de Rafael Bruza en el personaje de Tatita, este aspecto se profundiza aún más, puesto que al final de la obra se quita una peluca y descubrimos el engaño de su cabello falso.¹⁶⁰ Ese gesto, que evidentemente se incorpora a partir de la realidad física que ofrece el actor -su calvicie-, le

¹⁵⁹ Los golpes, bofetones y cachetadas constituyen lo que en el entrenamiento del *clown* se denomina “cascada”.

¹⁶⁰ De hecho, en la versión textual de la obra pareciera utilizarse la materialidad física del actor anterior, Claudio Rissi, cuando la didascalia describe: “Desnuda la panza peluda”. (Kartun 2014: 29). Esto revela la influencia de la puesta sobre la versión textual. En este sentido puede pensarse muy claramente la noción de teatro como un verdadero fenómeno colectivo.

sirve a Kartun para remarcar nuevamente la idea de construcción y para continuar su indagación sobre lo autorreferencial; el teatro que habla del teatro, que remarca el artificio: “Te di escena redonda y me la morcilleaste toda”, le dice Tatita a Caín, empleando nuevamente un término específico y coloquial del uso teatral. La idea de dios como el creador absoluto de todo, habilita la hipótesis de la vida como un teatro, pero en el caso del Tatita criollo de Kartun, se trata de un teatrillo popular en el que los hombres, sus actores, se condenan a sí mismos:

CAÍN: ¿El Creador?

TATITA: El maestro de ceremonias. Cada morisqueta la han hecho ustedes solitos.

CAÍN: ¿Siempre mirando y nos dejó pelear tantos años?

TATITA: ¿Y quién te dijo que pelear estaba mal, idiota... Pelear es ser par. El bofetón es vida. Sin choque no hay chispa. Nada se mueve sin riña.

CAÍN (Reprocha) ¿Violencia, Tatita?

TATITA: No. Dialéctica, infeliz. La miseria no es pelear. Miseria es matar al par. (...) Te amputaste un ala. (..) El uno es la tragedia, Caín...

CAÍN: (Reclama) (...) por qué no lo evitó...

TATITA: (...) Esclavo de mis actos... de mis actores... Por tus obras te conocerán... (...) Mi condena son ustedes.

Kartun 2014: 42.

El aparente despojo escenográfico, que pone todo el hincapié escénico en el despliegue actoral, contribuye también a la practicidad del traslado de la obra hacia otros escenarios. Por eso, es la puesta dirigida por Kartun que más años ha estado en escena, incluso con modificación de actores, y que más se ha trasladado de la ciudad de Buenos Aires.¹⁶¹

Los juegos con lo sexual y lo escatológico siguen presentes. Abel orina en un balde, se limpia en la ropa, se huele las manos tras esa acción; los espectadores perciben el sonido, aunque por supuesto no se disimula el “truco” escénico, del mismo modo que se escucha el

¹⁶¹ Así publicitan el comienzo de su quinta temporada: “5° Temporada / 600 funciones / 70.000 espectadores / 30 premios / 16 festivales”.

ruido de las semillas de la naranja que Abel come al principio de la obra, vertidas en un balde. Las burlas con respecto a Caín recaen sobre su nula vida sexual en oposición a la de la mujer objeto de su deseo, caracterizada, fiel al estilo kartuniano, desde el feísmo: “ABEL: Es felpuda de cutis. A contraluz la patilla parece prócer. Un terciopelo...” (Kartun 2014: 21). Es decir, Caín no solo se muestra incapaz de conquistar a la mujer que desea, pues carece de habilidades para ello, sino que además manifiesta muy poco tino en su elección. Todos estos elementos son parte importante de la búsqueda de humor, asociada a lo popular. El texto está plagado de chistes producidos a través de juegos de palabras que, como señalaban Bergson (2009) y Freud (1993), se obtienen, por ejemplo, vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada: “A mis plantas rendido un morrón” o “Hay que estar al pie del morrón” (Kartun 2014: 25), entre muchos otros. Sin embargo, pese al humor y a los recursos escénicos provenientes del teatro físico y el *clown*, la obra posee una importante densidad trágica en esa oposición irreconciliable, en ese gesto fratricida primigenio, que hace que Caín asesine a su hermano, tal como lo acusa Abel agonizando, como Chirino; es decir, por la espalda, como el sargento que extermina a Juan Moreira contra el paredón del burdel La Estrella (Kartun 2014: 40). De nuevo, se observa cómo Kartun produce un entrecruzamiento entre tradiciones disímiles: el relato bíblico leído a la luz de la literatura argentina y, en particular, a la luz del personaje y del texto que dieron origen al teatro nacional: *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá. De hecho, es el propio Kartun quien en un texto ensayístico, que ya hemos mencionado a propósito de *Pericones*, reivindica el elemento detonador que significa el espectáculo teatral *Moreira* para la fundación de una nueva estética nacional. De acuerdo con la lectura propuesta por el dramaturgo, *Moreira*, con su capacidad de conmoción e insubordinación pura, instala un modelo polémico, bastardo, cuya experiencia híbrida fundacional, da pie a nuevas mezclas

que determinan el sello propio del teatro argentino en el que, por supuesto, Kartun se inscribe: un teatro que nace híbrido, producto fecundo de una mezcla irreverente e inesperada (Kartun 2015: 64-70). En este mismo sentido, las alusiones al *Martín Fierro* son recurrentes. El tema central de la disputa entre los dos hermanos da pie a citar uno de los consejos de Fierro que mayor popularidad ha alcanzado: “Nunca nos entendimos nosotros dos”, dice Caín; y Abel le responde: “Deberíamos. Porque esa es la ley primera. Somos hermanos” (Kartun 2014: 16-17). Del mismo modo, cuando Caín le explica a Tatita en qué consiste su trabajo, pareciera vislumbrarse nuevamente otra alusión al *Martín Fierro*: “El dueño de la balanza, vengo a ser, ya se sabe, el que parte y reparte... Picardía...” (Kartun 2014: 26). No resulta extraño que Kartun apele a un personaje del poema hernandiano e, incluso, a un modelo de conducta celebrado por el viejo Vizcacha, para la elaboración de uno de sus protagonistas. De hecho, en los insultos que Caín le propina a Abel puede leerse, entre otros, la noción de gaucho como algo negativo. Para efectuar su desprecio hacia el estilo que representa su hermano, Caín lo llama gaucho, gauchillo (Kartun 2016: 16), en alusión a la visión del gaucho como vago, indisciplinado y ajeno al sacrificio y al trabajo.

Ahora bien, como señalamos al principio de este apartado, Kartun utiliza el mito bíblico de manera eisegética para producir un tipo de teatro político. La tesis que se desprende de *Terrenal*, además de la visión crítica y negativa de la derecha bien pensante y conservadora, de su obsesión por el lucro y el capital, de su defensa a ultranza de la propiedad privada, de los crímenes cometidos en nombre de la tan mentada inseguridad; está contenida en la propuesta final que resulta superadora. Si bien Caín asesina a Abel y en ese aniquilamiento se cifra el triunfo de un modelo sobre el otro, en la condena que Kartun le impone a su Caín puede leerse algo más. Tal como se revela en el *Génesis*, la condena de Caín es el destierro:

Destierro, Caín... Vas a andar sin detenerte y no te alcanzará la tierra. Tanto te gusta medir: medirás el mundo en pasos, en pies. Y te afincarás en una tierra un día y harás piedra sobre piedra tu ciudad amurallada, cagueta. Cascote sobre cascote. Encerrada. Y juntarás capitalito y por guardarlo harás los muros más altos todavía. Y fundarás bienes raíces pero vivirás desarraigado, temblando cada día de pensar en perderlo. Lo tuyo, Caín, será el temblor. Y por ganar más perderás el sueño. Y si volvieras a encontrarlo tomarás capitalito por la nariz para alejarlo de nuevo y seguir juntando. Y cuando consumido, agotado, de rodillas quieras descansar, te vendrá a visitar el horror. Porque cuando no sumes ni restes ni dividas ni multipliques empezará a pensar. Y con tal de no pensar preferirás no descansar nunca (...) Amarás más a los inmuebles que a los hombres. Y llevarás adentro el peor de los castigos que alguien puede llevar. Pero el peor de todos: no querrás que te vaya mejor. Querrás que a los otros les vaya peor.

Kartun 2014: 46-47.

Pero Kartun hace que su Caín le pida a Tatita un castigo concreto, pues su incapacidad para entender los chistes es también extensible a su rusticidad para comprender abstracciones: “Sos tu propio morrón. Enorme, vacío y amargo. Que cuanto más enorme, adentro más vacío” (Kartun 2014: 47), sentencia Tatita. Así, tal como aparece en Graves y Patai, Kartun emplea como marca distintiva para señalar de manera concreta el pecado de Caín, un cuerno vergonzoso que le brota de la frente. Utiliza, sin embargo, ese cuerno -que aparece en los antiguos relatos sobre este mito (Graves y Patai 1969: 66)-, como emblema que simboliza la conclusión de la obra. Cuando Caín parte al destierro, Tatita concluye la escena final con un monólogo a público donde explicita: “La guampa es por cornudo, Caín. La señorita maestra se abrió con tu hermano como durazno prisco. (...) La señorita maestra lleva varoncito de tu hermano Abel (...) En la stirpe Caín viajará siempre de polizón la stirpe Abel” (Kartun 2014: 49). Esa es, entonces, la tesis final. El posicionamiento político que hace de Kartun un eiségeta. Aunque la muerte de Abel implique que el capitalismo, la derecha y la moral conservadora hayan triunfado; la mujer de Caín embarazada de su hermano es el símbolo de la permanencia del modelo Abel en el centro, en el vientre, del

modelo de conducta que Caín representa. Aunque no sean la dominante, aunque sean minoría, los herederos de Abel estarán siempre presentes para agrietar la omnipotencia y el poder de los hacedores al estilo Caín. Esa es la propuesta política subyacente en *Terrenal*, donde se manifiesta en modo evidente una instancia superadora de la historia referida en el mito propiamente dicho. La incorporación de ese dato hacia el final, produce un giro contundente que define a Kartun como un lector activo del mito bíblico.

En *Terrenal*, el antagonismo y el conflicto constituyen la base que estructura el relato, en el que el cruce entre lo local y lo universal, entre lo bíblico y lo profano, entre lo campestre y lo religioso, se advierte desde el título mismo de la obra: “Pequeño *misterio ácrata*”. El uso del vocablo “misterio” alude, sin lugar a dudas, a las piezas dramáticas que representan pasajes bíblicos, pero inmediatamente después la contradicción se hace presente, al anexarse el adjetivo “ácrata”. Algo similar a lo que ocurre en *Salomé...* con la definición de la tragedia por parte del Gringuete como “auto profano” (Kartun 2012: 129), en alusión a los Autos Sacramentales, dramas litúrgicos, alegóricos y, en general, en un acto, representados el día del Corpus, destinados a celebrar la Eucaristía. Fiel al estilo Kartun, en *Terrenal*, desde el título se observa el cruce imposible, la irreverencia.

Como ya señalamos, el humor con el que se describe sardónicamente al personaje de Caín, revela la subjetividad del autor y evidencia su afinidad por la visión de mundo que engendra Abel. Si retomamos la idea de Chantal Mouffe que desarrollamos en la introducción de esta tesis sobre “exterior constitutivo”, es decir, aquello que sirve para indicar que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, podemos pensar que en su última pieza Kartun sintetiza la idea de una oposición constitutiva e irreconciliable. En términos de “nosotros” y “ellos” (Mouffe 1999:15), el posicionamiento del dramaturgo define su “nosotros” a partir del personaje de Abel. Esto

coincide con la visión política adquirida en sus años de juventud y militancia, aquella asociada a un pensamiento socialista de izquierda, a la llamada izquierda nacional, al revisionismo y a la resistencia peronista.

El análisis planteado a lo largo de este último capítulo demuestra que la concepción de mundo con la que Kartun se forma tempranamente durante los años ´70, aparentemente abandonada en su teatro inmediatamente posterior, es decir, en *Chau Misterix*, obra en la que no hay ningún tipo de referente político en sentido estricto, no desaparece del todo sino que se transforma. A lo largo de toda su carrera, las distintas piezas que escribe Kartun van constituyendo el camino necesario para el logro que significa esta última etapa, de madurez, producida a partir del momento en que se decide a autodirigir sus propios textos, esto es, desde *La Madonnita*, del año 2003, en adelante. Él mismo reconoce la importancia que implica para su escritura el pasaje a la dirección escénica. Así lo afirma en su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, cuando ya ha atravesado varios años como director: “Escribo más confiado ahora porque dirijo” (Kartun 2015: 165). Con *El Niño Argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2012) y, finalmente, *Terrenal* (2014), logra configurar una estética propia, con un sello eminentemente personal, en el que conjuga todo el aprendizaje de su experiencia de escritor con una visión política contundente, de la que *Terrenal* es una prueba irrefutable. La relación entre las ideas y las imágenes -aprendizaje de su experiencia en el taller de Ricardo Monti hacia fines de los años ´70 y principios de los ´80-, su conjugación íntima como resultado de un sujeto escriturario que habla desde lo que es, desde su posición social en el mundo, sumado a la experiencia que implica la dirección escénica de los textos en tanto incorporación de un saber práctico y experiencial que retroalimenta su escritura, define la concreción de una

poética autoral singular -y extraordinaria, fuera de lo común-, que resulta insoslayable para la comprensión de una historia del teatro argentino de los siglos XX y XXI.

La Madonnita no solo inaugura la etapa de autodirección, sino también la violencia escénica en términos concretos, y da lugar a una, podríamos llamar ahora, tetralogía, compuesta por los últimos cuatro textos escritos y dirigidos por Kartun, en los que el mito de la Argentina ganadera y agroexportadora, el comportamiento y la caracterización de la oligarquía y la derecha argentinas, y la dinámica entre clases, resultan ejes vertebradores, por lo que es factible leer en *Pericones* de 1987 el germen embrionario de este período, al menos en cuanto a lo temático. La constitución de la identidad argentina en torno al universo de la carne, la propiedad y sus violentas derivaciones implica, evidentemente, una obsesión en el imaginario del dramaturgo, en conexión con toda una serie literaria que le permite interpretar la historia argentina y aportar sentidos desde su quehacer dramático. Lo que, sin lugar a dudas, adquiere Kartun en esta última etapa es la profundización de todos los elementos que configuran su estética y la obtención de una síntesis superadora. No por casualidad, *Terrenal* refleja la mayor condensación narrativa y el mayor despojo escénico.

Coda

5.1. Experimentación genérica: el teatro como monólogo (*Como un puñal en las carnes* y *La suerte de la fea*)

En 2015, la editorial Interzona publicó una selección de micromonólogos con dramaturgia de Mauricio Kartun.¹⁶² Se trata de un libro que reúne una actividad que Kartun realiza desde hace más de veinte años, como docente de la cátedra de Práctica Integrada (creación colectiva) de la Facultad de Arte de la UNICEN (Kartun 2015d). Junto con Julia Lavatelli, encuentran en ese género inusual -en ese micro género-, una manera de trabajo que facilita la labor docente y que consiste en la elaboración de textos para ser escenificados en no más de cinco minutos. La publicación del libro permite que el género micromonólogo se extienda, formando parte, por ejemplo, de *Idéntico*, un espectáculo incluido en Teatro por la Identidad, con micromonólogos seleccionados por Kartun y dirigidos por Daniel Veronese. Esta práctica resulta destacable porque de alguna manera muestra el interés de Kartun por trabajar con la experimentación genérica. De hecho, en su propia producción, los monólogos aparecen en forma corriente e, incluso, como obras independientes, como ocurre con *Como un puñal en las carnes* y con *La suerte de la fea*.

Como un puñal en las carnes se publica por primera vez en 1996 en la *Revista Teatro XXI*; se reedita en 1999 por Casa de América, en Madrid; está incluido en el tomo 2 de las obras completas editadas por Pellettieri y, finalmente, se reedita por última vez en 2011 en la Colección Teatro de Colihue, junto con *Chau Misterix* y *La suerte de la fea*. Es un caso singular pues ha sido estrenado en 2004 en Santa Fe por Jorge Ricci, con quien Kartun se vincula desde la época de *El clásico binomio*, y no en Buenos Aires. Sin

¹⁶² Los micromonólogos son monólogos teatrales de duración mínima, para ser interpretados por un actor/actriz entre tres y cinco minutos. En este caso, mantienen una temática común surgida del trabajo de improvisación de los actores en las clases de Creación Colectiva a cargo de Kartun y Julia Lavatelli, en la Facultad de Arte de la UNICEN.

embargo, el texto escrito por Kartun presenta en la edición de Corregidor (1999) una serie de indicaciones paratextuales para una “supuesta” puesta (“Notas para una supuesta”, Kartun 2006: 31-32), donde el autor expone tempranamente su mirada de director escénico.

La suerte de la fea, por su parte, es posterior y Kartun la escribe para el Salón del Libro de Teatro de Madrid, integrando los ciclos 2005, 2007 y 2008 de Teatro por la Identidad, organizado por las Madres de Plaza de Mayo, que efectúan su publicación, e interpretado por Georgina Barbarrosa. El texto también puede leerse en el N°5 de la revista *La Escalera*, de Tandil, y en las ediciones de Losada 2006 y Colihue 2011. En 2016 la pieza cobra notoriedad por la interpretación de Luciana Dulitzky bajo la dirección de Paula Ransenberg, en el teatro Timbre 4, el mítico espacio de Claudio Tolcachir, en CABA, donde realizó funciones hasta 2017 inclusive, bajo la anuencia y el entusiasmo del autor.¹⁶³

Los dos textos tienen en común no solo su estructura de monólogos sino también la exploración estética sobre un tema recurrente en la obra kartuniana: el deseo sexual. Desde el principio, *Como un puñal en las carnes* refleja una particularidad propia de la producción del dramaturgo: la mezcla entre lo culto y lo popular. El texto dramático comienza con dos epígrafes: un extracto de *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes junto con un verso del tango “Pasional”, de 1957, con música de Jorge Caldara y letra de Mario Soto, que le da título a la pieza (“Estás clavada en mí como un puñal en las carnes”). Tal como ocurría con *La casita de los viejos*, la música popular del tango funciona aquí como

¹⁶³ Ficha técnica:

Dramaturgia: Mauricio Kartun.

Actuación: Luciana Dulitzky.

Dirección: Paula Ransenberg.

Composición musical e intérprete en escena: Fede Berthet.

Asistencia de dirección: Marcelo de León.

Diseño de escenografía y vestuario: Lucina Tropini.

Diseño de iluminación: Fernanda Balcells.

Estreno: 7 de agosto de 2016.

dispositivo que estimula la creación, cuya estructura episódica sigue las etapas descritas por la referencia culta de Roland Barthes: el amor como un relato, como un programa que debe ser recorrido y que se organiza en tres etapas (la captura, los encuentros durante el idilio y la inevitable secuela de sufrimientos). Barthes habla de “etapas” o “actos”, lo que da pie a Kartun a efectuar la división del texto en tres partes, podríamos pensar en tres actos o, al menos, en tres escenas, a través de las cuales se organiza la secuencia dramática (Barthes 2015). El personaje que narra la historia es el contador Vicente Ramella, apodado Monterito porque canta como Miguel Montero, Morán, el cantante del tango “Pasional”. El relato es un viaje, geográfico y humano, de Buenos Aires a Mar del Plata; de la gloria a la humillación. La primera escena transcurre en un baño de hombres de la ruta, en Dolores, desde donde Monterito relata el abandono de su familia y de su trabajo como bancario, a causa de su deseo irrefrenable por Sandrita, una joven de diecisiete años, que se desempeñaba en su casa como ayudante de limpieza. La segunda escena es una postal enviada desde Mar del Plata, en la que Monterito revela su verdad sin disimulo, libera las ataduras de la represión y grita a los cuatro vientos todo lo que no debe contarse. Es, por lo tanto, el clímax de la obra y del encuentro amoroso, el idilio en términos de Barthes:

Señoritas cajeras, personal de maestranza: estoy encajetado. Cumpló en comunicarles que me enconché (...) Muchachos: La felicidad es una foto con la ola. Tanto lío y la felicidad era apenas la palabra amor en un costurero de caracoles. (...) Todo tomado estoy. Hasta el alma. (...) Todo empapado acá. Me despido. Adorando ese pegote de pelos mojados. Sandra sagrada. Adorándote el culo. Fanático. Amándola. Suyo (...).

Kartun 2011: 82-83.

La escena tres es la secuela de sufrimientos, producto del abandono de Sandrita que se escapa con un joven de su edad. Pero además, es el pasaje interno del sujeto que debe regresar vencido y fracasado. Volver al banco, a la familia, a la casa, arrastrando consigo la

humillación. El deseo es siempre un imposible que solo conduce a la perdición. Esta última escena transcurre en un “banquete” -así la titula Kartun, cruzando lúdicamente a Platón y Jenofonte con el sustantivo que nombra el lugar de trabajo del protagonista-, con los compañeros del banco. Monterito siente las miradas burlonas de sus colegas aunque no le digan nada y con la ayuda del alcohol estalla y no solo cuenta toda la secuencia de humillación que vivió junto a Sandrita, sino que también saca a la luz las acostumbradas prácticas de los muchachos del banco, que esconden represión y destilan hipocresía: “Van al sauna los viernes. Yo un par de veces fui, pero no quise... Juegan al pool y se la hacen chupar. Como la señora no se las chupa, se la hacen chupar ahí (...) Voy a entrar en el sorteo del video y me voy a comprar una paleta de paddle... Uno más. Yo también me la voy a hacer chupar en el sauna” (Kartun 2011: 90).

Kartun trabaja sobre toda una serie de lugares comunes en torno al deseo y la pasión, a las relaciones vinculares en el matrimonio, y lo hace siguiendo la estructura propuesta por Barthes pero entremezclada con un léxico popular, en el que se recrean permanentemente elementos, usos y costumbres propios de la clase media, con anhelos de progreso: la chica que hace las tareas del hogar, la pelopincho en el patio para refrescarse, la aparición del *Pamper Nic* en las ciudades, característico de una época. Hay algo ambivalente en el personaje de Monterito que hace reír y da pena a la vez. Siempre aparece ese costado de conmiseración para con los personajes, en este caso, porque se animó a cumplir el deseo de muchos, aunque el resultado final sea la humillación y la pérdida. El viaje geográfico es, entonces, también un viaje interno del personaje, de la represión a la liberación, y de la liberación a la humillación. Es, incluso, homologable a la relación sexual, del éxtasis a la pérdida que experimenta el sujeto tras el coito.

La suerte de la fea, por su parte, cambia la perspectiva, pues ahora quien emite el relato es una mujer y el cronotopo de la trama remite al Buenos Aires de principios del siglo XX, en conexión directa con lo que sucedía en *La Madonnita*. El texto, que en este caso no presenta divisiones internas, recupera una práctica epocal que consistía en la presencia de público masculino en bares con atracciones, en los que se bebía en los reservados mientras se escuchaban y, sobre todo, se miraban, las Orquestas de Señoritas. Sobre pequeños escenarios como vidrieras, se exponían jóvenes y sensuales mujeres, imitadoras de la ejecución musical: las llamadas figurantas. En el foso, se escondían las auténticas intérpretes, talentosas pero feas. El monólogo es la historia minuciosa de una de estas mujeres del foso. Su interlocutor mudo, Ferrandís, es el empresario maltratador, víctima ahora de su venganza. Todo el texto está dirigido a esta segunda persona, que agoniza tras haber sido arrojado por la protagonista al foso en el que ella estuvo encerrada durante años: “¿Hace frío allí, verdad? Me lo va a decir a mí... Una Siberia. Empecé a trabajar en aquel foso helado al otro día de aquella audición” (Kartun 2011: 96). Este personaje, que justifica todo el texto emitido por la protagonista, está presente para ella pero ausente para el espectador, pues se halla en una extraescena contigua (Sanchis Sinisterra 2009: 165-167).

Desde el título, se observa de nuevo el recurso de lo popular como dispositivo de creación, en este caso, el refranero. La frase se repite en varias oportunidades como *leitmotiv*, pero con tono irónico, como para discutir su verdad. Si hay algo que esta protagonista no posee, es suerte. Es el relato de una perdedora, que lleva una vida mediocre e infeliz, y que solo logra alcanzar satisfacción durante un breve lapso, en su simbiosis con Yolanda, una figuranta tan poseída por su rol que la obliga a seguirla con su música a ella,

y no al revés, como debería ser: “Treinta años de soledad y vientre seco salvo por aquel año maravilloso” (Kartun 2011: 96).

Hay varias coincidencias con *La Madonnita*, pues tal como lo manifiesta el propio Kartun, ambos textos fueron escritos durante el mismo período y dan cuenta de los intereses y el imaginario del autor en ese momento. La pregunta por el deseo es de nuevo el foco de atención:

Yo misma que nunca, bah, que pocas veces... Yo misma explotaba allí cada día igual que ellos. Dos. Tres veces. Allí abajo. Sola en el foso pero sintiéndolos montársela allí arriba. A mi música. Abrirla con sus manos callosas y entrar en ella. Disfrutando porque ellos disfrutaban. ¿Será que es eso el deseo? Desear por ser deseado, digo...

Kartun 2011: 101.

Del mismo modo que ocurría con los clientes de las fotografías pornográficas vendidas por Basilio en el Paseo de Julio, el público que gasta sus horas libres en estos entretenimientos populares está conformado por “todos los hombres solos de Buenos Aires. De Barracas, del puerto, de las curtiembres de Villa Crespo y las pensiones de inmigrantes del bajo” (Kartun 2011: 100). Esta coincidencia demuestra que Kartun está trabajando sobre ese mismo universo de hombres solos, inmigrantes, trabajadores sin descanso y con vidas miserables, y sobre sus escasas formas de liberación: “Tomaban una silla, una cerveza o su pernot, escuchaban, miraban, temblaban, enrojecían, y se paraban al rato con gesto cansado y satisfecho. Se limpiaban la mano en los cortinados de pana bermellón y salían felices para que entre el siguiente” (Kartun 2011: 100). Y, del mismo modo que ocurría en *La Madonnita*, los momentos sublimes -como los de Filomena y el uruguayo- son incapturables e irreproducibles, y solo se consiguen por la casi mística unión de esos dos integrantes. La violista solo logra ejecutar su música de ese modo a través de la

mediación de los movimientos y gestos de Yolanda. Pero la muchacha se enferma y gracias a la intervención de la tecnología -la aparición del magnetófono eléctrico (Kartun 2011. 102)-, la protagonista logra ejecutar su música por última vez antes de la muerte de Yolanda y grabarla. La ilusión de la captura, de la perpetuidad. Soborna a Ferrandís para acceder al palco por su hallazgo de la posibilidad de reiterar infinitamente esos momentos sublimes y, así, logra salir del foso y ser mirada por primera vez, pero el resultado es desastroso:

Le leí los labios con claridad: “Bagre”, “Bagre...” Rieron (...) y usted con ese gesto insoportable de sus bigotes me indicó que bajara de aquí. ¿Y todavía le extraña que lo haya tirado allí abajo como una bolsa de papas? Para hacerme devolver el dinero adelantado me conchabó de cuidadora del baño. Cuidadora del baño de mujeres en un bar de hombres. No encontró manera más feroz de hacerme sentir mi inutilidad (...) Hasta anoche, señor Ferrandís, hasta anoche que en un álbum olvidado se le apareció a la rubia aquel disco abominable. Hasta anoche que lo puso curiosa por ver qué sonaba ahí. Que comenzó a moverse de a poco a su son. Que fue ganada uno a uno con sus compases y se agitó con ellos. Hasta anoche que escuché desde el baño su melodía primero. Y luego otra vez el viejo rumor. Los susurros. Los jadeos... Y ese olor inconfundible de los lamparones en la pana. Hasta anoche que subí aquí escupiendo veneno a buscar esta placa. Que esperé llorando aquí escondida a que todos partiesen. Que bajando las persianas me descubrió usted y trató de detenerme. Que cayó al primer empujón allí al foso con ruido de madera quebrada. Ahí, al foso donde resopla todavía con el cuello doblado como una servilleta. Allí. En el foso de la perrada (...) Se acabó por fin. Pasta. No ha de ser imposible si es pasta. (*Comienza a comérselo parsimoniosamente*). No ha de ser imposible.

Kartun 2011: 103-104. Comillas y cursivas en el original.

Otra vez Bataille (2009): la violencia, el deseo y el impulso de muerte. No es casual que este texto incluya la perspectiva violenta de la muerte, pues coincide con lo que ocurre desde *La Madonnita* en adelante. *Como un puñal en las carnes*, en cambio, es un texto correspondiente al segundo período de su producción y por lo tanto coincide con las obras de ese segmento en la exploración del realismo y de los usos populares del lenguaje: “Macanudamente”, repite una y otra vez como latiguillo Monterito (Kartun 2011: 78).

La puesta de Paula Ransenberg sigue de cerca el texto kartuniano pero agrega el detalle de la composición musical e interpretación en escena, lo que refuerza de manera notoria la insistencia de Kartun en que, más allá de la exhibición del cuerpo femenino como objeto de deseo, la música puede conducir a la satisfacción sexual: “Esos acordes obscenos”, dice el texto (Kartun 2011: 99), y agrega más adelante: “Habíamos dado vida al son lascivo, al concierto licencioso: a la alquimia pornográfica de notas, tonos y compases. Un milagro sonoro” (Kartun 2011: 100). En la puesta, la música no solo acompaña sino que acrecienta y colabora con los momentos de clímax del texto, del mismo modo que lo hace el trabajo físico de la actriz al compás de esos acordes. La protagonista está arriba de un escenario que reproduce un palco muy pequeño, en una esquina de la sala, alto y con volados rojos. Abajo, de espaldas, el músico. Los elementos son pocos -libros, una silla, un reproductor musical de época-, pero se suma al texto una botella de alcohol que va incrementando la violencia de la protagonista y dándole coraje para su accionar asesino. Hay algo también de locura -producto de años de resentimiento acumulado- en ese final en el que, luego de estallararlo con furia contra el piso, ingiere, literalmente, el disco de pasta. Otras acciones como arrancar cuerdas de la viola y chuparlas, acompañadas del sonido rasgado del violín ejecutado en vivo, refuerzan el universo planteado en el texto dramático. Lo mismo ocurre con el cambio de vestuario a través del cual se saca un delantal y luce un vestido brillante para el momento crucial en el que accede infructuosamente al palco y, con él, a la mirada masculina. En escena se refuerza, además, la ambigüedad aludida en el texto a propósito del vínculo con Yolanda, de cuya atracción la protagonista parece también ser víctima, de igual modo que el público del bar. La narradora no goza solamente por el deseo despertado en los hombres con su música. Son el cuerpo, los gestos y los movimientos de Yolanda los que la conducen también a experimentar el placer sexual. Por último, vale

agregar que en escena, el monólogo yuxtapone el tiempo pasado de la narración con el tiempo presente en el que se despliega el texto. El espectador no solo oye la historia contada, sino que a través del accionar de la actriz, esa historia se revive en el presente de cada función y el público accede a ella como si fuera la primera vez que sucede, como si estuviera efectivamente aconteciendo en ese momento. Para lograr este efecto, juegan por supuesto un rol fundamental la iluminación (la combinatoria de rojo y negro, los apagones y las sombras), la música en vivo, los elementos escénicos y el vestuario.

En ambos monólogos se advierte con claridad el trabajo de Kartun sobre el lenguaje y la experimentación sobre diferentes universos de interés del dramaturgo. Los dos coinciden en la indagación del deseo y en el patetismo al que la persecución engeguada por la concreción de ese deseo conduce a personajes de vidas mediocres. Son historias de perdedores, de fracasados. Como queda de manifiesto, estos textos revelan marcas propias de la poética kartuniana, sobre la que hemos indagado a lo largo de toda esta tesis.

5.2. El compositor de canciones

El primer acercamiento de Kartun a la composición de canciones resulta un hecho sustancial para nuestra hipótesis de lectura de su obra, por una serie de peculiaridades que consideramos de gran relevancia. Componer canciones es, por supuesto, una actividad menor, transversal y, si se quiere, bastante excéntrica, en relación con su desarrollo autoral como dramaturgo. No obstante, se trata de una actividad paralela que se inicia en la década del '70 y que Kartun practica esporádicamente hasta la actualidad.

El dramaturgo compone canciones para “Civilización... ¿o barbarie?”, una obra producida durante su etapa militante y no publicada, para la que escribe una segunda parte después de un texto original de Humberto Rivas y le incorpora una murga cuyas letras

funcionan a modo de coro (Verzero 2013: 181). Durante este mismo período, escribe canciones para un largometraje cinematográfico. Posteriormente, lo hará siempre para incorporarlas a obras de teatro. Tanto en el film como en la primera obra inédita mencionada, las canciones escritas por Kartun corresponden a ritmos propios del candombe y la murga. En este sentido, es importante señalar que durante 1975, Kartun escribe algunos artículos sobre cultura popular para la revista Crisis. Allí pueden leerse “Del candombe a la murga. Dos siglos de carnaval porteño” (Crisis, n° 22, 22 de febrero de 1975) o “San La Muerte y San Son” (Crisis, n°32, diciembre de 1975), ambos recuperados en las tres ediciones de sus *Escritos* (2015: 263-285). Evidentemente, estos ritmos populares que tienen su origen en la cultura negra y esclava, atraen la atención de Kartun no solo desde la forma sino también desde una perspectiva reivindicadora e historicista que practica en sus ensayos.

El largometraje referido para el que Kartun compone canciones durante los años ´70 corresponde a Fernando Ezequiel *Pino Solanas*. Nos referimos a *Los hijos de Fierro*. En este sentido, consideramos que esa labor implica una influencia mutua, pues en las letras que entona la voz de Alfredo Zitarrosa incorporadas al film, se percibe con claridad el estilo de Kartun. Es decir, la juvenil participación de Kartun en esta película es parte importante, sin lugar a dudas, de su formación política e ideológica. La lectura que hace Solanas del *Martín Fierro* de Hernández a la luz del contexto de la resistencia peronista resulta una marca crucial en el imaginario del dramaturgo. Sin embargo, incorporadas a la totalidad del largometraje, las canciones escritas por Kartun junto al compositor de bandas sonoras para películas Roberto Lar, implican un momento de distensión dentro de una trama densa y oscura. Podríamos, así, sostener la hipótesis de que Kartun le aporta a la película de Solanas

momentos de humor que quiebran el tono general un tanto monocorde del discurso cinematográfico.

Los hijos de Fierro es un proyecto del Grupo Cine Liberación comandado por Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, quienes para ese entonces ya habían filmado *La hora de los hornos* (1968). La película, cuyo proyecto se inicia hacia 1973 y debe culminar en condiciones de semiclandestinidad luego del secuestro y el asesinato de uno de sus protagonistas por la triple AAA (Julio Troxler, el Hijo Mayor de Fierro), utiliza el texto de Hernández como un dispositivo para leer alegóricamente la historia del país. El montaje recién logra tener lugar entre 1976 y 1978, durante el exilio del director en París, estrenándose en el exterior (Festival de Cannes y Festival Internacional de Cine del Tercer Mundo en Túnez), para poder proyectarse por primera vez en la Argentina ya entrada la democracia, en 1984. Hay toda una serie de correspondencias entre el poema hernandiano y la historia nacional, a la luz del esperado retorno de Perón, simbolizado en Martín Fierro: “Y aquí me pongo a cantar/ con mi pueblo que está herido/ por el líder que ha perdido,/ la épica de una historia/ que le oponga la memoria/ a la traición y el olvido” (Solanas 1978). La película, filmada en blanco y negro, se presenta como “La historia de la separación de la familia de Fierro y su lucha por el reencuentro”; y agrega: “Costó innumerables esfuerzos y está grabada en el alma de los argentinos. Hoy la revivimos como homenaje a la marcha revolucionaria de Fierro y su pueblo. Que el recuerdo de tantos sacrificios nos ayude a consolidar la unidad necesaria para conquistar nuestro destino” (Solanas 1978). Los hijos de Fierro y Picardía son los líderes de los nuevos gauchos perseguidos: los descamisados, los pobres, los desposeídos y los trabajadores. Aquí se narra la historia de cada uno de ellos, entrelazada con un relato en *off*, por “realizar su destino de paz, justicia y libertad” (Solanas 1978). Cada uno singulariza diversos modos de activismo político, en un marco en

el que el Viejo Vizcacha representa a los líderes sindicales y sus negociados -toda la secuencia de la traición de Vandor y su asesinato está allí aludida-; Eva Perón es la cautiva y los hijos cambian sus nombres por los seudónimos necesarios para pasar a la clandestinidad. Como bien señala Martín Pérez Calarco:

La densidad de estas superposiciones excede la mera linealidad en tanto, salvo las singularidades de Perón y Evita, cada una de estas construcciones aglutina experiencias colectivas y hace de la integración de tales condensaciones una representación del “pueblo peronista”, identificado con la “clase trabajadora” y entendido como el sujeto colectivo de la historia nacional que finalmente se impondrá a las fuerzas imperialistas, represivas y explotadoras contra las que ha sostenido una larga lucha.

Pérez Calarco 2016: 103, comillas en el original.

Las operaciones simbólico-políticas que efectúa Solanas marcan ideológicamente a Kartun, pero además, su participación en la película le propicia una serie de vínculos con artistas afines a la resistencia peronista y a la lucha por el anhelado y utópico regreso de Perón. Baste para ello recordar el apoyo que Solanas hace de *Pericones* tras la polémica con Ure, en el número 18 de la revista *Unidos* (1988). Sin embargo, lo que más nos interesa destacar de esta parte de la historia es el componente kartuniano prácticamente obliterado en los análisis críticos del film. “Candombe del truco” y “La elección del sindicato” son dos momentos continuos de la película en la que notoriamente se rompe el tono predominante del film, en el que no se ahorran escenas tremendistas como las de las torturas a la cautiva embarazada y a otros presos políticos, o la de la muerte de un niño pequeño, hijo de Cruz. A la melodía propia del candombe se le suma una letra jocosa, de tono socarrón, en el que el juego del truco refuerza la idea de “Picardía”, como una marca distintiva de la idiosincrasia del gaucho y, por extensión, del criollo. A su vez, la imagen de esos fragmentos, además de su representación en cámara rápida remedando el estilo propio del cine mudo, agrega representaciones pictográficas oriundas del registro impuesto por el

cómic, con distintos tipos de viñetas, para figurar griteríos, peleas y otros juegos similares.

Como sabemos, el humor, la música popular y el cómic constituyen tres elementos fundantes en la estética kartuniana. Vale la pena recuperar esas letras:

La elección del sindicato,/ venía pintando reñida,/ el Negro con Picardía/ una lista encabezaron,/ retrucando a la que armaron/ el Angelito y Pardal./ El comandante ladino,/ dijo al ver la confusión,/ es esta nuestra ocasión,/ hay que apoyarlo a Pardal./ Al verse en maroma tal,/ todos a Fierro acudieron,/ y los duros le dijeron/ que Pardal era un traidor,/ como aquel Viejo Vizcacha/ era un nuevo interventor./ Los blancos que no eran mancos,/ armaron su gritería,/ que era un rojo Picardía/ y el Negro era un infiltrado./ Al verse así zamarreados,/ los hijos se prepararon,/ los padrones afilaron,/ a disputar el comicio./ Pardito que en este oficio/ tenía sobrada experiencia,/ les rechazaba a conciencia/ a todos los candidatos./ Los duros al poco rato/ ponían otro con paciencia./ Fierro al verlos enfrentados,/ a los muchachos les dijo,/ cuando el imperio da palos,/ no debe haber desunión...

Kartun en Solanas 1978.

Finalmente, la elección del sindicato se disputa a través de una partida de naipes:

Basta de ensayos y aprontes,/ la partida va a largar./ Primero habrá que aclarar,/ con perdón sin ley de juego,/ este truco va a ser fuego/ que no apague un ventarrón,/ quien junte treinta porotos/ gana el gremio en la elección./ Ligan Pardal y Angelito./ Ciego el Negro y Picardía./ Orejeando la porfía/ en una flor que no vino./ Saltó un envido ladino/ y Prial echó un real./ Pero el juego de Pardal/ no es de ganar con un cuatro./ Habrá que armarles el teatro/ porque es ligero el rival.

Andan tristes los muchachos... qué va a hacer... está de liga el Pardal.

Al fin vino la olorosa,/ a manos de Picardía,/ entre nervios y alegría,/ miró al Negro de reajo,/ se le enturbiaban los ojos/ de pensar que ganarían...

Pardito gana por muerte,/ no hay con qué darle al pelado,/ Picardía desconfiado,/ decide armar jugada/ y se guarda el as de espada/ para ver el resultado./ Nada mejor pa ganar,/ que usar la taba cargada/ o fábricas de as de espadas/ para hundir al adversario,/ que es duro hacerle la contra,/ al pingo del comisario...

Impugnan votos, sacan porotos, roban tupido, mienten envido...

Kartun en Solanas 1978.

Como se advierte, con el uso del popular octosílabo se narra la corrupción de la elección entrelazando el léxico propio del truco (la olorosa, la flor, el envido, los porotos, el as de espadas), junto con otros pertenecientes al universo campero, como el pingo o la taba,

o con expresiones que estilizan la oralidad al modo gauchesco, con la caída de la sílaba final (“nada mejor pa ganar”).

La participación de Kartun contribuye con la narración general del largometraje, a la vez que implica una instancia de formación ideológico-política de trascendencia en el imaginario del dramaturgo, no solo por la adscripción partidaria y los ideales compartidos, sino también por la relectura, resignificación y apropiación del poema hernandiano con sentido alegórico. Como se ha demostrado en las páginas precedentes, Kartun regresa una y otra vez sobre este aspecto, de manera elocuente en su etapa de madurez.

Esta práctica escrituraria se reitera en los años ´90, cuando Kartun se vincula con La Banda de la Risa -mítico grupo fundado a principios de los ´80 en el marco de la liberación democrática y comandado por Claudio Gallardou-, para quienes escribe *La comedia es finita* (1994) y las canciones de *Arlequino* (1996). En este sentido, el humor y el contacto con artistas provenientes del teatro callejero que en su historia reivindican y difunden estéticas marginales como el género gauchesco o el *clown*, resultan fundamentales. Tony Lestingi, Claudio Da Passano, Osqui Guzmán participaron en diferentes espectáculos de La Banda de la Risa (Da Passano es uno de sus miembros fundadores), compartiendo una formación actoral en el humor físico y en el modo de actuación del llamado “actor nacional” o “actor popular” (Pellettieri 2001c, 2009), cuyas peculiaridades Kartun desarrolla en una conferencia brindada en la Biblioteca Nacional en el I Coloquio del Actor Popular, en 2014 (recuperada en 2015: 296-311). Todos ellos trabajarán luego con Kartun, cuando el dramaturgo se inicie en la autodirección de sus propios textos. Durante este mismo período, también escribe las canciones para *La leyenda de Robin Hood* (1996) con un perfil semejante al que practicará muchos años después en *Juan Darién* (2015). Asimismo, en 1991 compone las canciones incluidas en *Salto al cielo*, adaptación de *Las*

Aves de Aristófanes, muchas de ellas pronunciadas a público por Claudio Da Passano, intérprete del personaje del Tero, en la puesta dirigida por Villanueva Cosse en El Teatro de la Campana, actual Teatro del Pueblo. Evidentemente, la composición de canciones es una práctica paralela a la dramaturgia, que Kartun efectúa con facilidad y mucho placer, por lo que regresa allí una y otra vez. Por otro lado, a través de esta actividad fortalece su red de relaciones con otros artistas con los que coincide política y estéticamente. En su propia producción de canciones, el uso de los géneros populares, el humor y el contenido ideológico subyacente son elementos que pueden rastrearse con mucha claridad y que marcan la ineludible conexión de esta subsidiaria práctica con el resto de su obra dramática.

5.3. Kartun ensayista y pedagogo (*Escritos 1975-2015*)

Simplemente llega un día en que se siente la urgencia
de descentrar un poco la teoría, de desplazar el discurso
en tanto el idiolecto que se repite toma consistencia
y es conveniente someterlo al sacudón de un cuestionamiento.
Roland Barthes

La docencia es uno de los aspectos destacados en la carrera de Kartun. Las tres ediciones de sus *Escritos* (2001b, 2006c y 2015) reúnen más de cincuenta ensayos vinculados al mundo teatral, muchos de los cuales hemos mencionado a lo largo de esta tesis en vinculación con las distintas obras de los diferentes períodos dramáticos del autor. En este apartado, resulta productivo destacar “Una concepción ordinaria para el dramaturgo criador” (Kartun 2006c: 19-46), puesto que se relaciona de manera directa con su labor pedagógica. La sistematización que elabora en este tipo de ensayos surge como resultado de la necesidad de transferencia que le exige la labor docente. Se trata de ejercicios de autorreflexión y teorización, que son producto de su propia práctica. Son, de

hecho, bastante conocidos los seminarios de desmontaje que realizó sobre sus últimas puestas.

En el texto mencionado, Kartun señala enfáticamente “los riesgos de las preceptivas rígidas” (2006c: 19), por lo que se aleja de la idea de manual y se propone un objetivo simple y concreto: “intentaré enseñar cómo trabajo, y cómo creo que puede hacerse mejor esto de escribir teatro” (2006c: 19). La insistencia de Kartun está puesta en la inutilidad de manuales y esquemas fijos para escribir lo que considera “buenas obras”, es decir, aquellas que, frente a los múltiples “cadáveres” y “muertitos” que nacen día a día, “tienen vida” (Kartun 2006c: 19-46):¹⁶⁴

A la frágil rigidez del esquema dramático previo, y la premisa, que preconizan ciertos manuales, he preferido siempre el procedimiento creativo más natural y orgánico de la *imagen generadora*. Así he escrito todas mis piezas y no me imagino trabajando de otra manera. Sé de la utilidad práctica del *plot*, y el esquema dramático previo para medios como la televisión donde la urgencia no permite casi nunca un proceso armónico, pero en el teatro, esquema dramático suele ser sinónimo de artificiosidad.

Kartun 2006c: 28. *Cursivas en el original.*

En este sentido, interesa destacar tres aspectos del texto. Primero, la autorreflexión sobre la propia práctica como rechazo a teorías exógenas, es decir, escritas por aquellos que nunca practicaron la dramaturgia: “Los que enseñan dramaturgia sin escribirla me recuerdan a los que publican libros sobre cómo ganar la ruleta. Uno se pregunta: ¿si saben

¹⁶⁴ En su labor de pedagogo y teórico del fenómeno teatral, se erige también como crítico, con una mirada aguda y sin concesiones:

(...) si bien es verdad que las buenas obras son sólo aquellas que tienen vida, por un equívoco patético, suelen estrenarse anualmente unos cuantos cadáveres también. Sucede que hay hoy en día muy pocos *dramaturgos*, pero mucha *gente que escribe teatro* (...) Es así que buena parte de las obras que se escriben nacen muertas (...) Es bastante frecuente sin embargo que a los finados se los lleve también de vez en cuando a escena. Los actores, resignados, le mueven los bracitos consiguiendo a veces desde lejos alguna sensación de vida. Ciertos críticos, que son en general de mirar de lejos, han premiado incluso a más de cuatro. La gente -el público, bah- se suele tragar también la píldora con facilidad. La televisión los ha acostumbrado de tal manera a ver desfilar a los difuntitos, que terminan por creer que así es la dramaturgia. Gracias a Dios, lo que nadie ha conseguido es que, como las obras vivas, los muertitos crezcan con el tiempo. (Kartun 2006c: 21. *Cursivas en el original.*)

hacerlo por qué no se dedican a ganar plata con eso?’” (Kartun 2006: 19, comillas en el original). Hay, así, un evidente posicionamiento con respecto no solo a cierta autoridad para pronunciarse, sino también a la capacidad de distinguir entre “obra de artes” y “cadáveres” o “muertitos”; entre “dramaturgos” y “gente que escribe teatro”, que no es lo mismo. Se desliza, incluso, un cuestionamiento fuerte a la figura del crítico: “Ciertos críticos, que son en general de mirar de lejos...”, afirma (Kartun 2006c: 21). En segundo lugar, interesa resaltar la coincidencia entre las “sugerencias” de su propuesta y su obra dramática. De acuerdo con lo analizado en los capítulos precedentes, no resulta arbitrario definir su quehacer como una “poética del cruce”, en tanto sus piezas ponen en vinculación universos al parecer incompatibles. Así, entre la descripción de sus procedimientos creativos se destaca lo que él mismo denomina “la cruza híbrida... el apareamiento fantástico” (Kartun 2006c: 25), que no es otra cosa que la mezcla de elementos “aparentemente inasociables” (Kartun 2006c: 27), “mundos y personajes insólitos que los saquen del lugar común del teatro de living, o del absurdo no menos convencional” (Kartun 2006c: 27). De ahí que uno de los apartados del artículo esté dedicado en su totalidad al análisis de la paradoja en su condición de “motor creador” (Kartun 2006c: 35). Asimismo, recupera la importancia del azar para la génesis dramática, a la vez que señala “lo *micro* (...) como alternativa “poiética” descontextualizadora, y revolucionaria” (Kartun 2006c: 33, cursivas y comillas en el original). Hacia el final, hace hincapié en dos elementos más: la metáfora -y, en particular, la metonimia- y el humor. Reivindica, así, el valor de la risa, planteando una “*fenomenología* de lo divertido” (Kartun 2006c: 35, cursivas en el original), como característica indisoluble de lo teatral, en su relación con lo festivo y sagrado, y como desafío contra las expectativas lógicas. Todas estas características son marcas insoslayables de su teatro: la mezcla entre elementos al parecer incompatibles; el cruce genérico; la

mixtura entre la cultura alta y lo popular y/o vulgar; el trabajo sobre lo micro, sobre lo marginal; y, por supuesto, el humor.

Este ensayo de Kartun no es solamente una exposición de su forma de trabajo -una suerte de didáctica dramática contra los esquematismos de los manuales-, sino que se constituye sobre todo como una apuesta política para reivindicar la dramaturgia, considerada una especie en peligro de extinción, un arte distintivo que es necesario proteger y preservar:

Y cierro aquí este trabajo. Instando -para terminar- al aprendiz de dramaturgo a asumir como propio el compromiso que el teatro nos exige cada vez más a quienes vivimos en él: su propia conservación. La lucha por conservar este espacio poético contra viento y marea. La comprensión de que la escena es algo más que un mero recurso expresivo. Que en esta sociedad saciada por medios de expresividad rumbosa (...) el teatro es una de las últimas zonas de preservación de la actividad poética. Uno de sus últimos Parques Nacionales.

Kartun 2006c: 45.

Por debajo del matiz pedagógico predominante, subyacen, por un lado, la explicitación autopoética, y, por otro, el compromiso político. Dos razones fundantes para la escritura de este paratexto. Es decir, a lo largo de toda su carrera Kartun produce textos ensayísticos que funcionan como paratextos transversales para leer su propia dramaturgia. Son resultado de su experiencia práctica como autor, como espectador, como docente. Kartun es, así, un teórico del hacer, un artista-teórico. Tiene la capacidad de formular y sistematizar teóricamente aspectos relativos al quehacer teatral, pero esa teoría se distingue de las teorías tradicionales, en tanto y en cuanto es resultado de lo concreto y no una mera abstracción. A su vez, elaborar estos ensayos le permite hablar directa e indirectamente de su propia obra, por eso, el posicionamiento ideológico siempre está presente. Los ensayos le sirven para definir qué entiende por teatro y para posicionarse ideológicamente frente al hecho artístico: la violencia como algo inherente al quehacer dramático (“Teatro y

violencia”, 2015); el origen popular e híbrido del teatro nacional a partir del *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá (“El aporte de América Latina al teatro del siglo XX”, 2001, 2006c y 2015); la reivindicación de los actores populares y de varieté, y la crítica a su ausencia en las historias oficiales del teatro (“Tristezas del género ínfimo”, 1999, 2006c y 2015; “El actor popular”, 2015); la inutilidad del teatro como posibilidad de exploración estética, como compromiso revolucionario para la investigación escénica, tanto en lo formal como en la elaboración de las tramas (“La muerte del teatro y otras buenas noticias”, 2009 y 2015; “Sobre la inevitable extinción del teatro” 2001, 2006c, 2015). Todos sus ensayos, clases, conferencias, entrevistas, intervenciones públicas, elaboran, entonces, un sistema de ideas paralelo e interrelacionado de manera directa con su dramaturgia. Formulan indicios de lectura, fundan modos de interpretación y, al mismo tiempo, construyen su imagen de autor, su figura de escritor. Para decirlo con Foucault, esta “función-autor”:

No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor (...) sería, en el individuo, una instancia “profunda”, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor), no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten o de las exclusiones que se practican. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos de discurso.

Foucault 2005: 18-19.

Sin lugar a dudas, Kartun es consciente de la construcción de su figura autoral que, como señala Foucault, es producto de un “proyecto”, que surge de una instancia “profunda”, asociado al “lugar originario de la escritura” (Foucault 2005: 18-19). Desde sus tempranas manifestaciones, el dramaturgo delinea su imagen de escritor, lo que se revela de manera evidente en el rechazo a la publicación de sus textos de juventud o en la corrección

permanente de sus escritos. Una marca de su poética está constituida, entonces, por una fuerte tendencia hacia lo autorreflexivo a partir de la escritura de textos que circulan en forma paralela a su producción dramática pero que se conectan de manera directa con ella. Allí no solo amplía, define y explicita su propia práctica, sino que también somete al “sacudón de un cuestionamiento”, tal como sostiene Barthes en el epígrafe de este apartado, al idiolecto de las teorías existentes (Barthes 2014: 84).

5.4. La escritura en colaboración: *Lejos de aquí*, con Roberto Cossa

En varias oportunidades Kartun experimenta la escritura en colaboración. De hecho, es así como comienza su práctica escrituraria teatral en los años '70, junto con Humberto Rivas. “Lejos de aquí” (Cossa 2014), estrenada en septiembre de 1993 en el Teatro Nacional Cervantes, bajo la dirección de Carlos Gandolfo, manifiesta ciertas peculiaridades de interés.¹⁶⁵ En primer lugar, es un texto que forma parte de las obras completas de Roberto Cossa pero que no está incluido en ninguna de las publicaciones de Kartun, gesto que revela la asunción de un lugar subsidiario por parte del dramaturgo, de simple colaborador. Sin embargo, se trata de Roberto Cossa, con quien Kartun se ha iniciado como docente en los talleres dictados en el marco de Teatro Abierto. Además, Cossa es el

¹⁶⁵ Ficha técnica:

Personajes:

Lorenzo: Luis Brandoni.

Estela: Marta Bianchi.

Manolo: Ángel de Andrés López (actor profesional español).

Mercedes: Milena Montes (actriz profesional española).

Mexicano: Erto Pantoja (actor profesional chileno).

Escenografía: Margarita Jusid.

Asistente: Mirta Maidana.

Productor: Marcelo Krass.

Dirección: Carlos Gandolfo.

Estreno: Teatro Nacional Cervantes. Septiembre de 1993.

maestro de una generación, no solo por la maestría en la composición de sus piezas sino también por su compromiso político, ineludible desde los años ´60 hasta la actualidad. En el año 2004, Kartun publica un breve texto en la Revista Ñ del diario Clarín al que, precisamente, titula “El faro Cossa”. Recuperado luego en sus libros de ensayos (2006c y 2015), manifiesta allí la influencia de Cossa en su propia dramaturgia:

Quien tenga vocación de rastreador encontrará recorriendo mi producción de entonces huellas -no por lejanas menos claras- de la poética de Cossa. (...) Seguramente de eso se trata la sabiduría de un maestro: crear sin alharacas un modelo y dejarlo ahí no más, para que cumpla, solito y en silencio, su función magistral de faro.

Kartun 2015: 82.

“Lejos de aquí” es una obra que encastra perfectamente dentro de la poética autoral de Roberto Cossa. El tema del exilio -económico y político- con sus consecuentes derivaciones, resulta recurrente dentro de una parte importante de su dramaturgia, en la que el empleo de lo grotesco y lo patético, junto con el trabajo sobre el lenguaje, denuncian la situación de miles de migrantes desarraigados, cuya identidad es imposible de ser apresada en una unidad. Son sujetos del “no lugar”, que añoran un país que ya no existe, una realidad utópica que puebla su imaginario pero que nunca culmina con un feliz regreso. Como sostiene Yolanda Ortiz Padilla (2016), “Volver... ¿a dónde?” es la gran pregunta que se desprende de los textos de Cossa, dentro de los cuales “Lejos de aquí” resulta una versión contemporánea de su clásico “Gris de ausencia”, estrenado durante el primer ciclo de Teatro Abierto. Esta vez, el personaje de Lorenzo hace diecisiete años que está exiliado en Madrid, donde trabaja junto a su hermana, su cuñado español y un falso mexicano en el restaurante “Pampas Argentinas”. Cada personaje está inmerso en su propia angustia, en todos los casos, producto de una infelicidad, que ha resquebrajado los vínculos familiares a

causa de una identidad que se borrona permanentemente, pues no logra asentarse. Se trata de una peculiaridad del mundo global contemporáneo.

Aunque como señala Ortiz Padilla, estos personajes parecen atravesar más bien un “exilio económico” -“Cossa da una vuelta de tuerca al tema de la inmigración para hablarnos (...) no ya de estos “tanos” y españoles, sino de sus descendientes, exiliados económicos de la Argentina que soñaron sus padres” (Ortiz Padilla 2016: 1, comillas en el original)-, lo cierto es que la insistencia en los diecisiete años transcurridos desde que Lorenzo abandonó el país sin poder regresar, parecen ser un guiño en relación con la fecha de estreno de la obra, 1993. Diecisiete años antes nos remite directamente hacia 1976, y aunque en la obra no hay referencias a un exilio político, el año de la partida parece bastante elocuente al respecto.

Se evidencia, entonces, por qué Kartun, aunque reconoce con orgullo haber colaborado con Roberto Cossa en la escritura de esta pieza, no la incluye dentro de sus obras completas. Se percibe el rol de asesor, de colaborador, pero la obra pertenece, sin lugar a dudas, a Roberto Cossa. Comparte con Kartun la obsesión sobre la problemática de la identidad, y el uso -durante este período- del realismo, impregnado de recursos grotescos -el patetismo, la caída de la máscara-, en los que el humor negro produce en el espectador una sensación ambivalente de risa y llanto. Una suerte de “neogrotesco”, en términos de Dubatti (1994), en el que la patética tragedia de la existencia produce risa e, indefectiblemente, conmiseración.

5.5. Clásicos adaptados y escritura en colaboración: *Volpone* (1995) y *La leyenda de Robin Hood* (1996)

La década del '90 es para Kartun muy prolífica en actividades transversales a la constitución de su dramática personal. Es el período en el que más se dedica a versionar a pedido obras de otros autores o a colaborar en la escritura de piezas ideadas por otros dramaturgos, como es el caso señalado en el apartado anterior. Son los años de “Salto al cielo” (sobre *Las Aves* de Aristófanes) y de *Sacco y Vanzetti*, pero también los de “Corrupción en el palacio de justicia” de Ugo Betti, para Omar Grasso; y de *Volpone* de Ben Jonson y *El pato salvaje* de Ibsen, para y con, David Amitín. También es el período en el que se conecta con La Banda de la Risa y escribe para ellos *La comedia es finita*, junto con Claudio Gallardou, y las canciones de *Arlequino*. Durante este lapso, la actividad docente se acrecienta y dicta, entre otras cosas, la Cátedra de Dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín, de donde surge “La leyenda de Robin Hood”, en colaboración con Tito Loréface, con quien volverá a trabajar varios años después.¹⁶⁶

De todas estas experiencias, que sin lugar a dudas funcionan como ejercicios de escritura y entrenamiento, y, por supuesto, como un ingreso económico, se destacan algunas en tanto obtuvieron su publicación como textos independientes, bajo la supervisión y el aval de Kartun. Eso ocurre con *Volpone* y con “La leyenda de Robin Hood”. La primera de ellas, estrenada en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín en la

¹⁶⁶ Kartun trabajó durante quince años en la Escuela de Titiriteros del TGSM. Fundó allí la primera cátedra de dramaturgia para títeres y objetos de habla hispana. Producto de ese trabajo, escribió varios ensayos relativos al teatro de objetos (“Títeres: la palabra que actúa” o “Poética y dramaturgia de la cosa”). En 2008, durante la gestión Macri como jefe de gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, fue despedido sin fundamentos claros por lo que se manifestó abiertamente contrariado en una nota del diario Clarín, reproducida luego en sus *Escritos...* (2015: 154-155). Allí afirma: “Se han sugerido por ahí cuestiones ideológicas. Me resisto a creerlo. Entre otras cosas he hecho pública varias veces mi oposición a la gestión Macri y mi convicción de que representa en cierta forma, como lo fue el menemismo en su momento, una continuidad civil al proyecto económico y técnico del gobierno militar (...)” (Kartun 2015: 154).

temporada 1995, con Pepe Soriano -luego Juan Carlos Gené- en el papel de Volpone, y Alberto Segado en el papel de Mosca, y bajo la dirección de David Amitín; aparece firmada como “versión libre de David Amitín y Mauricio Kartun” en su publicación del año 2000, como parte de la colección Dramática Latinoamericana de Teatro que edita el CELCIT (Kartun 2000b). “La leyenda de Robin Hood”, por su parte, integra el libro editado por Nora Lía Sormani, *El Teatro y los Niños. Cuatro piezas para títeres y actores*, del año 2006 (Kartun 2006e).¹⁶⁷ Es también una versión libre pero esta vez de la leyenda popular, escrita en colaboración con Loréfica, quien junto con Adelaida Mangoni la estrena en la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, en 1996, con su grupo de Titiriteros, y para la cual Kartun escribe también la letra de las canciones. Es, por tanto, una pieza para actores y muñecos.

Lo que resulta llamativo de las adaptaciones que elabora Kartun es la reiteración de ciertos núcleos temáticos. En estos dos casos mencionados, se trata de una suerte de fábulas morales, en las que el humor es un elemento central. *Volpone* es una humorada sobre la corrupción y la ambición desmedidas. Las deslealtades y traiciones producto de la avaricia de los seres humanos conducen a una comedia de enredos, en la que lo teatral es un eje insoslayable, en tanto los personajes fingen permanentemente ser lo que no son, al construir su vida sobre la base de disfraces y actuaciones. Los burladores terminan burlados, y la fidelidad, el amor verdadero y la honestidad son valores que escasean en esa Venecia del siglo XVIII. Hay, de hecho, una fuerte crítica al sistema de justicia, por medio de abogados y jueces cínicos, avaros, tontos y corruptos. No es difícil, por lo tanto, intuir cómo Kartun encuentra en este clásico una metáfora perfecta del orden menemista imperante.

¹⁶⁷ La obra se reeditó en 2014 por Ediciones SM, en la Colección Teatro de Papel, destinada a textos escolares y literatura infantil y juvenil.

Algo similar ocurre con “La leyenda de Robin Hood” que muestra, quizás, una mirada más esperanzadora. Como se sabe, Robin Hood roba a los ricos para repartir el botín entre los pobres, lo que pone en evidencia que el centro de la pieza gira en torno a las desigualdades sociales y al enfrentamiento entre clases. Se trata de la lucha despiadada de las clases acomodadas por el sostenimiento de sus privilegios, sin ningún tipo de consideración por las necesidades del prójimo. Otra vez la ambición y la avaricia. El humor y el disfraz son también ejes centrales en esta pieza, en cuya canción final se vislumbra de manera explícita el sueño socialista kartuniano como una utopía siempre perseguida:

JUGLAR: Ojalá que a los malos les vaya mal al final
como en los cuentos.
Y que los buenos por fin se decidan a luchar como en los cuentos.
Ojalá la justicia. Ojalá la libertad.
Ojalá la honradez. Ojalá la dignidad.
Que tengan premio los buenos,
y los malos escarmiento,
como en mi cuento.
Ojalá que las cosas de la vida se parecieran a los cuentos.
Llena de sueños, de heroísmo y de quimera
como los cuentos.
Ojalá que los hombres entendieran de una vez
que del sueño nace el mundo, y no piensen al revés.
Porque a esta tierra le hace falta un argumento.
¡Donde triunfe la verdad... como en el cuento!

Kartun 2006e: 120-121.

En los dos casos, un destinatario modelo infanto-juvenil o, al menos, familiar, permite la evidente dilucidación de la ideología del dramaturgo que subyace en la elección de los textos versionados. Podemos arriesgar, entonces, que Kartun acepta estos trabajos porque coinciden con su imaginario ideológico, con su posicionamiento político. Mantiene, así, los argumentos originales pero le imprime a estas piezas su sello estético propio en los recursos humorísticos, en el lenguaje empleado, en los guiños al nuevo espectador. Algo

similar ocurre unos cuantos años después cuando acepta el ofrecimiento de Tito Loréfice para adaptar un cuento de Horacio Quiroga. Por tratarse de un autor argentino y encontrarse, por lo tanto, mucho más vinculado a la realidad local; y porque lo realiza en un período en que ya no necesita hacerlo por urgencias económicas, lo consideramos un hito de relevancia, por lo que dedicamos el próximo apartado a efectuar un análisis pormenorizado al respecto.

5.6. La adaptación como creación 3. Sobre literatura argentina. Kartun y el teatro de títeres. (*Juan Darién*)

Ya no creemos en los hombres-bestias del bosque,
pero hemos descubierto a la bestia en el hombre.
Tzvetan Todorov

Juan Darién es una versión del cuento homónimo de Horacio Quiroga, para actores, títeres y sombras. Kartun recibe el pedido por parte de Tito Loréfice, el director del elenco de titiriteros de la UNSAM, que le propone realizar algo semejante a lo que había hecho años atrás con la adaptación de *Robin Hood* para el elenco de titiriteros del Teatro General San Martín. Ambas piezas tienen en común, a su vez, otro factor: su edición posterior en colecciones dedicadas a un público infanto-juvenil. La editorial Cántaro publica en 2015 el cuento de Horacio Quiroga y la adaptación de Kartun, ambos textos bajo el mismo nombre: *Juan Darién*. Lo llamativo es que esta versión que escribe Kartun es puesta en escena, previamente a su publicación, por Loréfice y el elenco de titiriteros de la UNSAM, pero para un público adulto. Nos interesa dilucidar, entonces, dos cuestiones. Primero, qué elementos intrínsecos del relato de Quiroga motivaron a Kartun a llevar a cabo esta adaptación y, en correlación con ello, en qué aspectos de esta nueva versión se observan

marcas propias de la poética kartuniana o, en otros términos, cómo se vincula este trabajo con el resto de su obra dramática. Segundo, qué es lo que hace que este texto se edite para un público juvenil cuando en su puesta original está destinado a adultos. Finalmente, estableceremos algunas conexiones entre el texto dramático y *Salvajada*, elocuente título con el que Loréfica dirige su puesta en escena, en cartelera hasta 2017 en el teatro Pan y Arte.¹⁶⁸

5.6.1. Primera parada. “El carozo mítico” en el cuento de Quiroga

Kartun, que no suele trabajar a pedido, requiere de un material que lo entusiasme lo suficiente como para emprender la tarea de adaptador. Es Loréfica quien le narra el relato de Quiroga, historia que de inmediato lo subyuga y lo conduce a aceptar la propuesta. El cuento, que formó parte de la antología de 1924, *El desierto*, retoma aspectos de los relatos folclóricos de tradición oral y del universo mítico, para poner en tela de juicio una serie de

¹⁶⁸ Las referencias a la puesta en escena remiten a la función del viernes 29 de julio de 2016 en el teatro Pan y Arte, ubicado en la calle Boedo 876, de la ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ficha técnica:

Intérpretes: Román Lamas (Juan Darién), Natalia Gerardi (Madre, Alumna, Pueblo, Siamés Albino, Tigre), Omayra Martínez (Pitonisa, Alumna, Pueblo, Mujer Barbuda), Pablo Maidana (Tape, Alumno, Pueblo, Tigre), Lucía Arias (Maestra, Pueblo, Tigre), Clara Chardin (Irupecita, Pueblo, Hombre Rata), Joaquín Tato (Tapecito, Pueblo, Siamés Albino), Aníbal Flamini (Domador, Alumno, Pueblo) y Guillermo Tassara (Inspector, Alumno, Pueblo, Tigre Viejo).

Ilustraciones: Ricardo Abella.

Animación: Javier Timossi, Irene Messina, Marcia Ruiz Bochides, Cecilia Jaime.

Diseño y realización de títeres, objetos y máscaras: Valeria Dalmon.

Vestuario: Luisa Bohorquez.

Paisaje sonoro: Rubén Segal, Javo Canolik.

Diseño de iluminación: Julio Reynoso.

Fotografía: Julieta Jons.

Diseño gráfico: Clarisa Chervin.

Prensa y comunicación: Solange Segal.

Codirección: Hernesto Mussano.

Idea y dirección: Tito Loréfica.

En el siguiente link puede verse el tráiler de la obra y acceder al texto completo que funciona como programa de mano: <http://www.panyarte.com.ar/novedades.php?pag=2933&detalle=2700>

dicotomías clásicas y universalmente aceptadas: civilización-barbarie, ciudad-campo, bien-mal, cultura-naturaleza, normal-anormal, el yo frente a la otredad. No hay precisiones espacio-temporales pero sabemos que la historia se desarrolla en una zona limítrofe con la selva. Como en los cuentos tradicionales, sucede “una vez, a principio de otoño”, en “un pueblo de un país lejano” (Quiroga 2015: 23). Un tigre recién nacido irrumpe repentinamente ante una madre que acaba de perder a su pequeño hijo y ella le salva la vida, amamantándolo. Una serpiente le otorga al niño forma humana pero este encantamiento, fiel a la estructura de los relatos tradicionales, tiene sus limitaciones:

Tu corazón de madre te ha permitido salvar una vida del Universo, donde todas las vidas tienen el mismo valor. Pero los hombres no te comprenderán y querrán matar a tu nuevo hijo (...) a menos que una madre de entre los hombres lo acuse; a menos que una madre le exija que devuelva con su sangre lo que tú has dado por él, tu hijo será siempre digno de ti.

Quiroga 2015: 25.

Ya en esta cita, que anticipa el ineludible desenlace, se vislumbra un primer foco sobre el que Quiroga efectuará su crítica. La frase “todas las vidas tienen el mismo valor”, apunta precisamente a aquello que el hombre no respeta, comprende ni acepta. La diferencia de valor aquí estará puesta en el animal, en el niño-tigre que como tal será visto como una fiera a la que hay que exterminar. Sin embargo, esa animalización de la víctima bien puede leerse como una metáfora del otro, del diferente, del que se aleja del patrón que rige lo supuestamente normal. El niño, bueno y estudioso -aunque no inteligente-, carga siempre con el estigma del raro, por lo que se convierte en un sujeto marginado, sobre el que se efectúa la burla. En un examen escolar, el inspector -autoridad no solo por el cargo que ejerce sino, y más precisamente, porque procede de la ciudad- percibe la rareza del niño y, a través de una sugestión hipnótica, demuestra que se trata en realidad de un tigre. A partir de allí, se desencadena la violencia. El pelo áspero, su timidez y el olor extraño que

caracterizan a Juan, adquieren ahora una justificación explícita que conduce al pueblo en su totalidad a perseguirlo en forma despiadada: la masa frente al individuo. Quiroga describe sin miramientos la crueldad con la que los hombres se comportan frente al niño:

Por fin el suplicio concluyó. En el fondo de la jaula, arrinconado, aniquilado en un rincón, solo quedaba su cuerpecito sangriento de niño, que había sido Juan Darién (...) Lo sacaron de la jaula, y empujándolo por el medio de la calle, lo echaban del pueblo. Iba cayéndose a cada momento, y detrás de él, iban los muchachos, las mujeres y los hombres maduros, empujándolo.

Quiroga 2015: 32.

Hacia el final, Juan Darién comprende lo que sucede, asume su identidad de tigre y se venga del domador de circo que lo había encerrado y torturado. El cuento culmina de manera contundente y sin concesiones:

El viento cálido les trajo en ese momento, desde el fondo de la noche, el estampido de un tiro.

-Es en la selva -dijo el tigre- Son los hombres. Están cazando, matando, degollando.

Volviéndose entonces hacia el pueblo que iluminaba el reflejo de la selva encendida, exclamó:

-¡Raza sin redención! ¡Ahora me toca a mí!

Quiroga 2015: 37.

Como se advierte a partir del fragmento precedente, el relato cuestiona las nociones de civilización y barbarie, pone en tela de juicio el comportamiento humano y discute el concepto de “fiera” o “animal”, desde una perspectiva crítica. Si retomamos el epígrafe del comienzo de este apartado, podremos elaborar junto con Todorov, cuyo libro *La conquista de América* es ya un clásico con respecto a la cuestión de la otredad, una serie de conclusiones. Todorov utiliza la historia ejemplar del descubrimiento y la conquista, para demostrar, entre muchas otras cosas, la relatividad de ciertos conceptos:

No sólo la tierra no es el centro del universo, sino que tampoco lo es ningún punto físico; la noción misma de centro sólo tiene sentido en relación con un punto de vista particular: el centro y la periferia son conceptos tan relativos como el de civilización y barbarie.

La civilización occidental oblitera la extrañeza del otro exterior, a través del igualitarismo -propio de la religión cristiana pero también de la ideología de los Estados capitalistas modernos-, como otra manera de expansión colonial (Todorov 2014: 295). Asimila e impone -otra forma de violencia-, con la intención de neutralizar las diferencias.

Estas concepciones que describe Todorov a propósito de la conquista de América, afloran en el cuento de Quiroga, que insiste en resaltar la relatividad, e incluso la inversión, de los polos civilización y barbarie; la obsesión de los hombres por neutralizar o, mejor dicho, eliminar lo diferente, manifestándose incapaces de comprender al otro y, finalmente, la presencia bestial en el ser humano, es decir, su parte animal y feroz, tal como se revela en el epígrafe de este apartado. Estas características, con el mito del niño-tigre que las sustenta, evidentemente atrapan la atención de Kartun, que lleva aún más lejos la apuesta e imprime en las once escenas que configuran su texto dramático, su sello personal. Como se afirma en el programa de mano de *Salvajada*:

Es sabido el extraordinario poder que opera en un relato aquello que solemos llamar su carozo mítico. Esa curiosa esencia, ese destilado de concepto, que sostiene en sus metáforas algo paradójicamente más voluminoso en su sentido que el volumen mismo de sus formas. Pocas historias contienen una expresión más poderosa, conmovedora y elocuente sobre el drama del asimilado que este cuento breve de Horacio Quiroga. El asimilado como tragedia; la tragedia del que debe volverse símil. Construirse a imagen del otro y perder la propia. El digerido, el absorbido. El integrado.

En *Humanismo del otro hombre*, Emmanuel Lévinas discute con un modelo filosófico que “insiste en reabsorber todo Otro en el Mismo y neutralizar la alteridad” (2009: 48), para proponer un concepto de “humanismo” basado en el “compromiso” con el Otro, rechazando así la “complacencia en el Mismo” que implica el “desconocimiento del

Otro” (2009: 49). Su propuesta “Sólo puede ser planteada como un movimiento que va de lo idéntico hacia otro que es absolutamente Otro” (2009: 49). Tal como afirma este filósofo, “La relación con el Otro me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos” (2009: 56). Desde esta perspectiva, el Otro se impone ante el Yo como una responsabilidad ética, que niega toda complacencia, interpela e intima a responder: “El cuestionamiento de sí es precisamente la recepción de lo absolutamente otro (...) es su sola presencia la que es intimación a responder (...) Ser Yo significa, por lo tanto, no poder sustraerse a la responsabilidad (...) La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en mi lugar (...) El Yo ante Otro es infinitamente responsable” (2009: 62).

Kartun descubre en el cuento de Quiroga la “parábola perfecta (...) de la tragedia americana”, pues ve en el siempre sospechoso hombre-tigre al negro del mundo blanco, al “villero”, al “cabeza”; y en el pueblo que lo rodea, la imagen palmaria de la “cotidiana violencia colonial” (programa de mano de *Salvajada*). En términos de Lévinas, los personajes del cuento de Quiroga y, por extensión, los de la obra de Kartun, son responsables ante ese Otro que los cuestiona y los interpela, pero en lugar de actuar de manera ética responden ante esa intimación con violencia. La diferencia que se produce ante el desconocimiento del otro genera una incomodidad que estos sujetos necesitan eliminar. Para Lévinas, los otros son lo “inenglobable” (2009: 13); la presencia del prójimo es siempre intempestiva y la responsabilidad del yo frente a ese prójimo no es una elección sino un destino irreversible. Dice Lévinas:

Entre el uno que soy yo y el otro del cual respondo, se abre una diferencia sin fondo, que es también la no in-diferencia de la responsabilidad (...) No in-diferencia que es la proximidad misma del prójimo, por la cual solo se perfila un fondo de comunidad entre el uno y el otro, la unidad del género humano, debida a la fraternidad de los hombres.

Tanto la obra de Kartun como el cuento de Quiroga revelan, a través de la alegoría del niño-tigre, esta in-diferencia ante el prójimo que impide la fraternidad de los hombres. Esta in-diferencia se manifiesta, en este caso, como una violencia producto del cuestionamiento que ejerce el otro sobre el yo, sobre lo idéntico. El otro enfrenta al yo ante un vacío que resulta intolerable, por lo que los personajes eligen la complacencia en lugar del bien. Como explica Lévinas, la “Elección por el Bien (...) no es precisamente *acción*, sino la no-violencia misma” (2009: 103, cursivas en el original).

5.6.2. Segunda estación. “El drama del asimilado”: Kartun lee a Horacio Quiroga

El dramaturgo argentino sigue de cerca la estructura de los núcleos narrativos del relato de Quiroga, pero expande una serie de aspectos que se vinculan de manera directa con su estética personal.

En primer lugar, Kartun se distancia de la imprecisión geográfica y sitúa de forma concreta la historia que se cuenta y la historia que se ve -como afirma Anaconda-, en el marco argentino.¹⁶⁹ No solo se indica en la didascalia inicial “Un poblado mínimo del litoral más profundo” -por lo que se puede establecer una asociación directa con la zona del litoral argentino-, sino que además se menciona explícitamente la ciudad de Posadas; en la escuela una de las alumnas recita de memoria, ante el inspector, los afluentes del río Paraná; se nombra a Facundo Quiroga, el tigre de los llanos; y hay alusiones a marcas de productos típicos de época como las lonas Pampero o la tradicional farmacia capitalina Franco Inglesa, referente en la venta de perfumes y cosméticos. Del mismo modo, indican

¹⁶⁹ Dice Anaconda: “Acá empieza la historia. La de verla. Yo quedo por acá. Dando vueltas para la de contarla. Dar vueltas es lo mejor que sabemos hacer las bichas”. Kartun 2015b: 44.

una precisión geográfica los giros coloquiales y guaraníes con los que se expresan los personajes, el uso de refranes populares y frases provenientes del folclore oral e, incluso, los nombres de las compañeras de escuela de Juan: Irupé, Anahí, Itatí, Panambí (Kartun 2015b: 53). Lo lingüístico, entonces, es una evidente señal a través de la cual se establecen conexiones con lo local y, en especial, con una zona específica del norte del país; pero, a su vez, manifiesta una peculiaridad propia de la estética kartuniana: su minucioso trabajo de estilización del habla, en este caso, popular. Hay una indagación muy aguda no solo sobre los vocablos que se emplean, sino también sobre lo sonoro, la cadencia de las frases, lo fónico, que revela una clara consciencia acerca de que estos textos, antes que ser leídos, serán escuchados.

La serpiente del cuento de Quiroga se convierte aquí en una Anaconda pitón, estableciendo un cruce entre el personaje que da título a otro famoso cuento de Quiroga y la relación por homofonía, o porque suenan parecido, con una pitonisa. Así, Kartun cumple con otra particularidad de su estética autoral que consiste en la mezcla de tradiciones diversas. La Anaconda del cuento de Quiroga se cruza aquí con la sacerdotisa de Apolo, que daba los oráculos en el templo de Delfos: el mito clásico se yuxtapone con el mito local. Asimismo, es un personaje delegado, pues además de funcionar como relator a público, haciendo avanzar la escena -algo así como el Gringuete en *Salomé de chacra*, la vaca en *El niño argentino* o Tatana en *Ala de criados*-, incluye en sus parlamentos el posicionamiento ideológico que, reforzando la visión inicial del cuento de Quiroga, revela la lectura personal y política que Kartun efectúa del texto fuente. Como se sabe, leer es reescribir.

La Anaconda asoma tras una primera escena de revuelo general y griterío, que resume las reacciones del pueblo ante la presencia del tigre y la huida de su cría. Desde el

comienzo, Kartun nos enfrenta con el conflicto central y produce en esa primera escena un cruce entre los juegos de palabras, las aliteraciones con los sonidos fónicos del guaraní y frases hechas que se asocian con creencias repetidas sin cuestionamiento, en general, por los sectores más conservadores:

¡Fieras, doña..., fieras y no hay más que hablar! Hoy se te arriman a la tranquera, mañana los tenés en el fogón. No tienen un límite. De chiquito hay que matarlos. De grande después se te encopetan, se te encocoran. ¡De chiquito hay que carnearlo! ¡Añá tigre! (...) Darle machete. Darle muerte... Acá de chiquito hay que darle muerte al tigre, no sea crezca y chau tu plata.

Kartun 2015b: 42-43.

“Hay que matarlos desde chiquitos”, reproduce el lugar común que clama por eliminar al diferente, a las “lacras” sociales que no producen o, en términos de personajes kartunianos, a los Abel de *Terrenal*, a los Juan el Bautista de *Salomé de chacra*, a todos aquellos que se apartan de las normas. Cuando se confirma que Juan es un tigre, las voces de ese tenor sobreabundan aún más: “Menor, encima ni un día dura preso... Entran por una puerta y salen por otra, señora...” (Kartun 2015b: 74). Esto hace que Anaconda defina en su primer parlamento a los detractores de Juan como “el pueblo de la rabia. De la tirria, del rencor (...) No hay como el daño para juntarlos. Los pegotea como la savia del gomero el daño, los hace uno, el daño los hace masa” (Kartun 2015b: 43). Desde el vamos, entonces, queda claro cómo Kartun refuerza los aspectos violentos del grupo frente al individuo segregado y, de inmediato, incorpora otro elemento central para su poética y ausente en el cuento de Quiroga: el humor. El uso de diminutivos es una marca del relato de Anaconda conducente a ese fin: “Yo acá soy la que cuento. 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 (...)” (Kartun 2015b: 44). Pero donde Kartun refuerza aún más la versión humorística de la historia es en la ridiculización de ciertos personajes, sobre los que opera

la crítica. El más destacado es el caso del Inspector de escuelas: “Inspector. Yo no soy. Cómo decirlo... Yo represento, señorita. Ha llegado el Ministerio. No sé si me hago entender...” (Kartun 2015b: 65). A través de este personaje y de la señorita maestra y la señora cooperadora, hay una fuerte crítica cargada de humor hacia los lugares comunes de la institución escolar. El inspector es también la figura por medio de la cual se marca la relación asimétrica entre la capital y el interior, con todo el halo de misterio y supuesta superioridad que posee aquel que de allí proviene. El uso del ferrocarril como algo inalcanzable, la forma de expresarse, el empleo de un pañuelo perfumado con fragancias que solo se adquieren en la gran ciudad, construyen un personaje sobre una base caricaturesca. Expresiones como: “Con cuatro aprueba y más de seis son aplausito”, “Olé qué bonito. Olor a la capital” o “Contéstele al Ministerio” (Kartun 2015b: 67), señalan la ridiculización de esa supuesta superioridad que, además, el personaje utiliza de manera autoritaria y despectiva tanto con los alumnos -se burla de los nervios de Juan y lo llama “obtusos” por no responder bien la pregunta que le hace (Kartun 2015b: 68)-, como con la maestra a quien directamente amenaza dejarla sin trabajo si no resuelve el asunto del niño-tigre: “Y del cargo, digo yo. Señorita docente, un problemita con los niños es carpeta y al lunes que sigue suplente (...). Muerto el perro negro, se acabó la rabia. Figuradamente, digo” (Kartun 2015b: 71-72). En boca del inspector, Kartun le agrega al dicho popular el adjetivo “negro”, para reforzar la lectura política del texto de Quiroga, al leer el mito del niño-tigre como una metáfora de la segregación social. El uso recurrente de los diminutivos por parte de las autoridades -inspector, maestra, señora cooperadora-, resulta gracioso *per se*, pero apunta deliberadamente a resaltar la hipocresía y la hipercorrección política de la clase media, que se dirige hacia los niños, por ejemplo, con excesivo cuidado aunque les diga las cosas más aberrantes. Esto queda de manifiesto, incluso, en las didascalias, donde

se advierte concretamente el posicionamiento de Kartun. Luego de someter a latigazos al niño, dice la señora cooperadora: “Delicadeza le pido con la criatura... Será lo que será, pero no deja de ser una criatura...”, ante lo cual agrega la acotación posterior: “Ahora con la consciencia tranquila se van todos comentando ruidosamente la experiencia” (Kartun 2015b: 84).

Kartun aprovecha la figura del domador de circo que aparece en el cuento de Quiroga, para incorporar una escena típica del universo circense que reúne a un grupo de “fenómenos” encerrados en una jaula: el American Circus de Fieras y Fenómenos. Una *troupe* de desclasados y marginados que hacen reír y, a la vez, dan pena. El domador, que usa uniforme y “es todo orden y ley” (Kartun 2015b: 78), hostiga cruelmente a dos siameses albinos, a una mujer barbuda y a un hombre rata. Es un personaje violento, guiado ciegamente por la persecución del beneficio económico, que causa repulsión: “Hablaban bien de los vigilantes: ¡Payaso de mierda!” (Kartun 2015b: 77), cuenta de sí mismo. El grupo de fenómenos ayuda a Juan a huir, con una marcada empatía que los “normales” no poseen. Esto causa la ira del domador, lo que refuerza la manifestación de su violencia y autoritarismo:

(...) mugrientos (...) gastados (...) a punto de viejos (...) ¿Quién les daría techo y un plato si no estuviera yo? (...) Al diferente no lo quiere nadie y al viejo peor: porque además de feo no produce, no gana. ¿Entonces para qué sirve un viejo? Los viejos son los negros de la edad (...) ¡Acá van a conocer el rigor del patrón, sublevados!

Kartun 2015b: 95-96.

Hay, en conexión directa con su última pieza *Terrenal*, una visión muy crítica al sistema capitalista. Finalmente, Juan no solo se metamorfosea en tigre sino que además evoluciona y adquiere una actitud cínica que le permite vengarse del domador sin titubeos a pesar de sus súplicas: “¿Juan Darién? Aquí no hay nadie que se llame Juan Darién. No

conozco a Juan Darién, yo. Nombre de hombre, ese. (...) ¿Me pedías que saque al tigre? Acá lo tenés al tigre” (Kartun 2015b: 96-97).

Hay dos elementos más que coinciden con peculiaridades propias de la poética kartuniana y, en especial, con el universo representado en su última obra, *Terrenal*. En primer lugar, la huida del tigre condena a los habitantes del pueblo al temor eterno, al miedo a la inseguridad. Como Caín, que anda armado en un territorio desierto por pánico a los rateros, “ni esa noche, ni otra ni muchas más durmió nadie en el pueblo del odio (...)” (Kartun 2015b: 97). El grito final de Juan hacia los humanos, nos recuerda la condena de Tatita a Caín tras el asesinato de Abel:

Tiemblen genticitas (...) Cierren ventanas y puertas y desvélnense cuidando, que al menor descuido tienen tigres adentro. Al bruto, al bárbaro, a la bestia, la tienen adentro. Al tigre añá. Revisen la cerradura diez veces y debajo de la cama revisen. Y duerman encerrados así se ahoguen del calor.

Kartun 2015b: 97.

Ahora el pueblo está armado -“agarrados al machete, al chumbo, al trabuco” (Kartun 2015b: 98)-, y su castigo es la intranquilidad, la tan temida inseguridad. El individualismo, la propiedad, el guardar y acumular, la indiferencia hacia el prójimo, la persecución sin miramientos de los progresos pecuniarios -marcas propias del sistema capitalista cuyos orígenes míticos Kartun simboliza en *Terrenal*-, tienen su contrapartida en el miedo y la sobreprotección de lo propio. Por eso, el “otro” -el raro, el diferente, el villero, el negro, el desclasado, el marginal, el pobre, el desocupado o, en su metáfora perfecta, el tigre-, se configura como constante amenaza. “Desvélnense cuidando” (Kartun 2015b: 97), revela la contrapartida de un sistema que llena las horas de vida de los hombres trabajando y, luego, no les permite disfrutar de lo obtenido por temor a perderlo.

En segundo lugar, Anaconda, que ya le había adelantado a Juan la obsesión de los hombres por entenderlo todo, por ponerle letra a la música, tal como lo define Tatita en *Terrenal*, redondea esta idea hacia el final, y cierra la obra con la siguiente reflexión:

Las historias de los hombres terminan con una canción, les gustan a los hombres las cosas que explican. Las historias de los animales terminan con música. Sola. Con musiquita. Los pájaros silbando, la cascada cantando, los bichos gritando, la selva es todo música. Manía que tiene el hombre por explicar. El bicho no explica. La selva no explica. La música no explica. Pero escuchando esta música y pensando, cualquiera se puede explicar esta historia. Cualquiera que quiera, bah...

Kartun 2015b: 100.

De esta manera, se observa de nuevo el sello personal de Kartun en la adaptación de este cuento, no solo en el uso de procedimientos como son la estilización de la lengua popular o el humor, o en la recurrencia de ciertos personajes como la señorita maestra - punto de conflicto entre Caín y Abel en *Terrenal*-, sino también en la presencia de ciertas ideas que sobrevuelan permanentemente el texto y que el dramaturgo sostiene en otras piezas de su producción, lo que confirma que el vínculo entre su trabajo de adaptador y el resto de su obra no es solo estético sino también ideológico.¹⁷⁰ Estamos frente a un teatro de ideas. Un teatro que se posiciona políticamente de manera explícita y sin concesiones, y que mantiene intactos estos imperativos incluso, o con más razón de ser, en su edición destinada a un público juvenil.

5.6.3. “Senderos que se bifurcan”. De los títeres para adultos a un lector juvenil

Los cuentos de Quiroga estaban en su mayoría dirigidos a sus hijos. De hecho, dentro de “Juan Darién”, Quiroga refiere concretamente la presencia de niños entre sus lectores:

¹⁷⁰ Como se advierte, las coincidencias con *Terrenal* son notorias, lo que seguramente se debe a que se trata de textos prácticamente contemporáneos. Algo parecido a lo que ocurre entre *La Madonnita* y *La suerte de la fea*.

“Y los chicos que lean esto y no sepan de qué se habla, pueden preguntarlo a las personas grandes” (Quiroga 2015: 27) o, más adelante, “(...) no deseo que los niños que me oyen vean martirizar de este modo a ser alguno” (Quiroga 2015: 32). Sin embargo, la puesta que dirigen Tito Loréfice y Hernesto Mussano no está destinada especialmente a un público infanto-juvenil. De hecho, sus funciones están promocionadas como “títeres para adultos”. Lo que tal vez asocie esta adaptación con un destinatario juvenil, además de la relación original de Quiroga con ese público, es la explicitación bien concreta del posicionamiento ideológico que sostiene la pieza. Eso se observa, por ejemplo, en las canciones, entre las que se destaca el estribillo de una de ellas que reza: “Ni ojo por ojo/ ni diente por diente/ acá hay que darle al diferente”. Esta adaptación encuadra perfectamente no solo en los contenidos de literatura de la escuela media para estudiar la trasposición de códigos del cuento a la obra teatral, sino que además trabaja sobre toda una serie de cuestiones que contribuyen a la formación en valores de los adolescentes: la discriminación, la violencia, el maltrato, la marginación hacia el diferente, el denominado *bullying*. Esta es la razón por la cual la adaptación que originalmente está destinada para adultos, es aprovechada luego como texto teatral para un público juvenil, que además puede asistir, comprender y disfrutar de la puesta de *Salvajada*, que combina de manera formidable el teatro de actores con el uso de marionetas, máscaras, objetos, música en vivo, sombras, proyecciones y percusión corporal.

La puesta dirigida por Loréfice y estrenada en 2015 en el Teatro Tornavía de la UNSAM, suma al texto teatral la indagación sobre diversidad de procedimientos escénicos que recrean de manera magistral la atmósfera de la selva, tanto desde lo visual como desde

lo auditivo, pero sin recurrir a mecanismos complejos o de gran despliegue.¹⁷¹ Se caracteriza, más bien, por una explotación al máximo de cada mínimo recurso encontrado. Así, sonidos guturales, silbidos, chistidos, palmas o chasquidos de dedos producen un amplio universo sonoro que profundiza aspectos que originalmente en el texto solo estaban aludidos. La insistencia sobre el olor que emana Juan, queda plasmado por el ruido de todos los actores olfateando juntos. La imagen ridícula del inspector está condensada en un cuerpo confeccionado con los cajoncitos de madera de un antiguo fichero, así como Juan está caracterizado con una máscara -no es el títere separado del titiritero- colocada no sobre el rostro sino sobre la cabeza, lo que obliga al actor a caminar permanentemente en forma encorvada, dando una impresión aún más extraña de la fisonomía del personaje, y enfatizando su retraimiento y timidez. Con los palos con los que tocan una batucada contra el piso, crean luego las rejas de la jaula donde el niño está preso. Cada objeto, máscara o títere está construido con la creatividad de un orfebre. En cada uno de ellos, hay un diseño de artista que revela, a su vez, la lectura plástica que se hace del texto de Kartun. Con todo ese material, nueve actores ejercen como titiriteros, actores y músicos, y crean un universo mítico que atrapa y sorprende en forma permanente al espectador.

Proyección en pantalla, títeres, música en vivo y actuación se condensan, así, en una puesta que revitaliza la concepción del teatro como ritual y que, a su vez, coincide con el aspecto mítico que subyace en el relato original. De esta manera, cada uno de los integrantes de este recorrido -Quiroga, Kartun, Loréfica-, da cuenta de una sucesión de lecturas en las que cada cual aporta lo propio, resignificando el original una y otra vez, en un acto de creación permanente.

¹⁷¹ Además de en Pan y Arte, en 2016 realizó funciones también en el Centro Cultural de la Cooperación.

5.6.4. Fin del recorrido para Juan Darién. Algunas conclusiones sobre esa “cotidiana violencia colonial”

Quiroga-Kartun-Loréface evidencian los sinuosos y múltiples caminos que pueden conducir a una puesta en escena. Si bien Kartun queda subyugado por el relato y la leyenda que contiene el cuento de Quiroga, al reescribirlo lo lee desde su perspectiva imprimiéndole no solo su sello estético personal sino también su posicionamiento ideológico, lo que convierte a esta adaptación en un nuevo acto creativo comprometido políticamente, con una visión socialista y de izquierda que Kartun profesa desde los comienzos de su carrera autoral, en la década del '70.

En este caso, la operatoria kartuniana no consiste en un simple traspaso de código.

Como bien señala Elena Vinelli siguiendo a Nicola Dusi:

(...) el término transposición, gracias al prefijo (“trans”) comporta un “transpasar”, un “transgredir”, un “transferir”, que revela un ir más allá del texto de partida, atravesándolo, multiplicando sus potencialidades semánticas: un pasaje transformativo de un texto a otro, respetando, al mismo tiempo, sus diferencias.

Vinelli 2009: 9-10. Comillas en el original.

Kartun realiza un trabajo de selección, enfatiza lo que le interesa, elimina lo que no le sirve y agrega escenas y personajes afines a sus intereses estético-políticos. Por eso, en esta nueva versión, no aparece la madre que cree que Juan quiere arrebatarse a su niño y que logra con sus reclamos romper el encantamiento que había otorgado la serpiente, haciendo que Juan pierda su forma humana y vuelva a ser un tigre. Del mismo modo, no existe en Quiroga todo el episodio de los fenómenos del circo que, sumado a su magnetismo teatral, está recubierto de un patetismo que hace reír y, a la vez, enfrenta al espectador con sus sentires más oscuros.

La edición de este texto en el marco de una colección de literatura juvenil resulta un aporte contundente de amplio alcance. Por un lado, permite evidenciar los pasajes de un género a otro. Por otro, posibilita el acercamiento a dos autores fundamentales de la literatura nacional. Primero, por supuesto, a Quiroga; segundo, a Kartun, uno de los dramaturgos y directores argentinos más relevantes de la actualidad. La adaptación de “Juan Darién”, que no fue escrita originalmente pensando en un público juvenil, pone ante el lector una atmósfera violenta, con un lenguaje complejo, con un entramado de metáforas que hilvanan un relato de identidad, desde un posicionamiento concreto, conducente a tomar partido. Una vez más, con Kartun, no hay medias tintas.

En esta Coda final, hemos rastreado multiplicidad de actividades que Kartun realiza de manera transversal desde los años ´70 hasta la actualidad. Adaptaciones, monólogos, canciones, ensayos que se vinculan de manera directa con su propia producción escrituraria y que, sin lugar a dudas, contribuyen a forjar su estética personal.

Conclusiones

Identidad nacional e identidad poética:

la obra de Mauricio Kartun en

perspectiva

Pienso en el teatro como un detonador.
La fuerza de un texto es justamente esa furia detonadora,
esa capacidad que tiene para hacer explotar otra forma estética,
que es la consciencia plástica del director
y el cuerpo emocionado del actor.
Mauricio Kartun

El texto es (debería ser) esa persona audaz
que muestra su trasero al *Padre Político*.
Roland Barthes

En esta tesis procuramos estudiar la construcción de una poética autoral particular, en la que la concepción de teatro político resulta sustancial. Posicionados desde la Filosofía, entendemos el hecho teatral como un acontecimiento definido por la *poésis*, el *convivio* y la expectación. Considerando el carácter efímero inevitable que define a este arte, estudiamos las huellas de ese teatro, deteniéndonos especialmente en el texto teatral como literatura. Asimismo, concebimos a Kartun como un artista-teórico, que no solo reflexiona sobre su propio teatro sino también sobre el fenómeno en sí de manera global y sobre la obra de otros artistas. Sus *Escritos*, conferencias, entrevistas, seminarios resultan un aporte fundamental que se vincula de forma directa con su propia producción. Allí estarán sus concepciones sobre el teatro de objetos durante el período que trabaje en la escuela de titiriteros del San Martín y escriba obras con Tito Loréfice para ese marco; las reflexiones sobre murga, candombe y cultura popular durante los años '70 cuando produzca él mismo canciones sobre la base de esos ritmos para ser incorporadas a la película de Solanas o a sus obras teatrales; la preocupación por reivindicar al actor popular y al teatro de balneario o varieté, en los momentos en que su teatro asiente su estética sobre esas nociones; entre muchos otros ejemplos posibles.

Desde el recorrido propuesto, los años '70 son un eslabón central en la poética kartuniana, pues durante su juventud militante, el dramaturgo adquiere las concepciones nodales que permanecerán inalterables como sustrato subyacente a lo largo de toda su obra. Podríamos resumir esos elementos concretamente en tres.

Primero, una perspectiva política de izquierda, asociada a la resistencia peronista pero extensible con los años a una concepción ideológica socialista, más allá de lo estrictamente partidario. Se trata de una visión adquirida a través de pensadores como Hernández Arregui, quien plantea la noción de “izquierda nacional” con una fuerte resistencia anti-imperialista.

En segundo lugar, la idea de un teatro nacional y popular, que se transforma luego en una pertenencia al circuito independiente, en términos de compromiso y experimentación. Esto será un hito central durante el período de Teatro Abierto pero también se verá reflejado cuando decida estrenar sus obras en el Teatro del Pueblo o cuando participe activamente en instituciones como SOMI, GEDI o ARGENTORES, en defensa del autor teatral.¹⁷² Asimismo, esto se vincula también con el privilegio de Kartun por un tipo de actuación popular como marca de una identidad teatral nacional. Es decir, un modelo de actuación ligado a la tradición del “actor nacional” definida por Pellettieri (2001c, 2009), que privilegia la improvisación, el vínculo con el público, el humor, la destreza física y el trabajo corporal por sobre la declamación, propia de un registro más culto. Dice Pellettieri:

Entre 1884 y 1930 tuvo su momento de auge el “actor nacional”, que reconocemos también con el nombre de “actor popular” (...) Los nombres de Pablo Podestá, Enrique Muiño, Olinda Bozán, Luis Arata o Florencia Parravicini, sólo por

¹⁷² SOMI: Fundación Carlos Somigliana.

GEDI: Grupo de Estudios Dramatúrgicos Iberoamericano.

ARGENTORES: Sociedad General de Autores de la Argentina.

citar las figuras más notables, fueron los modelos de un tipo de actor, que nacido en el circo, llegó al poco tiempo al teatro, dotado de una serie de técnicas muy peculiares.

Pronto, se constituyó la mezcla de los procedimientos finiseculares, los del circo, con los artificios del actor popular italiano y el naturalismo. Se creó así un modelo alternativo al actor “serio, europeo”, cuyo paradigma entre nosotros fueron intérpretes como Angelina Pagano o Guillermo Battaglia.

A partir de los treinta, cuando los géneros populares se convierten de marginales en desplazados (...) el “actor popular”, el histrión, una forma simple de actor, se refugió nuevamente en el circo, y luego en la radio, hasta que en los cincuenta recaló en la televisión. (...) desde fines de siglo a la actualidad se ha creado una escuela argentina de interpretación (...) [que] implica, en cada nuevo cultor, un compromiso con el pasado (...) El del “actor nacional” configuró un verdadero canon de interpretación, y poseía una rica codificación original que se ha intensificado con el paso del tiempo.

Pellettieri 2001c: 11-12. Comillas en el original.

De este modo, cuando Kartun comience a dirigir sus propias obras, elegirá actores formados en este modelo de actuación, privilegiando no sólo una estética con sus recursos peculiares sino también una tradición, que vincula un tipo de actor con un tipo particular de público.

En tercer y último lugar, el humor como eje procedimental estructurante en la composición de los dramas, adquirido de la mano de Augusto Boal, hace de su teatro un hecho subversivo e irreverente. Como planteamos siguiendo a Freud (1993), a Bergson (2009), a Pirandello (1968) y a Negrete Portillo (2011), los juegos de palabras, los chistes, los dobles sentidos, los gags, los juegos mecánicos de la repetición, manifiestan una intención por producir placer, pero también una tendencia al ahorro, en tanto se expresa por medio de ellos una crítica y un juicio de un modo más económico. Asimismo, el trabajo deliberado sobre el lenguaje se hace evidente en los chistes kartunianos que exhiben la materialidad de las metáforas, a la vez que hacen tolerable lo obsceno y la configuración de ciertas ideas, como los caprichos de las clases altas, la homosexualidad reprimida, la zoofilia de Argentino con la vaca Aurora o hasta la necrofilia de Basilio con la madonnita.

Con los años, Kartun se vuelve un humorista, al incorporar la reflexión como elemento crucial de la risa, y al asociar los contrarios como un efecto de tensión dramática, que muestra el otro lado de las cosas, no solo lo cómico sino también su costado trágico. Es, también, un humorista, en términos pirandellianos, porque es un escritor rebelde, que no se ajusta a la retórica y que desordena lo establecido.

Con la llegada de la dictadura, el teatro militante que Kartun practica desde los grupos Cumpa y Machete, se ve repentinamente interrumpido. Durante estos años participa del taller de dramaturgia de Ricardo Monti y, a partir de este momento, modifica sustancialmente su modo de concebir la relación entre sus ideas políticas y la estética teatral. Es un aprendizaje que le lleva tiempo pero que hoy repite como un mandamiento a transmitir:

Pensamos escribiendo. No escribimos lo pensado, eso sería facilongo y artificial. Ahí se ha entrampado siempre la izquierda dogmática: el viejo papo del compromiso que produjo tanta escritura olvidable. Ser de una idea supondría serlo, no proclamarlo. (...) aquello que sos inevitablemente va a aparecer en lo que escribas. Aunque no escribas nada que tenga que ver con la política. Y cuando te lo imponés patinás.

Kartun en Perucca: 2018.

A partir de este período, comienza a publicar sus propios textos, los que, desde una mirada superficial, rompen completamente con su producción inédita de la etapa militante. Esto significa que la primera etapa de dramaturgia que hemos segmentado de la obra de Kartun, corresponde a los años de dictadura. Durante este período participa de Teatro Abierto y se descubre maestro. Son los años en los que más se observa la permanente corrección de los textos, a medida que se van reeditando. Ese gesto es un eslabón central que evidencia la preocupación del autor por ir puliendo su escritura, a la vez que va forjando su imagen de escritor. *Chau Misterix, La casita de los viejos y Cumbia morena*

cumbia utilizan textualidades no teatrales de origen popular como dispositivos de creación (cómico, tango, *cumbia*), se asientan en el uso del expresionismo -en especial las dos primeras- y muestran una fuerte conexión con el pasado autobiográfico del autor: Rubén como personaje *alter ego*, el club de barrio, la década del '50. En este caso, el teatro funciona como receptáculo para la memoria personal. Las múltiples correcciones que efectúa Kartun, registradas en el capítulo dos de esta tesis, reflejan una tendencia a la condensación y una intensa preocupación por ir desarrollando un lenguaje menos descriptivo y cada vez más poético. Las referencias inmediatas se van desdibujando y, paulatinamente, se va tendiendo a universos más amplios y no tan focalizados geográfica y temporalmente. Se trata de una etapa muy importante en la producción del dramaturgo, en especial, en lo que a su estética se refiere. Lo que se observó a partir de los análisis propuestos es que a pesar de que estas obras no poseen un referente político explícito, hay una serie de elementos que permiten establecer una lectura asociada a la ideología kartuniana adquirida durante los años '70. El uso de procedimientos expresionistas, por ejemplo, pareciera ser una apuesta al poder de la imaginación como rechazo a la cotidiana realidad que se está obligado a transitar. Con Teatro Abierto, los referentes se acrecientan. Así, la casa familiar y el autoritarismo paterno como metáfora de un Estado que no protege sino que oprime y castiga; se ve a su vez reforzada con los colados de *Cumbia morena cumbia* que reflejan un afuera amenazador y violento, y que son suprimidos en ediciones posteriores.

1987 y 1988 son años bisagra en los que Kartun logra su consolidación como dramaturgo por dos factores fundamentales: la puesta en escena de uno de sus textos en el teatro oficial y los primeros trabajos académicos dedicados a su teatro. A partir de aquí segmentamos un segundo período que se extiende a lo largo de los años '90 y que es la

etapa más productiva del autor, pues suma infinidad de actividades como la docencia -la cátedra en la escuela de titiriteros del San Martín, su trabajo en la UNICEN, los talleres particulares-, la escritura en colaboración, las adaptaciones, los ensayos. Luego del cimbronazo que significa *Pericones* -por la complejidad de su trama, por su explícita adhesión política, por su estreno en el San Martín, por la polémica con Ure-, Kartun elige el realismo como modo de expresión, salvo algunas excepciones como *Salto al cielo*. Adjetivamos este realismo como “sucio”, extrapolarlo el término de la narrativa norteamericana de los años ´80, para describir algunas particularidades de la obra kartuniana, estableciendo una serie interna inaugurada por *Cumbia morena cumbia*, profundizada en *El partener* y continuada en *Desde la lona, Rápido nocturno aire de foxtrot* y *Como un puñal en las carnes*. Marcamos, a su vez, la vinculación con los autores del realismo boediano, en especial, a partir de la exploración del feísmo, del sustrato ideológico de los textos y de la figura de Castelnuovo como un creador que emplea la “basura” como material constructivo (Rodríguez Pérsico, 2012, 2013). Esto se vincula con la elección de protagonistas y mundos marginales que efectúa Kartun en este período, pero también con su rol de archivista y/o coleccionista (Bodei 2013; Benjamin 2013), que repercute en su producción escrituraria. Remarcamos, además, la importancia de las dedicatorias como paratextos indicadores de lectura, que habilitan interpretaciones políticas y que fluctúan en las diferentes ediciones. La de *Pericones*, por ejemplo, se agrega en versiones posteriores (a Emilio Salgari y a Juan José Hernández Arregui); mientras que la de *El partener* (a Juan Domingo Perón) desaparece en las últimas ediciones. Estos gestos revelan la consciencia de Kartun en la construcción de su imagen de escritor o en lo que, en términos de Foucault, hemos denominado “función autor” (Foucault 2005: 18). Como bien explica María Teresa Gramuglio, la imagen de escritor es una construcción que los autores

elaboran en sus textos (en los ficcionales pero también en prólogos, entrevistas, ensayos), de manera más o menos explícita, como proyecciones, autoimágenes o contrafiguras de sí mismos (Gramuglio 1988: 3). Así lo explica Gramuglio:

(...) Esas construcciones (...) permiten leer (...) cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad. Su lugar en la literatura, esto es, su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos, y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado (...) En estas figuras el escritor proyecta (...) tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es. (...) La construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse, para decirlo al modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma.

Gramuglio 1988: 4.

Resulta central la autofiguración que Kartun construye de sí mismo en los textos de la primera etapa, en especial en los dos primeros (*Chau Misterix* y *La casita de los viejos*), a través del personaje de Rubén: el niño tímido, retraído, mal alumno, lector voraz de historietas, incomprendido por la familia, con aficiones artísticas. En los monólogos posteriores escritos para *Chau Misterix*, Rubén, ahora adulto, es finalmente escritor. Además de lo estrictamente subjetivo, todos sus textos revelan también otros aspectos centrales en la constitución de Kartun como dramaturgo. El tratamiento que hace de la tradición es así un punto fundamental. Con respecto a la conformación de un teatro político, Kartun pareciera querer despegarse de la influencia brechtiana. Sin embargo, esta es una marca indeleble en la composición de sus obras, quizás más en las de su etapa de madurez, cuando ya no sienta la presión de tener que distanciarse del teatro producido en la etapa militante, como parece ser lo que ocurre en los tempranos años ochenta.

En el plano literario local, señalamos la vinculación con el realismo boediano pero también el uso de procedimientos propios del grotesco, que lo emparentan con uno de sus autores más admirados, Armando Discépolo. La figura de Arlt es clave en su imaginario, del mismo modo que José Hernández, Eduardo Gutiérrez o Esteban Echeverría. Por su fuerte tendencia a la autorreflexión, Kartun permanentemente desarrolla su concepción sobre el teatro, señalando como una marca central la hibridez constitutiva que comienza con el *Juan Moreira* de los Podestá. Tanto desde su creación ficcional como desde sus ensayos e intervenciones públicas, es evidente que intenta ubicarse como creador dentro esa línea genealógica.

Hacia el final de su carrera, Kartun logra ser un referente ineludible para la crítica teatral y para sus colegas. Adquiere el calificativo de “maestro” y su rol es asociado al de un defensor a ultranza del arte de la dramaturgia, con un posicionamiento ideológico que privilegia la experimentación estética y la resistencia política. La creación, junto con Roberto Perinelli, de la carrera de Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático de la ciudad de Buenos Aires es una prueba irrefutable en ese sentido. Con respecto a la construcción de su imagen, es importante señalar también que procurará siempre distanciarse de lo comercial -nunca escribe, por ejemplo, guiones para televisión-, y que tendrá una relación ambivalente, según el contexto, con las instituciones relacionadas al teatro oficial. Vale la pena mencionar aquí un rasgo de extrema actualidad que repercute de manera directa en la construcción de su imagen de escritor. Nos referimos al uso de las redes sociales, en especial *Facebook*, en las que Kartun se preocupa permanentemente no solo de difundir sus espectáculos o las entrevistas -escritas, radiales, televisivas- y críticas que le realizan, sino también de formular su posicionamiento político en relación con temas de actualidad. Del mismo modo, comparte frecuentemente parte de su archivo con fotos y

textos que revelan, una y otra vez, su afición por un pasado no consagrado: artistas populares y callejeros, notas en periódicos y revistas de época, fotos familiares pintorescas. A muchas de estas imágenes le incorpora textos que recomponen la situación fotografiada a través de su imaginación.

Todas las actividades que Kartun desarrolla durante su segunda etapa productiva lo posicionan de manera contundente como un referente ineludible del campo teatral. En las obras de esta etapa, a excepción de *Pericones* y *Sacco y Vanzetti*, no se identifican tampoco referentes políticos en sentido estricto. Sin embargo, algunas imágenes utilizadas funcionan como sinécdoques de un contexto rechazado. De esta forma, el uso del ferrocarril -emblema del peronismo clásico y al que Raúl Scalabrini Ortiz, uno de los pensadores principales con los que se forma Kartun durante los años '70, le dedica una importante cantidad de escritos-, fue leído en conexión con el menemismo, al que Kartun asume como “una continuidad civil al proyecto económico y técnico del gobierno militar” (Kartun 2015: 154). Las dos etapas mencionadas mantienen intacto el ideario kartuniano, su “visión de mundo”, en términos de Chartier (1992) o “concepción de mundo”, en palabras de Goldmann (1967). Se trata de un concepto que permite asignar una posición y una significación social definidas a los textos literarios; comprender los parentescos que existen entre obras de forma y naturaleza opuestas; y discriminar en el interior de una obra individual los textos “esenciales” constituidos como un todo coherente, con el cual debe relacionarse cada obra singular (Chartier 1992: 27-28). La noción de “visión de mundo” permite articular, por un lado, la significación de un sistema ideológico y, por el otro, las condiciones sociopolíticas que hacen que un grupo, en un momento histórico dado, comparta más o menos, conscientemente o no, este sistema ideológico (Chartier 1992: 29-30). Lo que Goldmann denomina “concepción del mundo”, es una realidad que no es

individual y que se expresa por medio de las obras en función de los elementos análogos que en ellas confluyen, a pesar de las distancias que las separan. Posicionado desde el materialismo histórico, afirma la posibilidad de estudiar las manifestaciones intelectuales y artísticas, no desde el exterior, sino en su contenido, como expresión de una “conciencia colectiva”. No se trata de las conciencias individuales como una suma aritmética de unidades autónomas e independientes sino de un conjunto que resulta de la influencia mutua de los hombres:

Toda manifestación es obra de su carácter individual y expresa su pensamiento y su manera de sentir, pero esas maneras de pensar y de sentir no son entidades independientes en relación a los actos y comportamientos de los otros hombres. Sólo existen y sólo pueden comprenderse mediante sus relaciones intra-individuales que les dan todo su contenido y su riqueza.

Goldmann 1967: 123.

El pensamiento que Kartun adquiere de manera colectiva durante su etapa militante, será desarrollado en cada uno de los eslabones que componen su obra toda. Dicho pensamiento se manifiesta de manera emblemática en lo que podemos denominar, siguiendo a Chartier (1992), sus textos “esenciales”, con los que se relacionan cada una de las obras singulares descritas en el recorrido propuesto. Asumida la poética del autor desde esta perspectiva, consideramos que los textos “esenciales” para dicha configuración son *Pericones* y los correspondientes a su etapa de madurez, en particular a partir de *El Niño Argentino*. Lo que se modifica paulatinamente es la forma en la que su poética se define y los procedimientos escénicos que se privilegian para la construcción y narración de la fábula. Para ello, la etapa inaugurada con *La madonnita* es fundamental. El primer cambio significativo y crucial es el pasaje a la dirección de sus propios textos, lo que marca la tercera etapa de producción kartuniana, que hemos denominado “etapa de madurez”. El

carácter colectivo que es una marca excluyente del hecho teatral se vuelve en este período mucho más marcado, pues la influencia del trabajo de actores, músicos, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, repercute indefectiblemente en la concreción de su poética. Pero además, a partir de este momento, la violencia en escena pasa a ser una marca registrada de la estética del autor, a la vez que se abandona definitivamente el realismo por puestas despojadas en lo escénico que sobredimensionan la presencia del artificio. Como director, Kartun pone en funcionamiento toda su concepción teatral que proviene desde los años '70. Elige actores con formación en un modelo de actuación popular, asociada al entrenamiento físico y el *clown*; utiliza el humor (negro, chabacano, sexual) como elemento estructurador; condensa las tramas y profundiza lo poético. Emplea el intertexto bíblico como alegoría y logra una síntesis superadora, con una tetralogía inaugurada por *El Niño Argentino* y continuada por *Ala de criados*, *Salomé de chacra* y *Terrenal*, obras en las que se plantea una visión de país, basada en el enfrentamiento histórico entre clases, con un agudo análisis de las peculiaridades que las definen. Aquí sí, el teatro de Kartun se vuelve marcadamente político, entendiendo bajo este uso lo que Mouffe explica como distintivo de lo político: antagonismo y conflicto (Mouffe 1999: 14). Es lo que Kartun pone en boca de Tatita en su última obra: “Pelear es ser par. El bofetón es vida. Sin choque no hay chispa. Nada se mueve sin riña” (2014: 42). Es decir, pensamos el teatro de Kartun como un tipo particular de teatro político que se construye a lo largo de más de cuarenta años de producción escrituraria, no por los referentes contenidos en las tramas de sus piezas sino por el asentamiento contundente en esta idea de conflicto y antagonismo como marca distintiva de la historia de un país, con la que enfrenta al espectador a tomar partido. Esto se logra de manera profunda en su etapa de madurez pero solo es posible gracias al pasaje y al aprendizaje que implican todas las etapas precedentes. En este sentido, esta última etapa de

producción kartuniana se convierte, siguiendo la perspectiva filosófica expuesta por Badiou, en una elucidación del instante de pensamiento para el espectador (Badiou 2015: 33). Se erige como una máquina de localización, de relación topológica con el tiempo, con cuya intensidad se procura una modificación de la mirada (Badiou 2015: 33). Esa es su intencionalidad política.

La ética del escritor cobra aquí un lugar central, en su definición teórica del hecho teatral conectado de manera directa con su accionar práctico. De esta manera, Kartun conjuga la entretención con una fuerte manifestación ideológica, y consigue, en su última pieza sobre todo, una adhesión por parte del público que es un hito de trascendencia para el circuito alternativo e independiente. El teatro como una forma de captura de la cabeza del espectador. Así lo explica en un ensayo en el que plantea las similitudes y diferencias entre la narrativa y la dramaturgia:

(...) Y es en esa construcción original: *la ficción*, donde los territorios de la narrativa y la dramaturgia se funden, pierden límite político (al fin y al cabo un vulgar acuerdo de hombres) para instalar el territorio común, libertario, subversivo y gozoso del gran mecanismo creador: la mentira. De la *farsa*, la *tramoya* -si queremos llamarlo como lo hacemos de este lado del confín-, del *cuento*, la *fábula*, si queremos nombrarla en el lenguaje del otro. El mito. La mentira: la única forma sagrada, al fin y al cabo, que puede alcanzar la verdad. Farsantes, tramoyistas, cuenteros, noveleros, fabuladores: la mentira es el origen de sangres que junta a las dos hordas. Que las apasiona en un furor común, esta compulsión genética de embaucadores: colonizar a cualquier precio el cuarto y último territorio: el definitivo -nuestro asalto al cielo-: el soporte final: *la cabeza de la víctima*. Del ingenuo (espectador o lector según sea el esfínter que guste ofrecer a la violación). Ese que entrega candoroso su comarca -su cuerpo- a la horda okupa. Así es: dramaturgos, narradores: el soporte último de la manufactura, del gatuperio, es el mismo: la cabeza del otro.

Kartun 2015: 86-87. Cursivas en el original.

El propósito es concreto: “colonizar” las ideas del receptor, configurado este de manera cada vez más amplia. Es lo que afirmaba en la polémica con Ure a propósito de *Pericones*. Se trata de sostener una ética política y social, que convierta a la profesión en un

derrotero ininterrumpido y persistente hacia la utopía, y de procurar ampliar cada vez más el público receptor. Afirmarse en la profesión y defender la dramaturgia como un acto poético, ajeno a los intereses, exigencias y ritmos del mercado. Por lo tanto, es una ética política y estética. Ambos polos son indisociables. Así lo señalamos al describir la particularidad de puestas como las de *La Madonnita*, *El Niño Argentino* o *Salomé de chacra*, que si bien se realizan en el marco del teatro oficial -con todos los beneficios materiales que ello implica-, afirman un modo de hacer vinculado a lo “artesanal”. Eso se observa, por ejemplo, en la cuidada selección que hace Kartun de los elementos escenográficos a partir de objetos no teatrales, es decir, no creados *ad hoc* para la puesta por los escenógrafos del teatro sino “cirujeados”, recogidos de la basura, adquiridos en negocios de antigüedades o encontrados en la calle, para transformarlos luego estéticamente. Lo mismo ocurre con la sala exigida para la escenificación, la pequeña y deslucida Cunill Cabanellas frente a la grandilocuente Martín Coronado del Teatro General San Martín. Estos gestos pueden leerse como una forma peculiar de resistencia anticapitalista y de lucha contra la sociedad de consumo. Lo dice muy tempranamente en relación con el peronismo, pero lo sostiene a lo largo de toda su carrera: “Realizarlo nos compromete a profundizar una ética. La que demuestre que con el peronismo no sólo se come, no sólo se vive. Se puede crear también libre de tutelas y censuras, sin policías de adentro ni de afuera. En libertad, justicia y soberanía” (Kartun 1988: 222). Con los años, se abandona la insistencia explícita en lo partidario -aunque el autor no reniegue de expresar su afinidad por el kirchnerismo, por ejemplo-, pero se afirma en una concepción socialista y de izquierda, anticapitalista y antiimperialista, en la que el arte se manifiesta como un contra-discurso a lo establecido, y en cuya crítica se erige una persistente lucha por la procuración de justicia, libertad y soberanía.

En este sentido, en su última etapa productiva, los textos se vuelven -tal como lo afirma el propio autor en el epígrafe de este apartado- una fuerza detonadora que se manifiesta en la consciencia plástica del director y en el cuerpo del actor que, en escena, se halla en estado de emoción (Kartun 2002: 11). Para pensar la poética kartuniana resulta, entonces, fundamental el salto a la dirección, porque allí confluyen todos los elementos de manera unificada. Se trata de un pasaje muy significativo, pues las puestas en escena de los textos precedentes a *La Madonnita* reflejaban la consciencia plástica de un director que al no ser el propio Kartun, no necesariamente coincidía con la perspectiva del autor, tal como ocurrió con la puesta de *Pericones* por parte de Kogan en el San Martín. Es como si en su última etapa Kartun lograra el cierre perfecto del circuito. A su vez, sus textos y, en particular, los pertenecientes a este último período, parecieran, siguiendo a Barthes, “mostrarle el trasero al padre político” (2014: 70), en el sentido de ser profundamente irreverentes. Son relatos audaces que desestabilizan, provocando una incomodidad que se vuelve un gesto revolucionario, un modo de resistencia.

Definimos la obra de Kartun como una “poética del cruce”, por la peculiaridad de un tipo de creación que surge a partir de la interrelación de elementos al parecer irreconciliables entre sí. Esto permite, sobre todo, una fluctuación permanente entre la cultura alta y la baja. Así lo demuestra el sistema de referencias en el que la literatura es un aspecto central. En las obras cuyos contenidos políticos son más explícitos, las referencias a textos fundacionales de la literatura argentina están marcadamente más presentes. *Martín Fierro*, *La Cautiva*, *El Matadero* y *Juan Moreira* pero también Lugones, su poesía y su “hora de la espada”. *Pericones*, *El Niño Argentino*, *Ala de criados*, *Salomé de chacra* y *Terrenal* evidencian la relación indisociable entre literatura y política al apelar a ese origen fundante de la literatura nacional en el que escritura y política eran concebidos como un

todo interdependiente. Lo que en términos de Ludmer (1998) podemos llamar géneros “político-literarios”. Otro universo literario que reaparece en la obra kartuniana corresponde ya al entrado siglo XX y es el representado por autores como los hermanos Tuñón y Roberto Arlt. Estas referencias cultas se conjugan con todo otro tipo de referentes de corte popular: música, actores y actrices, cantantes, marcas de productos, lugares emblemáticos que distinguen una época y un lugar, refranes o versos anónimos propios de la cultura oral, etc.

Los intertextos de la literatura argentina en la obra kartuniana responden a varios factores. Por un lado, aparecen como una suerte de homenaje. Por otro, son leídos como una marca constitutiva de la identidad nacional. Finalmente, le permiten al autor ubicarse en una genealogía en la que se destaca no solo el carácter político de los textos sino también, y esto es muy importante, su vinculación con lo popular. A excepción de Lugones, que en general está empleado con un tono despectivo en sus manifestaciones políticas más duras o con un tono burlón en lo que a su poesía se refiere, todos los otros textos reivindicados, si bien son producto de autores cultos, apuntan a un público popular o representan dichos estratos sociales. *La Cautiva* y *El Matadero* son, quizás, otras excepciones, pero son eslabones centrales en la constitución de un tema que obsesiona a Kartun: la Argentina como un país ganadero por excelencia, con todas las derivaciones que ese imaginario proyecta: la carne, la sangre, la violencia, la barbarie frente a la civilización. Estas nociones están arraigadas desde la primera etapa kartuniana, como lo demostramos al describir su participación en la película de Solanas, que lee alegóricamente el *Martín Fierro*, o al señalar el título de una de sus primeras obras inéditas de los años '70: “Civilización... ¿o barbarie?”.

El cruce se manifiesta de modo emblemático en el empleo del intertexto bíblico de manera eisegética, al leer esos relatos en conexión con las particularidades de la idiosincrasia nacional pero también al convertirlos en profanos o ácratas. La apropiación es, de nuevo, un gesto irreverente. Escribir es leer e interpretar. El círculo lector/escritor nunca se interrumpe. “Todo escritor es un lector degenerado” ha repetido muchas veces Kartun, en su afán por definir la escritura como un pasaje inevitable de la lectura. Hay un momento de la vida, explica, en el que leer ya no alcanza. Hay que empezar a escribir lo propio, transformar esa obsesión enfermiza por la lectura en una creación personal, construir los propios mitos (Ares 2014).

Como cierre final, vale decir que hemos intentado demostrar la singularidad de una poética autoral que se construye a lo largo de cuarenta años de escritura dramática y en cuya definición colaboran también los diversos roles propios del hecho teatral que ha ejercido el dramaturgo a lo largo de su vida: la expectación, la actuación, la escritura, la dirección, la enseñanza. Hemos observado, como un dato relevante, la red de relaciones que Kartun va forjando a lo largo de los años, al vincularse con grupos o personas que lo influyen estética e ideológicamente y que, por lo tanto, contribuyen con la definición de su poética. Concebida en perspectiva y como un todo, su obra se presenta como un material nodal de la historia del teatro argentino de los siglos XX y XXI, y Kartun como un referente ineludible del campo teatral, en el que se conjuga la figura de un intelectual, artista y teórico, cuyo compromiso ético hacia adentro de la profesión y hacia afuera -una ética estética y, a la vez, social-, define su marca política. Una obra que lee la Argentina a través de la ficción, un rompecabezas que debe leerse al reverso de la historia oficial, como su pesadilla (Piglia 1993).

Bibliografía

7. Bibliografía

7.1. Fuentes primarias

KARTUN, Mauricio

_____ (1978): “Candombe del truco”; “La elección del sindicato”. Letras de canciones para Solanas, Fernando Ezequiel, *Los hijos de Fierro*.

_____ (1983): “Chau Misterix” en Díaz, Gabriel; Kartun, Mauricio; Pogoriles, Eduardo y Winer, Víctor, *4 Autores. Teatro. Con el otro. Chau Misterix. Agonía para soñadores. Buena presencia*. Buenos Aires, Talleres EDIGRAF S.A. Prólogo de Ricardo Monti.

_____ (1985): “La casita de los viejos” y “Cumbia morena cumbia” en V.V.A.A., *8 Autores. Teatro*. Buenos Aires, Autores.

_____ (1987): *Pericones*. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín. Volumen 19 de la colección de obras representadas en el TMGSM. Entrevista inicial de Analía Roffo, “El autor”. 9-15.

_____ (1988): “Cartunes” en Revista *Unidos*, N°18. Abril de 1988. 220-222.

_____ (1989): *El partener*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Serie Teatro Argentino. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri: “*El partener*, la tragicomedia del desamparo y la impostura”. [Junto con Bruza, Rafael y Ricci, Jorge, *El clásico binomio*].

_____ (1989b): *Chau Misterix*. Buenos Aires, Torres Agüero editor. Prólogo de Helena García de la Mata.

_____ (1992): “Pericones” en V.V.A.A., *Teatro Argentino Contemporáneo. Antología*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1993): *Teatro. Chau Misterix, La casita de los viejos, Cumbia morena cumbia, Pericones, El partener, Salto al cielo*. Buenos Aires, Corregidor. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri: “Mauricio Kartun: Entre el realismo y el neosainete” (11-33). Entrevista final a cargo de Jorge Dubatti: “El teatro de M. Kartun: Identidad y utopía”. (279-286).

_____ (1993b): “Salto al cielo” en VVAA, *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores*. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri,

“Cuatro textos de nuestro tiempo o La continuidad de una voluntad modernizadora”.
Ottawa, Girol Books. [Junto con MONTI, Ricardo, “Una noche con Magnus e hijos”;
PERINELLI, Roberto, “Miembros del jurado”; y ROVNER, Eduardo, “Cuarteto”].

_____ (1993c): “Los ciclos del final” en *Cuadernos Hispanoamericanos*.
Número 517-519, julio-septiembre 1993. 535-538.

_____ (1999): “Tristezas del género ínfimo” en *La Escalera. Anuario de la
Escuela Superior de Teatro*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos
Aires. N°9. 211-215.

_____ (2000): “La casita de los viejos” en *Dramática Latinoamericana de
Teatro/CELCIT N°10*. Buenos Aires, CELCIT. Disponible en:
<https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina22/>

_____ (2000b): *Volpone*. Basada en Volpone o el zorro de Ben Jonson. Versión
libre de David Amitín y Mauricio Kartun. Buenos Aires, Dramática Latinoamericana de
Teatro/CELCIT. N°16.

_____ (2001): *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el
caso*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

_____ (2001b): *Escritos 1975-2001*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

_____; Saer, Juan José; Piglia, Ricardo; Cossa, Roberto y Rivera, Andrés
(2002): *Narradores y dramaturgos*. Argentina, Universidad del Litoral e Instituto Nacional
del Teatro.

_____ (2003) “Lo que va del árbol al bosque” en Revista *Teatro*. Complejo
Teatral de Buenos Aires. Año XXIV, N°73, octubre 2003. 44-49.

_____ (2003b): “Perras”, creación colectiva junto con Enrique Federman,
Claudio Martínez Bel y Néstor Caniglia. En DUBATTI, Jorge Comp., *Nuevo Teatro
Argentino*. Buenos Aires, Interzona.

_____ (2004): *La Madonnita*. Revista *Teatro XXI*. Año X N° 19. GETEA.
Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

_____ (2005): *La Madonnita*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2006): *Teatro. Tomo 2. Como un puñal en las carnes, Desde la lona,
Rápido nocturno aire de foxtrot*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (2006b): *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires, Losada.

_____ (2006c): *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires, Colihue.

_____ (2006d): *El Niño Argentino*. Buenos Aires, Atuel.

_____ y Loréface, Tito (2006e): “La leyenda de Robin Hood” en VVAA, *El teatro y los niños. Cuatro piezas para títeres y actores*. Buenos Aires: Atuel. Prólogo de Nora Lía Sormani. [Junto con Arreche, Araceli, “Doctor Fausto”; Montes, Graciela, “El árbol” y Szuchmacher, Perla, “Malas palabras”].

_____ (2007): *El Niño Argentino*. Buenos Aires, Losada: Complejo Teatral de Buenos Aires.

_____ (2009): “La muerte del teatro y otras buenas noticias” en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología 8*. Año VII. Sept. 2009. 7-9.

_____ (2010): *Ala de criados*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2010b): “La casita de los viejos” en Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo (Comps.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo 1*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro. Presentación del autor a cargo de Jorge Dubatti (195-199). 201-214.

Disponible en: <https://es.scribd.com/document/264804636/Antologia-Teatro-Latinoamericano-I>

_____ (2011): *Chau Misterix, Como un puñal en las carnes, La suerte de la fea*. Buenos Aires, Colihue.

_____ (2011b): “Cuatro monólogos para puesta de Chau Misterix” en Dubatti, Jorge Coord., *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Coordinador: Jorge Dubatti, Ediciones del CCC, Buenos Aires.

_____ (2011c): “Apostillas a su puesta”. En *Teatro. La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Año XXXII. N°109. Diciembre de 2011. 20-25.

_____ (2012): *Tríptico patronal. El Niño Argentino. Ala de criados. Salomé de chacra*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2014): *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2014b): *Chau Misterix*. Buenos Aires, Corregidor. Prólogo de Jorge Dubatti: “Chau Misterix y la ‘trilogía de San Andrés’” (23-39).

- _____ (2015): *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires, Colihue.
- _____ y QUIROGA, Horacio (2015b): *Juan Darién. Cuento y obra teatral*. Buenos Aires, Cántaro.
- _____ (2015c): “La casita de los viejos” en Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo (Comps.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo 1. Argentina*. Buenos Aires, CELCIT. Presentación del autor a cargo de Jorge Dubatti. 230-256. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/typ/22/022/>
- _____ Comp. (2015d): *Micromonólogos. Textos de creación colectiva con dramaturgia de Mauricio Kartun*. Buenos Aires, Interzona.
- _____ (2016): *Pericones – El partener*. Buenos Aires, Eudeba. Estudio preliminar de Jorge Dubatti.
- _____ (2016b): “La casita de los viejos” en V.V.A.A. (2016): *Teatro Abierto 1982*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentores. 391-404.
- _____ (2016c): “Cumbia morena cumbia” en V.V.A.A. (2016): *Teatro Abierto 1983*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentores. 209-218.

7.2. Entrevistas

- BRACCIALE ESCALADA, Milena (2014): “Sobre maestros y discípulos: una conversación con Mauricio Kartun” en *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 23 – Nro. 28 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2014; 167–181. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1150/1188>
- PERETTI, Diego (2016). Programa televisivo “Monstruos”. Canal Encuentro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6T5eEuBK94A>
- PERUCCA, Pedro (2018): “Entrevista”. En *Sonámbula. Cultura y lucha de clases*. Buenos Aires. Disponible en: <https://sonambula.com.ar/mauricio-kartun-el-viejo-papo-del-compromiso-produjo-mucha-escritura-olvidable/> Última consulta: 6/2/18.
- RESNICOFF, Lucía y ECHANDI, Julián (2016), Entrevista a Mauricio Kartun: “Cuando uno se pone a escribir, en realidad lo que hace es pensar”. En *NodalCultura*, 30 de diciembre de 2016. Disponible en: <http://www.nodalcultura.am/2016/12/exclusiva-nodalcultura-mauricio-kartun-cuando-uno-se-pone-a-escribir-en-realidad-lo-que-hace-es-pensar/> Último acceso: 4 de enero de 2017.

ARES, Carlos (2014): “Todo escritor es un lector degenerado” en *La Clase*, Canal de la Ciudad. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vuoQaz7YUMo&t=266s>. Último acceso: 8/2/18.

7.3. Revistas

Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del Pensamiento Izquierdista. Buenos Aires, 30 de Abril de 1927. Año 6, N° 133. En: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/2084>

Revista *Teatro*. Publicación del Teatro General San Martín. Buenos Aires. Año XXIV, N°73, octubre 2003. // Año XXXII, N°109, diciembre 2011.

Peronismo y Socialismo. Buenos Aires, Septiembre 1973. Año 1, N°1. En: <http://www.ruinasdigitales.com/blog/peronismo-y-socialismo-de-juan-jose-hernandez-arregui/>

Peronismo y Liberación. Buenos Aires, Agosto 1974. Año 1, N°1. En: <http://www.ruinasdigitales.com/blog/peronismo-y-liberacion/>

Revista *Granta 8: Dirty Realism*. Gran Bretaña, 1° de junio de 1983. Editorial a cargo de Bill Buford (4-5). Disponible en: <https://granta.com/dirtyrealism/>

Punto de Vista. Revista de Cultura. XII, N°35, Septiembre 1989 y XII, N°36, Diciembre 1989.

El Peldaño. Cuaderno de Teatrológica 8. Año VII. Sept. 2009.

7.4. Material de prensa

“Nostalgia y poesía en una obra nacional”, *La Nación*. Buenos Aires, sábado 2 de agosto de 1980. Sección *Espectáculos*.

“Huir del mundo con el impulso de Misterix”, *Clarín*. Año XXXV, N°12.370, domingo 3 de agosto de 1980. Buenos Aires, República Argentina.

BIANCHI, Andrés, “Chau Misterix”, *Revista Somos*. N°204. 15 de agosto de 1980.

MAGRINI, César, “Adiós a un mundo mágico”, *El Cronista Comercial*. 18 de agosto de 1980. 27. Sección *Teatro*.

P.M., “Tierna evocación de la infancia”, *Pájaro de fuego*, Buenos Aires, Año III, agosto de 1980. 28.

GRANADO, Rafael, “Misterix, un héroe de la historieta y la nostalgia”, *Clarín*, Buenos Aires, martes 26 de agosto de 1980.

QUIROGA, Horacio, “Cuando la trampa está en la palabra”, *La Nación*. Pág. 6, 2° sección. Jueves 21 de agosto de 1980.

7.5. Bibliografía teórico-crítica de referencia

ACTIS CAPORALE, Carla (2013): “Trajoedia: sutileza y tosquedad. La pasión criolla en *Salomé de chacra* de Mauricio Kartun” en Actas del VI Congreso Argentino de Teatro Comparado, “Cartografías del teatro del mundo”, Buenos Aires, 3-5 de octubre de 2013. En: <https://drive.google.com/folderview?id=0BNMsqme2CAoa1QyRDAyUHIPNTg&usp=sharing&tid=0B-NMsqme2CAodXR3V1VUT0g2U0k>

AIRA, César (1993): “Arlt”. En *Paradoxa*. Rosario, N°7: 55-71.

AJAKA, Alberto y KARTUN, Mauricio (2014): “Lenguajes escénicos de hoy y su relación con los relatos políticos”. En: *Cuadernos de Picadero*, N° 27, Instituto Nacional del Teatro, diciembre de 2014. 6-19.

ANÓNIMO, *Biblia*. En: <http://www.iglesia.net/biblia/>

ANSALDO, Paula; FUKELMAN, María; GIROTTI, Betina y Trombetta, Jimena Comps. (2017): *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Buenos Aires, CCC.

ARISTÓFANES (1957): “Las aves” en *Comedias completas. Volumen II*. Barcelona, Iberia. 5-46.

ARISTÓTELES (1946): *Poética*. Versión, introducción y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM.

ARLT, Roberto (1968): *Teatro Completo*. Buenos Aires, Schapire. Tomos I y II.

_____ (1981): *Obra completa*. Buenos Aires, Omeba: 1981. T2.

_____ (1996): “Yo no tengo la culpa”. En: *Aguafuertes porteñas*. Biblioteca 100X100. 17-21.

_____ (1997): *Los siete locos*. Buenos Aires, Altamira.

_____ (2003): *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires, Losada.

ARTAUD, Antonin (1986): *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.

BACHELARD, Gastón (1958): *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, Fondo de Cultura Económica.

BADIOU, Alain (2011): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.

_____ (2015), *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

BAJTIN, Mijail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

BANEGA, Horacio (2016): “Notas para una fenomenología de la escena” en *El taco en la brea*. Año 3. Vol. 3. N°3. 75-82.

BARÁIBAR y ZUMÁRRAGA, D. Federico (1942): “Introducción” a *Comedias de Aristófanes. Tomo primero*. Madrid, Hernando.

BARBA, Eugenio (1994): *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires, Catálogos.

_____ (1995): *Más allá de las islas flotantes*. México, Escenología.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola (2009): *El arte secreto del actor*. México, Escenología.

BARLETTA, Leónidas (1925): *Los pobres*. Buenos Aires, Claridad.

BARTHES, Roland (1978): *Sistema de la moda*. España, Gustavo Gilli.

_____ (2008): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.

_____ (2014): *El placer del texto y Lección Inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (2015): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI.

BATAILLE, Georges (2009): *El erotismo*. España, Tusquets.

BENJAMIN, Walter (2013): “Desempaco mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo”.

Disponible en: <https://mundobiblio.wordpress.com/2013/12/15/desempaco-mi-biblioteca-1-un-discurso-sobre-el-coleccionismo-por-walter-benjamin/#comments>

BERGSON, Henri (2009): *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.

BERROTARÁN, Uxo Anduaga (2011): “La risa (no) redentora. Ensayo sobre el humor y la construcción de la realidad social”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N°

14. Año VII, Diciembre 2011. En: [file:///C:/Users/Milena/Desktop/Tesis%20Doctoral/la-
risa-no-redentora-ensayo-sobre-el-humor-y-la-construccion-de-la-realidad-social-.pdf](file:///C:/Users/Milena/Desktop/Tesis%20Doctoral/la-
risa-no-redentora-ensayo-sobre-el-humor-y-la-construccion-de-la-realidad-social-.pdf)
- BLANCO, Oscar (2012): “Modulaciones de un realismo (/naturalismo) militante. Direcciones invertidas: del naturalismo argentino a la literatura de Boedo”. En VITAGLIANO, Miguel (Comp.), *Boedo. Política del realismo*. Buenos Aires, Título. 15-52.
- BOAL, Augusto (1973): *3 Obras de Teatro. Revolución en América del Sur. Torquemada. El gran acuerdo Internacional del Tío Patilludo*. Buenos Aires, Noé.
- _____ (2008): *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Río de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2004): “Teatro y semiología” en *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 497-508. Disponible en: <file:///C:/Users/Milena/Desktop/Tesis%20Doctoral/TEATRO%20Y%20SEMIOLOG%C3%8DA,%20BOBES%20NAVES.pdf>
- BONNET, Alberto (2008): *La hegemonía menemista. El neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- BORÓN, Atilio (1995): *Peronismo y menemismo. Avatares del populismo en la Argentina*. Buenos Aires. Ediciones El cielo por asalto.
- BORGES, Jorge Luis (1993): “Acerca del expresionismo”. En *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral. 155-161.
- BRAUDEL, Fernand (1968): *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid, Alianza.
- BRECHT, Bertolt (1963): *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada.
- _____ (1963b): “Sobre el Teatro Popular (Apostilla a Puntilla y su criado Matti)”. En BRECHT, Bertolt (1963): *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada.
- _____ (1970): *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión. Volumen 1.
- _____ (1983): *El pequeño órganon para el teatro*. España, Don Quijote.
- _____ (1983b): *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión. Volumen 2.
- _____ (2004): *El compromiso en arte y literatura*. España, Península.
- BROOK, Peter (2000): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península.
- BROWNE, Pamela (2006): “El dieciocho brumario del Niño Argentino: tragedia y parodia en Achalay”, en *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.

- BRUZA, Rafael (2008): *Rotos de amor y otros fracasos*. Buenos Aires, Colihue.
- BUENO, Mónica y TARONCHER, Miguel Ángel, Coord., (2006): *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BUENO, Mónica (2015): “Las formas monstruosas de lo humano”. En *Reseñas/Celehis*. Año 2, N°3, abril-julio 2015: 17-21.
- BUIS, Emiliano J. (2012): “Aristófanes y el arte de lo posible en *Salto al cielo* de Mauricio Kartun” en LÓPEZ, Aurora, POCIÑA, Andrés, SILVA, María de Fátima (coords.): *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Portugal, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- CABREJAS, Gabriel (2017): *Años de Fuego. Veinte años de historia y poéticas teatrales. El Séptimo Fuego (1997-2017)*. Mar del Plata: La Fábrica de Bienes Inmateriales.
- CALVINO, Ítalo (1993): *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona, Tusquets.
- CAMBACERES, Eugenio (1992): *Sin rumbo*. Buenos Aires: CEAL.
- CANCELA, Arturo (2010): “Una semana de holgorio” en *Tres relatos porteños*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- CANCELA, Elina Miranda (1989): “La comedia en la antigua Grecia” en *Comedia Griega*. La Habana, Arte y Literatura.
- CANDIANO, Leonardo; PERALTA, Lucas (2007): “Prehistoria del teatro independiente. Otro legado boedista” en *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires, ediciones del CCC. 191-201.
- CARBONE, Rocco y OJEDA, Ana Comp. (2010): *De Alfonsín al menemato (1983-2001): Literatura Argentina del Siglo XX*. Dir. David Viñas. Buenos Aires, Paradiso.
- CASAS, Arturo (2000): “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”, en ROMERA CASTILLO, José y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.) (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975- 1999)*. Madrid: Visor.
- CASTELNUOVO, Elías (2013): *Larvas*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- CATENA, Alberto (2003): “El espía de Dios”, en Revista *Teatro*. Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXIV, N° 73, Octubre 2003. 34-39.
- CHANTAL, Mouffe (1999): *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. España, Paidós.

- CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa.
- CIORAN, E. M. (2002): *Ese maldito yo*. España, Tusquets.
- COSSA, Roberto (1993): "Teatro Abierto: un fenómeno antifascista". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Número 517-519, julio-septiembre 1993. 529-532.
- _____ (2014): "Lejos de aquí", en colaboración con Mauricio Kartun, en *Teatro III. Desde 1993 a 2006*. Buenos Aires, De La Flor. 19-64.
- COOKE, John (1966): *El peronismo y el golpe de Estado*. Buenos Aires, ARP.
- _____ (1971): *Peronismo y revolución*. Buenos Aires, Papiro.
- _____ (1971): *La lucha por la liberación nacional*. Buenos Aires, Papiro.
- DEL PRATO, María Paula (2012): "La estética tardía de Mauricio Kartun en el marco de la dramaturgia porteña contemporánea: un abordaje socio-semiótico". VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5-7 de diciembre de 2012. La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1822/ev.1822.pdf
- DE MARINIS, Marco (1997): *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna.
- DE TORO, Fernando (2008): *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- DISCÉPOLO, Armando (1965): *Stéfano*. En *Breve Historia del Teatro Argentino. VII El grotesco criollo*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- DOLEZEL, Lubomir (1986): *Historia breve de la poética*. Madrid, Síntesis.
- DRAGÚN, Osvaldo (1993): "Cómo lo hicimos" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Número 517- 519, julio-septiembre 1993. 532-535.
- DUBATTI, Jorge (1993): Reportaje: "El teatro de M. Kartun: Identidad y utopía". En Kartun, Mauricio (1993): *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor.
- _____ (1994): "Lejos de aquí: inmigración y neogrotesco", Conjunto, N° 100, diciembre 1994 - enero 1995. 85-88.
- _____ (1998): *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- _____ (1999): *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (s/f): *Tensiones entre localización y globalización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)*.

_____ (2000): *Nuevo Teatro Nueva Crítica*. Buenos Aires, Ariel.

_____ (2001): “Apéndice” y “Entrevista” en KARTUN, Mauricio: *Sacco y Vanzetti*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

_____ Coord. (2002): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.

_____ (2004): “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral” en *Dramateatro, revista digital*. Duodécimo Número, Mayo-Agosto. En: http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_web.htm

_____ (2005): *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2005b): “Nota sobre Mauricio Kartun”, “Entrevista: Todo acto de descubrimiento es un bombardeo controlado a la red conceptual” y “Cinco ejes de aproximación a la poética de *La Madonnita*” en KARTUN, Mauricio: *La Madonnita*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2006): “*El Niño Argentino*: drama de aprendizaje y escepticismo”, en *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.

_____ (2006b): “Vigencia de una poética”. Prólogo a KARTUN, Mauricio, *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires, Losada.

_____ (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

_____ (2007b): “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”. En: *Revista del CCC*. Septiembre-Diciembre 2007, n° 1. Actualizado: 2007-10-03. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/modules/revista/pdf.php?que=1&id=22>.

_____ (2008): *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2009): *Concepciones de teatro: Poéticas abstractas y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.

_____ (2009b): *El teatro teatra*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

_____ (2009c). “Pericones de Mauricio Kartun: estructura dramática, novela de piratas y sujetos históricos”. *Stichomythia* 9, 3-13: <http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia9/Pericones.pdf> (23-12-2015).

_____ (2010): “El Niño Argentino de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como ‘ladrillazo a la vidriera’”. En *Latin American Theatre Review*. Vol. 43, N° 2. (5-24). En: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/3952>.

_____ (2010b): *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.

_____ (2010c): “Relectura de “Hacia un teatro pobre” desde la Filosofía del Teatro. Otro aspecto de la productividad de Grotowski en el teatro argentino”. En *La Puerta FBA* N°3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. 31-38. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39857> (última consulta: 6/11/17).

_____ y LANDINI, Belén (2010e): “Pericones (1987) de Mauricio Kartun: una lectura de la Historia argentina”. En DUBATTI, Jorge coord. (2010): *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*. Buenos Aires, Ediciones del CCC y Fondo Nacional de las Artes. 203-217.

_____ (2010f): “Sobre el alcance de la teoría de la “engañifa” en *Ala de criados*”. En KARTUN, Mauricio (2010): *Ala de criados*. Buenos Aires, Atuel. 159-170.

_____ (2011): *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.

_____ Coordinador (2011b): “Ampliación del universo de la “trilogía de San Andrés”: acto de la memoria y multiperspectivismo en cuatro monólogos inéditos de Mauricio Kartun para *Chau Misterix* (edición y comentario)” en *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.

_____ (2012): *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Biblos.

_____ (2012b): “‘El Bautista soy yo’. Entrevista con Mauricio Kartun” en KARTUN, Mauricio, *Tríptico patronal*. Bs. As., Atuel.

_____ (2013), *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2014): “*Chau Misterix* y la ‘trilogía de San Andrés’” en KARTUN, Mauricio (2014): *Chau Misterix*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (2015): “Mauricio Kartun: otras poéticas para el teatro de izquierda en la Argentina (notas sobre *Pericones*, 1987, y *El partener*, 1988)” en *Anuario de investigaciones*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

_____ (2015b): “Mauricio Kartun” en Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo Comp., *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo 1. Argentina*. Buenos Aires, CELCIT. 225-230.

_____ (2016): “Estudio preliminar” a KARTUN, Mauricio (2016): *Pericones – El partener*. Buenos Aires, Eudeba. 11-35.

DUBATTI, Ricardo (2012): “Herodes: palabra y tripa” en KARTUN, Mauricio: *Tríptico patronal*. Buenos Aires, Atuel.

DUCHESNE WINTER, Juan (2009): *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*. Bolivia, Plural.

DUVIGNAUD, Jean (1981): *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México, Fondo de Cultura Económica.

ECHEVERRÍA, Esteban (2009): *La cautiva. El Matadero. Y otras páginas*. Villa María, Eduvim.

ECO, Umberto (1985): *Obra abierta*. España, Planeta.

ELÍADE, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós.

ENRIQUEZ, Mariana (2000): “El día que quemaron un millón y medio de libros” en *Página/12*. Buenos Aires, miércoles 30 de Agosto de 2000. En: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-08/00-08-30/pag26.htm> Última consulta: 29 de Abril de 2014.

ESPOSITO, Roberto (1996): *Confines de lo político. Nueve pensamientos sobre política*. Madrid, Trotta.

FEINMANN, José Pablo (2015): “Lo Abierto en Teatro Abierto” en V.V.A.A. *Teatro Abierto 1981*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentores. 9-13.

FÉRAL, Josette (2004): *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.

FOBBIO, Laura (2009): *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba, Comunic-Arte.

FOUCAULT, Michel (2005): *¿Qué es un autor?* Ediciones elseminario.com.ar.

FREUD, Sigmund (1993): “El chiste y su relación con lo inconsciente”, “El delirio y los sueños en ‘La gradiva’ de W. Jensen” y “El humor” en *Obras Completas*. Tomos 5, 6 y 17. Buenos Aires, Hyspamérica. 1029-1167, 1285-1336 y 2997-3000.

GARATEGARAY, Martina (2010): “Peronistas en transición. El proyecto político ideológico en la revista Unidos (1983-1991)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 25 de noviembre de 2010. URL: <http://nuevomundo.revues.org/60126>

GIELLA, Miguel Ángel (1994): *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (2012): “A treinta años de Teatro Abierto 1981”. En PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.), *Territorios teatrales*. Buenos Aires, Galerna. 127-134.

GOCIOI, Judith y ROSEMBERG, Diego (2003): *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires, De La Flor.

GOLDMANN, Lucien (1967): *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.

GONZÁLEZ, Horacio (2008): *El peronismo fuera de las fuentes*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (1998): *Camas desde un peso*. Buenos Aires, Ameghino.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (2001): *Poesía reunida*. Buenos Aires, Seix Barral.

GRAMUGLIO, María Teresa (1988): “La construcción de la imagen”. En *Revista de Lengua y Literatura*. Número 4, noviembre 1988. Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

GRAVES, Robert y PATAI, Raphael (1969): *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*. Buenos Aires, Losada.

GROTOWSKI, Jerzy (1992): *Hacia un teatro pobre. México, Siglo XXI*.

HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José (1964): *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Hachea.

_____ (1969): *Nacionalismo y liberación. (Metrópolis y colonias en la era del imperialismo)*. Buenos Aires: Hachea.

_____ (1970): *La formación de la consciencia nacional*. Buenos Aires: Hachea.

-
- _____ (1973): *¿Qué es el ser nacional?* Buenos Aires: Plus Ultra.
- HERNÁNDEZ, José (2000): *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Planeta.
- HERNÁNDEZ, Paola S. (2009): *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia y desencanto*. Buenos Aires, Corregidor.
- JAURETCHE, A. (1964): *Filo, contrafilo y punta*. Buenos Aires, Pampa y Cielo.
- _____ (1968): *Los profetas del odio y la yapa*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- JOSEFO, Flavio (1997): *Antigüedades judías*. Madrid, Akal.
- KAYSER, Wolfgang (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova.
- KOSELLECK, Reinhart (1993): *Futuro pasado*. Barcelona, Paidós.
- KOSS, Natacha (2006): “El Niño Argentino: reescritura escénica, poética de lo residual y nueva subjetividad”, en *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), “El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte: del espectáculo”, en *El teatro y su crisis actual*. Documentos. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992. 25-51.
- LACAN, Jacques (1973): *Los Seminarios de Jacques Lacan / Seminario 20. Aún / Clase 6. Dios y el goce de La Mujer [La barrada]*. 20 de Febrero de 1973.
- LACLAU, Ernesto (2005): *La razón populista*. Buenos Aires, FCE.
- LACOCQUE, André y RICOEUR, Paul (2001): *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Barcelona, Herder.
- LAMBORGHINI, Leónidas (2003): “El gauchesco como arte bufo” en Julio Schwartzman (director), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2. Buenos Aires, Emecé. (105-118).
- LARRA, Raúl (1987): *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires, Amigos de Aníbal Ponce.
- LÉVINAS, Emmanuel (2009): *Humanismo del otro hombre*. Madrid, Siglo XXI.
- LÓPEZ, Aurora; POCIÑA, Andrés y SILVA, María de Fátima Coords. (2012): *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Portugal, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

- LÓPEZ, Marta H. (2005): “*La Madonnita: la imagen capturada*”. En KARTUN, Mauricio, *La Madonnita*. Buenos Aires, Atuel.
- LUDMER, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUGONES, Leopoldo (1979): *El payador y antología de poesía y prosa*. Biblioteca Ayacucho.
- MANSILLA, Lucio V. (1984). *Una Excursión a los indios Ranqueles*. Caracas, Biblioteca Ayacucho (edición de Saúl Sosnowski).
- MARIAL, José (1950): *El teatro independiente*. Buenos Aires, Alpe.
- MARX, Karl (2014): *Antología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- MEYERHOLD, V. E. (1986): *Teoría teatral*. Madrid, Fundamentos.
- MOGLIANI, Laura: “*Salto al cielo: el desarrollo de una utopía*” en PELLETTIERI, Osvaldo (Editor), *Teatro Argentino de los `90*. Buenos Aires, Galerna: 1992. 79-83.
- MONTI, Ricardo (1983): “Prólogo”. En DÍAZ, KARTUN, POGORILES, WINER (1983): *4 Autores. Teatro*. Buenos Aires, Talleres EDIGRAF S.A. 9-11.
- MONTELEONE, Jorge (2011): “Diosa de la patria deseante”. En *Teatro. La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Año XXXII. N°109. Diciembre de 2011. 12-19.
- MÖRNER, M. (1992). “La problemática de la periodización de la historia de los siglos XVIII-XX” en *Anuario del IEHS*, VII: Tandil, 31-39:
<http://www.unicen.edu.ar/iehs/files/La%20problem%C3%A1tica%20de%20la%20periodizaci%C3%B3n%20de%20la%20historia%20latinoamericana%20de%20los%20siglos%20XVIII-XX.pdf> (23-12-2015).
- MORO, Tomás (2011): *Utopía*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- MOUFFE, Chantal (1999): *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2011): *En torno a lo político*. Buenos Aires, FCE.
- MUGUERCIA, Magaly (2012): “Contrarrevolución en el balneario. La potencia del simulacro”. En KARTUN, Mauricio: *Tríptico patronal*. Buenos Aires, Atuel.
- MUÑIZ, Natacha (2015): “Música y escena: dialéctica de la acción y el sonido”. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Primera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del espectáculo]. XXIII Jornadas de Reflexión Académica en*

Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Año XVI. Vol. 24. Febrero 2015. Buenos Aires, Argentina. 169-173.

NANCY, Jean-Luc (2001): *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena Libros.

NEGRETE PORTILLO, Rafael (2011): “Por no llorar. Breve ensayo sobre la causalidad de la risa más allá del proscenio”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N° 14. Año VII, Diciembre 2011. En: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero14/articulo/376/por-no-llorar--breve-ensayo-sobre-la-causalidad-de-la-risa-mas-alla-del-proscenio-.html>

ORDAZ, Luis (1957): *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Leviatán.

_____ (1981): *El teatro argentino*. Buenos Aires, CEAL (3 tomos).

_____ (1999) *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

ORTIZ PADILLA, Yolanda (2016): “Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 45. 449-462. En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/55135>

OULEGO, Daniela (2015): “*Terrenal* de Mauricio Kartun: un reescritura política, circense y metateatral del mito de Caín y Abel”. En *Telón de fondo*. Año 11. N°22. Dic. 103-111. En: <http://www.telondefondo.org/numero22/articulo/583/terrenal-de-mauricio-kartun-una-reescritura-politica-circense-y-metateatral-del-mito-de-cain-y-abel.html>

PAVIS, Patrice (2007): *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.

_____ (2012): “Tesis para el análisis del texto dramático”. Mimeo.

PELLETTIERI, Osvaldo (1989): “*El partener*, la tragicomedia de la impostura y el desencanto” en KARTUN, Mauricio, *El partener* y RICCI, Jorge y BRUZA, Rafael, *El clásico binomio*. Santa Fe, editorial de la Universidad Nacional del Litoral. 49-67.

_____ (1990): *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires, Galerna.

_____ Ed. (1992): *Teatro Argentino de los `90*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (1993): “Cuatro textos de nuestro tiempo o La continuidad de una voluntad modernizadora”, Estudio Preliminar a MONTI, Ricardo; PERINELLI,

Roberto; ROVNER, Eduardo y KARTUN, Mauricio (1993): *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores*. Buenos Aires, Girol Books. I-XVII.

_____ (1993b): “Mauricio Kartun: entre el realismo y el neogrotesco” en KARTUN, Mauricio (1993): *Teatro*. Buenos Aires, Corregidor. 11-31.

_____ (1994): *De Lope de Vega a Roberto Cossa*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (1994): *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (1997), *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (1997): *El teatro y su mundo*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (1998): *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (1999): *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2000): *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2000b): *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2000c): *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna.

_____ Director (2001): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2001b): *Modernidad, posmodernidad y teatro argentino*. Caracas, Rev. *Escritos en arte, estética y cultura*. III Etapa, No. 14.

_____ (2001c): “En torno al actor nacional. El circo, el cómico italiano y el naturalismo”. En PELLETTIERI, Osvaldo Director (2001c) *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Cuadernos del Getea 13. Buenos Aires, Galerna. 11-40.

_____ Director (2002), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Volumen II. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2004): *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2006): “Mauricio Kartun y el teatro nacional” en KARTUN, Mauricio, *Teatro Tomo 2*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (2009): *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires. Volumen I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2012): *Territorios teatrales*. Buenos Aires, Galerna.

PÉREZ CALARCO, Martín (2016): “En esa ocasión tan ruda. Solanas, Marechal, Borges: el *Martín Fierro* al calor de la vuelta de Perón”. En *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas-CELEHIS*. Año 25, Nro. 32, Mar del Plata, Argentina. 100-113. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1978>

PERINELLI, Roberto (2009): “¿Teatro Abierto, otra vez?”. En *revista teatro/celcit*. Segunda época, Año 17, Números 35/36. Buenos Aires, CELCIT.

PIANACCI, Rómulo (2011): “Tradición, vigencia y permanencia del teatro clásico en la escena contemporánea: *La ollita* de Plauto”. En Vº Encuentro de Investigación Teatral “Cruce de Criterios” en el marco del XXVIº Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España, 25 de octubre de 2011.

_____ (2009): “Variaciones del tema clásico de Progne y Philomela en la *Tragicomedia llamada Filomena* de Joan Timoneda” En: IIIº Actualidad de los clásicos. IIIº Congreso Internacional de Filología y Tradición Clásicas “Vicentina Antuña In - Memoriam”. Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, 8 al 12 de diciembre de 2009. ISBN 978-959-7211-03-7. 400-408.

PIGLIA, Ricardo (2014): “Una trama de relatos” en *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Debolsillo.

_____ (1993): *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

PIRANDELLO, Luigi (1968): *Ensayos*. Madrid, Guadarrama.

PISCATOR, Erwin (1976): *Teatro político*. Madrid, Ayuso.

PODESTÁ, José J. (2003): *Medio siglo de farándula: memorias de José J. Podestá*. Buenos Aires, Galerna.

PROAÑO GÓMEZ, Lola y GEIROLA, Gustavo Comp. (2010) *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*. Buenos Aires, INT.

_____ (2015): *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo I*. Buenos Aires, CELCIT.

PUCCIARELLI, Alfredo Coord. (2006): *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (2011): *Los años de Menem: La construcción del orden neoliberal.* Buenos Aires, Siglo XXI.

QUINTANAS, Anna (2011): “Higienismo y medicina social: poderes de normalización y formas de sujeción de las clases populares”. En *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*. N° 44, enero-junio 2011, 273-284.

QUIROGA, Horacio (2015): “Juan Darién” en KARTUN, Mauricio y QUIROGA, Horacio, *Juan Darién. Cuento y obra teatral.* Buenos Aires: Cántaro.

RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas.* España, Universidad Autónoma de Barcelona.

RAMA, Ángel. 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses.* Buenos Aires: CEAL.

RAMÍREZ, Mario Teodoro (2011): “Fragmentos sobre lo político. Aproximaciones desde Esposito, Rancière, Nancy, Negri y Agamben”. En *EN-CLAVES del pensamiento*, Año 5, N°10, jul-dic 2011, 105-124.

REST, Jaime (1979): *Conceptos de literatura moderna.* Buenos Aires, CEAL.

RETAMOZO, Martín (2017): “La teoría del populismo de Ernesto Laclau: una introducción”. En *Estudios Políticos*, novena época, N°41, mayo-agosto 2017: 157-184.

RISETTI, Ricardo (2004): *Memorias del Teatro Independiente Argentino.* Buenos Aires, Corregidor.

RIVAROLA, Larisa (2011): “Una caracterización de la clase política argentina en *El Niño Argentino* de Mauricio Kartun”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N° 14. Año VII, Diciembre 2011. En: <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero14/articulo/382/una-caracterizacion-de-la-clase-politica-argentina-en-el-ninio-argentino-de-mauricio-kartun.html>

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2012): “Elías Castelnuovo: saberes linyeras y estéticas del desecho”. En *Zama/4*: 89-98.

_____ (2013): “Capitalismo y Exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea”. Estudio Preliminar a CASTELNUOVO, Elías, *Larvas.* Buenos Aires, Biblioteca Nacional. 9-84.

- ROMERO, José Luis (1982): *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires: CEAL.
- ROMERO, Luis Alberto (2009): *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROYO, Amelia (s/f): *Avatares del teatro político (acerca de El Niño Argentino de Mauricio Kartun)*. Roma, Cuadernos del Hipogrifo. *Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*.
En: https://www.academia.edu/15657958/Amelia_Royo_Universidad_Nacional_de_Salta_.AVATARES_DEL_TEATRO_POL%C3%8DTICO_ACERCA_DE_EL_NI%C3%91O_ARGENTINO_DE_MAURICIO_KARTUN
- SAER, Juan José (2010): “Martín Fierro: problemas de género”. En: SAER, Juan José. *El concepto de Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAÍTTA, Sylvia (2006): “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX”. En *Revista Nuestra América*, N°2, Agosto-Diciembre 2006: 89-102.
- SALATINO, Lucía (2012): “El Gringuete, un ‘imprescindible’ en la ‘máquina’” en KARTUN, Mauricio: *Tríptico patronal*. Buenos Aires, Atuel.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2009): “El arte del monólogo”. En *Revista Teatro/Celcit*. Segunda época, Año 17, N° 35-36. Buenos Aires, Celcit. 162-170.
- SANTOS IÑURRIETA, Manuel (2015): *Mientras cuido de Carmela (y otros textos)*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1967): *Facundo*. Buenos Aires, CEAL.
- SASTURAIN, Juan (2008): “Misterix, el hombre más fuerte” en *Página/12*. Lunes 24 de noviembre de 2008. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-115527-2008-11-24.html>
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1965): *Bases para la reconstrucción nacional*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- _____ (1973): *Política británica en el Río de La Plata*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- _____ (1983): *Historia de los ferrocarriles argentinos*. Buenos Aires, Plus Ultra.

SCHEININ, Norma Adriana (2012): “El irresistible vuelo de la metáfora, sobre *Ala de criados* de Mauricio Kartun”. En PELLETTIERI, Osvaldo ED. (2012): *Territorios teatrales*. Buenos Aires, Galerna. 175-179.

SCHOO, Ernesto (2011): “Genealogía de una mujer fatal”. En *Teatro. La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Año XXXII. N°109. Diciembre de 2011. 6-11.

SEIBEL, Beatriz (2002): *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (2005): *Historia del circo*. Buenos Aires, del Sol.

SPREGELBURD, Rafael (2017): “La luz estroboscópica. No creo que haya evolución en el arte”. Columna Diario Perfil, 17/06/17. Disponible en: <http://www.perfil.com/columnistas/la-luz-estroboscopica.phtml> Última consulta: 04/09/17.

SZUCHMACHER, Rubén; BARTÍS, Ricardo; COSSA, Roberto; BRAMBILLA, Raúl (2007): “El teatro”. En V.V.A.A., *Debates de la cultura argentina II (2005-2006)*. Buenos Aires, Emecé. 153-181.

TABORELLI, María Victoria (2014): “Aproximaciones a la dramaturgia de *Chau Misterix* de Mauricio Kartun a partir de cuatro monólogos para una puesta no realizada”. *La revista del CCC* [PDF]. Julio / Diciembre 2014, n° 21. Actualizado: 2014-12-19. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=505>

_____ (2016): “La narración desde la muerte en *Salomé de chacra de Mauricio Kartun*” en *Dramateatro Revista Digital*. Año 18. Nueva Etapa. N°1-2, JUNIO-DICIEMBRE. 360-368.

TERÁN, Oscar (2008): *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.

TINIÁNOV, Iuri (1970): “Sobre la evolución literaria”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos.

TODOROV, Tzvetan (2014): *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

TRASTOY, Beatriz (2001): “2.3. Teatro Abierto 1981: Un Fenómeno Social y Cultural”. En *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*, Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Director Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Ediciones Galerna.

- TRÍBULO, Juan (2015): *El pensamiento vivo de Oscar Fessler*. Tomos 1 y 2. Buenos Aires, INT.
- TROUSSON, Raymond (2011): "Tomás Moro, padre de la utopía moderna". En MORO, Tomás (2011): *Utopía*. Madrid, Círculo de Bellas Artes. 9-25.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- _____ (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- _____ (2004): *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- URE, Alberto (2012): *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional (edición de María Moreno, con prólogo de Cristina Banegas).
- VERZERO, Lorena (2013): *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.
- VICTORIA, Marcos (1958): *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires, Losada.
- VILLAGRA, Irene (2008): "Teatro Abierto: Conferencia de Prensa del 12 de Mayo de 1981, proyecto cultural de resistencia". En *La Revista del CCC*, sección: *Palos y Piedras*, Publicado en mayo / agosto 2008, Edición N° 3 / Año 1. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/62/>
- _____ (2010): "Teatro Abierto 1981: repercusión en algunos medios gráficos de la época". En *La revista del CCC* [en línea]. Mayo/Diciembre 2010, n° 9/10. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/183/>
- _____ (2013): *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio crítico de fuentes primarias y secundarias*. La Plata, Al Margen.
- _____ (2015): *Teatro Abierto 1982 y 1983. Estudio crítico de fuentes*. Buenos Aires, Nueva Generación.
- VINELLI, Elena (2009): "Traducción Intersemiótica: revisión del debate de Bologna". VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Universidad de La Plata, La Plata, 19 de mayo de 2009.
- Disponible en actas: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- VIÑAS, David (1971): *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- _____ (2000): *Menemato y otros suburbios*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

V.V.A.A. (2000): “Aspectos neurológicos y neurofisiológicos de la risa”. En *Arch Neurocién* (Mex). Vol.5, N°1: 43-49, 2000.

V.V.A.A. (2013), *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. España, AKAL.

V.V.A.A. (2015): *Teatro Abierto 1981*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentores.

V.V.A.A. (2016): *Teatro Abierto 1982*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentores.

V.V.A.A. (2016): *Teatro Abierto 1983*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentores.

WILDE, Oscar (2011): *Salomé*. España, Libros del Zorro Rojo.

ZAYAS DE LIMA, Perla (1991): *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos. 1950/1990*. Buenos Aires, Galerna.

_____ (2001): “Teatro Abierto 1982-1985”. En *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*, Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Director Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Galerna. (112-123).

ZIMMERMANN, Bernhard (2004): “La interrogación a lo real: aportaciones de Brecht al concepto marxista de realismo”. En *Historia de la Literatura. Volumen 6. El mundo moderno. De 1914 hasta nuestros días*. Madrid, Akal. 759-762.

7.6. Filmografía

Balassa, Arturo (1990): *País cerrado, Teatro Abierto*.

Crexell, Hugo y Salerno, Mónica (2013): *Kartun, el año de Salomé*.

Solanas, Fernando Ezequiel (1978): *Los hijos de Fierro*.

Agradecimientos

La realización de esta tesis fue posible gracias a la obtención de una beca tipo 1 del Conicet hacia fines del año 2012 y que se renovó a una beca doctoral en 2014. De esta forma, entre 2013 y 2017 pude dedicarme de manera exclusiva al estudio de esta temática gracias al apoyo económico de dicho organismo, por lo que quiero dejar aquí plasmado mi profundo reconocimiento a esa entidad.

Deseo agradecer, en primer lugar, a mi directora, la Doctora Mónica L. Bueno, sin cuya paciente y minuciosa lectura esta tesis nunca hubiera visto la luz. Agradezco con gran sinceridad la libertad y el aliento brindado por ella al momento de delinear mi objeto de estudio, así como también su interés y acompañamiento permanente y sus generosos aportes teóricos, de inestimable valor, para orientar, profundizar y mejorar mis hipótesis. Las discusiones generadas en el marco del grupo de investigación que ella dirige y del que formo parte (“Cultura y política en la Argentina”), del mismo modo que el trabajo cotidiano en la elaboración de las clases de Literatura y Cultura Argentinas I y II, donde soy ayudante desde el año 2006, han colaborado de manera sustancial en mi formación y, por ende, en la producción de esta tesis. Quiero expresar además mi agradecimiento a mi codirector, el Doctor Rómulo Pianacci, por su presencia y su estímulo imprescindibles, y por sus valiosísimos aportes referidos al género en particular que aquí me propongo estudiar. Por otro lado, quiero agradecer también a mis colegas miembros del grupo de investigación “Cultura y Política en la Argentina”: Marinela Pionetti (sin su escucha nada de esto hubiera sido posible), Julián Fiscina y Fabián Iriarte, pues las múltiples reuniones y discusiones de grupo que hemos sostenido en los últimos años, así como también todas las actividades de extensión que hemos organizado conjuntamente (jornadas, charlas, *workshops*) han contribuido de manera constante a ampliar el espectro de mis análisis, a cuestionarme los lugares comunes y a profundizar teórica y críticamente cada una de mis ideas embrionarias. Deseo plasmar también mi reconocimiento para los miembros del área de Literatura Argentina de la UNMdP, con quienes vengo trabajando hace muchos años y cuyas lecturas de la literatura nacional han colaborado de manera sustancial en la elaboración de muchas de las ideas vertidas en esta tesis.

Quiero, además, reconocer a la comisión evaluadora de mi tesis de Maestría en Letras Hispánicas, el Dr. Jorge Dubatti, la Dra. María Coira y el Dr. Gabriel Cabrejas, pues la minuciosa, atinada y responsable lectura de ese trabajo embrionario repercutió insoslayablemente en la producción de este nuevo emprendimiento. Asimismo, quiero agradecer de manera particular al Dr. Jorge Dubatti, quien me ha facilitado generosamente muchos materiales imprescindibles para esta tesis y de difícil acceso. Del mismo modo, quiero agradecer también al Dr. Arturo Álvarez Hernández por los comentarios y sugerencias sobre mi plan de tesis doctoral, que resultaron muy iluminadores para la escritura definitiva de este material. Un lugar fundamental ocupa, por supuesto, el propio Mauricio Kartun, siempre abierto y generoso para brindarme entrevistas, responder preguntas o alcanzarme materiales de otro modo inaccesibles, sin mediar su persona.

Agradezco, también, a todos aquellos que cada vez que se cruzaban en su camino con un material teatral o con entrevistas, artículos o revistas relacionadas con mi investigación, tuvieron la gentileza de acercármelas siempre preocupadas por contribuir con mi trabajo. Recuerdo, puntualmente, a Marcela Romano, Carola Hermida, Víctor Conena,

Francisco Aiello, Estefanía Di Meglio, Lourdes Gasillón, Rosalía Baltar y, por supuesto, Mónica Bueno y Rómulo Pianacci.

No quiero dejar de nombrar a mis compañeros en la tarea de investigación, artífices de un acompañamiento imprescindible para los momentos de flaqueza, incertidumbre o duda: Martín Pérez Calarco, María Pía Pasetti, María Estrella, Virginia Forace, Lourdes Gasillón, Sabrina Riva, Verónica Leuci, Clara Lucifora, Alejandro Del Vecchio, Marinela Pionetti, Eugenia Fernández, Mariana Blanco -quien me ha facilitado material teórico por dedicarse también a los estudios teatrales- y Mayra Ortiz Rodríguez. Deseo mencionar, en este punto, a Yolanda Ortiz Padilla, que al cruzar el océano e interesarse por nuestro teatro fue un impulso motivador para concretar el trabajo y la escritura.

Mi pertenencia a ATEACOMP -Asociación Argentina de Teatro Comparado- y a AINCRIT -Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral- colaboró profundamente con mi investigación, a través de la organización de jornadas, encuentros académicos y/o congresos y de la difusión de materiales de la más diversa índole, por lo que agradezco también aquí a sus miembros y comisiones directivas, por su quehacer cotidiano. Lo mismo vale para los congresos del GETEA, y para muchos de sus miembros que han colaborado con preguntas, opiniones, materiales, puntos de vista y sugerencias. Agradezco también a Carlos Catalano, por su apertura y gentileza para recibirme y compartir conmigo parte de la historia que reconstruye esta tesis, y a Victoria Fuentes por facilitarme el contacto.

Quiero agradecer a aquellos muchos profesores, compañeros de estudio, alumnos, actores, directores, amigos y colegas, que comparten, contagian y estimulan mi pasión por la literatura y el teatro (imposible nombrarlos a todos) y, por supuesto, al acompañamiento, comprensión e incondicionalidad de mi familia, en particular a Emanuel, para quien los agradecimientos son eternos e infinitos, por lo que lo resumo en un gracias por el amor. A Catalina, por ser motor fundamental de cada uno de mis pasos y razón incuestionable que me ayudó a luchar en los momentos más oscuros de mi existencia. A Maite, Giuliano, Santino y Sofía (las dos), por su permanente y vital inspiración. A mis padres, por la vida y todo lo que vino después. A mis hermanos, por ser ejemplo, pilares, cómplices y cable a tierra; y a Betina por las largas charlas y las infinitas veces que con alegría me alojó en su casa, en cada uno de mis viajes a Buenos Aires para asistir a jornadas, congresos y/o realizar trabajo de archivo, así como también por su generosidad en traerme libros encargados desde CABA, en cada uno de sus viajes según se lo solicitara.

Por último, agradezco infinitamente a todos aquellos que me contuvieron, acompañaron y ayudaron a salir adelante cuando el futuro se veía negro, confiando en mí y en mi trabajo y estimulándome a luchar con fortaleza y paciencia frente a grandes obstáculos, sin perder la fe ni la esperanza: médicos (en especial mis salvadores: Paula Lillo, Omar Carranza y Pablo Capellino), enfermeros, familia, amigos y colegas inmensos e imprescindibles. Para todos ellos es esta tesis.