

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

*Milena Bracciale Escalada*¹

Resumen

Establecer una periodización de la obra dramática de Mauricio Kartun (San Martín, Pcia. de Bs. As., 1946) que segmente la totalidad de su producción en diversas fases, nos permite abordar la noción de teatro político, alejándonos del maniqueísmo tradicional que entiende lo político exclusivamente como panfletario. La producción kartuniana sirve como puntapié para discutir la complejidad de las relaciones entre arte y política, y formular la hipótesis de un autor que a lo largo de toda su carrera produce un tipo de teatro eminentemente político, con una “visión de mundo” que permanece inalterable, a pesar de la metamorfosis procedimental que implica la evolución de su teatro; desde la juvenil, utópica y, de alguna manera, inocente primera etapa hasta la profundidad creativa de su período de madurez, que incluye la dirección de sus propios textos, lo que, a nuestro entender, significa un cambio de relevancia en su concepción del fenómeno teatral.

Palabras clave: teatro - política - Kartun - periodización

Abstract

To establish a periodization of Mauricio Kartun’s dramatic work (San Martín, Province of Bs. As., 1946) that segregates the totality of his production in different phases, allowing us to approach the notion of political theater, moving away from the traditional maniqueism that understands the political exclusively as a pamphleteer. The Kartunian production serves as a kick-off to discuss the complexity of the relations between art and politics, and formulate the hypothesis of an author who

¹ UNMdP – CELEHIS – CONICET. milena_bracciale@yahoo.com

throughout his career, produces a type of eminently political theater with a "vision of the world" that remains unalterable, in spite of the procedural metamorphosis that the evolution of its theater implies; From the juvenile, utopian and, somehow, innocent first stage to the creative depth of his maturity period, which includes the direction of his own texts, which, in our opinion, signifies a change of relevance in his conception of the theatrical phenomenon.

Key words: theater - politics - Kartun - periodization

*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.*

Punto de partida

Propongo utilizar la singularidad de la obra dramática de Mauricio Kartun (San Martín, Prov. de Bs. As., 1946), como disparador para reflexionar en torno al concepto de "teatro político" y, por extensión ineludible, para interrogarnos acerca de los vínculos entre estética y política, entre lo ficcional y lo extra-estético. Para observar estas relaciones parto 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. Incluyo bajo esta

terminología lo ideológico y lo procedimental, referido 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.

Elijo, de manera deliberada, la obra de Kartun porque 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.

Breve recorrido teórico

Para comenzar, quisiera plantear un breve recorrido teórico que nos permita delinear una noción posible de “teatro político”. 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 nos aclara la experiencia y 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 la concepción del Teatro –con mayúscula, tal como él entiende al verdadero arte del teatro- como parte del Estado, y el hecho de que el verdadero Teatro siempre dice algo del Estado y del estado de situación, esto es, del estado de la sociedad; a su vez que muestra otro estado 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).

Desde este punto de vista, el teatro es el arte que más cercanamente linda con la política. Este aspecto 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. Alejarse de una concepción macro de la política y comprender que en lo micro también hay resistencia y discursos contrahegemónicos. 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. (idem, p. 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*, lo que simplificaría demasiado la cuestión y echaría poca luz al abordaje de esta problemática. 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 las raíces de *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 coexistencia 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.

El caso Kartun

Pensar la obra de Kartun de manera global y desde una perspectiva diacrónica, brinda la posibilidad de concebir 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 inalterable a lo largo del tiempo. 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.

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.² 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 dispositivo de 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, 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.

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 suya 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.³ Así, Kartun descubre un elemento central que recorrerá toda su poética posterior: el uso

² Estrenada el 4 de agosto de 1980 en el teatro Auditorio Buenos Aires, bajo la dirección de Carlos Catalano.

³ Para ampliar los detalles en torno al vínculo entre Kartun y Boal en los años setenta, remito a Bracciale Escalada, Milena: 2014.

del humor –la ironía, la farsa, la parodia–, permite crear un tipo de teatro político ajeno a la solemnidad. Cuando Boal se exilia en Argentina a causa de la dictadura brasilera, 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”, actúa en una obra escrita por Boal en Brasil y traducida al español en este nuevo contexto,⁴ y, finalmente, hacia 1972, 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 1974.⁵ El marco socio-político que reúne estas actividades es la euforia por las inminentes elecciones y la campaña camporista. Es decir que todas estas experiencias de teatro popular con el elemento humorístico adquirido en los talleres de Boal, se conjugan con una visión peronista de izquierda que le otorga a Kartun una perspectiva nacional y popular del arte teatral. 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. 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.

Todas estas experiencias que se verán interrumpidas durante la dictadura y que Kartun decide no publicar –produjo otros dos textos con estas mismas particularidades: *Gente muy así* de 1976 y *El hambre da para todo* de 1978–, son descritas luego

⁴ *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.

⁵ Para más datos acerca del desarrollo del teatro militante en la Argentina y de sus múltiples agrupaciones, derivó a Verzero, Lorena: 2013.

por el autor como “dramaturgia de urgencia”, por el peso del contexto y la visión un tanto 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 bien orgánica en su etapa de madurez para dar lugar a la constitución de un teatro político, cuya base ideológica es precisamente este origen nacional y popular, proveniente de la izquierda nacional peronista, del revisionismo y del socialismo.

Después de *Chau Misterix*, Kartun participa en dos experiencias de Teatro Abierto con *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia*.⁶ La primera remite nuevamente a la memoria y a la infancia –de hecho, de manera coincidente pero no casual, el personaje 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

⁶ *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 Zemba.

kartuniana. Con *Pericones*, Kartun llega 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 simbólico 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 y 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. Ahora sí, Kartun parece retomar lo político, atravesado por el humor, de manera contundente 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 de manera extensiva 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.⁷ La

⁷ *Salto al cielo* se estrenó en el Teatro de la Campana el 28 de octubre de 1991, bajo la dirección de Villanueva Cosse. *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

privatización de los ferrocarriles con su consecuente clausura de ramales o la idea de patria 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 otra experiencia bisagra, la más importante desde nuestro punto de vista, que marca el inicio de la tercera etapa en la obra kartuniana, a la que hemos denominado etapa de madurez.⁸ El cambio que introduce *La Madonnita* es la autodirección 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.⁹ 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, como dijimos en un comienzo, la epifanía de un tono propio. 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

oficial, pues se estrena en la sala Casacuberta del Teatro Gral. San Martín, con dirección de Laura Yusem, en 1998.

⁸ *La Madonnita* se estrena en octubre de 2003 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, con dirección de Mauricio Kartun.

⁹ Realizó experiencias previas de dirección en Santa Fe y en Tandil que seguramente lo animaron a dar el paso definitivo.

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 *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.¹⁰

El Niño Argentino, cuyo epígrafe para el programa de mano es una frase de Carlos Marx, pone a funcionar un mundo antagonico a partir de la dialéctica patrón-peón como síntesis 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. “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 argentina”, 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 y la derecha argentinas, sobre las que realiza una aguda indagación estético-política. En *Ala de criados*, además del

¹⁰ *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. *Ala 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.

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 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 “encantarlos”; 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 y socialista que proviene de sus años de juventud (Mouffe 1999:15).

Luego de realizar este recorrido general por la poética de Mauricio Kartun, es posible 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 buen teatro, desde un punto de vista

filosófico, es un acontecimiento político pues orienta nuestra ubicación en la historia en una actividad colectiva, que funda un espacio-tiempo alternativo al corriente. 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 dialéctica 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*.

Palabras finales

La perspectiva filosófica desde la que pensamos el teatro (Badiou 2011, 2015; Dubatti 2007, 2008, 2010, 2011, 2013), le otorga una importancia fundamental al pensamiento teatral de sus hacedores. En este sentido, los ensayos de Mauricio Kartun así como sus manifestaciones públicas en entrevistas radiales, televisivas o de la prensa escrita, funcionan como indicios iluminadores para comprender la concepción que el autor posee de su propio quehacer estético y del arte en general. Para cerrar, entonces, resulta pertinente resaltar dos particularidades que se desprenden de los paratextos mencionados. El primero de ellos es el hecho de que para Kartun escribir es pensar. Así lo explica en una reciente entrevista (Resnicoff y Echandi, 2016):

...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.

De esta forma, Kartun coincide con Badiou al concebir al teatro como una forma de pensamiento, como la corporeización de la idea, como una experiencia que aclara nuestra situación en la historia (Badiou 2011). Por último, en relación directa con el teatro argentino, Kartun reivindica el elemento detonador que significa el espectáculo teatral *Moreira* para la fundación de una nueva estética nacional. Con su capacidad de conmoción e insubordinación pura, *Moreira* instala un modelo polémico, bastardo, cuya experiencia híbrida fundacional, da pie a nuevas mezclas que determinan el sello propio del teatro nacional:

...con el *Moreira*, el teatro en mi país –literal y metafóricamente– *toca tierra*. Baja a ella. Desciende desde el entablado 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 2006c: 71, cursivas en el original)

Como queda de manifiesto en la cita precedente, Kartun no sólo reivindica el origen del teatro nacional en torno al circo

criollo, a la pantomima, el *clown* y a la controversial figura recreada por Eduardo Gutiérrez, sino que, de alguna manera, se inscribe dentro de esa genealogía, es decir, dentro de una estética híbrida, producto fecundo de una mezcla irreverente e inesperada, políticamente incorrecta y de impronta netamente popular (Kartun 2006c: 66-72). Para Kartun, entonces, el teatro es una búsqueda de fusión entre imágenes e ideas,¹¹ aspecto que empieza a profundizar de manera deliberada en *Pericones* (1987) y que se evidencia en su máxima expresión a partir de *El Niño Argentino* (2006).

En conclusión, 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, 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

¹¹ Así lo manifiesta en una entrevista realizada por Analía Roffo a propósito del estreno de *Pericones*: “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*.” (Kartun 1987: 12-13. Comillas y cursivas en el original)

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”. 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” (Goldmann 1967; Chartier 1992) 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 Ricardo Piglia en el epígrafe de este trabajo, este teatro debe leerse “a contraluz de la historia verdadera”, es su “pesadilla” (Piglia 1993: 8).

Bibliografía

Badiou, Alan (2011) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.

- (2015), *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Boal, Augusto (1973) *3 Obras de Teatro. Revolución en América del Sur. Torquemada. El gran acuerdo Internacional del Tío Patilludo*. Buenos Aires, Noé.
- 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>
- Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008) *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- (2010) *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.
- (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.
- (2013) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Goldmann, Lucien (1967) *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Kartun, Mauricio (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”, pp. 9-15.
- (1993) *Teatro. Chau Misterix, La casita de los viejos, Cumbia morena cumbia, Pericones, El partener, Salto al cielo*. Buenos Aires, Corregidor.
- (2001) *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2005) *La Madonnita*. Buenos Aires, Atuel.

- (2006a) *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.
- (2010) *Ala de criados*. Buenos Aires, Atuel.
- (2011) *Chau Misterix, Como un puñal en las carnes, La suerte de la fea*. Buenos Aires, Colihue.
- (2012) *Tríptico patronal. El niño argentino. Ala de criados. Salomé de chacra*. Buenos Aires, Atuel.
- (2014) *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires, Atuel.
- Mouffe, Chantal (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Buenos Aires, Paidós.
- Piglia, Ricardo (1993) *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Ranciére, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. España, Universidad Autónoma de Barcelona.
- 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.
- Verzero, Lorena (2013) *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.