



Actas de las II Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2013

Universidad Nacional de Mar del Plata, ISBN 978-987-544-586-4

La poética de Mauricio Kartun: teatro e identidad nacional

Milena Bracciale Escalada

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS – CONICET
milena_bracciale@yahoo.com

Resumen

El presente proyecto tiene como antecedentes otras investigaciones realizadas sobre teatro argentino en el marco de ayudantías y becas otorgadas por la UNMdP, e inscriptas en la Maestría en Letras Hispánicas de esta universidad. A partir de esos trabajos, se observó la configuración del teatro como un relato de identidad nacional, en el que el contexto histórico, la figura de autor y la preocupación por el lenguaje resultaban determinantes. Siguiendo esta línea, la obra de Mauricio Kartun (San Martín - Pcia. de Bs. As., 1946), permite observar cómo se cifran todas estas particularidades en la producción de un solo autor. En la actualidad Kartun pone en escena sus obras en el Teatro del Pueblo, espacio que condensa míticamente toda la perspectiva ideológica del teatro independiente gestado por Barletta. El vínculo de Kartun con el teatro surgió a fines de los años sesenta, contexto en el que primaba un teatro político y con el que el autor, como militante de la “izquierda nacional” y luego del peronismo, se relacionó de manera inmediata. En este sentido, nos interesa observar la concepción de teatro político que posee Kartun y cómo ésta se fue modificando en las sucesivas piezas. Para ello, pretendemos establecer conceptualizaciones operativas que señalen la lectura política realizada por Kartun en sus textos dramáticos, en relación con la tradición nacional, así como también periodizar su obra dentro del marco del teatro argentino independiente. Procuramos, entonces, describir las particularidades de su poética y su vinculación con la historia, la cultura y la literatura argentinas.

Palabras clave: teatro – Kartun- Literatura argentina – Nación – Identidad.

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 (...) Artefacto de perturbar y, en la perplejidad de ese desconcierto, incitar al espectador a concertar una mirada nueva, a romper el cristal de la costumbre. Así seguirá sin duda girando nuestro bendito aparato, y dentro, su engranaje principal, la palabra.
Mauricio Kartun

El año pasado, en estas mismas jornadas, presenté el proyecto que debiera ser, en breve, mi tesis de Maestría en Letras Hispánicas. Titulado: “Constelaciones de Análisis para una visión del teatro como mapa de la cultura argentina: entre el relato propio y el discurso estatal (1989-2003)”, dicho proyecto es el antecedente inmediato de mi plan actual para el Doctorado en Letras de esta universidad, “La poética de Mauricio Kartun: teatro e identidad nacional”, enmarcado en una beca Tipo 1 del Conicet, que empecé a desarrollar en el año 2013 y que cuenta, nuevamente, con la dirección de la Dra. Mónica Bueno y la co-dirección del Dr. Rómulo Pianacci.

Mauricio Kartun es un dramaturgo, director, maestro de dramaturgia, teórico del fenómeno teatral, adaptador y compositor de canciones para teatro y cine, de relevante trayectoria en nuestro país. Nacido en San Martín, provincia de Buenos Aires, en 1946, cuenta en su haber con más de quince obras escritas y publicadas, tres inéditas y un libro que compila sus artículos teóricos sobre teatro. Su vínculo con el teatro surgió a fines de los años sesenta, contexto en el que primaba un teatro político y con el que el autor, como militante de la “izquierda nacional” y luego del peronismo, se relacionó de manera inmediata. Tal como él mismo sostiene, sus obras emergen de su “pensamiento nacional y popular” y de su “pertenencia física y humana a ese espacio cultural: desde la política a lo estético” (Dubatti 2005). En este sentido, y de acuerdo con Dubatti, “su teatro funciona como metáfora epistemológica de una identidad individual, generacional y nacional, transversalizadas por la política” (Dubatti 2005).

Me gustaría señalar brevemente cómo y por qué llegué a seleccionar la obra de Kartun como objeto de estudio. Dentro del marco del grupo de investigación “Cultura y Política en la Argentina”, también dirigido por la Dra. Bueno y co-dirigido por el Dr. Miguel Taroncher, y del área de Literatura Argentina, vengo trabajando a través de ayudantías y distintas becas de investigación aspectos relacionados con el teatro argentino del siglo XX. Como punto de partida, inicié mi investigación a partir de un autor que considero fundamental para pensar la tradición teatral en nuestro país. Me refiero a Armando Discépolo, un dramaturgo que rompe con el tipo de teatro que se venía haciendo hasta entonces y que crea un género nuevo, absolutamente local, que es producto de la profundización del sainete criollo –como sostiene Pellettieri-, pero a la vez de las peculiaridades propias del contexto histórico-social y cultural de ese momento (Pellettieri 1997 y 2002). Pensar que cuando Discépolo deja de escribir teatro –lo hace muchos años antes de morir y a pesar de ser uno de los autores más prolíficos y

exitosos de la época-, ocurre con Roberto Arlt un proceso inverso, en tanto abandona la narrativa para dedicarse de lleno al género teatral, me motivó a establecer un vínculo entre ambos autores, que me condujo, inevitablemente, a profundizar acerca del surgimiento del teatro independiente en nuestro país, a partir de la fundación del mítico Teatro del Pueblo, a instancias de Leónidas Barletta. Estamos en plena etapa vanguardista y este movimiento de teatro independiente forma parte también de la polémica “Boedo/Florida” o, en otras palabras, de la discusión acerca del lugar que ocupa el arte y el artista en la sociedad, cuáles son sus propósitos y qué se entiende por “arte”. Roberto Arlt, como todo joven vanguardista, manifiesta abiertamente en varias de sus “Aguafuertes porteñas” su rechazo a todo el teatro que se hace en la época, marcando así su actitud “parricida” de manera notoria. Sin embargo, dentro de ese “acabóse”, como él mismo lo denomina, destaca a un autor: Armando Discépolo (Arlt 2003: 67). Así, puede observarse cierta influencia del grotesco criollo en las particularidades de su dramaturgia (Pellettieri 1997).

De esta manera se inicia, entonces, mi interés por el teatro independiente, a través de observar que en sus comienzos es un movimiento que va a “contracorriente” de otros dos tipos de teatro: el comercial y el oficial, y que, a partir de sus textos fundacionales, se constituye como un posible relato de identidad. Experimentando con las formas teatrales tradicionales, propone procedimientos de ruptura y funciona, por ello, como un contra-discurso estético a los imperativos de época, con una fuerte carga política y una gran confianza en el poder transformador del teatro, en tanto efecto que puede lograrse sobre el espectador. En Argentina, a partir de la labor desarrollada por Barletta, el teatro independiente se desenvuelve de manera inaudita y muchos de los preceptos que fueron fundantes en ese entonces continúan vigentes hoy en día. Por esta razón, me pregunté más adelante, y en conexión con la hipótesis acerca del fenómeno del tango en los años ´90 que la Dra. Bueno trabajó en el marco de sus clases de Literatura Argentina y desarrolló en varios de sus artículos, cómo se manifestó ese teatro independiente en la década menemista. Es decir, hasta qué punto el teatro respondió, o se vio condicionado, por las particularidades del neoliberalismo imperante en esa década. Así, pude establecer cinco constelaciones de análisis que me permitieron pensar diferentes formas de vinculación entre la serie social y la serie teatral. A partir de esa investigación me puse en contacto directo con la dramaturgia de Mauricio Kartun y pude ver algunas de las últimas piezas que escribió y dirigió, tales como “El niño argentino” que, estrenada en el año 2006, posee dos características de relevancia: primero, que está escrita por completo en verso –algo absolutamente anacrónico en un contexto en el que primaba el teatro de intertexto posmoderno-; y, segundo, que efectúa una lectura de la cultura argentina y de las relaciones conflictivas entre la oligarquía terrateniente y las clases populares, poniendo a funcionar ciertos mitos propios de esas clases y, a su vez, recuperando textos fundantes de la literatura argentina para efectuar dicha lectura, principalmente, el *Martín Fierro*, *El matadero* y *La cautiva* (Kartun 2012). Así, a través de su teatro, Kartun se ubica dentro de una genealogía literaria nacional, cuestionando la clásica dicotomía “civilización”/”barbarie”, al escenificar un universo maniqueo en el que ambos polos se contaminan paulatinamente uno de otro,

gestando un mito de origen en cuya parodia, reside la “tragedia” de su constitución, y donde la traición y la violencia resultan elementos prioritarios.

A partir de ahí empecé a pensar en Kartun como un autor que, tal como lo fueron Discépolo o Arlt en su momento, produjo un cambio en la manera de hacer teatro en nuestro país. Además, su incidencia es aún más determinante gracias a su rol de maestro de dramaturgia. Es decir, Kartun fue el maestro de todos los autores jóvenes que surgieron en la década del '90 y que formaron parte de una generación nueva de dramaturgos que hoy ya está legitimada por el campo teatral pero que fue considerada, en ese entonces, como una ruptura de peso en la tradición dramática de nuestro país. Me refiero a autores como Veronese, Daulte, Tantanian, Spregelburd, Zangaro, entre otros. Por otra parte, es un autor que le otorga una gran importancia al texto dramático y a su construcción literaria, como punto de partida para la escena futura (que, vale aclarar, no es lo que ocurre en todos los casos cuando hablamos de “teatro” como algo general). De hecho, tal como lo señala Bartís, Kartun es un “escritor” que dirige, mientras que él, Bartís, se denomina a sí mismo un “director” que, por necesidad de la escena, luego “escribe”. Es decir, no se asume como un escritor en el sentido estricto del término, mote que sí utiliza para calificar a Kartun.

Por otro lado, muchas de las obras escritas y dirigidas por Kartun, fueron escenificadas en el ya mencionado Teatro del Pueblo. Como afirma Noé Jitrik, “poner en escena” es llenar un espacio de una manera peculiar. El teatro mismo es una “práctica espacializante”, cuya sinécdoque sería “el teatro es espacio”. Es decir, el carácter espacial es determinante de la imagen que se produce y, por lo tanto, el texto, que convencionalmente parecía ser lo central, está “mediatizado hasta el punto de que pierde algo de su importancia en virtud de las relaciones espaciales concretas que lo penetran y lo subordinan”, o en otras palabras, “...según el tipo de espacio con el que se cuente será el tipo de obra que se ejecute” (Jitrik 1988). De esta forma, que Kartun escenifique sus piezas en el Teatro del Pueblo, puede ser pensado simbólicamente, a través de la condensación mítica que dicho espacio posee en relación directa con el origen del teatro independiente en Buenos Aires.

Por último, a raíz de un trabajo específico desarrollado dentro del grupo de investigación en el que trabajé el Teatro del Oprimido de Augusto Boal como un modo de pensar la conexión entre las Dictaduras de Brasil y Argentina, derivé de nuevo en Mauricio Kartun ya que él se inició precisamente como actor a través de un taller que dictó Boal en los años '70 en nuestro país. Esa investigación me permitió entrevistarle y pensar la influencia que su teatro tiene de la estética desarrollada por Boal. Así surgió el interés por la noción de “teatro político”, que creo que es un primer punto que habría que discutir, ya que Kartun hace un tipo de teatro político que se fue modificando a lo largo del tiempo, y es esa transformación la que me interesa indagar, partiendo de la perspectiva de Koselleck (1993), es decir, no asumiendo el concepto como una entidad permanente, sino como un índice que cambia su significado en relación con los contextos históricos atravesados y que se despliega o proyecta sobre el plano cronológico y temporal de la historia. Esto implica darle al concepto (al nombre) una

marca histórica, ya que una misma noción puede tener diferentes significaciones según las épocas.

Actualmente, Mauricio Kartun es un autor legitimado por el campo teatral y eso puede observarse en la publicación de todos sus textos así como también en el reconocimiento obtenido a través de los premios recibidos. De hecho, es un autor bastante estudiado pero no existe un trabajo que proponga el análisis de su obra de manera global. Mi propuesta es, entonces, realizar una investigación que tome su obra como totalidad, pensando qué lugar ocupa su teatro dentro de una periodización del teatro independiente argentino y observando las particularidades de su poética. Me interesa indagar la evolución de su concepción teatral, en relación con la serie social y con otros textos de la literatura argentina y universal, y su pasaje de autor a autor/director.¹

Como características constitutivas de su poética es imprescindible detenerse en el uso de la música y el baile, en la violencia, la cuestión sexual, el enfrentamiento de clases, el humor, la irreverencia y la mezcla como mecanismo constructivo de la heterogeneidad. Los cruces entre la cultura alta y baja así como también el empleo híbrido de formatos anacrónicos tales como el folletín, los versos gauchescos, la historieta, el radioteatro, las fotografías viejas, definen una forma propia de teatro que procuro investigar. Asimismo, la cuestión del uso de la lengua me parece un eje determinante que puede ser pensado, también, dentro de una amplia serie de la literatura argentina. Me refiero al hecho destacable en Kartun de darle la voz a personajes marginales, haciendo hincapié en el uso de formas populares que, en el caso de “El Niño argentino”, por ejemplo, puede ser puesto en vinculación, incluso, con lo realizado por la gauchesca en ese mismo sentido. También, aunque no es lo predominante, hay una indagación acerca del uso de la lengua de las clases dominantes, por ejemplo, en el caso de “Ala de criados”. Desde esta perspectiva, pretendo establecer conceptualizaciones operativas que señalen la lectura política realizada por Kartun en sus textos dramáticos, en relación con la tradición nacional. Además de los vínculos notorios que posee con otros autores argentinos del siglo XX (Discépolo, Arlt) y con autores del teatro universal como Chéjov o los clásicos griegos (Bracciale 2012), la obra

¹ En el año 2003, con *La madonita*, Kartun se autodirige por primera vez. Luego de esta experiencia, vuelve a animarse con las “faenas” de la puesta en escena, dirigiendo un texto que durante mucho tiempo consideró irrepresentable y que otros directores de trayectoria y gran experiencia se negaron a asumir. Hasta aquí, 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” (2006) 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. Formado en una tradición más bien ortodoxa en cuanto a los límites de los roles a desempeñar, Kartun entendió durante años que el autor escribe y el director dirige, es decir, que se trataba de roles infranqueables que había que respetar a rajatabla. Pese a ello, de pronto comienza a notar que muchos de sus alumnos, en general los jóvenes dramaturgos que surgieron en la década del ‘90, desde Veronese hasta Spregelburd, no respetan ese mandato; que se autodirigen, que no esperan el accionar de un otro, cuya acción siempre será inevitablemente incompleta, traicionera con respecto al punto de vista del autor, para que sus textos cobren cuerpo. Y entonces, por suerte, se anima. Y ya no habrá vuelta atrás. “El niño argentino” marca, así, un quiebre central en la obra de Kartun, un punto de partida. Pero además, señala un hito en el teatro argentino contemporáneo que se continuará con “Ala de criados” (2009) y con “Salomé de chacra” (2011).

de Kartun reelabora mitos populares y universales, y presenta influencias de autores tales como Valle Inclán, a partir de sus esperpentos, de la fenomenología de Bachelard o de la poesía de Raúl González Tuñón, que considero relevante estudiar para comprender de manera global su concepción teatral.

Pensar la producción dramática de Kartun como una serie de “relatos de identidad cultural”, permite observar su tratamiento de temáticas trascendentales de nuestra historia nacional tales como la dicotomía ciudad-campo, el viaje a Europa, la explotación ejercida por las clases dominantes, el problemático vínculo entre la oligarquía terrateniente y los nuevos inmigrantes inauguradores del pensamiento anarquista en nuestro país, o la subjetividad (e ideología) de la “derecha”, tanto en la “burguesía” como en la “clase media” argentina. Estos aspectos se conjugan a través de la creación de un lenguaje dramático propio, en el que la superposición entre lo culto y lo popular, la hibridez genérica y la heterogeneidad de registros resultan marcas constitutivas.

Menciono, a modo ilustrativo, los títulos que componen su obra:

- 1) *Chau Misterix* (1980).
- 2) *La casita de los viejos* (1982).
- 3) *Cumbia morena cumbia* (1983).
- 4) *Pericones* (1987).
- 5) *El partener* (1987).
- 6) *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso* (1991 - adaptación).
- 7) *Salto al cielo* (1993 – adaptación de *Las Aves* de Aristófanes).
- 8) *Lejos de aquí* (1993 – en colaboración con Roberto Cossa).
- 9) *Como un puñal en las carnes* (1996).
- 10) *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1997).
- 11) *Desde la lona* (1997).
- 12) *Escritos 1975-2001* (2001 – ensayos).
- 13) *La Madonnita* (2003).
- 14) *La suerte de la fea* (2004).
- 15) *El Niño Argentino* (2006).
- 16) *Ala de criados* (2009).
- 17) *Salomé de chacra* (2011).
- 18) Obras inéditas: *Civilización ¿o barbarie?* (1973 – en colaboración con Humberto Rivas), *Gente muy así* (1976), *El hambre da para todo* (1978).
- 19) Letras de canciones para *Los hijos de Fierro* (film de Fernando “Pino” Solanas).

Desde el punto de vista teórico, me parece importante señalar que Mauricio Kartun se inició como dramaturgo en el sentido tradicional del término, es decir, como escritor individual de textos dramáticos pre-escénicos de primer grado, esto es, de textos literarios dotados de virtualidad escénica, escritos antes e independientemente de la representación, que guardan un vínculo transitivo con la “puesta en escena” (Dubatti 2008). Paulatinamente emprendió la labor de director, primero de textos ajenos o adaptaciones de piezas clásicas del teatro universal, y luego, a partir del año 2003, de

sus propias obras. Así, dirigió *La Madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009) y *Salomé de chacra* (2011). Por lo tanto, y dada la factibilidad de acceder a registros fílmicos de dichas puestas, a partir de ese momento, el proyecto se extiende de lo estrictamente textual al plano de la representación, específicamente en el caso de las obras que han sido escritas y dirigidas por él, lo cual posibilita una visión más general de su poética. Históricamente, el estudio del teatro ha respondido a ciertos marcos teórico-metodológicos. Considero tres de ellos como fundamentales al momento de aportar nociones que me permitan abordar el análisis del corpus propuesto. Primero, la Semiótica Teatral, que produjo una contribución inestimable para el estudio del texto dramático pero también del texto de la representación. Segundo, la Sociología del Teatro, específicamente a partir de lo teorizado por Jean Duvignaud. Y tercero, la Filosofía del Teatro, que define este arte como un acontecimiento constituido por el convivio, la *poíesis* y la expectación (Dubatti 2008; Badiou 2011).

Estas tres ramas teórico-metodológicas son el punto de partida para el estudio que propongo. Sin ajustarme estrictamente a una u otra, proyecto un análisis semiótico del texto, desde una perspectiva inmanente, pero concibiéndolo inmerso en un contexto social, como un “acontecimiento” desde el punto de vista filosófico, y como parte de una experiencia colectiva, comprometida y enraizada en un lugar y en un momento determinados. En este sentido, acuerdo con Dubatti quien, al plantear la necesidad de una nueva teatrología, afirma que es necesario enfrentar los nuevos textos polimórfica y multiteóricamente, desde una posición transdisciplinaria, siendo conscientes de la posibilidad de apropiarse de aportes provenientes de diferentes contextos, con la superación del monoteísmo epistemológico y de la visión parcial, que ha reinado durante un largo período en el campo de la crítica y el análisis teatral (Dubatti 2002, 14).

Referencias bibliográficas

- Arlt, R. (2003). Críticos teatrales. Un collar de ruindades. Estéfano o el músico fracasado. En Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada.
- Badiou, A. (2011). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bueno, M. El tango: una forma de resistencia contra el discurso estatal de los noventa. Mimeo.
- Bracciale, M. (2012). Mauricio Kartun como adaptador del teatro griego: comedia y utopía. En López, Aurora, Pociña, Andrés y Silva, María de Fátima (ed.): *De ayer y de hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 85-93.
- _____. Un modelo de arte popular y político: sobre el *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal. En Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher (ed.), *Las dictaduras de Brasil y Argentina: la forma de la resistencia*. Mar del Plata: EUDEM. En prensa.

- _____. Sobre maestros y discípulos: una conversación con Mauricio Kartun. En prensa.
- Dubatti, J. (2002). Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). En Jorge Dubatti (ed.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 3-72.
- _____. (2005). Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros. En Jorge Dubatti, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 151-172.
- _____. (2008). *Cartografía teatral: una introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Duvignaud, J. (1981). *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jitrik, N. (1988). *El balcón barroco*. México: Universidad Autónoma de México, 132-136.
- Kartun, M. (1993). *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. (2001). *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. (2005). *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.
- _____. (2006). *Teatro tomo 2*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. (2006). *Chau Misterix. El partener. La Madonnita. La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (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.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. (1997). Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940). En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Cuaderno del GETEA N° 8. Buenos Aires: Galerna, 115-130.
- _____. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- _____. (2002). Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930). En Osvaldo Pellettieri, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna. T. II. Cap. 5, 201- 218; y Cap. 8, 457- 472.