



Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2015

Universidad Nacional de Mar del Plata, ISBN 978-987-544-699-1

La obra de Mauricio Kartun: una periodización posible

Milena Bracciale Escalada¹

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

Resumen:

A propósito de sus últimas puestas teatrales, Mauricio Kartun afirma: "... 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). Esta postura "autopoética" del dramaturgo argentino funciona como disparadora para pensar su obra dramática como un todo. Así, desde nuestra perspectiva, su producción puede ser leída como un teatro político que configura, estéticamente, un relato de nación. Cada texto 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 los años '70 hasta la actualidad. De esta forma, lo que varía es el modo de expresión, pero no la "visión de mundo" subyacente en cada una de sus piezas. Proponemos, entonces, una posible periodización de la obra del dramaturgo argentino en relación con su contexto de producción, observando en la segmentación de cada etapa el posicionamiento ideológico concreto de Kartun, las particularidades de su dramaturgia y su vinculación con la serie histórico-política de nuestro país. En dicha periodización, pensamos ejes comunes que, de manera tangencial, vinculan los textos entre sí, tanto desde el punto de vista del modo de expresión como desde los contenidos latentes en las obras, dando lugar a la conformación de una "poética de autor". Luego de presentar la periodización, nos detendremos, en esta oportunidad, en la última etapa de su producción, período en el que incursiona en la dirección escénica de sus propios textos (2006-2015).

Palabras clave:

Kartun

Teatro

Periodización

Política

Nación

¹ Profesora en Letras. Ayudante Graduada Regular en el área de Literatura Argentina y becaria doctoral por el CONICET, dirigida por la Dra. Mónica L. Bueno y codirigida por el Dr. Rómulo Pianacci. Miembro del grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina, dirigido por la Dra. Bueno y codirigido por el Dr. Miguel Ángel Taroncher.

Periodizar ha sido uno de los modos más comunes de abordar los procesos históricos y culturales. No exento de cuestionamientos o discusiones, en su matiz más tradicional, 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).

Este historiador concibe la ciencia histórica apoyada sobre el conjunto de las ciencias del hombre y no sobre una de ellas en particular. De esta manera, propone replantear la historia –y, por ende, todas las ciencias sociales–, a partir de una infraestructura en relación con 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 ubicación concreta como sujeto empírico en la izquierda nacional y popular, como él mismo la denomina, y asociada en sus comienzos al peronismo.² Su dramaturgia es evidentemente política, pero esa concepción política sufre vaivenes a lo largo del tiempo, por lo que el concepto “teatro político” adquiere significaciones diferentes en función de su marca histórica (Koselleck 1993). El posicionamiento de Kartun como sujeto histórico-social define una serie de marcas de su poética que determinarán las características generales de ese relato identitario que constituye su obra toda.

En esta oportunidad, proponemos una periodización de la obra publicada de Mauricio Kartun en tres etapas y, dados los límites de la exposición, sugeriremos algunas marcas representativas del último período de su producción. 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. 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 inda-

gación 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 *Cumbia morena cumbia* de 1983. Son obras nostálgicas, en las que la añoranza por un pasado glorioso –la casa familiar, la juventud, la infancia–, da cuenta de un presente que se rechaza, poniendo el foco en universos marginales. Son argumentos simples, que surgen de la yuxtaposición con géneros populares como la cumbia o la historietta, y cuya estructura dramática, si bien prioriza el mundo imaginario de los personajes, se ancla de manera evidente en procedimientos realistas.³ 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 mítico 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 2009). La pieza anticipa una serie de motivos constitutivos de su obra posterior: el

² 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).

³ Pellettieri ubicará *Cumbia morena cumbia* y *La casita de los viejos* dentro de lo que denomina “realismo reflexivo de intertexto moderno” (Pellettieri 2001: 126-134).

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.

Sin embargo, hay una segunda etapa en la que aún sigue predominando el realismo como método constructivo y, dentro de la cual, se incluyen las obras escritas durante el decenio menemista, aunque se inicia en 1987 con *El partener* y finaliza alrededor de 2003/4. El eje estará puesto en sujetos marginales en conexión con lo popular y, de manera contundente, algunos textos de la época evidenciarán 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 *La suerte de la fea* (2004) o *Como un puñal en las carnes* (1996);⁴ las adaptaciones en *Sacco y Vanzetti* (1991) o *Salto al cielo* (1993), y la escritura en colaboración, que ya había practicado en la década del '70, y que aquí da como resultado *Lejos de aquí*, en coautoría con Roberto Cossa (1993). 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 existencia 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 tram-

polín para la experimentación escénica que le permitirá a Kartun dar el salto hacia la profundización de una estética eminentemente personal y novedosa.

Asumir la dirección teatral de sus propios textos, oficiará como un giro copernicano en la producción del dramaturgo y dará 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 —a excepción de *Ala de criados*, tal vez la obra más realista de todas las del período—, la última etapa productiva de Kartun está compuesta por *El niño argentino* (2006) —donde retoma el mítico viaje en barco, inaugurado en *Pericones*—, *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011) y *Terrrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014).

De acuerdo con nuestra lectura, Kartun ofrece en esta última etapa 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:

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 eu-

⁴ Aunque cronológicamente posterior, *La suerte de la fea* funciona como apéndice de *La Madonnita*, por lo que la incluimos en este período.

ropeización en materia de gustos y costumbres, la oligarquía se adhirió a la democracia liberal según los modelos ingleses y franceses, entendiéndolo 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).

En todas las obras de esta etapa, tres de las cuales han sido agrupadas por el propio autor, no por casualidad, bajo el denominador común de *Tríptico patronal*,⁵ 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. La labor es-

⁵ 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.

crituraria 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. 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).⁶ Toda la obra se construye a través del cruce maniqueo 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. 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, la vaca), 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

⁶ 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).

Muchacho comete el asesinato final del Niño precisamente cuando se ha “urbanizado”/ “civilizado”. 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.

En la obra siguiente, *Ala de criados*, Kartun va indagar acerca de la formación de la clase media argentina. 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).

Ubicada en la Semana Trágica de 1919, la obra es una visión crítica, desde el humor, del colaboracionismo de la oligarquía para con la represión. Propiciando el punto de vista de las clases dominantes, esta pieza, deudora en muchos aspectos, si se quiere, de “Una semana de Holgorio” de Cancela, cuestiona también, 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, exponentes de la abulia de la clase alta, por lo que su participación en los hechos de enero de 1919 funciona como un mero divertimento que rompe la monotonía, finalmente, asesinan a Pedro.

En sus dos últimos textos, Kartun 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 texto, hacia adelante, con *Terrenal*, y hacia atrás, como hemos visto recientemente, 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 *Salomé...*, como en *El niño argentino*, la historia del país aparece a través de la metáfora ganadera: “una historia escrita en carne”, “acontecimiento en tripas”; a la vez que lo teatral se sobredimensiona hasta el paroxismo, lo que habilita concebir a estos personajes como insignificantes marionetas que no deciden su destino. Caín y Abel le sirven a Kartun para or-

ganizar una pieza de manera binaria a través de la cual se oponen, desde la distribución espacial de la trama hasta las características de los personajes, la derecha terrateniente y la izquierda “librepensadora”. En este cruce al parecer imposible entre lo bíblico y lo político, que recurre como en *El niño argentino* a la estética del clown desde el punto de vista de los procedimientos actorales, tienen lugar un sinfín de ideologemas propios de nuestra identidad: los negros cabeza, los descamisados, los marginales, los bárbaros, los vagos, los gauchos. Sobre esta base antitética se entrecruzan con humor las referencias bíblicas con la historia y la política argentinas. La tríada completa el personaje de Tatita que, como Perón, vuelve luego de varios años de ausencia. En las cuatro obras del período aparece la figura del Tata, un padre, un abuelo, Dios, el propietario, el terrateniente, la autoridad impoluta que, como señala Tatana en *Ala de criados*, es el “que conoce el secreto profundo de las cosas: de dónde viene la plata. Y cómo se hace para conservarla” (Kartun 2010: 13); figura sobre la que el texto cuele varias fisuras: suele ser beodo, panzón, corrupto, estafador, homofóbico, incestuoso, cobarde, asesino, violento...

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 privi-

legios. 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.

Referencias bibliográficas

- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2009). “Pericones de Mauricio Kartun: estructura dramática, novela de piratas y sujetos históricos”. *Stichomythia* 9, 3-13:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomyth-ia/stichomythia9/Pericones.pdf> (23-12-2015).
- Goldmann, L. (1967). *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, M. (2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- 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%20>

[os%20siglos%20XVIII-XX.pdf](#)

(23-12-2015).

- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires: Galerna.
- Romero, J. L. (1982). *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires: CEAL.
- Viñas, D. (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.