

***En busca del tiempo perdido:*  
experimentaciones con el tiempo y la  
memoria en “La casita de los viejos”  
de Mauricio Kartun (1982)**

---

Milena Bracciale Escalada  
Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His. - CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 03-08-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 29-09-2017

**Resumen:**

El presente artículo estudia la primera obra que Mauricio Kartun estrena en el marco de Teatro Abierto, esto es, “La casita de los viejos”, dirigida por Agustín Alezzo y escenificada en el Teatro Margarita Xirgu de la ciudad de Buenos Aires en 1982. Es la segunda obra publicada por Kartun, cuya primera edición aparece recién en 1985 junto con *Cumbia morena cumbia* y otras piezas de autores provenientes del taller de dramaturgia dictado por Ricardo Monti, de donde también procede este texto.

En esta oportunidad, se analiza la relación de esta obra con su predecesora *Chau Misterix* (1980), en especial, a partir del empleo del intertexto popular, en este caso, el tango; y del uso de procedimientos expresionistas que habilitan una interpretación política, a pesar de su aparente ajenidad a todo referente político de manera explícita. Así, la obra se concibe como parte de un ciclo con peculiaridades propias, que marca un quiebre con respecto a la etapa militante del autor (años '70) y que evidencia la incorporación de procedimientos dramáticos que Kartun adquiere en el taller de Monti. La conjunción de todos estos elementos definirá la particular estética de Kartun que emergerá de manera contundente en su etapa de madurez, a partir de la autodirección de sus propios textos (desde el año 2003 en adelante).

**Palabras clave:**

Teatro Abierto - Mauricio Kartun - Expresionismo - Política - Estética

***In search of lost time: experimentations with time and memory  
in “La casita de los viejos” by Mauricio Kartun (1982)***

**Abstract:**

This paper studies the first play written by Mauricio Kartun for Teatro Abierto, “La casita de los viejos”, directed by Agustín Alezzo in 1982, at the Margarita Xirgu Theater, in Buenos Aires.

It is the second play published by Kartun, whose first edition appears in 1985 with "Cumbia morena cumbia" and other plays of other colleague authors of the writing workshop dictated by Ricardo Monti.

We analyze the relationship between "La casita de los viejos" and *Chau Misterix* (1980), the previous text written by Kartun, above all, emphasizing of the popular intertext and the use of expressionism, which allows a politic reading in spite of its apparent distancing with respect to politic explicit references.

**Keywords:**

Open Theater -Mauricio Kartun - Expressionism - Politics - Aesthetics

*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*.

**Punto de partida**

Mauricio Kartun (San Martín, Pcia. de Buenos Aires, 1946) ingresa al teatro de la mano de la política y la militancia. Durante los años '70 forma parte de una serie de acciones colectivas de intervención social, con un matiz de teatro popular, que determinan su formación ideológica. Kartun es un autodidacta que se forma políticamente a través de la acción concreta en vinculación con un pensamiento socialista de izquierda, asociado a la llamada "izquierda nacional", ligado al revisionismo histórico y a la resistencia peronista. Todas estas acciones se verán interrumpidas con el avance de la dictadura militar, que provocará una pausa en el quehacer teatral de Kartun durante unos años pero no su exilio. Desde una mirada superficial, esta etapa iniciática, de la que Kartun decide no publicar nada, pareciera ser abandonada abruptamente a partir de su primer texto publicado, *Chau Misterix*, estrenado en 1980 y producto de su experiencia en el taller de dramaturgia dictado por Ricardo Monti. Sin embargo, la hipótesis global que vertebra nuestra concepción de la obra dramática de Kartun, sostiene que ese primer acercamiento juvenil del dramaturgo al teatro será determinante a lo largo de toda su carrera, en tanto constituye el sustrato ideológico subyacente que no desaparece nunca sino que se va transformando hasta el punto de emerger de manera contundente en la última etapa de su producción, es decir, a partir del momento en que Kartun emprende la autodirección de sus propios textos, esto es, desde *La*

*Madonnita*, del año 2003, en adelante. La dirección escénica funciona, así, como un saber que retroalimenta su escritura dramática y que da lugar a la irrupción de una estética eminentemente singular en la que todos los elementos que venían perfilándose desde los años '70, encuentran su encastre perfecto y definen un tipo de teatro político con sello propio.

El quiebre con la etapa militante resulta evidente a partir de *Chau Misterix* (1980), pero no por ello significa el abandono del posicionamiento ideológico adquirido durante los años '70, sino que por el contrario, implica la adquisición de procedimientos que permiten internalizar esos aspectos proponiendo una forma diferente de acercamiento del arte al mundo. En “La casita de los viejos”, si bien Kartun retoma el marco político de manera explícita, en tanto esta obra forma parte del segundo ciclo de Teatro Abierto, no es factible identificar un referente político expreso, por lo que, del mismo modo que *Chau Misterix*, este texto no se ajustaría dentro de lo que tradicionalmente se agrupa bajo el rótulo de “teatro político”. Estrenada en septiembre de 1982, en el Teatro Margarita Xirgu, bajo la dirección de Agustín Alezzo, 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.<sup>1</sup> No sólo coincide el nombre del personaje sino también sus particularidades: “Rubencito, un chico de diez años, muy delgado y con anteojos. Retraído. Tenso” (1993: 89), atraviesa su infancia durante la década del '50, en un barrio del Gran Buenos Aires.<sup>2</sup> Todas estas características coinciden con aspectos

---

<sup>1</sup> 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 Meleros.

Escenografía y vestuario: Arq. Gastón Breyer.

Asistente de dirección: Cora Roca, Jean Pier Noher.

Dirección: Agustín Alezzo.

<sup>2</sup> 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” (2015: 159-160. Cursivas y comillas en el original).

autobiográficos de la infancia del propio autor y se relacionan, a su vez, con la propuesta de Ricardo Monti de indagar en las imágenes personales como procedimiento de escritura dramática. Dice Monti:

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 (1983: 10).

Como se advierte, 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. Se corre, así, de las preceptivas y manuales con fórmulas equivalentes para todos, a la vez que propone la indagación personal sobre el universo individual de cada creador, distanciándose de la noción de teatro como un compendio de ideas, para posicionarse en una concepción que privilegie la imagen por sobre la idea.

### **Mauricio Kartun y Teatro Abierto**

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. Si existían autores nacionales, entonces, resultaba inminente su presencia en el ominoso contexto de la opresión dictatorial: qué hacer ante esta situación fue el punto de partida de un grupo de artistas que se propuso dar cuenta de su presencia, hacer oír su voz, asumiendo un riesgo inusitado en el marco de una dictadura fuertemente asentada y cuyas acciones ya eran bien conocidas. Para 1981, la represión, la censura, las torturas y las desapariciones eran un hecho fecundo e incuestionable. Sólo 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, donde Waitz interpretaba al Tabernero, bajo la dirección de Rubén Benítez, en el ya inexistente teatro La Botonera, ubicado en ese entonces en Rivadavia 3148. 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" (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.<sup>3</sup> 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. Es en el marco de Teatro Abierto que Kartun se descubre maestro, al encontrar en el ejercicio de esa actividad no sólo un talento propio desconocido, sino también una gran pasión, que no abandonará nunca y con la cual marcará a varias generaciones de dramaturgos argentinos.

---

<sup>3</sup> 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 1993b: 535-538).

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 realizó 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 (529).

En estas memorias se advierte claramente el entramado político y colectivo que definió a Teatro Abierto, así como también el interés por 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.<sup>4</sup> Hasta Jorge Luis Borges envió su adhesión, junto a las de Sábato y Pérez Esquivel. Esto produjo que Teatro Abierto

---

<sup>4</sup> 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.

podiera 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: 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" (532).

Como todo movimiento colectivo de resistencia, 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.

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.: 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 sólo 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. Cossa marca una continuidad propiciada por los acontecimientos políticos, teniendo en cuenta que en 1930 se produjo el primer golpe de Estado en nuestro país, tras la destitución de Hipólito Yrigoyen comandada por Uriburu: "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” (531).

Osvaldo Dragún -el ideólogo original de Teatro Abierto- describe sus comienzos como “Marginal, contrabandista, fuera de todo circuito de promoción” (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 (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 kartuniana que contribuye a forjar su identidad poética y cuyas piedras basales continúan presentes hasta el día de hoy. Es una suerte de conexión o punto intermedio entre la etapa militante de los años ´70 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.<sup>5</sup>

### **“La casita de los viejos”: primeras marcas de una identidad autoral**

Tal como ocurre con *Chau Misterix*, al cotejar las distintas publicaciones de “La casita de los viejos” es factible rastrear una serie de modificaciones que reflejan el permanente trabajo de reescritura que Kartun

---

<sup>5</sup> 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. 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. 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 de Beatriz Trastoy incluido en el Volumen V de la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, dirigida por Osvaldo Pellettieri (2001), y para los ciclos 1982 y 1983, el de Perla Zayas de Lima, “Teatro Abierto 1982-1985”, perteneciente también al mismo libro (104-123).



realiza a través del tiempo. 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” corresponde a 1985 y reúne la obra de ocho autores, provenientes del taller de Monti, con algunos de los cuales ya había compartido la publicación de su primera obra, *Chau Misterix*. Hay luego una versión de Puntosur, a cargo de Nora Mazziotti, que en 1989 recopila las obras de Teatro Abierto 1982; una edición en portugués y la de 1993, en la que Pellettieri reúne la obra kartuniana producida hasta ese entonces (Corregidor). Luego, en el año 2000, Kartun publica en el sitio web del CELCIT una nueva versión del texto, titulada “Versión 1999”, que es producto de una puesta en escena estrenada en 1997 en el Teatro el Sótano de Gardone, dirigida por Gabriela Fiore.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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. 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 1985 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” (1985: 1). Eso se mantiene así hasta 1993. En cambio, a partir de la versión de 1999, publicada por el CELCIT en el año 2000, Rubén es “un sesentón de aspecto abatido” (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 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.

---

<sup>6</sup> Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Ver: <https://www.celcit.org.ar/>

Interpretada por Laura Sordi, Adriana Ferrer, Carlos Álvarez, Nazareno Cantón, Alicia Schilman, Jorge Nolasco, Virginia Rubin y Enrique Patetti.

<sup>7</sup> Instituto Nacional del Teatro, Argentina. Ver: <http://inteatro.gob.ar/>

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 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 ese 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, ya no 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 ya aparece la presentación de 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, precisamente, 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” (1993a: 89), es la excepción; desentona frente al resto de los personajes que “vestirán a la moda de los años ‘50” (1993a: 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” (1993a: 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! (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 desfase con respecto a la temporalidad actual del sujeto. Dice la madre: “Lo que sí... no sé si te enteraste... la que fallecí fui yo... (...) El cuatro del mes que viene se cumplen dos años” (Kartun 1993a: 92). Tal como lo define Dubatti (2009), el expresionismo es una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la consciencia. Esto significa que se produce una objetivación escénica de la visión subjetiva, definida esta última por diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común mundo compartido”. Es decir, hay un enfrentamiento entre la visión subjetiva, en este caso del personaje -por ello la denominación de “expresionismo subjetivo o de personaje” (Dubatti 2009: 126)-, y la concepción del realismo cotidiano y la percepción objetiva del mundo (Dubatti 2009: 126). Se pone, así, en escena, el mundo interno del personaje: sus sueños, deseos, anhelos, frustraciones, etc. 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. (2009: 127 y 128).

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 1993a: 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 reprobar y castigar para encarrilarlo. Rubén vuelve con los

años a cuestras, pero apenas ingresa a esa casa se convierte en el hijo al que hay que educar, castigado por unos padres ya fallecidos 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 1993a: 93).

Tal como se advierte en *Chau Misterix*, 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 pero, además, 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 percibió en la cita precedente y que sobrevuela a lo largo de toda la pieza, incomodando al sujeto que lucha entre su abatimiento y el acoso y la burla incesantes de Pocha y Porota, dos adolescentes de trece y quince años respectivamente.

Cada retorno de Rubén está motivado por algún cambio significativo en su vida. Esta vez, la separación de su mujer. La figura paterna se muestra no sólo desamorada con respecto al hijo sino también coartadora 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 sólo 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 1993a: 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 metáfora atroz y 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 1993a: 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 1993a: 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.

### Posibles conclusiones

El análisis precedente demuestra cómo a pesar de no poder identificarse elementos concretos que posean un referente político en sentido estricto, Kartun no abandona nunca las ideas, la “concepción de mundo”, con las que se forma tempranamente en los años 70. La experiencia en el taller de Ricardo Monti le otorga un aprendizaje significativo que le permite mantener su ideología intacta, más allá de lo partidario, pero explorando la constitución de una estética personal, de manera tal que ambos elementos estén profundamente imbricados. Poco a poco, 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. Si concebimos la obra de Kartun como un todo, veremos que en sus primeras etapas de producción, en pocas oportunidades podemos reconocer textos con referentes políticos explícitos, pongamos por caso, *Pericones* de 1987 o la adaptación de *Sacco y Vanzetti*, de 1991. Sin embargo, si superamos la mirada superficial,

veremos que cada una de sus piezas funciona como el engranaje de una cadena que posibilita la concreción de una poética personal y la configuración de un teatro político, donde el humor -adquirido en las experiencias de teatro popular de la mano de Augusto Boal en los años '70- resulta determinante. Así, "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 antirrealistas y expresionistas. 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 metáfora e incentivando la experimentación. De esta manera, desde sus incipientes trabajos dramáticos, Kartun se enlaza en la corriente del teatro independiente -aquella que imbrica experimentación y compromiso-, y va construyendo su poética autoral dentro de esa línea pero con la singularidad de una estética que finalmente será extraordinaria -fuera de lo común-, por su carácter particularmente individual que produce escuela.

## Bibliografía

- Cossa, Roberto (1993). "Teatro Abierto: un fenómeno antifascista". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Número 517-519, julio-septiembre. 529-532.
- Dragún, Osvaldo (1993). "Cómo lo hicimos". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Número 517- 519, julio-septiembre. 532-535.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro: Poéticas abstractas y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- 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.
- Kartun, Mauricio (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. 35-81.
- \_\_\_\_\_ (1985). "La casita de los viejos" y "Cumbia morena cumbia". En V.V.A.A., *8 Autores. Teatro*. Buenos Aires: Autores. 138-160.
- \_\_\_\_\_ (1993a). *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). "Los ciclos del final". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Número 517-519, julio-septiembre. 535-538.

- \_\_\_\_\_ (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/>
- \_\_\_\_\_ (2010). "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. 201-214. Presentación del autor a cargo de Jorge Dubatti 195-199. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/264804636/Antologia-Teatro-Latinoamericano-I>
- \_\_\_\_\_ (2015a): *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires, Colihue.
- \_\_\_\_\_ (2015b). "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/>
- \_\_\_\_\_ (2016). "La casita de los viejos". En V.V.A.A., *Teatro Abierto 1982*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argentores. 391-404.
- 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: Galerna. 104-111.
- 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.
- V.V.A.A. (2015). *Teatro Abierto 1981*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argentores.
- Zayas de Lima, Perla (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.