

ENTREVISTA A MAURICIO KARTUN*

De Teatro Abierto a *Terrenal*. “Todo teatro está basado en la hipótesis del enfrentamiento y la violencia”

POR VERÓNICA PERERA** Y MAXIMILIANO DE LA PUENTE***

En esta entrevista, Mauricio Kartun, dramaturgo, director teatral y maestro de dramaturgos, hace un recorrido por su trayectoria desde los años setenta hasta la actualidad, destacando los legados de Teatro Abierto. En ese derrotero, su reflexión gira en torno a la relación entre el teatro, la política y la violencia. Examina en sus obras cómo se resuelven esas relaciones en escenarios microsociales, como la familia, o en entornos populares, como el barrio. También relata la creación de obras fundamentales como *La casita de los viejos*, *Chau Misterix* y *Terrenal*. En este proceso, se deconstruye a sí mismo e identifica las características de una estética propia.

* Este diálogo tuvo lugar en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) el 23 de octubre de 2015, como parte del *Ciclo de Entrevistas Públicas sobre Teatro y Literatura* organizado por el **Núcleo de Estudios sobre Memoria**. La actividad fue coorganizada y contó con el financiamiento del proyecto de investigación “Experiencias contra-hegemónicas y memorias de resistencia: Teatro Abierto y sus legados” (PAIO 2014, Universidad Nacional de Avellaneda). La entrevista pública estuvo a cargo de Verónica Perera y Maximiliano de La Puente. El trabajo de edición de esta entrevista para la presente publicación fue realizado por Soledad Catoggio.

** Verónica Perera es Socióloga, Master en Sociología Económica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Doctora en Sociología de la *New School for Social Research* (Nueva York). Entre 2008 y 2013 fue Assistant Professor de Sociología en la *State University of New York* (SUNY, Purchase). Desde 2013 es titular de la cátedra “Memoria, derechos humanos y ciudadanía cultural” en la Universidad Nacional de Avellaneda. Sus investigaciones recientes se abocan a estudiar las relaciones entre movimientos sociales y producciones culturales. Ha publicado diversos artículos académicos sobre estas temáticas.

*** Maximiliano de La Puente es Magíster en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es también dramaturgo, performer, director teatral, realizador audiovisual y profesor. Sus obras *Yace al caer la tarde*, *Acá y allá* y las recopiladas en los libros *Caen pájaros literalmente del cielo* (2010), *Silencio todo el tiempo* (2011) y *Migraciones* (2014) han obtenido distintos premios nacionales e internacionales.



Fotografía: Juan Calabrese. Gentileza Simkin & Franco

Verónica Perera: La primera pregunta se refiere a tu propio derrotero dramático de los años setenta hacia Teatro Abierto: ¿cómo explicás el tránsito de esa dramaturgia setentista que llamaste “de urgencia”, concebida en grupos muy políticos de esa época, como *Cumpa* o *La Podestá* e influenciada por tu encuentro con Augusto Boal,¹ a la dramaturgia de Teatro Abierto en los ochenta, enfocada en universos barriales, crisis vitales y masculinidades?

Mauricio Kartun: Mi producción, de aquello que alguna vez llamamos la “dramaturgia de la urgencia”, fue

escrita más por imperio de una necesidad de comunicación que de expresión. Una dramaturgia hecha, además, por la necesidad de alimentar la actividad teatral de un grupo, *Cumpa*, que fue el grupo con el que trabajé más consecuentemente entonces. Se trataba de crear materiales para representar en distintos tipos de circuitos teatrales. En un momento, trabajamos en lo que hoy es el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas que en aquel momento era la Sala Argentina. Estuvimos contratados por La Comedia de la Provincia de Buenos Aires haciendo giras por villas y barrios. Trabajábamos además en la Cátedra de Historia Nacional

1. Augusto Boal fue un dramaturgo, escritor y director de teatro brasilero que estaba entonces exiliado en Argentina, donde buscó refugio después de haber sido liberado de prisión por la dictadura militar que gobernaba de facto en Brasil. Boal fue reconocido internacionalmente por ser el creador del “Teatro del Oprimido”, inspirado en el Teatro Épico de Bertolt Brecht y en la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. A fines de los años setenta, institucionaliza sus desarrollos y funda el *Centre du Théâtre de l’opprimé* en París, Francia. [Las notas al pie de esta entrevista han sido añadidas por los editores de *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*]

y Popular de Horacio González² donde hacíamos ilustraciones de momentos históricos. Esa “Dramaturgia de la urgencia” era como el diario, un trabajo más periodístico. Nos preguntábamos: “¿De qué es necesario hablar hoy?”, y se representaba. Entonces, ese material puede tener algún tipo de interés en el campo de la investigación, pero nulo interés en el campo de la hipótesis trascendente del texto teatral. Trascendente en el sentido más vulgar de la palabra: un texto que se escribe para que vaya más allá de su propia escritura. No son obras que se puedan hacer, por eso no las he publicado. Trabajé muy intensamente en esa modalidad hasta el golpe militar de 1976. En el momento del golpe teníamos un proyecto en marcha y le dimos forma muy rápidamente. Lo hicimos con el mismo grupo, pero sin el nombre “Cumpa”, para disolvernó en un anonimato protector. Era un espectáculo que tenía un poco de la herencia de aquello que veníamos trabajando, se llamó *Gente muy así* y al poco tiempo bajó de cartel. Lo único que hice después fue escribir material de humor a pedido de un par de amigos que querían hacer un espectáculo. Ahí se paró y hubo un corte brutal en el sentido literal de la palabra. No es una metáfora. Un corte tremendo y en todo sentido. En mi caso, hasta un corte laboral porque estaba bajo la Ley de Prescindibilidad. Había trabajado para el Estado y, por lo tanto, no podía trabajar en nada que tuviese que ver con el Estado. Yo estaba nombrado en las cátedras, había estado trabajando en el Rojas, que estaba considerado un “bastión Montonero”. Recuerdo que el día en que fuimos a retirar la escenografía de nuestro espectáculo, después de pedir durante una semana que nos dejaran retirarla, esperamos horas a que nos atendiera Alberto Ottalagano, que en ese momento era el Rector de la Universidad y una voz tremenda de la derecha conservadora. El tipo nos autorizó pero nos dijo: “Ustedes quieren retirar lo que tienen ahí

Lo primero que me dijo Ricardo Monti fue: “Claro, vos hacés teatro político. Acá escribí lo que tenés adentro. Si eso coincide con tu ideología, la obra tendrá ideología. Si no, va a ser siempre un hecho artificial”.

adentro. Entren. Pero nosotros no vamos a prender la luz. Tenemos indicios de que Montoneros dejó minado todo el edificio. Entren a oscuras, con una linterna y ustedes se hacen responsables”. Cuento esto para que se vea el marco en el que se disolvió nuestro trabajo.

V. P.: ¿Y qué hiciste entonces?

M. K.: Acudí a algo que siempre me ha ayudado en la vida, esa enseñanza que me transmitió mi padre de saber comprar y vender. Cada vez que he necesitado dinero, recurrí al mismo saber, la “fortuna del hijo judío”. He vendido las cosas más insólitas: agua destilada, herramientas eléctricas o electrodos de soldadura. Después de ese corte, el reencuentro con el teatro al principio me generó angustia. La sensación era: “Si cambió el país ¿por qué no vas a cambiar vos? ¿O te crees que tenés hecho el destino porque escribiste tres obras de teatro?”. A los treinta años eso me producía una angustia muy grande. ¿Dónde estaba la expresión, la conmoción, el compromiso que uno tenía con la actividad artística? Entonces, descubrí en un pequeño aviso un taller de Ricardo Monti. Me entrevistó y empecé a trabajar con él. Ahí, me reencontré con el teatro desde otro lugar totalmente distinto. Lo primero que me explicó Ricardo, con esa sequedad encantadora

2. Las Cátedras Nacionales (CN) fueron una experiencia surgida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el marco de la intervención de las universidades llevada a cabo por la dictadura militar del Gral. Juan Carlos Onganía (1966-1970). El impacto de la Revolución Cubana y las experiencias tercermundistas de liberación nacional habían dado origen a una corriente estudiantil crítica de la denominada “sociología cientificista” identificada con la tradición norteamericana estructural-funcionalista. La crítica iba acompañada de una acentuada reivindicación antiimperialista y en clave de liberación nacional. En este clima, la intervención a las universidades, seguida de represiones, cesantías y renuncias generó un vacío que fue ocupado por sacerdotes, profesores de historia y de filosofía.

DRAMATURGO DE “LO NACIONAL”

Mauricio Kartun nació en 1946, en el Partido de San Martín de la provincia de Buenos Aires, y comenzó muy joven su formación en las distintas áreas del universo teatral. En la década del sesenta estudió dirección teatral con Oscar Fressler y Jaime Kogan. En los años setenta, continuó su preparación actoral con Augusto Boal e incursionó en los estudios de dramaturgia, primero, en Nuevo Teatro y, luego, con el maestro Ricardo Monti hacia fines de esa década. *Civilización... ¿o barbarie?* fue su primera obra, escrita en colaboración con Humberto Rivas, dirigida por Armando Corti y estrenada en 1974. Le siguieron *Gente muy así* (1976) y *El hambre da para todo* (1977). El mismo Kartun define esta etapa como una “dramaturgia de la urgencia”. Son obras cortas, situadas en un contexto poético que tiene más que ver con “lo político cotidiano”.

En 1980 estrena *Chau Misterix*, que será considerada una de sus obras más destacadas y marca el inicio de una nueva etapa, surgida de su intercambio con Ricardo Monti. Entre 1982 y 1983 participa de los ciclos Teatro Abierto con las obras *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia*. En 1987, estrena *Pericones* en el Teatro San Martín, dirigida por Jaime Kogan, obra que se convertirá en otro hito en su historia dramática por ser su primera obra “larga” y estrenarse en el circuito oficial. Un año después, lo convocan del grupo santafesino “Teatro Llanura” para dirigir *El clásico binomio*, de Rafael Bruzza y Jorge Ricci. En este período, Kartun comienza el camino de su “imaginario personal”. *Chau Misterix*, *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia* son tres obras interrelacionadas entre sí, que evocan su barrio de la infancia. En los años noventa, realiza versiones y adaptaciones de distintas obras como *Corrupción en el palacio de Justicia* (1992), de Ugo Betti; *Volpone* (1994), de Ben Jonson; y *El pato salvaje* (1996), de Henrik Ibsen. Es reconocido, en este período, por la obra *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso* (1992), escrita en base al expediente judicial del caso real. Promediando la década, escribe *Como un puñal entre las carnes* (inédita), *Desde la lona* (1997), *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998) y *El niño Argentino* (1999).

Con el cambio de siglo, inaugura una nueva etapa creativa en la que comienza a dirigir sus obras: *La Madonnita* (2003), *El niño Argentino* (estrenada en 2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011) y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014). Estos trabajos tienen la impronta de su mirada estética minuciosa en la reconstrucción de espacios únicos de acción, construidos con la misma relevancia que un personaje. Sus obras han merecido el reconocimiento de la crítica, el público y la academia. Entre los numerosos premios que ha recibido por su trabajo, podemos mencionar el Gran Premio de Honor de Argentores, el Konex de Platino, el ACE de Oro y el Profesorado Honoris Causa por la Universidad de Buenos Aires.

Paralelamente Kartun se destaca en su labor como maestro de dramaturgos. Ha formado a toda una generación de reconocidos artistas, entre ellos a Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Lucía Laragione, Marcelo Bertuccio, Bernardo Cappa, Federico León y Mauricio Dayub. Fue creador de la Carrera de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires, donde actualmente dicta su Cátedra de Taller y de Coordinación Pedagógica.

**Adriana González
UADER**

que tiene, fue: "Vos hacés teatro político, ¿no? Acá escribí lo que tenés adentro. Si lo que vos tenés adentro coincide con tu ideología, la obra tendrá ideología. Si no, va a ser siempre un hecho artificial. Acá olvidáte de las ideas. Las ideas son una encarnación. Un autor socialista es alguien que tiene el socialismo implícito en su vida, no alguien que hace proselitismo para un partido llamado Socialista. Vos sos lo que sos, no lo que pensás". Lo segundo que me dijo fue a propósito del material de humor que había escrito y le llevé. Me preguntó: "¿A vos te gusta hacer humor, no?" "Sí", le respondí. Y me dijo: "Qué tormento. Porque, para vos, si la gente no se ríe, fracasás". Cuento todo esto para entender de dónde viene esa nueva escritura. Viene de trabajar con un nuevo maestro que, de pronto, te dice: "Dejáte de joder con hacer teatro periodístico, dejáte de joder con querer hacer reír y conectáte de una vez por todas con vos mismo. Si lo que vos tenés adentro es humor, la gente se va a reír. Si es una ideología trascendente, la gente la va a recibir como tal. Si no, va a ser siempre trucho".

V. P.: ¿Ese cambio de perspectiva te abrió el camino a Teatro Abierto?

M. K.: Con esa nueva perspectiva empecé a trabajar y escribí *Chau Misterix*. Hice también un par de proyectos que abandoné en el taller y una parte de un ejercicio que después se transformó en *La casita de los viejos*, la obra con la que fui seleccionado en Teatro Abierto en 1982. Al año siguiente, escribí *Cumbia morena cumbia*. Las dos obras corresponden al mismo imaginario barrial. Descubrí el poder de ese "paraíso perdido", sobre el que todos los escritores hemos vuelto alguna vez. Esa sensación de que ahí hay "algo" que, si cuando lo recordás te conmueve, es inevitable que se transforme en un gran combustible para la escritura. *La casita de los viejos* es una obra que escribí imaginando mi propia casa natal.

Creo que el autor que pierde identidad se pierde como tal. Muchos autores desbarrancan en la necesidad de ser otro, de no aceptar ser el poeta que pueden y de luchar por ser el poeta que quieren: otro cuerpo, otra cultura, otra realidad. Simplemente, lo que producen es la fascinación del brillo de una luz. Escriben encandilados por

ese autor. El secreto está en la identidad personal, en aceptarla como cantera creadora del propio universo. Entonces, aquello que me gustó en la infancia, como la historietita, y que fue la base afectiva de *Chau Misterix*, se transforma en una materia sobre la que puedo trabajar. No hubo una decisión ideológica de trabajar sobre lo popular. Algunos lo han leído así. *Terrenal*, por ejemplo, es entre otras cosas un espectáculo de *varieté*. Es un número detrás de otro. Trabajar sobre esa estética del espectáculo de variedades es trabajar sobre una estética popular, para reciclarla en el homenaje, nunca en la parodia degradante. Nunca me reí de la historietita, del folletín o del *varieté*. Yo me crié en el conurbano profundo, en San Martín. Toda mi experiencia tiene que ver con eso. Yo soy ese. Cuando llegué al centro, me daba vergüenza decir que venía de San Martín. Estudiaba en el Teatro del Pueblo y en el Teatro del Centro con Augusto Boal y trabajaba en el mercado de Abasto de San Martín. Empezábamos a las dos o tres de la madrugada. A las seis, en invierno, sentís mucho frío y necesitás calorías. Hay dos posibilidades, una es tomar alcohol, pero cuando llegás a las nueve de la mañana estás perdido. La otra es lo que hacía: ir a comer un churrasco con un vaso de vino y un café con *cognac* a la parrilla de al lado. Un día, estando en la parrilla a la madrugada, levanto la mirada y veo a uno de los dueños del Teatro del Centro que vivía cerca, en Villa Lynch y entraba a desayunar. A mí me dio tanta vergüenza que no lo saludé. Y a él seguramente le pasó lo mismo porque después nos seguimos viendo en el teatro y nunca lo hablamos. Al principio de mi escritura, mi identidad era una carga. Y Monti fue quien me vinculó con aquello que tenía adentro y me hizo "prestigiarlo". El día en que lo descubrí, le dije: "Ah, pero esto es una cantera". Ahí escribí *Chau Misterix*; *La casita de los viejos*; *Cumbia mo-*

Buena parte de los proyectos fallidos de Teatro Abierto ha tenido que ver con la necesidad de "decir algo". En 1982 todos querían, de alguna manera, "decir algo" y se ponían enfáticos en su "versión monstruosa del Falcon".

rena cumbia; *Rápido y nocturno, aire de Foxtrot*. Todas esas obras fueron el resultado de mi vida en San Martín.

V. P.: Alguna vez dijiste que Teatro Abierto fue un lugar de mucho encuentro y mucha pelea. ¿Cómo fue ese proceso? Teatro Abierto de 1981 se ha canonizado como un mito pero tu llegada es posterior ¿Cómo fue participar en Teatro Abierto en los ciclos de 1982 y 1983 de los que muy pocos hablan?

M. K.: Una de las conmociones más fuertes fue cuando me llamó a mi trabajo Agustín Alezzo,³ a quien conocía solo de nombre y para mí era un bronce, y me dijo: "Mauricio, yo le quería decir que quiero dirigir *La casita de los viejos*. Le tengo que hacer una aclaración: es la

única obra que realmente me interesa. Si no dirijo esa, no voy a dirigir ninguna otra. Le explico esto porque no quiero que haya malentendidos". Por supuesto, le di la obra. Cuando estaba casi montada, Agustín me llamó y me dijo que le gustaría que fuera a ver un ensayo. Ese día me dijo: "Mauricio, le quiero pedir un consejo. La obra trata de la represión familiar, de un padre represor. En un momento pensé si uno de los atributos del padre no sería el cinturón cruzado en bandolera a la manera militar. ¿Usted qué opina?". Yo le dije que estaba absolutamente lejos de lo que yo había escrito, pero que era legítimo para la puesta. Y él me respondió: "Eso quería escuchar, porque para mí también está lejos". ¿Por qué cuento esto? Teatro Abierto estaba inevitablemente contaminado de la necesidad de dar una

3. Agustín Alezzo es director de teatro y maestro de actores argentinos de vasta trayectoria. Se inició a mediados de los años cincuenta en el llamado Nuevo Teatro de Alejandra Boero y Pedro Asquini, que inició una innovadora forma de "construcción social" del teatro en Buenos Aires. Fue también alumno de Hedy Crilla, una actriz austríaca perseguida por el nazismo, exiliada y radicada en Buenos Aires desde los años cuarenta. Ella es reconocida como la gran difusora del "método Stanislavsky" en el medio argentino, que propone la conexión del actor con sus propias emociones y vivencias como fórmula contra la sobreactuación. Alezzo se autoproclama como heredero de ese legado. Bajo esa inspiración funda su propia escuela, "El Duende", en 1966.



Ala de criados (2009)

LOS INICIOS DE LOS SETENTA: LA MILITANCIA TEATRAL Y EL COMPROMISO ARTÍSTICO-POLÍTICO

En 1972 se estrenó por primera vez una obra de Bertolt Brecht en un teatro oficial de Buenos Aires, *El círculo de tiza caucasiano*. Esto sucedía en plena efervescencia política setentista. Este montaje era expresión de una convicción: la de la práctica artística como una herramienta de transformación social. Y, entre su elenco, contó con la participación de un joven Mauricio Kartun. En aquellos camarines surgieron inquietudes que se unieron a otras, gestándose el Centro de Cultura Nacional José Podestá, que existió entre 1971 y 1974 y tuvo más de cuarenta integrantes, muchos de los cuales eran o llegarían a ser reconocidas personalidades del campo cultural, como Juan Carlos Gené, Carlos Carella, Oscar Rovito, entre muchos otros. Se vincularon al peronismo y dieron su apoyo a la candidatura del Frente Justicialista de Liberación en las elecciones de 1973.

Por esa época, Kartun formaba también parte del grupo de teatro periodístico liderado por Augusto Boal. Bajo su ala, se integró entonces a Machete, cuya vida se extendió entre 1971 y 1973. En plena campaña electoral el grupo montó el espectáculo *Ay! Ay! Ay! No hay Cristo que aguante, no hay!*. La Podestá, por su parte, con motivo de la campaña electoral de 1973, estrenó: *Se viene el aluvión... Sin segunda vuelta, Hacia la victoria total* y, para celebrar el triunfo en las urnas, *Fiesta de la victoria*. Las piezas estaban conformadas a partir de *sketchs*. Al finalizar el gobierno de Cámpora, La Podestá fue perdiendo fuerza, pero al mismo tiempo surgieron grupos de su interior. Kartun integró el grupo Cumpa, con Armando Corti, y la Compañía Argentina de Comedias, encabezada por Carlos Carella. Cumpa, formado a fines de 1972, combinó experiencias de teatro periodístico con teatro de sala. Estrenaron *Civilización... ¿o barbarie?*, de Humberto Rivas, dirigida por Corti, en el teatro del Centro. Al año siguiente reestrenaron la obra con una segunda parte escrita por Kartun. Esta versión era adaptable a tablados. Con ella salieron de gira, y durante 1973 y 1974 fue presentada en unidades básicas, clubes de barrio y pequeños teatros de las provincias. Para la misma época, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, que dirigía Ricardo Gil Soria (integrante también de La Podestá), contrató el espectáculo *Civilización... ¿o barbarie?* para hacer intervenciones en villas de emergencia. Cumpa también participó de un movimiento de revisionismo histórico más amplio, que incluía a las llamadas "cátedras nacionales" que desde fines de los sesenta funcionaban en la Universidad de Buenos Aires. Formaron parte activa de aquel proceso en la cátedra de Horacio González, de Historia Nacional y Popular, de la Facultad de Ciencias Económicas. También en esos años la Compañía Argentina de Comedias, creada por Carella, gestada desde La Podestá, llevó adelante los "Asados con teatro", orientados a instituciones barriales y clubes del gran Buenos Aires, con el propósito de acercarse más a la gente, de transmitir un mensaje político y de "ganar algo de dinero". Todas estas experiencias forman parte de un breve período en el que los "trabajadores de la cultura" modificaron sus prácticas artísticas en la búsqueda por transformar la sociedad. El "compromiso revolucionario" dio sentido al teatro militante que, partiendo de diversas convicciones ideológicas, políticas y partidarias, dio lugar a nuevas formas de intervención social y política. Este derrotero marcó a esa generación de artistas, entre los cuales se destaca la trayectoria dramática y la impronta de la dirección de Mauricio Kartun.

Lorena Verzera
CONICET-UBA



Salomé de chacra (2011)

Fotografía: Carlos Furman. Gentileza Simkin & Franco

opinión sobre el pasado reciente. Por lo tanto, ese cinturón que era la metáfora de la represión familiar, dejaba de ser metáfora y se volvía literal, se transformaba en un sistema simbólico cerrado. Creo que a los dos nos gustó encontrarnos en esa diferencia.

Cuando tuve que escribir para el ciclo del año 1983, yo quería seguir con mi imaginario barrial, pero a la vez sentía la necesidad de obedecer a la tendencia estética que allí predominaba. ¿Cómo hago para hablar de la realidad con ese otro imaginario mío? Escribí *Cumbia morena cumbia* de la que se conservan muy pocas copias de su original. La publiqué y, luego, la cambié porque odiaba ese texto. Era una mezcla fallida de intentar poner un imaginario más personal e íntimo y manipularlo de manera tal que se transformara en alegoría. Es la obra que menos me gusta de toda mi producción, a pesar de que la cambié. Cuando la vuelvo a publicar, la vuelvo a cambiar a ver si en algún momento pierde esa dependencia. Buena parte de los proyectos fallidos de Teatro Abierto han tenido que ver con la necesidad de "decir algo", que termina constituyendo un sistema de orden cerrado.

Pero eso todavía no era tan así en 1981. Teatro Abierto juntó en ese año un montón de obras que andaban dando vueltas y que se habían armado sin la necesidad de tener que dar una opinión sobre la dictadura. Había una condena implícita en el propio ciclo, pero las obras no la hacían explícitamente. O, en todo caso, si tenían una opinión de la dictadura era porque alguien la había escrito de manera espontánea. En cambio, en 1982 todos querían, de alguna manera, "decir algo" y se ponían enfáticos en su "versión monstruosa del Falcon". Queríamos decirlo de una manera muy rotunda. Y, encima, Teatro Abierto se equivoca de un modo tremendo. En vez de seleccionar, como antes, veintiuna obras selecciona cuarenta y ocho. Yo he sido jurado de concursos de trescientas obras y, cuando encontrás cinco buenas, brindás. Entonces, esa decisión que era concebida como un acto generoso de "dar la voz", se convirtió en un malentendido. Abrió un concurso para definir quién escribía la voz más rotunda en un momento en que todos estábamos "calientes como una pipa". Ese fue el contexto de Teatro Abierto 1982 y el ciclo de 1983 multiplicó este fenómeno.

V. P.: Más allá de este aspecto negativo, ¿recuperás algo de esta la experiencia?

M. K.: Por un lado, Teatro Abierto desaparece porque desaparecen las razones que le habían dado razón de ser. Pero, por otro, porque en términos estéticos "se va de las manos". Se vuelve a recuperar algo de aquella experiencia en los últimos años cuando se transforma en callejero, cuando aparece "el Teatrzo", porque surge algo legítimo.⁴ El otro teatro, nosotros sentados en un escritorio tratando de opinar de manera medio heroica sobre lo que había pasado, generaba artificialidad. Voy a dar un ejemplo más cercano, pero en el que uno puede ver reflejado esto para aquellos que no conocen el fenómeno: Teatro x la Identidad.⁵ Hace muchos años que colaboro como jurado y, continuamente, te encontrás con lo mismo. Es muy difícil decirle a alguien que quiere participar de Teatro x la Identidad: "Bajáte de los zancos zurdos. Estás parado arriba, en un lugar de equilibrio precario, intentando construir algo desde el odio". Se construyen materiales muy artificiales. Cada tanto aparece alguien que entiende el código, hace un *click* y produce algo donde está presente la ideología, pero no está el autor con la bandera. El gran problema del teatro político que hemos hecho siempre es cuando aparecemos con la banderita. Es muy patético.

La "estética Kartun"

Maximiliano de La Puente: Me gustaría que nos situemos un poco más adelante en tu carrera, en el momento en que, además de escribir, empezás a dirigir tus obras. Desde *La Madonnita*, en adelante y, en particular, a partir de la trilogía *El niño argentino*, *Ala de criados* y *Salomé de chacra*, pasás de dramatur-

go a director o, en todo caso, conjugás ambos roles. Esto ¿cambia tu concepción del teatro? Como director ¿se transforma tu manera de escribir en relación a la historia, la memoria social y la política? ¿Se imponen como problemáticas a abordar en tus obras desde el principio o es algo que surge sobre la marcha o como resultado del propio desarrollo de una imagen?

M. K.: Yo llego a la dirección, primero, por la sensación de estar produciendo con un interlocutor "falluto". Era dramaturgo de escritorio. Escribía una obra, la terminaba y tenía la fortuna de que a los directores que admiraba, como Jaime Kogan, Laura Yusem u Omar Grasso, les gustaba mi trabajo y estaban esperando el material. Para que mi obra fuera estrenada, necesitaba que un director llevara adelante el proyecto y que fuera alguien que tuviese cierta incidencia. Entonces, inevitablemente, el interlocutor con el que trabajaba dejaba de ser el espectador y se transformaba en el director. Es decir, si no conseguía seducir a Jaime Kogan, ponéle, esa obra no se estrenaba. Un día empecé a descubrir con horror que mi cabeza estaba funcionando de una manera burocrática: cada dos años escribía una obra y pensaba *a priori* para quién era. La producción para el espectador era, en realidad, por interpósita persona, porque la estética de la obra estaba condicionada por quién fuera su director. Si trabajaba para Jaime Kogan, sabía que había una "estética Kogan", como había una "Yusem" o "Grasso". Entonces, mis obras, inevitablemente, doblegaban cierto carácter más salvaje que traían de aquella "dramaturgia de la urgencia", perdían en parte ese gusto por lo popular en la necesidad de adaptarse a la estética del director. Me acuerdo que cuando escribí *El partener*, la música que me sonaba y que escuchaba sin parar era de un

grupo que se llamaba *Los Caú*, que quiere decir los borrachos. Eran unos tipos que hacían chamamé tropical, pintados como *Kiss* pero con caritas de bichos criollos. Era una época en la que estaba, además, muy tomado por la energía del cuarteto cordobés. Estaba investigándolo, había coleccionado una gran cantidad de discos de la Mona Jiménez, cuando cantaba en el *Cuarteto de Oro* antes de ser solista. Me conmovía el fenómeno de ese tipo de música popular. Por un lado, me gustaba y por otro, me parecía una manifestación cultural extraordinaria y muy original en el marco del folklore. Pero cuando fui y le di a Omar Grasso este material, junto con un *cassette* de *Los Cau* (porque no los conocía), se escandalizó: "Mauricio, eso no se puede poner en un teatro. El teatro es belleza. Ya tenemos bastantes problemas con las palabras que usás". Esa fue una de las razones por las que yo empecé a dirigir, por la sensación de estar limando mi estética.

M. L. P.: ¿Y cómo es la "estética Kartun"?

M. K.: Qué se yo, trabajo en una hipótesis de idealización poética de cierto universo popular. Sostengo e investigo sobre la hipótesis de que el arte siempre es esencia de una sustancia. Así como de la rata al-

Trabajo en una hipótesis de idealización poética de cierto universo popular. Sostengo que el arte siempre es esencia de una sustancia. Así como de la rata almizclera se saca una glándula de la que se extrae el almizcle y con eso se elabora el *musk*, que es una de las esencias más caras de la perfumería, creo que el arte suele tener orígenes bastardos en términos de sustancia.

mizclera se saca una glándula de la que se extrae el almizcle y con eso se elabora el *musk*, que es una de las esencias más caras de la perfumería; del mismo modo, cierta materia esencial del arte suele tener orígenes bastardos en términos de sustancia. La sustancia con la que nosotros trabajamos no es valorizada *a priori*, no mandás a comprar el frasquito de musk: tenés que tocar la rata y sacarle la glándula. Me di cuenta que estaba produciendo un tipo de teatro en el que tenía



Terrenal. Pequeño misterio ácrata (2014)

Fotografía: Malena Figó, Gentileza Simkin & Franco

4. "Teatrzo" fue la consigna de Teatro Abierto entre 1984 y 1985. Luego de una serie de discusiones intensas sobre el futuro de Teatro Abierto, su Comisión directiva convocó a veintiún autores a escribir bajo el lema "Teatro Abierto opina sobre la libertad". Sin embargo, debido a distintos desacuerdos, el cuarto ciclo debió esperar a 1985 para concretarse y lo hizo finalmente bajo el lema "Nuevos autores, nuevos directores". Se convocó a cinco talleres autorales y se realizaron múltiples actividades teatrales en la calle. Este ciclo se denominó "Teatrzo" y contó con la participación de teatreros no profesionales, titiriteros, murgas y artistas invitados de distintos países de América Latina.

5. Teatro por la Identidad nació en el año 2000, como un brazo artístico de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, articulando a un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores, que sensibilizados con la denuncia de los crímenes de apropiación de niños y bebés cometidos durante la última dictadura, proponían el teatro político una estrategia creativa de búsqueda de aquellos niños que sufrieron la apropiación y la sustitución de su identidad.

que pedir muchos permisos cada vez que escribía, porque la sensación era que entre dramaturgo y director no nos íbamos a entender. Necesitaba salir de ese problema. Otra razón por la que me incliné por la dirección es extremadamente más banal: porque es más divertido que escribir. Trabajaba con un grupo en el que estaban Claudio Martínez Bel y Enrique Federman. Hacíamos entonces un espectáculo que se llamaba *Perras* y, si bien yo era el dramaturgo a cargo de la coordinación de la obra como creación colectiva, iba a todas las funciones. Después de cada función nos íbamos a comer a "Los Trujillanitos", un restaurante peruano que está por la calle Corrientes. Entonces yo pensaba: "Pero si toda la alegría del teatro está en la mesa de 'Los Trujillanitos', ¿por qué tengo que estar atrapado en mi escritorio? ¿Por qué quedarme en el estrado desde el que uno habla como una especie de pastor?" Creo que me puse a dirigir para ir a comer todas las noches tras la función.

M. L. P.: ¿La dirección cambió tu manera de escribir?

M. K.: Mi manera de escribir cambió muchísimo aunque menos de lo que podría haberlo hecho, porque mi cabeza está "formateada". Lo que quiero decir es que yo sigo escribiendo como dramaturgo. Cuando escribo, no pienso en la puesta. E, incluso, estoy formateado en el hábito de la escritura: tiene que ser manuscrita, no puedo fluir en la computadora, salvo corrigiendo. Lo que creo es que uno aprovecha la energía del formato. Para mí, el arte no es otra cosa que una energía puesta a fluir. Así como escribiendo tengo un fluir manuscrito, imaginando tengo un fluir dramaturgógico. Necesito imaginarme un lugar real y despreocuparme totalmente por la puesta. Cuando pienso en *Terrenal*, en cómo Caín mata a Abel, para mí lo mata con la quijada de burro que vi en algunos viejos grabados, similar a la quijada de caballo que tengo en mi estudio. Pero, el primer día que llevé la quijada al ensayo, me pregunté: "¿cómo hacés para matar en el teatro con una quijada?" Claro, después encontrás la convención. En mi caso, siempre viene primero la realidad y después el escenario, entonces, de pronto, probamos una, dos o tres cosas y la cuarta que probamos nos convence. En este caso una claqueta de payaso. Y ahora cada vez que la veo, pienso que es muchísimo mejor de lo que imaginé.

Retomando tu pregunta, hay mucho que no cambió, lo que varió fue el riesgo. Como no tengo necesidad de seducir a otro director, a los únicos que tengo que seducir son a mis fantasmas. Jean Genet decía: "No escribimos para nuestros hijos, escribimos para nuestros muertos". Yo creo mucho en eso, suena siniestro y, sin embargo, es bello. Escribimos para aquellos que tenemos adentro, para nuestros fantasmas. Si la Mona Jiménez, "los Lamborghini" se matan de risa, estoy contento. Si Perón, Gené y [Ricardo] Monti se sonríen, estoy hecho. Escribo y dirijo para esas presencias. Me pongo muchísimo más audaz, porque me doy cuenta que, cada vez, puedo resolver un poco más. Entonces, escribo cosas que, cuando llego al escenario no sé cómo las voy a resolver. Y la sensación es que se resuelven. El actor conoce de la "etiqueta del escenario" todo lo que los dramaturgos (e, incluso, a veces los directores) no conocemos. Yo soy un autor que dirige y, como tal, uso esa cabeza aplicada a la dirección. En cambio, el actor en su espontaneidad resuelve cosas de una manera tan sencilla. A tal punto que no las podría resolver el director, porque resultaría artificial. Porque el director no es cuerpo, es cabeza. Doy un ejemplo. Escribo la escena de *Terrenal* donde Tatita Dios les confiesa a sus creaciones que, en realidad, el paraíso es "tierra okupa", que ellos son "okupas". No es que les dio el paraíso, sino que no pagó nunca las mensualidades, ellos son intrusos y está esperando que se cumplan los veinte años para que la ley le dé la tenencia del paraíso. Los hijos se ofenden, le dan la espalda. El texto siguiente que escribí decía: "Bueno, vamos yendo que el universo no espera" y Abel se iba con él a comer un asado. Pero si está tan enojado ¿cómo se va a ir? Es imposible. Pensaba que tenía que escribir una escena de transición. La transición es una maldición para el teatro. Es una "cosa" que usamos para que algo no parezca artificial. Si ellos están enojados, necesito escribir una pequeña escena donde, lentamente, dejen de estarlo. El ejemplo clásico de transición que se usa en las escuelas de teatro es el pasaje de la obra *Ricardo III* en que este conquista a Lady Anne sobre el cadáver de su marido. Ricardo le acaba de matar al marido y al padre, y le pregunta: "¿Por qué no nos vemos esta noche?" y ella accede.

En mi caso, hasta el día del ensayo de la escena de *Terrenal*, no sabía cómo resolverlo. Y, entonces, le



Fotografía: Juan Calabrese. Gentileza Simkin & Franco

Jean Genet decía: "No escribimos para nuestros hijos, escribimos para nuestros muertos". Yo creo mucho en eso, escribimos para aquellos que tenemos adentro, para nuestros fantasmas. Si "La Mona Jiménez" y "los Lamborghini" se ríen, estoy contento. Si Perón, Gené y Monti se sonríen, estoy hecho. Escribo y dirijo para esas presencias.

pregunté al actor, a Claudio Rissi, cómo lo hacíamos. Y me respondió: "Dejáme probar". Logra, con tres gestos, una transición que a mí me hubiera llevado una carilla. Hay funciones en las que la gente aplaude esos gestos, que es cuando Rissi empieza a hacer: "Bue, bue, bue". Hace una pausa y dice: "Bue, bue, bue, bueno, vamos". Resuelve algo de una manera natural y bella. Agregando la belleza de la expresión del actor a otra que es la escenografía, el texto, etcétera. Es por eso que, entonces, me empiezo a animar más en la medida en que encuentro actores que son capaces de crear esto, de decir: "Dejámelo que yo te lo resuelvo". A mí me agarra una emoción tan poderosa cuando veo al actor construir algo elocuente por encima del texto. Ahí cambio, porque me animo a proponerle más al actor.

Los orígenes de *Terrenal*

V. P.: Hace relativamente poco tiempo dijiste que las imágenes para escribir *Terrenal* surgieron hace veinte años aproximadamente. ¿Cuáles fueron esas imágenes? ¿Cuál fue ese universo? ¿Por qué se materializó y tomó forma en 2014?

M. K.: Un domingo andaba por Benavidez, llevaba a mis hijos a pescar que, en ese momento, eran chicos. Mis hijos iban en el asiento de atrás del auto peleándose. Cada vez que llegaba el domingo, entrábamos en la misma angustia: "¿Qué hacemos con los chicos?" Yo estaba tratando de juntar dinero para comprar algo que soñábamos con mi mujer: un lotecito para hacer un quincho y una pileta para ir todos los domingos.

Nunca llegábamos con el dinero, pero habíamos ido a ver lotes que estaban en lugares inhabitables, inseguros. Entonces, estábamos en una quinta que tenía la familia de mi cuñada en Benavidez y fui con mis hijos a pescar a una tosquera, que es una laguna “trucha” hecha por la industria. Con una excavadora se meten en el campo para sacar tosca y cuando llegan a la napa se van porque han arruinado la naturaleza. Pero, curiosamente, la naturaleza que es extremadamente más sabia que el hombre transforma eso en una laguna muy profunda. Los que quieren ganar dinero tiran unos alevines de pejerrey, que crecen, ponen un alambrado y te cobran la entrada para ir a pescar. Así se transforma en una industria. Los domingos había un pibe que cortaba el alambrado y te decía: “Entre por acá que yo le cuido el coche”. Y, además, había dos tipos que vendían carnada, uno vendía lombrices y, el otro, isoca. Ambos estaban separados por cincuenta metros. Los dos eran muy parecidos y tenían carteles similares, uno decía “lombrices” y el otro “isoca”, pero tenían la misma chapa acanalada, la misma letra. Entonces, apareció la hipótesis. Los dramaturgos, los que creamos ficción, vivimos mirando nubes para ver elefantes. Miré a los tipos y dije: “Son hermanos y no se juntan porque viven peleándose. Venden algo muy parecido, pero distinto”. Mi hipótesis era que habían recibido de herencia un pequeño terreno que compró el padre con la idea de hacer, alguna vez, una pileta. En cambio, hicieron, uno, una casilla de un lado y, el otro, otra casilla del otro lado. Dividieron el terreno en dos porque entre ellos se llevaban mal. Uno saca isoca; cuando, en vez de eso, saca lombrices, las pisa para arruinar al otro, y viceversa.

Entonces, esa noche volvimos a casa, como todo clásico domingo, a planchar los guardapolvos, a recalentar los ravioles, a fijarnos que los chicos hubieran hecho los deberes y, en una hojita, a anotar las cosas del día, que es lo que hacemos los que vivimos de esto. Y anoté esa imagen, después fue a parar a un archivo en la computadora y allí estuvo veinte años. Hace tres, cuatro años atrás, trabajando en la puesta de *Salomé de chacra*, releí un libro que a mí me gusta mucho que se llama *Los mitos hebreos*. En ese libro encontré un desarrollo del mito de Caín y Abel que ya lo había leído, estaba marcado con resaltador el

concepto de qué representa en profundidad este mito. No es simplemente los hermanos que se pelean, es el enfrentamiento entre las tribus nómada y sedentaria, entendiéndolo por ello no simplemente la costumbre, sino la hipótesis social que conlleva. El nómada solo lleva aquello que necesita para pasar la noche. Por lo tanto, no acumula y vive feliz en la hipótesis de disponer de todo el tiempo, porque no necesita generar una plusvalía para él mismo. El sedentario, en cambio, se instala y comienza a acumular y descubre el riesgo de ser robado. Por eso invierte esfuerzo y tiempo en proteger lo que ha ganado. En la tradición judía, Caín continúa luego la saga de su historia como el tipo que vivió acumulando. Se transforma en un tipo odiado por todos porque solo piensa en el dinero. Construye ciudades amuralladas para proteger todo lo que ha ganado. Entonces, dije: “¡Qué temazo!” Y, de pronto, se produce ese acto de apofenia, esa capacidad de crear sentido a partir de coincidencias. Los artistas trabajamos siempre buscando coincidencias. Entonces registré esa imagen. Si uno logra registrar en palabras la imagen, madura bien como los vinos. Si anotaste la idea nada más, la lees tiempo después y no entendés por qué escribiste eso. En cambio, en la imagen encontrás la hipótesis poética. Veinte años después la abrí y decís: “¡Qué Malbec!”. En Caín y Abel, uno es agrícola y el otro es ganadero. Este último es el que junta isoca y el otro, ¿qué produce? Un amigo mío, Luis Cano, me había regalado una planta de morrones y dije: “Produce morrones”. Como siempre, los orígenes de la creación poética son bastardos. Un recuerdo de hace veinte años, una explicación que encontrás en un libro y una planta de morrones que tenés en el balcón. En realidad, de lo que se trata luego es de hacer con eso el proceso de destilación: de separar la sustancia de la esencia. El artista es un destilador. Destilamos “eso” en una esencia más aurática (en el sentido benjaminiano del término) que es el sentido de la creación.

V. P.: Te quería preguntar por la violencia fundacional en la escena de *Terrenal* donde Caín extermina con una máscara a los escarabajos que producen la isoca. En tu recreación del relato bíblico, desde mi punto de vista, hay una radicalización de esa violencia fundacional. En mi lectura del relato bíblico, Caín conde-

Si uno escribe la imagen con palabras honestas, madura bien como los vinos: en la imagen encontrás la hipótesis poética. Veinte años después, la abrí y decís: “¡Qué Malbec!”. *Terrenal* surge de un recuerdo, una explicación que encontré en un libro y una planta de morrones que tenía en el balcón. De lo que se trata luego es de hacer con eso el proceso de destilación: de separar la sustancia de la esencia. El artista es un destilador.

nado al destierro funda una ciudad, una civilización y el capitalismo mismo sobre la base del fratricidio. En cambio en tu recreación, esa ciudad, ese capitalismo y ese proyecto de vida sedentario, organizado alrededor del metro morrón, no se funda solamente sobre el fratricidio, sino sobre un genocidio, que es “humano” – como dice Tatita –, pero también que es un exterminio de otras formas de vida, como los escarabajos. Entonces, como espectadora, las primeras imágenes que me vinieron a la cabeza fueron las del terrorismo de Estado y la producción a base de fumigación con glifosato. La pregunta es: ¿por qué radicalizar la violencia en tu recreación del relato bíblico?

M. K.: Hago, en principio, una aclaración. El teatro, en su esencia, no es otra cosa que una ceremonia, un ritual de violencia. Lo único implícito e inseparable del teatro es la violencia. Todo teatro, aún la comedia más reidera, está basado sobre la hipótesis del daño, del enfrentamiento, del choque y de la violencia en las tres formas que el ser humano las ejerce: sobre otro, sobre la tierra y sobre sí mismo. Puedo analizar cualquier obra en función de esta hipótesis y lo que siempre vamos a encontrar es el ejercicio de la violencia en cualquiera de estos tres casos. Naturalmente, la obra construye una metáfora. Una

de las cosas más tremendas que puede hacer un poeta es tratar de explicar sus metáforas. Inevitablemente, les quita la condición de tal y las transforma en unívocas. Si yo digo que el humo es el glifosato, estoy anulando un montón de otras posibilidades. La metáfora no quiere decir, dice. Esto es algo que, a veces, es difícil de entender para aquellos que no pueden disfrutar de la poesía porque buscan que la poesía les quiera decir algo. Y, entonces, no pueden abandonarse a esta hipótesis más fantástica, más aurática que tiene la poesía, que es inapresable. Entonces, como emisor no podría explicar qué significa, eso queda abierto a la interpretación del receptor. Pero sí puedo explicar algunas otras cosas. ¿De dónde viene el tema de la violencia no dialéctica? Yo escribí esta obra pensando en el mandato implícito en torno al concepto de “la grieta” eso de que “No se puede vivir con un régimen que divide a las familias”. Y, en la última discusión familiar que tuve antes de escribir esta obra, llegué a la conclusión de que no hay nada más sano que una familia que pelea. Hablar de las familias que no se pueden juntar porque piensan distinto es una tontería. Se deben juntar, deben pelear y deben amarse. Eso estaba presente en mi cabeza cuando lo escribí. Pienso que hay que pelear, entre otras cosas, porque hay un orden constituido y algunos, como yo, creemos en el desorden posible de ese orden. Creemos que se sostiene por una serie de equívocos, de malentendidos y de malas intenciones que lo presentan como “el mejor de los mundos”, cuando nosotros creemos que es el peor. Justamente, el horror es que traten de convencernos de lo contrario.

Efectivamente, creo que Caín funda su imperio sobre la sangre de Abel no porque necesite de la sangre, sino porque necesita anular al par dialéctico. Porque, en tanto exista Abel peleando, él no puede constituir a la propiedad como el pensamiento hegemónico. Todo el fenómeno de la propiedad supone, ante todo, la exclusión. Hay excluidos porque hay propiedad. Caín necesita anular la dialéctica, el pensamiento opuesto. Cuando Caín le dice a Abel: “Algo es de alguien” y Abel le responde: “Todo es de nadie”, en realidad, yo tomo un concepto que es bíblico también, que es el de la opulencia primitiva. El hombre llega al paraíso y tiene absolutamente todo a su disposición. El gran pecado es el de la propiedad. En vez de disfrutar de la opulencia primitiva, necesita dominarla porque se

siente más que esa naturaleza. Caín construye, justamente, desde esa pulsión que solamente puede ejercer habiendo matado al hermano. En la obra construyo una hipótesis: "Siempre habrá un Abel que será la voz del hijo, que será la que choque contra la voz del padre que es la ley". Y esa, en todo caso, es la obligación metafísica de la familia. Esto es lo saludable, la enfermedad se da cuando la voz del hijo es anulada.

Uno debería pensar que algo debe haber si pasan siglos y siglos y aparecen nuevas generaciones que impugnan ese orden como un orden injusto, dañino, enfermizo, mentiroso, tramposo, que se basa en una fantasía de felicidad que no existe. Nos hacen creer que trabajar trescientos cincuenta días al año y descansar quince es natural. Se ha naturalizado el horror. La impugnación se trasmite de generación en generación porque, en realidad, no hemos encontrado aún la manera de sobreponernos a esta fantasía que no solo rige la economía sino nuestras cabezas. El gran problema que tenemos es la cabeza de los humanos y esta obra intenta hablar de eso. Caín vive su propia condena: "¿Para qué querés pagar culpas si has construido un sistema en el cual vas a ser el culpable siempre?"

En Terrenal construyo una hipótesis: "Siempre habrá un Abel que será la voz del hijo, que chocará contra la voz del padre". Y esa, en todo caso, es la obligación metafísica de la familia. Esto es lo saludable, la enfermedad se da cuando la voz del hijo es anulada.

V. P.: ¿Y cómo se traduce eso en la relación del hombre con la naturaleza?

M. K.: A mí me ha conmovido mucho la nueva encíclica papal que habla sobre esa relación⁶ porque tengo la sensación de que en cierto nivel del poder puede instalarse una voz de una sensatez así y decir: "Alguien tiene que parar la pelota en este siglo". Porque el proceso que hemos hecho en los últimos dos siglos lleva, sin lugar a dudas y sin posibilidad de retroceso alguno, a la destrucción en dos siglos más. El hombre ya ha destruido matrices extraordinarias, pero si no para de destruir, se destruye a sí

6. Se refiere a la Carta encíclica del Papa Francisco I, *Laudato si' Sobre el cuidado de la Casa Común*, publicada el 24 de mayo de 2015.



Terrenal. Pequeño misterio ácrata (2014)

Gentileza Simkin & Franco

mismo. Cuando uno piensa, por ejemplo, en el dios de la naturaleza, de una manera medio spinozista, el dios natural, el dios creador, la naturaleza "naturadora", creadora: somos el resultado de la naturaleza. ¡Y mirá lo que hemos hecho! Cuando uno mira el mundo en estado de destrucción profunda si lo pensamos de una manera spinoziana, tenemos la convicción de que estamos destruyendo a Dios. Estamos destruyendo aquello que dio vida. ¿Y cuál es la única voz que puede levantarse? Una vez más, la voz de la rebeldía, la voz del hijo que dice: "Mi cabeza no la formateaste". Y el padre le responde: "Te voy a dar la plata suficiente para formatearla". La vida te va formateando. A algunos se la formatean y otros resisten. Yo creo que esa es la verdadera dialéctica. La política no es otra cosa que la puesta en práctica de una dialéctica absolutamente binaria. Es el sistema construido sobre la propiedad y todo lo que de él deviene y, con ello, emerge una hipótesis: "Yo no sé cómo, no sé si tengo la forma. En todo caso, no sé qué partido político es capaz de construir el sistema superador de esto, pero esto nos enferma, somos víctimas, vivimos menos, morimos más. Necesitamos cambiar esto". Hemos construido un mundo de una extraordinaria monstruosidad naturalizada. La obra quiere hablar de eso. Vuelvo a lo del Papa Francisco porque esas palabras dichas desde el lugar más degradado del poder, como es el de las religiones, son conmovedoras. Todas las religiones se han tenido que amoldar al poder para seguir funcionando, han tenido que decir lo que el poder reclamaba para no transformarse con su prédica en un atentado antisistema. Entonces, que desde este lugar aparezca esta voz es esperanzador porque legítima esta lucha.

Las nuevas generaciones y "la voz del hijo"

M. L. P.: Me gustaría preguntarte por tu rol de maestro de dramaturgos. En los años noventa, quienes pasaron por tu estudio gestaron en gran medida la nueva dramaturgia. Quisiera saber, si actualmente, como jurado y maestro en los talleres, advertís nuevas constantes y/o regularidades por sobre la multiplicidad estética, estilística y temática del teatro en general.

M. K.: Me temo que las claves que encuentro no van a ser muy originales. Hay un cierto auge de la familia y la disfuncionalidad como temática. Aparecen modas que son como las olas, arrastran y traen un montón cosas, botellas con mensajes y aguavivas. Por eso, no me preocupan tanto las regularidades, me interesa más la diversidad que tiene la dramaturgia argentina. Lo que veo, y me parece extraordinario, es la presencia cada vez más abrumadora de "creadores subtreinta". Dramaturgos y directores que, en otro momento, uno los hubiera mandado a barrer la vereda para que se curtan, que no llegan a los treinta años de edad y dirigen a actores de cincuenta y lo saben hacer. En su escritura se escucha esa "voz del hijo", la irregularidad, la frescura. También traen la falta de experiencia que es parte natural e inseparable de un crecimiento. Estamos en un momento en el que el teatro argentino se ha transformado en un semillero extraordinario. A mí me conmueve la presencia de estas novísimas generaciones, justamente, porque vienen descargadas de material afectado, es decir, de convenciones, y dispuestas a crearlas. Uno desconoce todas las convenciones teatrales o usa las que conoce y, de pronto, alguien que no sabe nada de teatro crea con una frescura extraordinaria nuevas convenciones y el público las acepta y las incorpora. A su vez, es extraordinario ver cómo estas nuevas generaciones van creando nuevas convenciones que otros creadores que ven ese espectáculo toman y llevan al suyo.

M. L. P.: Y con respecto al teatro político, ¿cuáles son los desafíos que tiene como teatro histórico, social y contemporáneo?

M. K.: Creo que hay una generación intermedia a la que vino después de la dictadura que reaccionó de una manera muy saludable frente a las convenciones del viejo teatro político. La vieja pelea del grupo *Caraja-Ji*, la viví muy cerca porque todos ellos, salvo Daulte, habían sido alumnos míos.⁷ Pero incluso, Daulte se inició trabajando en una obra mía como actor, así que sentía a todos muy cerca. Para la generación grande yo me ha-

7. *Caraja-Ji* fue un colectivo compuesto por ocho dramaturgos (Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Alejandro Zingman, Ignacio Apolo y Javier Daulte) que rompió en los años noventa con el modelo vertical maestro-discípulo y propuso un formato horizontal de trabajo entre pares generacionales.

TERRENAL: DE LA RIVALIDAD AL GENOCIDIO

Kartun insiste en que la metáfora nunca se reduce a la comparación. Y tiene razón. Pero resulta difícil, como espectadora, no ligar a *Terrenal* y a la violencia fundacional que evoca con la historia reciente argentina. Caín y Abel nos hablan, tanto en el relato bíblico como en la creación de Kartun, de algo más que la rivalidad entre hermanos. Aquella existe, por supuesto, y se exagera cuando Tatita (Dios en la narración del Génesis) muestra una preferencia por Abel. En *Terrenal*, Tatita y Abel comparten placeres sensuales y la libertad para gozarlos, aun en el día domingo. Para Caín, en cambio, el domingo es día de guardar, especialmente, todo lo referido a la Ley o a la letra de la Ley. La salida festiva y chabacana, de padre e hijo al asado con baile, sedimenta en la obra de Kartun la alianza afectiva entre ellos y la distancia burlona con Caín. "Es que Dios estaba aprendiendo su rol de padre", me dijo hace unos años la biblista Corinne Lanoir.

Sin embargo, *Terrenal* introduce, a su vez, otra rivalidad, tan profunda y tan primaria como la fraterna. Se trata de la disputa entre dos modos de vida y dos formas de organización social. El texto de Kartun se organiza alrededor del combate entre una vida nómada y otra sedentaria. La primera, apuesta a los bienes comunes, la libertad de movimiento, la abundancia de ocio y de tiempo libre de obligaciones (materializable en *Terrenal* gracias a la cría de lombrices isoca para la pesca de Abel). La segunda, en cambio, se basa en la propiedad privada, organizada para la acumulación y desde la necesidad de proteger lo acumulado (basada en la economía del "metro morrón" que desarrolla Caín). Puede decirse que la obra de Kartun dramatiza, en última instancia, la disputa entre estas dos fuerzas sociales, que precede y excede la disputa entre capitalismo y socialismo.

Parfraseando a Jacques Rancière, la propuesta de Kartun, nos recuerda aquello de que "cuando desaparece la política, lo que aparece no es el consenso, sino el odio desnudo al otro y, con él, el deseo de aniquilarlo". En *Terrenal* no hay política ni dialéctica, no hay lucha ni contienda ("Quien te dijo a vos que pelear estaba mal, ¡idiota! [...] ¡El bofetón es vida! ¡Sin choque no hay chispa! La miseria no es pelear, ¡miseria es matar al par!", le grita furioso Tatita a Caín). La obra de Kartun transcurre en un escenario donde no hay posibilidad de elaborar el conflicto social: lo que hay es un lugar saturado de violencia. Más que fratricidio, hay genocidio. Con el asesinato de Abel, Caín aniquila todo aquello que sostiene el proyecto vital de su hermano. ¿Cómo no pensar en el genocidio de la última dictadura cívico-militar en Argentina que desapareció a los disidentes políticos que imaginaban formas de vida alternativas? En *Terrenal*, Caín extermina y "hace desaparecer" todo lo que sostiene el proyecto alternativo y biodiverso de su hermano. En una escena que (para esta espectadora) evoca al glifosato que extermina todo aquello que entorpece al monocultivo de soja, Caín envenena al escarabajo torito y a toda la isoca que cría Abel. ¿Cómo no leer allí una denuncia tácita al modelo neo-extractivista que se ha vuelto hegemónico en los últimos años en nuestro país? El texto de Kartun muestra, en última instancia, una violencia radicalizada que desplaza y hace desaparecer también a la política.

Verónica Perera
UNDAV

El teatro tiene una economía natural extraordinaria. Un cuerpo emocionado atravesando un espacio bañado por una luz se constituye en una construcción de sentido, de discurso. No necesito más que eso.

bía transformado en el villano que había educado a los niños maleducados que ahora los insultaban públicamente. Una vez más, vino la palabra del "hijo" a decir: "Muchachos, está muy bien lo que hicieron, pero está viejo. Basta de hacer este teatro político basado en el modelo de que la única posibilidad de cambio viene de la Unión Soviética". Todos fuimos brechtianos de una manera mecánica, insalubre e irreflexiva. Hacíamos un teatro que ya no tenía que ver con la realidad. Ellos vinieron y dijeron: "Ustedes lucharon y consiguieron la democracia, ahora es nuestra, somos sus hijos y hacemos este teatro". Durante muchos años apareció un teatro de la parodia que reaccionaba contra esas formas y levantaba como bandera el sinsentido. Decían: "Estamos tan cansados del teatro con sentido que nosotros hacemos lo contrario para divertirnos". Y no está mal porque el teatro ha sido toda la vida un entretenimiento. Pero, nosotros, en cambio, somos de la idea de que hay una hipótesis trascendente además del entretenimiento. Con el paso del tiempo, estas generaciones crecieron y cambiaron y apareció otra generación que ya no necesitaba hacerse la enojada con la nuestra y empezaba a vivir la realidad política de una manera diferente. Atravesamos antes la etapa donde primaba una hipótesis posmoderna de pensamiento basada en la anulación del sentido de la idea y, una vez más, nos sentimos engañados. Pero apareció una nueva generación que lo toma en sus nuevas formas, que no tienen que ver ni con la generación de *Caraja-Ji* ni con las nuestras. Tienen que ver con su propia realidad y ya no pueden levantar ninguna bandera militante. Entonces, empieza a surgir un pensamiento más ligado a lo social que a lo político, más ligado a la filosofía que a la práctica política. Creo que los quince años que vienen son la instalación de un pensamiento social del teatro, entre otras cosas,

porque el teatro tiene una economía natural extraordinaria. Un cuerpo emocionado atravesando un espacio bañado por una luz se constituye en una construcción de sentido, de discurso. No necesito más que eso. Cada vez tengo más alumnos que vienen de cine y terminan escribiendo teatro. Cuando veo a tipos como Santiago Loza o Diego Lerman que disfrutan y hacen un buen teatro, tengo la sensación de que encontraron la posibilidad "económica" del teatro. Cuando digo "económica" pienso en economía de recursos. Hay espectáculos que han tenido un origen humilde, pienso en *El loco y la camisa*, un espectáculo hecho para Banfield que luego fue a *El Picadero* y salió de gira internacional. Necesitaban cuatro sillas, un sillón y esos cuerpos hablando de lo que pasa en una familia en la que se deposita el horror en uno de sus miembros. Entonces, ¿cómo no vas a hacer teatro y lo vas a adoptar como arte madre? El teatro es entusiasmo en el sentido literal de la palabra, "en tu Zeus", es estar en tu dios. Pareciera que estoy hablando de un fenómeno universal. Y, en realidad, estoy hablando de un fenómeno metropolitano, de lo que pasa en la Ciudad de Buenos Aires que se ha transformado en una capital del teatro. Una ciudad que tiene tres veces más de estudiantes de teatro y el doble de estrenos que cualquier capital del mundo. Hay una cantidad extraordinaria de salas que empiezan a funcionar desde la precariedad y terminan constituyéndose como espacios creativos muy fértiles. El mejor premio que he tenido en mi carrera de teatrera es atravesar esta época. Hace poco corregía los originales de un libro que recopila trabajos teóricos míos y releía una nota que escribí hace veinte años desesperanzado: "Crean que fracasamos, que ya no va a haber dramaturgos, que el teatro no sirve para nada. Cuidense porque somos como las ratas, andamos por las cañerías. En cualquier momento salimos y les comemos el queso". ¿Yo decía eso hace veinte años y hoy estoy diciendo esto que vivimos en la capital del teatro? Cómo no va a ser un premio para alguien que, como en mi caso, ha trabajado con consecuencia en el circuito independiente, que no ha aceptado trabajar en otros circuitos que no sea en el de la libertad. Descubrir hoy que buena parte de ellos son alumnos o alumnos de tus alumnos, o alumnos de los alumnos de tus alumnos, y ver que, efectivamente, vos sos parte de esa familia es una alegría extraordinaria.