

KARTUN EISÉGETA: MITO BÍBLICO Y TEATRO POLÍTICO EN *TERRENAL* (2014)



Bracciale Escalada, Milena

Milena Bracciale Escalada
milena_bracciale@yahoo.com
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: [http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431003/
index.html](http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431003/index.html)

Resumen: En sus dos últimas piezas dramáticas —*Salomé de chacra* (2011) y *Terrenal, pequeño misterio ácrata* (2014)—, Mauricio Kartun (San Martín, Buenos Aires, 1946) toma como dispositivo creador un mito bíblico y construye, a partir de él, un tipo de teatro político que puede ser pensado como un relato de identidad nacional. Sin embargo, como él mismo la define, su lectura del mito es «eisegética», en tanto los eiségetas, lejos de leer la biblia para apoyar las ideas de las iglesias, formulan otro tipo de lecturas: filosóficas, ideológicas, metafísicas. Plantean, así, un uso irreverente del mito, en busca de otras metáforas. De este modo oficia Kartun en su última obra, aún en cartel, al leer en la historia de Caín y Abel el origen mítico del capitalismo. Proponemos, entonces, en este trabajo, analizar cómo *Terrenal* actualiza el mito bíblico y lo aproxima a la territorialidad del espectador argentino contemporáneo, atendiendo al sustrato ideológico que subyace en la lectura efectuada por Kartun, así como también a la indagación en las marcas propias que constituyen la poética autoral del dramaturgo.

Palabras clave: Kartun, Teatro, Capitalismo, Génesis, Tierra, Política.

Abstract: *In the two last plays by Mauricio Kartun (Argentine, 1946) —Salomé de chacra (2011) and Terrenal, pequeño misterio ácrata (2014)—, the biblical myth works as the creation device to configure a political theater that can be thought of as a national identity story. Nevertheless, Kartun does an irreverent reading of the myth in search of the other metaphors. In this way, Terrenal (the last piece of Kartun, still in poster) reads the story of Cain and Abel like the myth of capitalism origin. In this paper, we propose analyze the actualization of the myth that does Terrenal and his approximation to the argentine contemporary spectator. Then, we propose study the ideology and the poetics marcs that can look in this piece and that define Kartun's style.*

Keywords: *Kartun, Drama, Capitalism, Genesis, Land, Politics.*

Les viene en la sangre el gusto por la tierra.
ANDRÉS RIVERA (*El farmer*).

En el clásico libro de Mircea Eliade, *Mito y realidad*, se afirma lo siguiente: «Se adivina en la literatura, de una manera aún más fuerte que en las otras artes, una rebelión contra el tiempo histórico, el deseo de acceder a otros

ritmos temporales que no sea aquel en el que se está obligado a vivir y a trabajar» (1973, pp. 210-211). La versión original del libro es de 1963, y Eliade formula esta afirmación con respecto a la literatura contemporánea al realizar algunas reflexiones en torno a la relación entre el mito y el mundo moderno. Está hablando puntualmente de la novela, género en el que observa la reactualización del lugar que, en las sociedades primitivas, ocupaba la recitación de mitos y de cuentos. Lo que le interesa resaltar es la «salida del tiempo» que opera en la lectura de novelas y que acerca, de ese modo, la función de la literatura al de las mitologías: la idea de salirse de un tiempo histórico y personal, y sumergirse en un tiempo fabuloso y, por ende, transhistórico. Se trata de la concepción de un tiempo «extranjero», «imaginario», que, a partir de las estrategias de verosimilitud del novelista, se propone como aparentemente histórico, pero que, condensado o dilatado, dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios (Eliade, 1973, p. 210).

A partir de estas premisas, propongo pensar la última obra dramática de Mauricio Kartun (San Martín, Buenos Aires, 1946), *Terrenal, pequeño misterio ácrata* —estrenada en el Teatro del Pueblo en septiembre de 2014 y actualmente en cartel^[1]—, revisando estas palabras de Eliade y extrapolándolas al teatro para sostener la hipótesis de que Kartun, si bien funda un tiempo «extranjero», «fabuloso», «transhistórico» —el tiempo propio del *convivio* teatral que, tal como oficia la literatura en general, produce un universo de sentido paralelo al mundo—, no lo hace tanto para «rebelarse» contra ese tiempo histórico, para evadirse de él, sino más bien para comprenderlo y brindar su visión crítica con respecto a ciertas creencias universalmente aceptadas, consideradas naturales y asumidas como doctrinas sin discusión. Kartun se focaliza en ese tiempo en el que, al decir de Eliade, «se está obligado a vivir y trabajar» (1973, p. 210), pero para ello utiliza como dispositivo referencial, precisamente, el relato mítico y, por ende, el tipo de tiempo que el mito instaura.

Sin embargo, tal como ya había realizado en su obra anterior, *Salomé de chacra* (2012), el mito del que parte Kartun es el bíblico, en este caso, la historia de Caín y Abel contenida en el *Génesis*. Ahora bien, el uso que hace de ese relato es, fiel a su estilo, irreverente, por lo que él mismo se autodefine no como exégeta, sino como eiségeta, actitud bastante desprestigiada por los ortodoxos pues implica el aporte subjetivo en la interpretación del texto; una suerte de manipulación sujeta a los propios intereses y fines perseguidos en la lectura del texto en cuestión. Tal como explica Eliade, «el mito se refiere siempre a una “creación”, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado» (1973, p. 31). Por eso, al leer el *Génesis* de manera eisegética, lo que hace Kartun es ofrecer su propio mito de origen, formulado en versión teatral, pero, en este caso, del capitalismo. Al usar el mito como dispositivo de creación, Kartun, que nunca descuida elaborar una serie de referentes que permitan leer el texto en conexión con la historia y la política argentinas, accede a un nivel más universal con respecto a sus obras precedentes, y encuentra en el relato bíblico una explicación acerca de la fundación de un «comportamiento», de «una manera de trabajar» (Eliade, 1973, p. 31).

La obra se erige sobre la noción de enfrentamiento, por eso está construida a partir de una estructura binaria: un terreno de un viejo loteo, en un conurbano bonaerense desierto, dividido en dos: la herencia de Tatita —la versión local

de Dios—, repartida entre los dos hermanos, Caín y Abel. La parte derecha, para Caín; la parte izquierda, para Abel^[2]. Con esa división del escenario nos encontramos como espectadores. Tatita, como Perón después del exilio, regresa luego de veinte años —una especie de tercero en discordia—, y ese acontecimiento tan esperado da pie a que, fiel a la narración bíblica, Caín asesine a su hermano Abel. Pero Kartun no se conforma con la explicación que indica que Caín asesina a Abel enojado porque Jehová prefirió su ofrenda antes que la suya, sino que, recuperando lo que Robert Graves y Raphael Patai (1969) desarrollan en *Los mitos hebreos*, profundiza el enfrentamiento al leer allí dos concepciones de mundo o, retomando a Eliade (1973), dos tipos de comportamiento, dos maneras de trabajar, irreconciliables. Graves y Patai, al deslindar la multiplicidad de detalles e interpretaciones existentes en torno a la historia de Caín y Abel, aluden a la lectura que ciertos eruditos hicieron de este mito como «una crónica de antiguos conflictos palestinos entre los pastores nómadas y agricultores» (Graves y Patai, 1969, p. 67). Así, el dramaturgo, formula su lectura del mito bíblico como el enfrentamiento entre nómadas y sedentarios, y encuentra en esa oposición vital el origen mítico del enfrentamiento entre la derecha y la izquierda en términos políticos; entre librepensadores afines al anarquismo, pero también, por extensión, al socialismo y a la izquierda en cuanto a sus concepciones comunes y no partidarias; y conservadores asociados al pensamiento de derecha.

El programa de mano de la obra propone como punto de partida —podríamos pensar, como epígrafe que orienta la lectura de lo que se va a ver— un fragmento de *Antigüedades de los judíos*, del historiador Flavio Josefo, del año 93 d. C., para recalcar, sobre todo, la oposición con respecto al significado de los nombres de los personajes: *Caín* significa ‘posesión’; *Abel*, ‘nada’. Caín, al igual que en Graves y Patai^[3], aparece allí ligado a la obsesión por la riqueza, al afán de acumulación y a su invención «siniestra» de los pesos y de las medidas. Invención «siniestra» porque el conocimiento de estas novedades trasforma por completo el estar en el mundo de estos sujetos, inaugurando la aparición de la violencia y la rapiña como modos de acrecentar el patrimonio. De igual manera, Caín es el primero en fundar ciudades y amurallarlas; en poner lindes a las tierras e instaurar la preocupación por la protección de la propiedad privada. Es decir, Kartun lee la Biblia a través de Graves y Patai, por quienes llega a Josefo, y encuentra allí un «carozo» —para utilizar una metáfora suya— fundante para crear el origen mítico del capitalismo. Construye, a partir de este recorrido, un tipo de teatro político que se erige como parábola. Como los mitos, la historia que se cuenta en la parábola bíblica se considera «sagrada y, por tanto, una “historia verdadera”, puesto que se refiere siempre a *realidades*» (Eliade, 1973, p. 19; cursivas y comillas en el original). Por ello, «se convierte en el modo ejemplar de todas las actividades humanas significativas» (Eliade, 1973, p. 19).

En la estructura binaria que Kartun propone como hipótesis de puesta dramática para este relato estructurado en tres escenas, se vislumbra, por supuesto, su posicionamiento político en la simpatía que profesa por Abel, frente a la caracterización ridícula con la que está elaborado el personaje de Caín. Sin embargo, donde se advierte con mayor nitidez su lectura de los hechos es en el texto escrito, en especial, en las didascalias. Así comienza la obra: «Tierra baldía. Caín, de espalda abrumada, levanta parecita con unos escombros. Laboriosa piedra sobre piedra construyendo poco a poco propiedad. Desde el fondo del

lote llega Abel soñoliento» (Kartun, 2014, p. 9). Desde el vamos, se observa la oposición entre el que viene de descansar y el que aprovecha el descanso dominical para trabajar, ya no en su labor económica principal —en el caso de Caín, la cosecha de morrones—, sino en la obsesión de la construcción. La marca inicial de Caín como caricatura está cifrada en las dos primeras palabras del texto: «Tierra baldía». Toda la preocupación de Caín por el loteo del terreno, por la construcción de paredes que protejan su parte, resulta ridícula al constatar que se trata de una zona desierta. Asimismo, la «espalda abrumada» apunta a aquello que señalamos más arriba acerca de las creencias que se asumen como doctrinas sin cuestionamiento. En este sentido, Kartun indaga sobre una serie de mitos en torno al mundo laboral: el trabajo como salud, como dignidad, asociado siempre con un matiz positivo. Cuanto más se trabaje y más sacrificio implique la labor, mejor. Precisamente, la condena de Caín, que por extensión suya nos llega a todos los seres humanos, consiste en esa obsesión trabajadora que no se permite el goce. Trabajar, siempre trabajar, como mandato ineludible. Vivir para trabajar, y no trabajar para vivir. Trabajar para acumular, sin saber muy bien para qué. Así, el asesinato de Abel implica el aniquilamiento de su concepción y el triunfo del modelo Caín:

Caín: —¡Ocupación...! Vender isoca para carnada en la banquina... Vender larva. Cartelito sucio de chapa acanalada. En domingo el sacrilego. Y sin sudor de la frente alguno. Ocupación, usted lo dijo: a trabajo no llega.

Abel: —El trabajo es el vicio de los que no sirven para otra cosa (Kartun, 2014, p. 15).

Caín, que se autodefine como «importante productor morronero» (Kartun, 2014, p. 24), entiende por *trabajo* todo aquello que permita su inclusión dentro de la cadena productiva y que propicie la mejor rentabilidad posible, es decir, el mayor margen de ganancia. Por eso, desde su perspectiva, el modelo Abel es catalogado como «marginaloide», «vago», «bárbaro», «descamisadito» y hasta «cabeza de negro cabeza. De negro escarabajo» (Kartun, 2014, p. 15), en alusión a los escarabajos toritos que engendran la isoca. Del mismo modo, lo compara con el gaucho: «el gauchillo que carneaba una vaca solo para alimentarse con su lengua» (Kartun, 2014, p. 16). Como es evidente, Kartun trabaja sobre toda una serie de mitos constitutivos de la identidad argentina para propiciar el cruce entre lo bíblico y lo político, entre lo universal y lo local. Desde la mirada Caín, no producir, no acumular, no guardar, no invertir, no proteger la propiedad privada es herejía cometida contra el sacro capitalismo. Por ello, denuncia ante Tatita lo que considera los «pecados» de su hermano Abel: «Duerme en tinglado. Sin pared. Un hornito de barro y pozo para ir de vientre. No invierte en ladrillo, no cobra llave, ni cuida puerta. Solo los domingos trabaja, día de guardar [...]. No guarda [...] dilapida» (Kartun, 2014, pp. 27-28). Más que por Dios, Caín profesa su adoración por la propiedad: «Sagrado el capitalito. Reliquia [...]. Divina propiedad» (Kartun, 2014, pp. 14-15), sentencia. De esta manera, se advierte otra vez el cruce que hace el dramaturgo entre el intertexto bíblico y el capitalismo, dándole a este último, según sus adalides, marcas de sacralidad.

El uso del diminutivo, que observamos en las citas precedentes en términos como «parecita», «descamisadito», «capitalito», es un recurso frecuente en la construcción lingüística de los parlamentos de los personajes y funciona sobre

todo como estrategia humorística. Da cuenta, a su vez, del matiz ridículo con el que están teñidas las preocupaciones de Caín. Se trata de un uso ambivalente que, aunque simule inocencia, esconde brutalidad.

El título de la obra, *Terrenal*, además de asociarse de manera directa con terrateniente y, por lo tanto, con las nociones de propiedad, oligarquía, posesión, capital, propicia un juego con la idea de «paraíso terrenal». Pero, de nuevo, es un juego con tintes de ridiculización y humor:

Caín: —La historia empieza acá y usted se quiere quedar afuera. Estamos creando una urbe nueva, una flamante parroquia. Algo pujante. Populoso. Pero el bárbaro prefiere el atraso. El vagar prefiere el nómada... Estamos construyendo el porvenir y a usted le da por ir. No entiende que somos pioneros...

Abel: —Fiasco somos. El único lote vendido en todo el remate es este que compró Tatita. Fiasco...

Caín: —La gente no tiene visión de futuro.

Abel: —Está a trasmano, la luz no llegó y nunca le hicieron el asfalto de arriba. Puro arco de entrada sobre la ruta, puro lema sobre el frontispicio y después el fango.

Caín: —Más tranquilo. Un edén. Acá está todo por hacer. Nuestra tierra bendita... (Kartun, 2014, pp. 12-13).

Lo que hace Abel, entonces, es dismantelar y poner en evidencia los falsos presupuestos con los que Caín sostiene su mirada sobre el mundo. El típico matiz irreverente kartuniano se extiende también a la construcción del personaje de Dios, un Tatita criollo, irónico, beodo, panzón, mujeriego y mentiroso: «Caíncito... Abelito... Perdón que me retrasé un rato. Una eternidad hasta acá. Pero, ustedes en estado de gracia y yo con las manos vacías... Traía cajita de colaciones, pero se ve que me las dejé en una parada. Mucho trasbordo» (Kartun, 2014, pp. 23). En realidad, se trata de un atraso de veinte años con un motivo concreto que tanto Abel como Caín desconocen: el transcurso del tiempo necesario para que se cumpla la ley veinteañal de ocupación del terreno. Si algo le faltaba, el Dios criollo propuesto por Kartun es, además, ventajero y usurpador. Regresa solo cuando puede lograr efectivizar las «escrituras» y, recién ahí, Caín y Abel descubren la tramoya. Dice Caín: «¿Qué fuimos en la tierra? Usurpadores fuimos... intrusos» (Kartun, 2014, p. 31). Tatita minimiza la cuestión y redondea: «Siempre la derecha pidiendo derechos» (Kartun, 2014, p. 32).

En la «Escenita II» —así la titula el propio Kartun—, Caín explicita esta estructura binaria en el monólogo que da lugar a «la cruzada Caín. La guerra gaucha. La guerra santa...» (Kartun, 2014, p. 34)^[4]. Con una máscara que recuerda los campos de exterminio nazi, fumiga la crianza de isocas de su hermano, mientras Tatita y Abel se divierten y se emborrachan juntos. Cuando Abel descubre el aparato fumigador, se produce la pelea y el consecuente asesinato.

Pese al humor y a los recursos escénicos provenientes del teatro físico y del *clown*, la obra posee una importante densidad trágica en esa oposición irreconciliable que hace que Caín asesine a su hermano, tal como lo acusa Abel agonizando, como Chirino; es decir, por la espalda, como el sargento que extermina a Juan Moreira contra el paredón del burdel La Estrella (Kartun, 2014, p. 40). De nuevo, se observa cómo Kartun produce un entrecruzamiento entre tradiciones disímiles: el relato bíblico leído a la luz de la literatura argentina y, en particular, a la luz del personaje y del texto que dieron origen al teatro

nacional, *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá. De hecho, es el propio Kartun quien, en un texto ensayístico, reivindica el elemento detonador que significa el espectáculo teatral *Moreira* para la fundación de una nueva estética nacional. Con su capacidad de conmoción e insubordinación pura, *Moreira* instala un modelo polémico, bastardo, cuya experiencia híbrida fundacional da pie a nuevas mezclas que determinan el sello propio del teatro argentino en el que, por supuesto, Kartun se inscribe: un teatro que nace híbrido, producto fecundo de una mezcla irreverente e inesperada (Kartun, 2015).

Ahora bien, como señalamos en la hipótesis de este trabajo, Kartun utiliza el mito bíblico de manera eisegética para producir un tipo de teatro político. La tesis que se desprende de *Terrenal* —además de la visión crítica y negativa de la derecha bien pensante y conservadora, de su obsesión por el lucro y el capital, de su defensa a ultranza de la propiedad privada, de los crímenes cometidos en nombre de la tan mentada inseguridad— está contenida en la propuesta final que resulta superadora. Si bien Caín asesina a Abel, y en ese aniquilamiento se cifra el triunfo de un modelo sobre el otro, en la condena que Kartun le impone a su Caín puede leerse algo más. Tal como se revela en el *Génesis*, la condena de Caín es el destierro:

Destierro, Caín... Vas a andar sin detenerte y no te alcanzará la tierra. Tanto te gusta medir: medirás el mundo en pasos, en pies. Y te afincarás en una tierra un día y harás piedra sobre piedra tu ciudad amurallada, cagueta. Cascote sobre cascote. Encerrada. Y juntarás capitalito y por guardarlo harás los muros más altos todavía. Y fundarás bienes raíces pero vivirás desarraigado, temblando cada día de pensar en perderlo. Lo tuyo, Caín, será el temblor. Y por ganar más perderás el sueño. Y si volvieras a encontrarlo tomarás capitalito por la nariz para alejarlo de nuevo y seguir juntando. Y cuando consumido, agotado, de rodillas quieras descansar, te vendrá a visitar el horror. Porque cuando no sumes ni restes ni dividas ni multipliques empezarás a pensar. Y con tal de no pensar preferirás no descansar nunca. [...]. Amarás más a los inmuebles que a los hombres. Y llevarás adentro el peor de los castigos que alguien puede llevar. Pero el peor de todos: no querrás que te vaya mejor. Querrás que a los otros les vaya peor (Kartun, 2014, pp. 46-47).

Pero Kartun hace que su Caín le pida a Tatita un castigo concreto, pues su incapacidad para entender los chistes es también extensible a su rusticidad para comprender abstracciones: «Sos tu propio morrón. Enorme, vacío y amargo. Que cuanto más enorme, adentro más vacío» (Kartun, 2014, p. 47), sentencia Tatita. Así, siguiendo a Graves y a Patai, Kartun emplea como marca distintiva para señalar de manera concreta el pecado de Caín, un cuerno vergonzoso que le brota de la frente. Utiliza, sin embargo, ese cuerno —que aparece en los antiguos relatos sobre este mito (Graves y Patai, 1969, p. 66)— como emblema que simboliza la conclusión de la obra. Cuando Caín parte al destierro, Tatita concluye la escena final con un monólogo donde explicita: «La guampa es por cornudo, Caín. La señorita maestra se abrió con tu hermano como durazno prisco. [...]. La señorita maestra lleva varoncito de tu hermano Abel [...]. En la estirpe Caín viajará siempre de polizón la estirpe Abel» (Kartun, 2014, p. 49). Esa es, entonces, la tesis final. El posicionamiento político que hace de Kartun un eiségeta. Aunque la muerte de Abel implique que el capitalismo, la derecha y la moral conservadora hayan triunfado, la mujer de Caín embarazada de su hermano es el símbolo de la permanencia del modelo Abel en el centro, en el vientre, del modelo de conducta que Caín representa. Aunque no sean la

dominante, aunque sean minoría, los herederos de Abel estarán siempre presentes para agrietar la omnipotencia y el poder de los hacedores al estilo Caín. Esa es la propuesta política subyacente en *Terrenal*, donde se manifiesta en modo evidente una instancia superadora de la historia referida en el mito propiamente dicho. La incorporación de ese dato hacia el final produce un giro contundente que define a Kartun como un lector activo del mito bíblico. De esta manera, Kartun lee la Biblia para leer el capitalismo y la historia política argentina o, en otras palabras, lee la Biblia para metamorfosear en términos teatrales su concepción política.

Como cierre, resulta iluminador recuperar la distinción que propone Chantal Mouffe (1999) siguiendo a Elías Canetti entre «lo político» y «la política». Si se establece un lazo entre las raíces de *pólemos* y *polis*, lo político estaría más ligado a dinámicas de antagonismo y de hostilidad inherentes a los vínculos humanos y que se manifiestan como diversidad de las relaciones sociales; mientras que la política, por su parte, apuntaría a establecer un orden, a domesticar y a organizar la coexistencia humana que siempre es conflictiva, pues incluye lo político (Mouffe, 1999, p. 14). Entender, entonces, lo político como antagonismo y conflicto, y la política como la procuración de neutralizar toda aquella hostilidad que conlleva cualquier construcción de identidades colectivas, privilegiando el vivir conjuntamente propio de la *polis*, permite plantear un panorama más ajustado para pensar un tipo de teatro al que podríamos denominar político, alejándonos de una concepción reduccionista que conciba a este tipo de teatro ceñido estrictamente a lo panfletario.

Asimismo, resulta productivo lo que Mouffe define como «exterior constitutivo», es decir, aquello que sirve para indicar que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, la determinación de un otro que se percibe como exterior y que permite la emergencia de un «nosotros» delimitado por un «ellos» (Mouffe, 1999, p. 15). En el teatro de Kartun hay siempre un «nosotros» frente a un «ellos». Aunque el foco esté puesto, según la etapa de su producción, en el «nosotros» o en el «ellos», el posicionamiento ideológico del dramaturgo se hace evidente y refleja una visión de mundo que permanece inalterable a lo largo del tiempo.

En *Terrenal*, el antagonismo y el conflicto es la base que estructura el relato, en el que el cruce entre lo local y lo universal, entre lo bíblico y lo profano, entre lo campestre y lo religioso, se advierte desde el título mismo de la obra: «pequeño misterio ácrata». El uso del vocablo «misterio» alude, sin lugar a dudas, a las piezas dramáticas que representan pasajes bíblicos, pero inmediatamente después el oxímoron se hace presente, al anexarse el adjetivo «ácrata». Fiel al estilo Kartun, desde el título se observa el cruce imposible, la irreverencia. Caín y Abel representan dos maneras opuestas de concebir el mundo y la vida que, en términos políticos, se resumen en derecha o en izquierda; capitalismo o anarquismo; nómades o sedentarios. Caín protege, guarda, acumula. Abel comparte lo que le sobra, disfruta de la vida, trabaja solo los domingos; es «agnóstico», «dilapida» y es pecador, pues no cumple con el mandato de descansar el séptimo día (Kartun, 2014, p. 28). En otras palabras, Caín es el capitalismo; Abel, su contrapartida. Caín es la parte «terrenal» de la obra; Abel, lo «ácrata».

Como ya señalamos, el humor con el que se describe sardónicamente al personaje de Caín revela la subjetividad del autor y evidencia su afinidad con la

visión de mundo que engendra Abel. Si retomamos la idea de Chantal Mouffe sobre «exterior constitutivo», es decir, aquello que sirve para indicar que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, podemos pensar que, en su última pieza, Kartun sintetiza la idea de una oposición constitutiva e irreconciliable. En términos de «nosotros» y «ellos» (Mouffe, 1999, p. 15), el posicionamiento del dramaturgo define su «nosotros» a partir del personaje de Abel y, por ende, en relación con una visión política que proviene de sus años de juventud, cuando se acercó al teatro de la mano de la militancia y se formó política, ideológica y teatralmente en vinculación con un pensamiento socialista de izquierda, asociado a la llamada izquierda nacional, en relación con el revisionismo y la resistencia peronista. Durante aquellos años, Kartun efectuó una dramaturgia que luego denominó «de urgencia» y que, por ende, decidió no publicar ni incluir en sus obras completas, en tanto la considera producto no solo de trabajos colectivos, sino también del imperativo del contexto inmediato, en el que la acción política primaba por sobre la indagación estética y la instauración de una poética personal. Sin embargo, el análisis planteado demuestra que esa concepción de mundo con la que Kartun se forma tempranamente durante los años setenta, aparentemente abandonada en su teatro inmediatamente posterior, no desaparece del todo, sino que se transforma.

A lo largo de toda su carrera, las distintas piezas que escribe Kartun van constituyendo el camino necesario para el logro que significa su última etapa, de madurez, producida a partir del momento en que se decide a autodirigir sus propios textos, esto es, desde *La Madonnita*, de 2003, en adelante. Con *El Niño Argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2012) y, finalmente, *Terrenal* (2014), logra configurar una estética propia, con un sello eminentemente personal, en el que conjuga todo el aprendizaje de su experiencia de escritor con una visión política contundente, de la que *Terrenal* es una prueba irrefutable. La relación entre las ideas y las imágenes —aprendizaje de su experiencia en el taller de Ricardo Monti hacia fines de los años setenta y principios de los ochenta—, su conjugación íntima como resultado de un sujeto escriturario que habla desde lo que es, desde su posición social en el mundo, sumado a la experiencia que implica la dirección escénica de los textos en tanto incorporación de un saber práctico y experiencial que retroalimenta su escritura, define la concreción de una poética autoral singular —y extraordinaria, fuera de lo común—, que resulta insoslayable para la comprensión de una historia del teatro argentino del siglo XX.

Referencias Bibliográficas

- Kartun, M. (2005). *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal. El Niño Argentino – Ala de criados – Salomé de chacra*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, M. (2014). *Terrenal, pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, M. (2015). El aporte de América Latina al teatro del siglo xx. En *Escritos 1975-2015* (pp. 64-70). Buenos Aires: Colihue.
- Eliade, M. (1973). *Mito y realidad*. (Luis Gil, trad.). Madrid: Guadarrama.
- Graves, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*. (Luis Echávarri, trad.). Buenos Aires: Losada.

Mouffé, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. (Marco Aurelio Galmarini, trad.). Buenos Aires: Paidós.

Notas

- * Milena Bracciale Escalada es Profesora en Letras y Magíster en Letras Hispánicas, egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es, además, Profesora de Juegos Dramáticos, egresada de la UNICEN. Se desempeña como Ayudante Graduada en el área de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades de la UNMdP y está finalizando su tesis de Doctorado en Letras, sobre la obra dramática de Mauricio Kartun, en el marco de una beca doctoral del CONICET, con lugar de trabajo en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). Recientemente ha obtenido una beca posdoctoral del CONICET, que se desarrollará entre 2018 y 2020, y versará sobre mujeres dramaturgas del siglo XIX.
- [1] *Ficha técnica* Elenco: Abel, Claudio Da Passano | Caín, Claudio Martínez Bel | Tatita, Claudio Rissi. A partir de agosto de 2016, Tatita comienza a ser interpretado por Rafael Bruza. En mayo de 2017, Tony Lestingi cumple el rol de Abel por un lapso de tiempo determinado. Texto y dirección: Mauricio Kartun; Asistencia de dirección: Alan Darling; Escenografía y vestuario: Gabriela A. Fernández; Iluminación: Leandra Rodríguez; Diseño sonoro: Eliana Liuni; Fotografía: Malena Figó; Asistencia de escenografía y vestuario: María Laura Voskian; Realización escenográfica: Gonzalo Palavecino y Lucía Garramuño; Tapicería: Hugo Cheres; Realización de vestuario: Mirta Miravalle.
- [2] Ya en Graves y Patai, se afirma: «Algunos sostienen que la disputa se produjo al ser dividida la Tierra entre los hermanos» (1969, p. 65).
- [3] Graves y Patai (1969) reconstruyen los mitos hebreos utilizando una serie muy amplia de fuentes que incluye, por ejemplo, en este caso, tanto el *Génesis* como la historia de Flavio Josefo, entre muchas otras. Así, sostienen: «Pero Caín no había cambiado. Seguía satisfaciendo su lujuria, se enriquecía mediante la rapiña, enseñaba malas prácticas y vivía con lujo. Su invento de los pesos y las medidas puso fin a la inocencia de la humanidad. Caín fue también el primer hombre que colocó piedras limítrofes alrededor de los campos y que construyó ciudades amuralladas en las que obligaba a los suyos a establecerse» (p. 67). Algo muy similar se lee en Josefo, reproducido por Kartun en el programa de mano: «Acrecentaba su patrimonio con abundancia de riquezas fruto de la rapiña y de la violencia y merced a su invención de las medidas y las pesas cambió la moderación con la que antes vivían los hombres, convirtiendo su vida, que era pura y generosa por el desconocimiento de estas novedades, en siniestra. Fue el primero en poner lindes a las tierras. Y en fundar una ciudad y en fortificarla con murallas para proteger aquel patrimonio, obligando a los suyos a vivir todos ellos encerrados allí».
- [4] Caín: —¿Soy lo celeste y elige lo negro? / ¿Soy desvelo y elige al sueño...? Soy lo hecho y elige a lo echado. / Soy prendario y elige al desprendido. Soy botón y elige al ojal. / Soy la sombra y elige al asombrado. Soy el juicio y elige al pleito. / Soy regla y elige al regular. / Soy negocio y elige al ocio. Soy uso y elige abuso. / Soy el mundano y elige al inmundo. Soy la derecha y elige la torcida. ¡Entonces, concha, no hay ley ni juez! ¡No hay mundo futuro, ni recompensa para el justo, ni castigo para el malhechor! ¡Por Dios! ¿Yo hago todo lo que se debe y él no lo pone en el haber? ¿Rindo para aprobado y aprueba al réprobo? ¡¡Una ley, concha, exige una ley!! (Kartun, 2014, p. 33).