.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: El discurso importante: un análisis de las críticas teatrales en la prensa masiva sobre Terrenal de Mauricio Kartun

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Natalia Andrea Santiago

Lucía Paula Turco

Juan Dukuen, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESINA DE LICENCIATURA

"El discurso importante. Un análisis de las críticas teatrales en la prensa masiva sobre *Terrenal* de Mauricio Kartun"

TESISTA: Santiago, Natalia Andrea

DNI: 30.082.946

Teléfono: 115-420-5347

e-mail: nataliaandreasantiago@gmail.com

TESISTA: Turco, Lucía Paula

DNI: 30.135.643

Teléfono: 115-176-3484

e-mail: lp.turco@gmail.com

TUTOR: Dr. Juan Dukuen

Legajo UBA 166585

Jefe de Trabajos Prácticos – Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad

e-mail: juandukuen@gmail.com

Diciembre 2018

ÍNDICE:

1- Introducción pág. 2

2-Enfoque teórico metodológico pag 6

3-Qué entendemos por teatro? pág. 14

4-¿Qué entendemos por crítica teatral? pág. 22

5- Mapa teatral de la Ciudad de Bs As. pág. 27

5-1 Breve historia del teatro del pueblo pág. 33

6- Mauricio Kartun: perfil del dramaturgo pág. 34

7- Terrenal, pequeño misterio ácrata pág. 41

8- Descripción y análisis del corpus pág. 44

9 Conclusiones pág. 104

10- Bibliografía y fuentes. pág. 114

11 Anexo pág. 119

INTRODUCCIÓN: Teatro y comunicación en la carrera de Ciencias de la Comunicación

Quienes escribimos esta tesina, Natalia y Lucía, nos conocimos durante la cursada del CBC de la UBA en la sede de Puán (Filosofía y Letras). Además de nuestro interés por la carrera de Ciencias de la Comunicación, el teatro siempre significó un terreno de gran riqueza para las dos ya que cada una de nosotras lo vivía y vive como periodista (Lucía), en un caso, y como actriz (Natalia), en el otro. Algunas materias de la carrera que relacionaban de manera directa o indirecta al teatro con la comunicación como ser Cultura popular y masiva, Historia de los medios, Antropología, Semiótica y el Seminario de Diseño gráfico y publicidad despertaron en nosotras un especial interés: la posibilidad de articular aquello que realizábamos y realizamos en nuestra vida cotidiana, a través de nuestras profesiones, con los saberes que nos brindaba la facultad. Por este motivo y por el placer que nos genera "ver" teatro fue que decidimos realizar esta tesina no sin antes preguntarnos qué del mundo de lo teatral y qué del mundo de lo comunicacional nos interesaría investigar y poner en relación.

Luego de pensar y desechar ideas surgió la que finalmente daría nacimiento a esta tesina: estudiar la recepción que la crítica de la prensa escrita masiva de Buenos Aires realizó sobre la obra de teatro *Terrenal, pequeño misterio ácrata*, de Mauricio Kartun, durante su primera, segunda, tercera y cuarta temporada (2014, 2015, 2016, 2017). El objetivo de la tesina, entonces, es analizar esas "lecturas" y describir las *estrategias de reconocimiento* (es decir, los "juicios" sobre la obra y su autor) que en esos discursos se realizan (cf Bourdieu, 2010). En términos de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1987), buscamos reconstruir algunas de las "condiciones de reconocimiento" de *Terrenal*, más precisamente aquellas que corresponden a las críticas de los diarios de mayor circulación nacional[1], Clarín y La Nación, a lo que sumamos Página 12 por su importancia en la producción de periodismo cultural. En ese sentido, vale aclarar que dado que *Terrenal* se estrenó en septiembre de 2014, recopilamos no sólo la críticas de esa primera temporada sino también las relativas a su segundo, tercero y cuarto año en cartel (2017 inclusive), ya que en 2018 nos abocamos al análisis del corpus.

[1] Remitimos al siguiente análisis con base en los datos recabados por el Instituto Verificador de Circulaciones: https://lascronologias.wordpress.com/2018/06/17/panorama-diarios-circulacion-clarin-ivc/

Cabe aclarar que en las "Conclusiones" de esta tesina proponemos una reflexión más amplia y de conjunto sobre el proceso de investigación y de los resultados a los cuales hemos llegado.

Mientras realizábamos un acercamiento al estado de la cuestión, encontramos varias tesinas de la licenciatura que abordan desde distintos ángulos el mundo de lo teatral, lo cual nos motivó aún más a embarcarnos en este camino, el saber que otros colegas, ahora licenciados, también se habían sumergido en este terreno:

Ferri, Claudia Elisabet (1992) "Partenón, revista de teatro independiente"
Pieroni, Ma. Florencia (1999) "Magma. Revista de nuevas tendencias teatrales",
Arzeno, Federico (2000) "Hacia una definición de la comunicación teatral",
Flaks, Paula y Muñoz, Gisela (2004) "Un pueblo que inspira. Teatro comunitario y popular después del 19 y 20 de diciembre de 2001"
Bainat, Ma. Soledad y Raggio, Gastón (2005) "Movimiento teatro abierto 1981: un bastión cultural contra la dictadura",
Giampietro, Fiorella y Rosales Mariana (2005) "El teatro de vanguardia en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella (1965-1970)",
Fiore, Débora (2005) "Representaciones, tácticas y resistencias en la cultura popular: el caso del Grupo Catalinas Sur",
Landaburu, Solana (2007) "Didascalia. El hecho teatral en los bordes del fenómeno comunicacional",
Rodriguez, Haydeé Natalia (2007) "Tenemos que encontrarlos: teatro por la identidad, una propuesta de acercamiento a la verdad",
Fiora, Gabriela Laura y Simón, Yanina Lorena (2010) "El show debía continuar. Proyecto de investigación: el teatro independiente argentino en la década del setenta",
Maria Celeste Casco (2010) "Flores rojas. Teatro libertario 1920",
Barragán, Mariana.(2011) "Lo ausente en escena: Máquinas colectivas de Pompeyo Audivert. Cuerpos y espacio en la comunicación teatral",
Martino, Marcela Natalia (2012) "Más allá de la dramaticidad: Teatro y medios audiovisuales en el marco de la posmodernidad. Experiencias argentinas en la década del 2000",

Martín, Leticia Griselda (2012) "Timbre 4: El surgimiento de un nuevo espacio en la tradición del teatro independiente",

Choisie, Augusto (2013) "Teatro del Picadero: Vanguardia de un olvido porteño",

Soto, Ivana Mariel Florencia (2013) "¿Teatro online? Posibilidades y restricciones de las nuevas tecnologías en el arte dramático",

Aranda, Daniela y Rosko, Reina (2013) "Objetos y sujetos: una aproximación al teatro de objetos en el circuito off de la Ciudad autónoma de Bs. As. (2010-2012)"

Carreira Ma. Jimena y García Ana (2014) "El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur: análisis del discurso institucional y sus cambios"

Fiacco, Antonella S. y Rodríguez, Noelí Juliá (2015) "¿Improvisados? Un análisis sobre la constitución del Teatro de Improvisación como género en Buenos Aires",

Garay, Marianela Silvia (2015) "Las narices rojas al poder. El lenguaje del Clown y las transformaciones en la subjetividad de los payasos",

Slep, Gustavo Adrián (2015) "Improvisación teatral en Buenos Aires. Un ensayo para un género sin ensayo"

Matarazzo, Elsa Eva (2015) "El teatro argentino en la posmodernidad: fragmentación, interdiscursividad y multiplicación del sentido. Tres casos representativos: Mi vida después, Los Mansos y El pasado es un animal grotesco",

Ferrante, Ma. Paula (2017) "Género Impro. Un análisis de los sentidos que circulan en la actual escena teatral Argentina",

Bucca, Ma. Tatiana (2018) "La comunicación publicitaria para el teatro comunitario: propuesta basada en el grupo Los Pompapetriyasos",

Botta, Vanesa Ludmila (2018) "Teatro: ¿ir o no ir? esa es la cuestión",

Blanco, Fernanda Daniela (2018) "Experiencia escénica. Propuesta de campaña de comunicación para fomentar las artes escénicas en la Ciudad de Buenos Aires. - Producción Campaña".[2]

En consonancia con las y los colegas que realizaron estas tesinas, como señalamos anteriormente, nos interesa enmarcar esta investigación en el cruce entre teatro y comunicación. Coincidimos con Solana Landaburu, quien en su tesina de grado *Didascalias*

[2] Fuente: http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2018/02/Listado_Tesinas_Completo-1.pdf

afirma: "(...) el hecho teatral es en sí mismo un fenómeno comunicacional en tanto creación de un significado común que deviene de la interrelación, del choque, de multiplicidad de puntos de vista". (Landaburu, 2013:59) Actualmente en la licenciatura en Ciencias de la Comunicación hay seminarios que vinculan las artes escénicas y la comunicación y desde 2013 nuevos contenidos generados por el Área de comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales (seminarios, charlas-debate, proyecto Pierre[3]. El 22 de noviembre de 2012 se realizó la presentación formal del área en la Carrera). Gracias a estas propuestas pudimos realizar como oyentes, una vez finalizada nuestra cursada, un seminario dictado por Mónica Berman en el año 2015 llamado "Teatro y Comunicación" y durante 2018, asistir a un encuentro sobre "Crítica y teatro" también organizado por el área. Esto nos permitió, en nuestro caso, tener un primer acercamiento dentro de la carrera al teatro desde un enfoque comunicacional.

La investigación que se desarrolla en esta tesina está planteada de la siguiente manera: en esta introducción hemos descripto brevemente el objeto de estudio relativo al análisis de la crítica de la prensa masiva de Buenos Aires sobre la obra *Terrenal* de Mauricio Kartun desde su estreno en 2014 hasta 2017, su cuarto año en cartel. Luego, definiremos nuestro enfoque teórico - metodológico, donde explicaremos la construcción del corpus y las técnicas de análisis. En tercer lugar, intentaremos aproximarnos a una definición de lo que entendemos por teatro y crítica teatral, así como describiremos brevemente el "mapa teatral" de la Ciudad de Buenos Aires, sus características, modos y lógicas de producción, difusión y circulación. Buscaremos dar cuenta de cómo se organiza este "campo" (Bourdieu, 2010) reflexionando en torno a las categorías de "teatro independiente", "alternativo", "off", "oficial" y "comercial". En cuarto lugar, presentaremos la figura del dramaturgo Mauricio Kartun, su biografía y su relevancia en el mundo teatral y específicamente en el campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires junto a un resúmen de la obra de teatro *Terrenal*. En quinto lugar, analizaremos el corpus para describir las estrategias de reconocimiento (es decir, los "juicios" sobre la obra y su autor) que en esos discursos se realizan (cf. Bourdieu, 2010), para luego dar cuenta de

[3] El objetivo de este programa es indagar sobre el hábito de ir al teatro y reforzar esta práctica como un espacio de encuentro y sociabilización. Un espacio del que los jóvenes puedan apropiarse, sentirse partícipes y activos. El programa apunta a alumnos terciarios y universitarios de 18 a 30 años y a docentes terciarios y universitarios que disfrutan de las artes escénicas pero no saben qué ir a ver, ni con quién, o para quien no sabe de qué se trata y quiere hacer la experiencia. Más info en: www.artesescenicas.sociales.iba.ar

nuestras conclusiones. Por último, presentaremos la bibliografía y fuentes utilizadas para la escritura de esta tesina.

ENFOQUE TEÓRICO METODOLÓGICO:

Para la construcción de nuestro corpus de "críticas de *Terrenal*" (notas de opinión y críticas propiamente dichas) decidimos trabajar con los dos diarios porteños de mayor tirada a nivel nacional: nos referimos a Clarín (167166 ejemplares/2017) y La Nación (115448 ejemplares/2017) a lo que hemos sumado Página 12[4] porque si bien su tirada es menor (13237 ejemplares/2017) tiene un fuerte impacto en el campo de producción cultural en Buenos Aires y Rosario, ciudades centrales en la producción y consumo teatral. También cabe señalar que si bien los diarios presentan tres gramáticas discursivas diferentes en términos políticos[5] (el orden de "la palabra adversativa", como la llamó Verón) y -por homología estructural- "apuntan" a lectores con condiciones sociales diferentes, atendiendo a la autonomía relativa de la dimensión cultural (cf. Bourdieu, 2010) hemos optado por "poner en suspenso" este punto para evitar prejuicios "políticos" -opción de método basada en la vigilancia epistemológica defendida por Bourdieu (et al, 1975)- e "ir a ver" en cada diario qué es lo que sucede con la producción de discursos de crítica teatral.

En ese sentido, nos interesó trabajar con estos medios "masivos" y no con revistas especializadas en el mundo teatral porque a modo exploratorio nos proponemos conocer cuáles son las obras teatrales que promueven para un público no necesariamente especializado -el "gran público", como lo llama Bourdieu- a partir de las críticas que realizan. Las críticas publicadas en estos medios pueden eventualmente ser leídas por meros lectores, por espectadores (futuros o asiduos) o ambos. Este consumo es diferente al de aquellos que leen

[4] Clarín fue fundado por Roberto Noble el 28/08/45 y La Nación tuvo su primera publicación el 4 de enero de 1870 y fue creado por Bartolomé Mitre. El diario Página 12 fue fundado en 26/05/87 por Jorge Lanata y Ernesto Tiffenberg. Para un analisis de los datos de circulación basados en el IVC ver https://lascronologias.wordpress.com/2018/06/17/panorama-diarios-circulacion-clarin-ivc/

[5] Julia de Diego (2015) describe estas tres gramáticas en su tesis doctoral sobre la prensa escrita durante el Gobierno de Kirchner (2003-2007): Gramática coyuntural (Clarín); Gramática político-ideológica, variante refutativa (La Nación); Gramática político-ideológica, variante de adhesión (Página/12).

revistas especializadas ya que es muy probable que estos últimos sean consumidores asiduos de dicha "industria cultural"[6], y por lo tanto pertenezcan al sector que nuclea a los "productores para productores" (Bourdieu, 2010). Elegimos la crítica de prensa escrita masiva por ser la que llega al "gran público", y justamente por ello puede contribuir a producir *efectos de sentido de tipo consagratorio* sobre directores, actores y obras teatrales, más allá del campo de circulación restringida de los productores-consumidores teatrales (cf. Bourdieu, 2010). Es por esto, por la posibilidad de atraer nuevos públicos y por el posible reconocimiento (lugar de legitimación) que puede producir una crítica "positiva" en la prensa escrita masiva, que nos interesó trabajar con este corpus.

Por otro lado, *Terrenal, pequeño misterio ácrata,* escrita y dirigida por Mauricio Kartun, es una obra que ha ganado numerosos premios[7] y está en cartel hace cinco temporadas con cuatro funciones semanales (de jueves a domingos)- una cantidad de años casi impensada para producciones "independientes", es decir, realizadas por fuera del "circuito oficial o comercial". A pesar de que nosotras trabajaremos con el corpus recolectado de los primeros cuatros años de la obra en cartel, es interesante señalar que al comenzar su quinta temporada en febrero de este año (2018) la obra cuenta con 550 funciones, 65 mil espectadores que ya la vieron y continúa (cosa que podría no ser así al ser su quinto año) a sala llena con sus cuatro funciones semanales como dijéramos anteriormente.[8]

El recorte del corpus abarca los años 2014 (año de estreno de la obra teatral), 2015, 2016 y 2017 inclusive (ver el apartado "Descripción y análisis del corpus"). En un primer momento, nos habíamos planteado trabajar con las notas publicadas durante el año del estreno de la obra, pero al encontrar muy pocas críticas en ese período en los medios seleccionados, decidimos ampliar el recorte temporal del corpus. Por otro lado, nos pareció pertinente trabajar con los diarios de mayor circulación para saber "cómo se habla" en dichos medios de una obra teatral del circuito independiente dirigida por un director y dramaturgo reconocido por sus colegas (de lo cual dan cuenta las propias críticas, como se verá en el análisis). Entonces, nos preguntamos

[6] Ese término fue acuñado inicialmente por Theodor Adorno y Max Horkheimer (Escuela de Frankfurt) en su "Dialéctica del iluminismo" para analizar críticamente el hacer cultural y artístico bajo la lógica del capitalismo. Luego de los debates de la década del 60 y 70 entre "apocalípticos e integrados" (Eco, 2013) se volvió de uso común para describir las especificidades de las industrias de producción cultural.
[7] Ver anexo, pág. 120.
[8] Fuente: https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/mauricio-kartun-fenomeno_0_rJPAZ3PIz.html

inicialmente: qué valoración se hace de los distintos elementos de la obra (texto, dirección de actores, actuación, escenografía), qué información sobre el tema de la obra e interpretación del mismo se ofrece al lector; quiénes son las voces autorizadas (Bourdieu, 2001) para hablar de esa obra, es decir, quienes escriben esos artículos (periodistas especializados, críticos de artes escénicas, académicos, actores), qué *estrategias de reconocimiento* (consagración, legitimación, deslegitimación, etc) se producen en la recepción de *Terrenal* por la crítica.

Siguiendo el enfoque propuesto por Dukuen (2010) para el análisis de los discursos de la prensa escrita, el abordaje del corpus es producido a partir de un enfoque discursivo que tiene como eje metodológico a las teorías lingüísticas de la enunciación, atravesadas por las revisiones "discursivas" de Pêcheux (1978), Maingueneau (1980) y Kerbrat - Orecchioni (1993) entre otros.

La teoría de la enunciación planteada por Benveniste (1987) es una teoría lingüística que señala que la subjetividad se construye en la enunciación, como el acto de apropiación de la lengua por un locutor. La enunciación produce una "imagen" en el enunciado, tanto del productor del discurso como de su destinatario. A partir de la ubicación e interpretación de marcas lingüísticas en el enunciado que señalan: el "yo/tu", "aquí" y "ahora" –deícticos- se puede derivar la construcción que el productor hace de su "imagen", de la del destinatario; así como de sus inscripciones –subjetivemas/apelativos- en el mundo (sujetos y objetos). El problema que le presenta la teoría de la enunciación benvenisteana a un enfoque discursivo es su carga "subjetivista", "la ilusión del sujeto como origen del sentido" (cf. Pêcheux, 1978; Maingueneau, 1980; Vitale, 1994). Dado que las "responsabilidades" sobre la enunciación recaen sobre el sujeto, éste es representado por la teoría como un personaje racional, libre e independiente que puede hacer tal o cual construcción de sí o del mundo en el enunciado, a partir de *su* apropiación de "la lengua".

Nosotros nos separamos de la teoría de la enunciación benvenisteana en cuanto consideramos que el sujeto no es el "responsable" de sus discursos: los"sentidos" que surgen del análisis de las marcas lingüísticas, responden a estrategias del poder simbólico que operan en y por el discurso en los campos de producción cultural y política.

Entendemos por "discurso" un texto o enunciado que analíticamente ha sido relacionado con sus condiciones sociales productivas (Verón, 1995 a y b). A partir de esta perspectiva, el enfoque discursivo se propone superar el problema del análisis interno o externo para producir un análisis interdiscursivo (Verón, 1987). Siguiendo a Eliseo Verón intentaremos dar cuenta del "proceso de producción" de los discursos que no es más que "el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas" (Verón, 1987:18) Vale recordar que el autor entiende a la producción social del sentido como una articulación entre producción, circulación y consumo y que "el punto de partida de una descripción de las operaciones discursivas se encuentra siempre y necesariamente del lado de la recepción, aún aquella descripción que se propone reconstituir el proceso de producción" (Verón, 1987; 19) Así como desde una perspectiva marxista podemos afirmar que todo proceso de producciòn deja sus huellas en su producto, dentro de "la teoría de los discursos sociales" planteada por este autor sucede lo mismo: en el discurso- entendido como materialidad y como texto puesto en juego en la circulación discursiva social- hay huellas del proceso que lo hicieron posible: un discurso es siempre situado, producido por alguien y dirigido a alguien" (Verón, 1995: 236).

Dicho esto, en esta tesina nos centraremos en el uso del herramental brindado por la teoría de la enunciación (con las revisiones críticas pertinentes), muy especialmente en el análisis de *los apelativos, los subjetivemas y la polifonía*, así como la construcción de campos semánticos (Vitale, 1994).

Los apelativos (Perret, 2001) constituyen las diferentes formas de nombrar a un grupo o sujeto. En el corpus encontramos que los apelativos son mayormente delocutivos, porque remiten a quienes ocupan el lugar de la tercera persona. En nuestro caso, los sujetos del enunciado, o si se quiere el objeto del discurso.

Para Kerbrat - Orecchioni (1993), los subjetivemas son unidades del repertorio de la lengua (sustantivos, adjetivos, adverbios, verbos) que permiten verbalizar un referente cualquiera (real o imaginario) a partir de atribuirle características afectivas, evaluativas y axiológicas. El uso de

subjetivemas actúa, en el contexto de la teoría de la enunciación, como marca de la subjetividad valorativa, ya que para remitir al referente, en vez de usar palabras con características evaluativas, se podrían haber usado conceptos socialmente aceptados como más "objetivos". Para nosotros, estas unidades no son marcas de la subjetividad, porque como ya señalamos, adherimos a las críticas que ha recibido la teoría de la enunciación desde el análisis del discurso: los subjetivemas y los apelativos indican formas de funcionamiento del poder simbólico, entendido como un poder de producción e imposición de visiones y divisiones sociales, es decir de categorizaciones sociales (Bourdieu, 2001).

El concepto de polifonía fue acuñado por Bajtín (1980) para dar cuenta de una característica particular que presentan las novelas de Dostoievsky: la multiplicidad de voces que las pueblan. A partir de la recuperación de la obra de Bajtín, en los años 60, por parte de Julia Kristeva, su uso fue extendido a otros géneros discursivos. Siguiendo a Arnoux (1990) podemos definir a la polifonía como la estrategia, mediante la cual, en un discurso se introducen discursos "otros", a través de diferentes operaciones, de las cuales nos interesan particularmente la cita directa e indirecta. El discurso directo es una forma de inclusión de un discurso en otro, a través de la separación nítida entre discurso citado y discurso citante. De esta forma, el discurso citado en forma directa, produce un efecto de sentido de objetividad –lo que se cita es "textual"- y además le confiere la "responsabilidad" de lo dicho al sujeto del enunciado citado. A esto se suma el hecho de producir un reconocimiento de esa voz, como una voz legítima, por y para ser citada directamente. El discurso indirecto tiende a romper con esta lógica, y a incluir dentro de la enunciación general las voces "otras", disminuyendo considerablemente el efecto de objetividad, y la legitimidad reconocida de la voz citada.

Los campos semánticos (Vitale, 1994) son redes de relaciones donde se van definiendo las palabras al asociarse con otras. De esta forma, los campos semánticos actúan como "paradigmas significantes", donde las palabras van articulándose unas con otras –en el orden del sintagma- redefiniendo relacionalmente su sentido posible. (Ampliar en Dukuen, 2010).

,

Para reflexionar sobre el campo teatral, partimos de una concepción del espacio social en los términos de Pierre Bourdieu (2010) y su teoría de los campos. El campo social es un espacio de

disputa donde los *agentes* ocupan distintas *posiciones* y producen diversas *prácticas* de acuerdo al *capital* del que disponen. "Pensar en términos de campo, significa pensar en términos de relaciones", dice el autor, que plantea que el espacio social está jerarquizado por tres dimensiones: volumen de capital (es decir, cantidad de capital económico, cultural, social, simbólico), estructura de capital (cómo se distribuye y articula los capitales de cada agente) y evolución en el tiempo de ambas propiedades (trayectoria pasada y potencial). A cada posición en el espacio social le corresponde un *habitus* (internalización de ciertas condiciones de existencia) que genera prácticas; se trata de un sentido práctico inscripto en el cuerpo -no una estrategia consciente- y también una visión de sí y de los otros. "El orden social descansa fundamentalmente sobre el orden que reina en los 'cerebros' y en los habitus", dice Bourdieu. "En la lucha por la imposición de la visión legítima del mundo social (...) los agentes poseen un poder proporcional a su capital simbólico, es decir, al reconocimiento que reciben de un grupo" (Bourdieu, 1990; 293). En el caso de la crítica de la prensa escrita masiva que aquí analizamos, ese capital simbólico es doble, remite al reconocimiento del diario que "ampara" al reconocimiento de la firma del crítico basada en la trasmutación de su capital cultural (credenciales académicas, expertise en teatro, participación en revistas) en capital simbólico (Bourdieu, 2010).

En su libro *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Bourdieu (2001) afirma que "esas relaciones de comunicación por excelencia que son los intercambios lingüísticos son también relaciones de poder simbólico donde se actualizan las relaciones de fuerza entre los locutores y sus respectivos grupos". Plantea que "las ¨lenguas¨ sólo existen en estado práctico, es decir, en forma de habitus lingüísticos al menos parcialmente orquestados y de producciones orales de esos hábitos". Tomamos esta perspectiva para abordar nuestro corpus de críticas teatrales pensando siempre que una producción discursiva está inevitablemente vinculada a los campos y a la las luchas de poder que se dan en ellos, y teniendo en cuenta que esas luchas remiten a la producción de estrategias de reconocimiento (positivo o negativo) es decir de consagración, legitimación deslegitimación.

Si bien en esta tesina no nos proponemos realizar un abordaje en términos de la teoría de los campos (lo que supondría el trabajo de un equipo de investigación con la utilización del

análisis de correlaciones múltiples, entre otras cosas) el análisis que plantea Bourdieu (2010) en el libro *El sentido social del gusto* presenta una serie de categorizaciones que nos pueden ayudar a comprender algunas particularidades del campo de producción cultural. En el capítulo "El mercado de los bienes simbólicos", Bourdieu (2010: 89-90) señala que ese campo "se define como el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos". En ese sentido (90 y ss) analiza sus dos lógicas, las cuales se pueden sistematizar mediante los siguientes puntos:

a) El campo de producción debe su estructura a la oposición entre *el campo de producción restringida* como sistema que produce bienes simbólicos -y sus instrumentos de apropiación- objetivamente destinados a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos y, por otra parte, *el campo de la gran producción simbólica* específicamente organizada con vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no productores ("el gran público") que pueden pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante ("el público cultivado") o a otras clases sociales. A diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la competencia con el propósito de conquistar un mercado tan vasto como sea posible, el campo de producción restringida tiende a producir sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, y obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y competidores.

   b) El grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide por su poder de producir y de imponer sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, por lo tanto, de retraducir y reinterpretar todas las determinaciones externas según sus propios principios: dicho de otro modo, mientras mejores sean las condiciones del campo para funcionar como el campo cerrado de una competencia por la legitimidad cultural —es decir, por la consagración propiamente cultural y por el poder propiamente cultural de concederla—, mayores serán las posibilidades de que los principios que definen las demarcaciones internas aparezcan como irreductibles a todos los principios externos de división, tales como factores de diferenciación económica, social o política —nacimiento, fortuna, poder (incluso un poder capaz de ejercerse directamente en el campo)—, o las tomas de posición políticas. Es significativo que los progresos del campo de producción restringida hacia la autonomía se manifiesten por la tendencia de la crítica (que se recluta, en una proporción importante, en el cuerpo mismo de los productores) a ocuparse no tanto de producir los instrumentos de apropiación —cada vez más imperativamente exigidos por la obra a medida que se aleja del público—, sino de aportar una interpretación "creadora" para el uso de los "creadores". Así se forman "sociedades de admiración mutua", pequeñas sectas

> cerradas en su esoterismo, al tiempo que aparecen signos de una nueva solidaridad entre artista y crítico.
>
> c) La crítica se pone incondicionalmente al servicio del artista cuyas intenciones intenta descifrar con escrupulosidad: quizá así contribuye, paradójicamente, a dejar fuera del juego al público de no productores, al atestiguar con sus interpretaciones expertas o sus lecturas "inspiradas" la inteligibilidad de obras destinadas, por las condiciones mismas de su producción, a permanecer largo tiempo inaccesibles a quienes no están lo suficientemente iniciados en los secretos de producción como para otorgarles al menos una presunción de inteligibilidad. Si los productores miran con recelo las obras o los autores que buscan u obtienen éxitos demasiado estrepitosos —llegando incluso a ver en el fracaso en este mundo una garantía, al menos negativa, de salvación en el más allá—, es, entre otras razones, porque la intervención del "gran público" puede amenazar la pretensión del campo al monopolio de la consagración cultural. De ello se deriva que la diferencia entre la jerarquía de los productores según el "éxito de público" (medido por las cifras de venta o por la notoriedad fuera del cuerpo de los productores) y la jerarquía según el grado de reconocimiento en el interior del grupo de los productores concurrentes constituye, sin duda, el mejor indicador de la autonomía del campo de producción restringida, es decir, del desfase entre los principios de evaluación que le son propios y los que el "gran público" (y en particular las fracciones no intelectuales de la clase dominante) aplica a sus producciones. (cf Bourdieu, 2010: 90-100)

En otro largo trabajo sobre “La producción de la creencia” en el campo de producción cultural, Bourdieu (2010:163) señala que “son universos de creencia que pueden funcionar porque llegan a producir inseparablemente los productos y la necesidad de los productos por medio de prácticas que son una denegación de las prácticas ordinarias de la "economía". Así Bourdieu analiza el campo teatral parisino, dividido entre la *rive droite* (teatro burgués) y la *rive gauche* (teatro de vanguardia, teatro intelectual) y tomando como objeto de análisis la recepción de la obra teatral *Le Tournant* de Francoise Dorin desmenuza la forma en que “los críticos —ellos mismos distribuidos en el espacio de la prensa según la estructura que está en el origen del objeto clasificado o del sistema de clasificación que ellos le aplican— reproducen, en el espacio de los juicios por los cuales lo clasifican y se clasifican, el espacio en el cual ellos mismos están clasificados (círculo perfecto del cual no se sale sino objetivándolo). Dicho de otro modo, los diferentes juicios sostenidos sobre *Le Tournant* varían según el órgano de prensa en el cual se expresan, es decir, desde la mayor distancia del crítico y de su público con el mundo "intelectual" hasta la mayor distancia con la pieza de Francoise Dorin y con su público "burgués" y la menor distancia con el mundo "intelectual" (2010: 176). La crítica en

sus diferentes relaciones con el campo de producción cultural y sus tensiones es justamente una de las instancias de consagración (la otra son las instituciones de enseñanza y las academias artísticas) cuyos juicios estéticos pueden producir efectos de canonización, es decir de legitimación cultural a largo plazo, o de deslegitimación y caída en desgracia de un autor y sus obras. En esta lógica, "la única acumulación legítima consiste en hacerse un nombre, conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos o personas, de otorgar un valor y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación" (Bourdieu, 1995: 247).

El análisis propuesto por Bourdieu sobre la lógica de los campos de producción cultural y sus instancias, referido a París en las décadas del 70 y 80, no es proyectable de forma directa a los espacios sociales de producción cultural en Buenos Aires: para nosotros las categorías que propone operan como una hipótesis de lectura que permite interrogar las oposiciones que estructuran -lo que podemos llamar también hipotéticamente- el "campo teatral de Buenos Aires", así como las operaciones de legitimación/consagración de la crítica masiva sobre la obra *Terrenal* y su autor, Mauricio Kartun.

¿QUÉ ENTENDEMOS POR TEATRO?

> "Yo puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina cruzando este espacio vacío mientras otro está mirándolo y esto es todo lo que se necesita para generar un acto de teatro." ("The empty space", Peter Brook, 1968)

Nos interesa pensar al teatro como práctica artística y especialmente como práctica comunicacional. Es preciso señalar que lo desarrollado en este apartado refiere al teatro en Occidente. Dado que el objetivo de la tesina no es realizar una investigación sobre la historia del teatro, hemos decidido dejar de lado el teatro Oriental y resumir en estas páginas lo que nos parece más relevante para este trabajo. Para profundizar en una definición sobre el teatro es preciso recurrir a sus orígenes o bien a aquellas tradiciones, manifestaciones, que pueden

identificarse como antecedentes del mismo en distintos momentos de la historia de la humanidad. Podríamos decir que la expresión primaria de lo teatral se remonta a la prehistoria, específicamente a las danzas chamánicas que se realizaban previamente a la caza de los animales con los que se alimentaba la tribu. Constituían una situación de expectación y fascinación para la comunidad y tenían un intenso carácter ritual. En el siglo V antes de Cristo surge en Grecia lo que conocemos como teatro clásico, donde el teatro era un privilegio exclusivo de los ciudadanos de la polis. Eran impresionantes espectáculos de varias jornadas cuya finalidad era comunicarse con los dioses. (Gené, 2010) El dramaturgo argentino Juan Carlos Gené (1929-2012) sostiene que hay un sentido "mistérico" y religioso (o sagrado) de lo teatral que permanece desde estos orígenes. "Desde la expresa religiosidad de la antigua tragedia (incluída la función ético catártica que Aristóteles le atribuía) hasta las grandes realizaciones teatrales modernas, el teatro constituye una interrogación incesante acerca del sinsentido del hombre y de la vida, de los valores, la justicia, la verdad, la elaboración de la muerte" (Gené, 2010:22). Este carácter sagrado que Gené identifica en el teatro está asociado también al rito y a la diversión.

> "Todo rito es símbolo, traducción humana de lo inexpresable, de modo que todos sus elementos, en su origen, se proponen sugerir, desde esta realidad, lo sublime de otra, intraducible y en sí misma, inexpresable. Los ritos, pues, deben intentar fascinar desviándose de alguna manera, a esta otra realidad, divertirnos en sentido estricto: ponernos en divergencia con el orden natural de las cosas (divertir; del latín *divertire*: apartar, desviar, alejar). En ese sentido, hay un aspecto de la diversión que forma parte de lo sagrado porque diversión no es sinónimo de risa y pasatiempo sino de pasión divergente de la cotidianeidad. Risa y llanto son epifenómenos de esa pasión. Esa primera condición divertida de lo teatral es parte original de su sacralidad", (Gené, 2010:33).

Lo cierto es que el teatro es una de las formas de narración y representación más antiguas del hombre y sus características intrínsecas desde los orígenes tienen que ver con la convivencia en un mismo espacio de una o un grupo de personas a cargo de la representación, que se disponen a poner en escena una historia, unos sentimientos, una visión del mundo (actores, directores, dramaturgos) y otro grupo que se reúne en torno a ello (espectadores). Esta experiencia colectiva involucra muchos puntos de vista: no sólo actores y espectadores sino también lo que aportan con su trabajo dramaturgos, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, etc. Con el tiempo, las formas de narración y representación en el universo artístico y comunicacional se han ido diversificando.

Durante el siglo XX, con la aparición de la radio, la televisión, la conformación de los "mass media", el surgimiento de Internet y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se ha reconfigurado el universo de las comunicaciones, lo que implicó un cambio a nivel cultural. En su libro *Filosofía del teatro I,* el investigador Jorge Dubatti habla de una suerte de división del trabajo entre el teatro y otras disciplinas que contribuye a definir la especificidad del hecho teatral en nuestra sociedad:

> "El teatro debió reconcentrarse sobre los territorios poéticos y los medios expresivos en los que saca ventaja, redefinió su lugar a partir de una suerte de división del trabajo con el cine y la televisión. La otra forma discursiva frente a la que debió replantearse su misión fue el periodismo (...) Si cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio – la reunión sin intermediación tecnológica – el encuentro de persona a persona a escala humana (…) En consecuencia, el teatro desplazó su función noticiera, desenmascaradora, informativa y satírica, frecuente desde sus orígenes, para centrarse en aquello de lo que el periodismo no se ocupa: la metáfora (…) El teatro complejizó sus vínculos con el presente, se opacó y autonomizó. No se ofreció ya como "espejo" inmediato sino como traductor de la experiencia de la sociedad a un lenguaje otro que garantiza nuevos saberes que el periodismo no puede ofrecer" (Dubatti, 2007; 20).

Nos interesa este planteo del autor como disparador para pensar el lugar que ocupa hoy el teatro en nuestras sociedades occidentales en tanto lenguaje artístico, para pensar qué fue pasando con el teatro a medida que aparecían y se fortalecían los mass media y otros lenguajes artísticos. No creemos que sea completamente cierto que el teatro haya abandonado ciertas funciones que tenía, como la informativa, la satírica, ni que se haya establecido una división del trabajo con el cine y el periodismo. Preferimos pensar que el teatro expandió sus posibilidades de producción sin abandonar ninguna de sus funciones y que no se dedica sólo a la metáfora sino que, muy por el contrario, muchas veces se mete de lleno con la actualidad política y social en forma explícita.

Retomando la cronología, el teatro estuvo unido a la *tekné* desde el comienzo. Los griegos usaban máscaras para amplificar la voz, usaban poleas para que "los dioses" bajaran a la Tierra y subieran los que estaban en el infierno. Usaban coturnos para elevarse de estatura y de esta manera ampliar la figura humana. Lo que sucede en el siglo XX es que se suman, por un lado, los dispositivos tecnológicos (que permiten complejizar la puesta en escena desde lo escenográfico)

y, por otro, los medios (la radio, el cine, la televisión, los periódicos que entran tematizados; por ejemplo, uno de los personajes escucha la radio, lee el diario o va al cine).

Como explican académicos, críticos de arte y analistas del teatro, los cambios históricos y políticos también influyen a lo largo de los años en el teatro, en sus temáticas y en sus formas de producción). En el libro *La puesta en escena. En el teatro argentino del bicentenario,* Olga Cosentino hace un repaso de las transformaciones, a su entender, más relevantes de la producción teatral argentina y al llegar a comienzos de este siglo analiza qué desafíos le planteó al teatro la crisis política y social de 2001. "No resulta difícil comprender que ante tanta decadencia el teatro haya intentado desmarcarse explorando lenguajes menos transitados en la búsqueda de lo genuino, de lo que permitiera resistir el descrédito de la palabra y la insustancialidad del discurso convencional (…) estos experimentos arribaron a no pocos hallazgos (…) el desencanto por los envilecidos paradigmas tradicionales fue derivando hacia un teatro más afirmado en el movimiento, la imagen, la acrobacia, el circo, la improvisación, el video, las nuevas tecnologías y la fusión de códigos estéticos… hoy se reescriben textos clásicos que interactúan con el varieté, la parodia o el teatro de objetos. el grotesco discepoliano se funde con el absurdo y el naturalismo. el teatro danza, la performance, el humor y la creación colectiva cruzan sus registros" (Cosentino, 2010: 8).

En síntesis, el teatro ha ido mutando y seguirá mutando en sus formas de producción y recepción, pero manteniendo intacta una dimensión que le es propia: la necesidad de comunión de un público con unos actores en un mismo tiempo y espacio generando una experiencia de encuentro que es única e irrepetible en cada función. "Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual directa y viva", afirma el gran maestro J. Grotowski en su libro *Hacia un teatro pobre* (2000; 13). Desde la filosofía teatral, Dubatti se refiere a esto mismo con el término de "convivio" o "naturaleza convivial" del teatro. Explica que el teatro, "a diferencia de la literatura escrita, del cine o de la plástica, ofrece por su naturaleza convivial una experiencia que

es mucho más que lenguaje, una experiencia que hunde sus raíces en la misteriosa autopercepción de las presencias corporales, el tiempo y el espacio vivientes". (Dubatti, 2010; 26)

Podemos decir - pensando en término de W. Benjamin - que el teatro conserva siempre un aura original no susceptible de ser reproducida técnicamente. Desde ya que podemos hacer un registro fílmico de una puesta pero el hecho teatral en sí mismo nunca estará contenido en ese video sino únicamente en el momento de la función, que es en presente, en un aquí y ahora. Allí se produce un hecho artístico y comunicacional irrepetible. Para ubicarlo como hecho comunicacional diferenciado dentro de la esfera de las artes, es preciso insistir en la convivencia de los actores y espectadores en el mismo tiempo y espacio en ese acto que se produce "cara a cara". Mónica Berman, en su libro *Teatro en el borde, la ruptura de los verosímiles,* reflexiona sobre esta situación "cara a cara" tomando como referencia al semiólogo José Luis Fernández, quien la define como "una coincidencia espacio-temporal y posibilidad de contacto pleno entre los individuos y/o sectores vinculados" y sostiene que esa "posibilidad de contacto pleno" lo que implica es "la posibilidad de poner en juego todos los sentidos". Es decir, si bien la puesta en escena es fruto de un trabajo creativo posterior a ella – de gestación de la idea de la obra, escritura del texto dramático, selección de actores y director, ensayos – el producto artístico que es la obra de teatro – a diferencia de la pintura o el cine por ejemplo- se concreta en el mismo momento en que el público asiste a su contemplación/consumo y aquel donde hay más posibilidades de improvisación y variabilidad. Lo teatral es en sí si existe otro que está viendo. "Aunque sea una obviedad es necesario insistir - afirma Berman - el teatro no es literatura, lo que es literatura es el texto dramático (...) El teatro, sin embargo, es también escritura sobre el cuerpo, los gestos, la voz, el espacio. Y el hecho de que la distinción entre texto dramático y puesta sea tan evidente no significa que la relación entre ambas instancias sea sencilla" (Berman, 2013: 48).

Si el punto de partida del teatro, a la vez su característica irrenunciable y su valor intrínseco, es la comunión entre actores y espectadores, la convivencia y puesta en común de un relato en un aquí y ahora, debemos poner al teatro en relación directa con la cultura del mundo Antiguo, la cultura de los carnavales y los banquetes, que sabemos es la cultura de las prácticas orales. En la cultura letrada en la que vivimos, el teatro es la única de las disciplinas en la esfera de las artes que

preserva el valor de la oralidad, con la carga política que esto conlleva. Al quedar desplazada prácticamente de la cultura "culta", la oralidad es el lugar por excelencia de la otredad, del discurso de quienes no tienen acceso a la palabra escrita, y es por lo tanto un espacio de contracultura, de resistencia. En su libro *Navegaciones*, Aníbal Ford afirma que "la modernidad privilegió la escritura como forma de conocimiento. Dió una vuelta de tuerca sobre una larga represión de otras maneras de percibir, de recibir, de construir información, conocimiento, acción, sentido (…) Son muchos los ejemplos de cómo la cultura occidental se volcaba hacia la escritura dejando de lado otras formas de percepción y encasillándolas en el arte o lo estético o en los medios o en saberes marginados de la vida cotidiana. Es decir, marginándolos de los dispositivos formales del progreso" (1994: 69). En ese sentido, podemos pensar que el teatro funciona como un espacio alternativo en la sociedad contemporánea. "De diversas maneras, durante siglos y en el presente, el teatro ha sido y es una de las manifestaciones conviviales heredadas de esa "cultura viviente" (...) perduración de las modalidades de una sociedad "caliente" y "salvaje" en el marco de una cultura "fría" y "domesticada" (Lévi-Strauss, 1998) -dice Dubatti-. En el teatro la letra palpita *in vivo,* a través de formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra *in vitro,* encapsulada, "enfrascada", propia de la cultura del libro" (Dubatti, *2010*: 48).

Posiblemente por razones vinculadas con esta historia, reconocemos en el teatro una capacidad comunicacional excepcional, ya que constituye una instancia de producción de un mensaje y recepción del mismo – enriquecida por un lenguaje artístico – en un momento único e irrepetible. Esta capacidad se ve aún acrecentada por la multiplicidad de lenguajes que el teatro ha ido incorporando con el tiempo, producto justamente de su necesidad de resignificarse en un mundo donde la omnipresencia de la información y la representación a través de los medios de comunicación es la regla. Nos parece apropiado aquello que Federico Arzeno planteó en su tesina: "(...) los códigos teatrales se acercan a la oposición entre lengua y habla. Para comprender un habla, es preciso conocer su lengua, es decir sus códigos. Y sin lugar a dudas el teatro tiene sus códigos. Lo importante sería (...) no reducir el teatro a código verbal-canal acústico, código no verbal-canal visual, porque estaríamos nuevamente restringiendo el complejo mundo de la significación teatral a dos modos de producción de signos. El sentido en el teatro es el producto de un todo: como habla el actor, cómo piensa, cómo está iluminado,

hacia qué foro sale, qué tipo de escenario se está utilizando. Todo.(...) Lo único que me gustaría dejar bien en claro es que uno de los problemas claves de la comunicación teatral es la falta de coherencia entre los distintos códigos" (Arzeno, 2000:21)

Como explica Mariana Turiaci en su texto "El teatro como fenómeno comunicacional complejo en el contexto de las nuevas tecnologías de la comunicación": "si bien los lugares del público y de los actores están claramente diferenciados, hay algo inmediato, tal vez el hecho de compartir un mismo tiempo y lugar (...) en cada función se construye un vínculo entre ambos (...) durante el tiempo que dura la obra se establece un "aquí y ahora" donde ambos lugares, el del espectador y el de los actores, se necesitan mutuamente. Y en este espacio algo sucede entre ellos. El actor se modifica con la presencia del público y éste experimenta sensaciones y sentimientos gracias a la interpretación del actor. Podemos pensar entonces que entre ellos se establece una relación que empieza y termina junto con la pieza teatral. Hay un ida y vuelta constante, un fluir, un devenir" (Turiaci, 2013:136)

No podemos pensar a la comunicación teatral como el modelo de comunicación ideado por Claude Shannon y Weaver. Es inapropiado pensar que la transmisión de un mensaje (codificado y luego decodificado) es un acto consciente y voluntario. Según Arzeno este modelo "telegráfico" no es aplicable al estudio de las ciencias humanas o del arte: "Creo que la metáfora más acertada para entender la comunicación teatral sería la de la "orquesta", opuesta al modelo telegráfico. Metáfora que Ives Winkin describe en su libro." Winkin toma diversos autores que al proponer nuevo modelo de comunicación brindan nuevas herramientas que pueden llegar a servir para pensar la comunicación teatral. "(...) La primera idea que reúne a autores como Gregory Bateson, Ervin Goffman o Harold Garfinkel es que la gramática de la comunicación es algo de lo que somos inconscientes pero que funciona como ordenador social de la acción. La comunicación es permanente e interactúa en diversos niveles y modos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual. Por lo tanto, no puede haber una oposición entre comunicación verbal y no verbal. La comunicación es un todo integrado, y por sobre todas las cosas no es posible dejar de comunicarse. De la misma manera, no es posible aislar cada componente del sistema de comunicación global y hablar del "lenguaje de los gestos o del cuerpo"(...) Como ocurre con las palabras, los mensajes

de la comunicación global no tienen significación intrínseca sino que tienen que ser leídos en un contexto de interacción.(...) Para profundizar en la comunicación teatral debemos concebirla como un proceso con diversos niveles de complejidad, con contextos múltiples y con procesos circulares más que lineales" (Arzeno, 2000:59)

En este sentido - tomando a Francisco Javier[9] - pensamos en el hecho teatral como sistema significante, en el que cada elemento cobra sentido en relación con los otros elementos puestos en juego en ese acto de comunicación que es la puesta en escena de un texto dramático. En su libro *El espacio escénico como sistema significante*, Francisco Javier reflexiona sobre la capacidad comunicacional del espacio escénico. "La escenografía, la luz, el actor y su discurso hablado, la música de escena y la utilería coordinan entre sí como sistemas significantes con el sistema significante que constituye el espacio escénico. Se establece un fenómeno de complementariedad recíproca. Si no fuera así se produciría un desacuerdo y un desfasaje que impedirían al espectador percibir el sentido global transmitido por el espectáculo". El autor aclara que el concepto de complementariedad no refiere a "la idea de piezas pre hechas que se ajustan" sino al "movimiento dinámico y dialéctico que implica toda construcción". Es decir que "los diferentes sistemas sígnicos propuestos por el director y ejecutados por los actores y el equipo técnico, no se reúnen de manera pasiva, sino que lo hacen respetándose, aceptándose recíprocamente y transformándose, rechazándose, sucediéndose, relacionándose, y superponiéndose e imbricándose en el tiempo y en el espacio" (Javier, 1998; 32)

Desde estas nociones y concepciones sobre el teatro como práctica comunicacional es que nos abrimos al desafío de investigar y escribir. Teniendo en claro que cuando decimos teatro no sólo hablamos de literatura dramática sino del acto irrepetible que se consuma en cada puesta en escena donde se produce entre unas personas (actores, directores, escenógrafos, iluminadores) y otras (espectadores) una comunión/encuentro donde hay retroalimentación mutua en la dialéctica centrífuga y centrípeta de la institución del sentido.

[9] Profesor, escritor, investigador y director teatral (Buenos Aires, 1923 - Buenos Aires, 2017). Fue presidente del CELCIT entre otros cargos que ocupó vinculados al mundo académico, del arte y del teatro en particular.

¿QUÉ ENTENDEMOS POR CRÍTICA TEATRAL?:

Dado que - como venimos diciendo - la puesta en escena de una obra de teatro no tiene sentido sin espectadores, es inevitable pensar en la o las prácticas comunicacionales que permiten que diversas personas se enteren de la existencia de determinada obra y asistan a su puesta en escena. Aquí aparecen el trabajo de los agentes de prensa, el de los medios de comunicación, los periodistas y las críticas teatrales. Mónica Berman quien es docente de la Universidad de Buenos Aires y crítica teatral,[10] afirma: "El hecho teatral, en tanto fenómeno comunicacional, es complejo por múltiples razones. Desde su constitución misma como evento conlleva interacciones que implican el orden de la ficción y de la no ficción (diálogo entre personajes pero también entre actores, director, iluminador, escenógrafo, tanto entre sí, como en relación con un público modelo, por una parte, y empírico, por otra) (Berman, 2013:9) Pero además, por tratarse de un evento que no tiene lugar si no hay espectadores, es necesario comunicar su existencia, los agentes de prensa, los periodistas, los críticos, el propio espectador (porque el famoso "boca a boca" que llena más de una sala también es un fenómeno del orden de la comunicación) son parte de este proceso".[11]

Podemos considerar a la crítica teatral como un género discursivo ya que obedece a ciertas reglas que la configuran como tal. Los géneros son las clasificaciones establecidas por la cultura que utilizamos para hacer la comunicación más rápida, más eficaz. Oscar Steimberg, en su libro *Semiòtica de los medios masivos,* argumenta*: "*el género es la institución que me permite encuadrarme en unos determinados casilleros para avisar a los demás en qué espacio de intercambio hablaré o me moveré, el estilo es esa manera de hacer que me define como un determinado tipo de operador*"*(Steimberg, 1993:89). En lo que respecta a los géneros discursivos, M. M Bajtín, en su libro *Estética de la creación verbal,* describe a los géneros discursivos de la siguiente manera:

[10] Mágister en análisis del discurso, doctora en Cs. Sociales, ha participado y participa como jurado de los premios ATINA, Trinidad Guevara, premios Hugo al teatro musical, premio argentores a la producción autoral.
[11] Parte de la fundamentación del programa del seminario "Teatro y comunicación" dictado por Mónica Berman en fsoc durante el 2015.

> "Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua (...) El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos". (Bajtín, 1982)

Teniendo en cuenta estas consideraciones teóricas, entendemos la crítica teatral como un género discursivo y también como una práctica profesional e intelectual. Según el Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT), la crítica[12] teatral forma parte indisoluble del acto teatro[13]. De alguna manera, tanto los críticos como los discursos que ellos producen (críticas teatrales) son puentes, mediadores entre aquellos que producen el hecho teatral en sí y los lectores y/o potenciales espectadores.

Para pensar la crítica en la actualidad nos centramos en la lectura de uno de los Cuadernos del Picadero[14], donde varios intelectuales y críticos teatrales de distintos países dan su mirada sobre la crítica teatral, su función, historia, problemas actuales y desafíos. No pretendemos hacer un análisis exhaustivo, dado que no es el objetivo de nuestro trabajo, sino un acercamiento que nos permita comprender el estado de situación de esta práctica y sus características para abordar nuestras conclusiones.

[12] La etimología de la palabra crítica proviene del griego Kritikós.
[13] Fuente: http://cicritbaires.blogspot.com/
[14] "Teatralidad, discurso crítico y medios" en Cuadernos del Picadero, cuaderno número 21-Instituto Nacional del Teatro, Bs. As, diciembre 2010

En su artículo "La Crítica en el periodismo diario", Santiago Fondevila[15] reflexiona sobre la historia de la crítica teatral, cómo va cambiando su formato, pasando por distintos medios y su relación con el teatro:

> "La crítica tiene una historia corta en relación a la del teatro y va ligada a la revolución que propició la invención de la imprenta y el posterior nacimiento del diario de noticias (...) Lo cierto es que la crítica teatral, como reflexión ante un hecho artístico, se cobija a lo largo del siglo xix en las revistas, mientras lo diarios la asumen posteriormente como gacetillas frecuentemente mediatizadas por periodistas sin una formación específica; pero, eso sí, con un gran amor por el teatro. (...) Es un modelo de crítica referencial, informativa y muy adjetivada. No tengo duda que es en el segundo cuarto del siglo xx cuando la crítica teatral (...) pasa a formar parte del hecho teatral. Con todo, y pese a tratarse de un género de opinión, su ubicación en los diarios está sujeta a las variables de unos medios de comunicación nacidos en su mayor parte como soportes publicitarios. La crítica teatral toma su espacio con el crecimiento del ocio al que ya pueden acceder, no solamente las clases pudientes, sino un proletariado ávido de diversión (...) En la segunda mitad del siglo pasado, la crítica adquiere un valor en la medida que el espectador burgués busca contrastar sus puntos de vista con los de un conocedor especializado" (Fondevila, 201:8)

En estas breves líneas, lo que vemos es una síntesis más que apretada del surgimiento de este género discursivo en la prensa escrita masiva. Ahora bien, ¿qué sucede hoy día con las críticas teatrales en los diarios de mayor tirada?, ¿cuál es el espacio que se le otorga en dicho medio?, ¿qué importancia tiene hoy la crítica teatral?. Según Fondevila, la crítica teatral en la actualidad ha perdido importancia en los medios de comunicación. El autor plantea que ni la radio, ni mucho menos la televisión aportan puntos de vista críticos sobre la actualidad

[15] Santiago Fondevila es Licenciado en Derecho y Periodismo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Trabajó en cine y como redactor en el diario La Vanguardia (1982/1987). Fue redactor del Estatuto Profesional de La Vanguardia. Fundó la Sección de Espectáculos del mismo diario (1987/2009) Crítico de Teatro en La Vanguardia (1996/2009) Fundador y codirector de la revista Hamlet de artes Escénicas (2010/2012). Crítico de teatro de Ti Out Barcelona (2009 / hasta ahora) Crítico y columnista (El traspunte) del diario ahora (2010 -hasta ahora). Para una biograía ampliada ver: https://academiadelasartesescenicas.es

escénica y agrega que "los diarios, sometidos a una constante remodelación para competir en la sociedad de la imagen, conservan la crítica como una necesidad molesta (...) La falta de valoración de este género de opinión lo ha marginado, pues en una sociedad del espectáculo donde cada vez hay más espectáculo, más actividad escénica y menos posibilidades de dar cuenta de ella."(Fondevila, 2010:8)

Siguiendo esta línea de pensamiento, Javier Ibacache,[16] en su artículo "Crítica de teatro en Chile: un oficio siempre en extinción", argumenta que "la crítica ha devenido más bien en una mezcla de reseñas y comentarios que pugnan por no sucumbir frente a la devastadora cultura del espectáculo" (Ibacache, 2010:13) Federico Irazábal,[17] en "La Crítica, entre la platea y el escenario", también afirma que hoy en día el problema que tiene la crítica en tanto género discursivo es el de dar cuenta de cuáles son los mecanismos a partir de los cuales poder legitimarse ya que por factores tanto internos como externos la crítica ha perdido su lugar. En "Problemas de la crítica teatral: tensión entre teatralidad y discurso crítico", Ana Seoane[18] afirma que el problema de la crítica actual surge cuando en los diarios se decidió calificar las obras con notas o estrellas. "En la actualidad, los críticos estamos preocupados por mantener un espacio en cada uno de nuestros lugares de trabajo y que el mismo tenga dignidad. Desde hace algo más de diez años surgió por parte de los editores de los grandes medios periodísticos la necesidad de clasificar, con notas o signos. De esta manera se "facilitaba la lectura", aunque en realidad se buscaba evitar la reflexión.(...) Este es el verdadero problema que padece la crítica actual. El desafío de analizar la teatralidad, de encontrar herramientas y poder seguir procesos, más allá de los resultados" (Seoane, 2010:27).

Es interesante el planteo que hace Diego Braude[19] en "Crítica y medios electrónicos", donde sostiene que hay visiones más amplias sobre la crítica teatral que la corren de su aspecto

[16] Actual Director de Programación y Audiencias del GAM, periodista y licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Ha ejercido como crítico de artes escénicas en prensa escrita, radio y televisión desde la década de los 90. Ver más en: http://asimetrica.org/quienes-somos/colaboradores/javier-ibacache/
[17] Federico Irazabal es crítico e investigador teatral. Periodista cultural.
[18] Ana Seoane es Lic. en Letras Modernas de la UBA, docente e investigadora. Ha colaborado en distintos medios gráficos, en radio y televisión. Formó parte del directorio de Proteatro y ha participado integrante del jurado de distintos premios. Fuente: Asociación de directores de escena de España (ADE)
[19] D. Braude es Licenciado en Artes Combinadas de la UBA. Creó y dirige desde 2005 Imaginación Atrapada (publicación de teatro). Realizó documentales y es colaborador en Página12.
Fuente:http://www.alternativateatral.com/persona16651-diego-braude

valorativo. Dice el autor: “Crítica también es “mirada crítica”, analítica, que promueve diferentes acercamientos posibles a la obra. En su extremo, el que yo elijo, esta característica adquiere la forma, en más de una ocasión, de un texto nuevo, que habla y no habla de la obra original. En este extremo, puede llegarse incluso a discutir qué es lo que se está haciendo: ¿es análisis?, ¿es una visión impresionista?, ¿es una devolución que puede llegar al tono poético para un texto poético (entiéndase poético, en este caso, como un algo productor de múltiples significados) original?” (Braude, 2010:47)

Es importante diferenciar la crítica teatral de otro tipo de notas que suelen encontrarse en la sección de Espectáculos de los diarios: las reseñas. En ellas se cuenta el argumento de la obra, quiénes actúan, dónde sucede la obra teatral, es decir, la información necesaria para que el público (oyente-lector) se interese y pueda asistir al espectáculo. Sin embargo, la mayoría de las veces carece del juicio de valor que sí conlleva la crítica, es decir, no juzga y tampoco llevan firma.

Por eso mismo, es pertinente señalar que el género de la crítica teatral está en intersección con el campo teatral. La crítica es un discurso basado en otro discurso (un metadiscurso) que sin embargo no lo repite ni representa tal cual, ya que -para empezar- cada uno de los discursos se presenta en un soporte diferente. Coincidimos con Berman en que la “crítica teatral podría pensarse como un modo de transposición, parcial, incompleto, pero un modo al fin. Se produce un cambio de lenguaje partiendo de una obra a la que tiene como punto de referencia pero que -soporte diferenciado y operaciones mediante-se encarga de fijarla, focalizarla, desvirtuarla, convertirla en un verosímil registro fijo de un producto que paradójicamente se opone a la fijeza y a lo perdurable” (Berman, 2013: 21). A su vez, la crítica teatral en tanto género discursivo está encuadrada dentro del género periodístico de opinión. Por un lado, se emite un juicio de valor sobre aquello de lo que se habla y ese juicio de valor siempre va firmado por una persona: aquí la firma ocupa un lugar central dado que vine a dar legitimidad y credibilidad a ese juicio, es decir que representa el capital simbólico acumulado por el agente-crítico (ampliar en Bourdieu, 2010). Por el otro, -cuya función es más “informativa”- podríamos decir que informa sobre el quiénes, dónde, cuándo, cómo y por qué de determinada obra teatral. Esto nos permite reenviar a lo que señalamos en el apartado sobre el enfoque

teórico-metodológico, cuando hacíamos referencia al poder simbólico de consagración (cf Bourdieu, 2001; 2010) que puede ejercer la crítica al establecer juicios de valor positivos sobre la producción de un autor. Por eso en esta tesina nos preguntamos sobre las estrategias de reconocimiento (de consagración, legitimación, deslegitimación. etc.) puestas en juego por la crítica de la prensa "masiva" a la hora de producir juicios estéticos sobre la obra *Terrenal* de Kartun.

MAPA TEATRAL DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES:

Pensar el teatro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires implica pensar en "diferentes" tipos de teatro según el modo de producción, recepción, espacio en el que se produce el hecho teatral. Debemos entonces entender que no existe UN teatro en Buenos Aires sino VARIOS, por ende, comprendemos este fenómeno desde una visión plural.

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires es hoy en día un centro de producción teatral comparable a otras grandes ciudades extranjeras, como ser Londres, New York. A la gran cantidad de salas y multiplicidad de producciones teatrales que ofrece la escena porteña, se suman grandes actores, dramaturgos, directores, escenógrafos e iluminadores, reconocidos dentro y fuera del país. Sin embargo, cabe destacar que frente a la diversidad de propuestas que hay en cartel durante todos los días de la semana, en los últimos años, la cantidad de espectadores ha bajado notablemente producto de la crisis social y económica que atraviesa la Argentina y de las malas políticas culturales implementadas por el gobierno de turno. Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales realizada por el Sistema de Información Cultural Argentina dependiente del ahora ex ministerio de Cultura, "otras prácticas de presencia física pero que implican un gasto mayor muestran caídas en la comparativa 2013-2017 (...) el teatro disminuyó su cuota en la dieta cultural: del 19 % al 11% ". Y según una nota publicada en el diario LA NACIÓN con fecha 5 de julio del 2018, comparativamente con el año anterior (2017), "en el circuito del teatro comercial se produjo una caída en la venta de entradas del 27% en comparación a junio del año pasado. Según otros datos estadísticos de AADET, (...)

desde la entidad consideran que es el peor semestre de los últimos cuatros años (...) Por su parte ARTEI, entidad que agrupa a las salas del circuito independiente porteño, acaba de procesar los datos de un muestra estadística con datos aportados por más de 40 salas. Según ese relevamiento detectan para este primer semestre un descenso de espectadores del 33% en comparación con el semestre de 2017".[20] Sumado a esto, el cierre de algunas salas que se ven imposibilitadas de continuar con su programación por la suba de impuestos y el pasaje del Ministerio de Cultura a una Secretaría dan cuenta de la profunda crisis que se vive a nivel cultural. Para el año próximo, se prevé que el presupuesto nacional implique un recorte en varias áreas y la cultura no es la excepción. Según una nota publicada en el diario PÁGINA 12 con fecha 19 de octubre del corriente año, se realizaron varias marchas en defensa de la Ley Nacional de Teatro, la cual establece las condiciones para el apoyo y la promoción de la actividad teatral de parte del Estado nacional. "Desde la Confederación Nacional del Teatro señalaron que el proyecto, que actualmente se debate en la Cámara de Diputados, prevé recortes presupuestarios y de las erogaciones correspondientes al INT, y la disminución de los incentivos para el desarrollo e impulso del teatro independiente. En este marco, subrayaron que la importancia de la Ley Nacional de Teatro, la cual establece las condiciones para el apoyo y la promoción de la actividad teatral de parte del Estado Nacional, dada su contribución a la cultura".[21]

Según el sitio web del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, la escena porteña cuenta con "más de 200 teatros y 230 salas, entre el circuito comercial, independiente y oficial[22]" y 64 puntos de cultura (aquí encontramos a los centros culturales[23] que dentro de la página del gobierno de la ciudad solamente figuran 7 como dependientes de la Dirección General de Promoción Cultural del Ministerio de Cultura del Gobierno porteño: Espacio Cultural Adán Buenosayres (Parque Chacabuco), Espacio Cultural Chacra de los Remedios (Parque Avellaneda), Espacio Cultural del Sur (Barracas), Espacio Cultural Marcó del Pont (Flores), Espacio Cultural Carlos Gardel (Chacarita), Espacio Cultural Julián Centeya (San Cristóbal) y

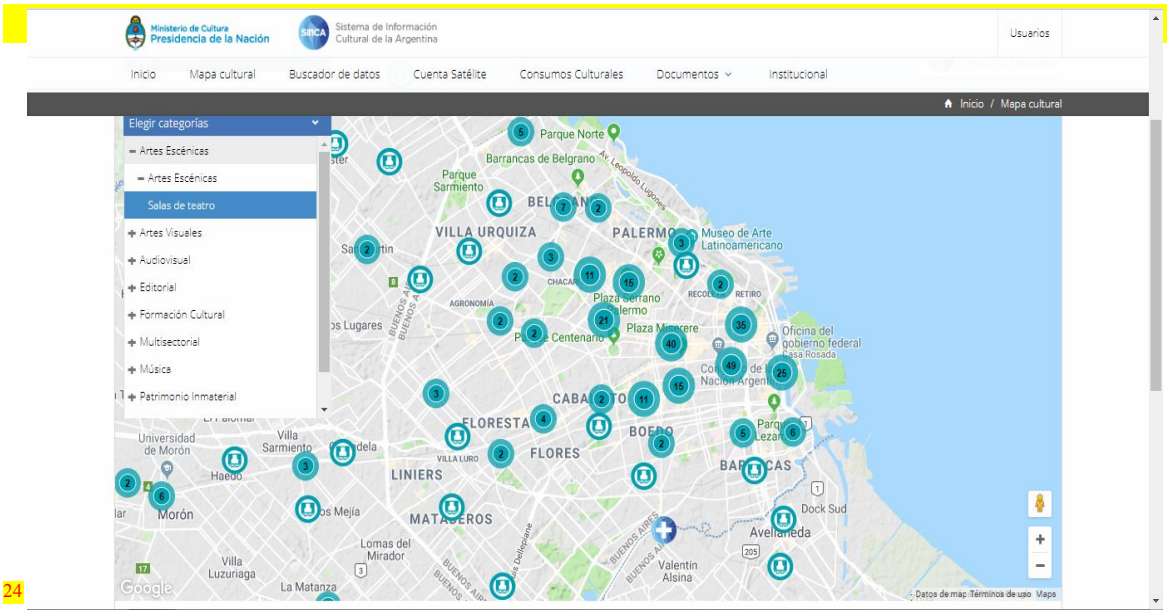
[20] Fuente:https://www.lanacion.com.ar/2150221-taquilla-en-crisis-con-una-caida-del-27-el-teatro-vive-su-peor-momento-en-cuatro-anos

[21] Fuente: https://www.pagina12.com.ar/149719-se-puede-vivir-sin-teatro

[22] Fuente: https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/teatros (consultada 10/10/2018)

[23] Según la Ley 5420 y su Artículo 1º.- Denomínase "Centro Cultural" al espacio no convencional y/o experimental y/o multifuncional en el que se realicen manifestaciones artísticas de cualquiera tipología que signifiquen espectáculos, funciones, festivales, bailes, exposiciones, instalaciones y/o muestras con participación directa o tácita de los intérpretes y/o asistentes.

Espacio Cultural Resurgimiento (La Paternal). Otros que dependen del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires pero que no figuran como dependientes de la Dirección General de Promoción Cultural son: el centro Cultural Recoleta (ubicado en dicho barrio), la Usina del arte (barrio de La Boca), el centro cultural Néstor Kirchner (este último depende de Nación). También deberíamos tener en cuenta las plazas y otros espacios no convencionales como cárceles, bibliotecas, museos, hospitales -por ejemplo: el Frente de artistas del Borda), escuelas (La EMAD y la UNA tienen salas propias), geriátricos, fábricas recuperadas, casas devenidas en salas que aún no estando habilitadas funcionan como espacios para el desarrollo de la escena teatral porteña. El teatro comunitario, el callejero, el teatro barrial, y el itinerante también forman parte del mapa teatral de la Ciudad de Buenos Aires.



24

Surge entonces la pregunta de cómo definir el mapa teatral porteño. Entendemos que el mismo está conformado por 3 grandes circuitos, a saber: teatro oficial o público, comercial e independiente. Dentro del teatro independiente u off, encontramos un subcircuito que podríamos denominar, siguiendo a Sergio Spinella, el off del off: "se conforma por salas con problemas de habilitación y que reunidas por el colectivo teatral Escena[25] (Espacios Escénicos Autónomos), trabajan para que los espacios no se cierren y conseguir funcionar en la

[24] Fuente: Sistema de información cultural de la Argentina

[25]En la actualidad Buenos Aires es una de las capitales culturales más importantes del mundo, se debe en gran medida a todo lo que generan su teatro y su danza independientes. Y para potenciar esta marca distintiva, el gobierno no debería cerrar espacios sino, por el contrario, ayudar a su creación y preservación. Esta es su obligación constitucional. Que cumpla con ella es uno de los objetivos principales de ESCENA. http://espaciosescenicosautonomos.blogspot.com/2011/01/quienes-somos.html

legalidad"[26]. Algunas de las salas que encontramos bajo esta denominación son: Espacio Polonia, Ladran Sancho, Club de Teatro Defensores de Bravard. Por último, existen algunos espacios en donde también se desarrolla la escena teatral porteña que no son posibles de enmarcar dentro de las categorías anteriores. Spinella engloba aquí a las fábricas recuperadas (IMPA, Hotel Bauen); a la salas del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA (dentro del ámbito universitario), al Teatrito de la sede de French y la Sede Venezuela del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA y la sala Leopoldo Marechal. Asimismo, la Fundación Cultural Konex y El Galpón de Catalinas donde se desarrolla teatro comunitario. Sin embargo, surge un interrogante frente a la categoría "independiente". Si bien hay salas que no perciben ningún tipo de subsidio (como todas las aglomeradas en ESCENA) hay otras que se denominan "teatros independientes" pero reciben subsidios por parte del INT (Instituto Nacional del Teatro) o PROTEATRO (Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires) entonces, de alguna manera es un problema la definición de esta categoría. Si una sala pide subsidios para poder funcionar y subsistir, ésta pasa a tener una dependencia con el poder político, económico y cultural imperante, por ende, se podría pensar que "teatros independientes" es más una categoría histórica que real.

Definamos entonces estos tres circuitos. El primero (oficial) está conformado por los teatros dependientes del Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad, a saber: el Teatro Nacional Cervantes por un lado y el complejo teatral de Buenos Aires y el Teatro Colón por el otro. Según la página oficial, "El Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) nuclea -artística y administrativamente- los cinco teatros públicos de la Ciudad: San Martín, de la Ribera, Presidente Alvear, Regio y Sarmiento. Creado en el año 2000, depende del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y está abocado a la promoción de disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la música, la manipulación de títeres y objetos, el cine y la fotografía".

El comercial está conformado por muchos teatros de la calle Corrientes como ser el teatro Apolo, Maipo, Lola Membrives, Complejo teatral La Plaza, Ciudad Cultural Konex, Broadway, Chacarerean Theatre, Tabaris, etc. Según Spinella, "Los empresarios dueños de las

[26] Fuente: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_05.pdf

salas y productores teatrales están congregados en su mayoría por la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales".

Por último, el circuito independiente es el más extenso de los tres dado que es el que más salas lo conforman. Según ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente) las salas que conforman este circuito son: Actor'S Studio, Andamio 90, Anfitrión, Apacheta, Beckett Teatro, Belisario, Boedo XXI, Cara a Cara, Circuito Cultural Barracas, Crisol Teatro, Corrientes Azul, Del Pasillo, **Del Pueblo**, Fundación Teatro Del Sur, De la Fábula, Del Borde, El Astrolabio, El Búho, El Celcit, El Fino, El Colonial, Elkafka "Espacio Teatral", El Portón de Sánchez, El Galpón Multiespacio, El Camarín de las Musas, El Piccolino, Espacio abierto, Espacio Aguirre, Espacio Callejón, Espacio Ecléctico, IFT, Korinthio Teatro, La Carbonera, La Otra Orilla, La Scala De San Telmo, La Galera, La Ranchería, La Ratonera, Madera De Sueños, ½ Mundo, Noavestruz, Patio de Actores, Payro, Teatro Encuentro, Teatro de Flores, UPB, Timbre 4, La Tertulia, Abasto Social Club, Entretelones, Sportivo Teatral, Centro Cultural Raices, Vera Vera teatro, Silencio de negras, Huella Club de arte, Teatro Orfeo, Pan y Arte, La Maravillosa, La Máscara, El excéntrico de la 18, Espacio Abierto. Como dice Spinella: "las salas que no están dentro del colectivo ARTEI o Escena no están habilitadas". Ahora bien, en cada uno de estos circuitos las propuestas teatrales son distintas. Cada uno de estos circuitos tiene modos de producción diferentes y reciben también públicos diferentes. La variable económica, los tiempos de ensayo y montaje, el precio de las entradas, los meses que la obra está en cartel, el dinero que hay para la producción, son algunos de los factores que varían según el circuito. Vale aclarar que no son circuitos cerrados sino que existe una interpenetración entre ellos: por ejemplo, hoy en día actores y directores que han trabajado en teatro oficial o comercial, trabajan también en el teatro independiente y viceversa. En una nota publicada el 26 de marzo de 2014 en NAN[27], entrevistan sobre este tema a Mauricio Kartun, Claudio Tolcachir y José María Muscari, tres referentes de la escena teatral porteña. Los tres coinciden en tomar la variable económica como modo de diferenciar, en primer lugar, los 3 circuitos: según la finalidad económica de una obra teatral, ésta puede ser encasillada en uno u otro circuito. Según esta nota, podríamos establecer las siguientes diferencias:

[27] NAN, periodismo sobre arte y sociedad. Fuente: http://lanan.com.ar/circuitos-teatrales/

* “El teatro comercial está regido por la figura de un productor y se pone como objetivo desarrollar producciones rentables, dejando en segundo plano el contenido artístico. Este circuito se caracteriza por estar bastante circunscrito a escenarios de “la calle Corrientes”, sus entradas son considerablemente más caras y sus espectáculos cuentan con actores de renombre y reconocimiento popular. Los teatros Picadilly, Lola Membrives, Maipú y Ópera Citi, entre otros, son algunos de los más destacados de este circuito.

* El oficial (estatal) es el que depende del gobierno porteño y que se centraliza en el Complejo Teatral de Buenos Aires (teatros San Martín, Alvear, De la Ribera, Regio y Sarmiento), el Teatro Colón y el Teatro Nacional Cervantes. Este circuito ubica lo económico en un segundo plano “o por lo menos debería” (la crítica es de Kartun). Está regido por una política cultural que programa espectáculos que por su inversión no podrían hacerse en otros teatros y que no tienen margen de recuperación de dinero, sino que están planteados como política pública cultural.

* El independiente (o alternativo) es el que se plantea una necesidad expresiva que está muy por encima de lo rentable, que pasa a ser un medio y no un fin. Suele ser el “caldo de cultivo de todos los teatristas” y un lugar donde se pueden tomar más riesgos y más libertades creativas. Dentro de este circuito, a su vez, los creadores distinguen varios tipos: para Kartun existen el Off, el Off-Off y el contracultural (las llama “capas”), y para Muscari el teatro alternativo se divide en circuitos internos, que distingue por zonas de salas (Palermo, Abasto, San Telmo y Microcentro encabezan la lista). Los actores que trabajan en este ámbito no suelen ser figuras televisivas y el precio de la entrada es mucho más económico.”[28]

[28] Para más información consultar: Fuente: http://lanan.com.ar/circuitos-teatrales/

No es el objetivo de la tesina ahondar sobre todas las diferencias y semejanzas entre los circuitos. Simplemente, describimos a muy grandes rasgos lo necesario para comprender de qué estamos hablando al nombrar a cada uno de estos circuitos.

.

En el análisis del corpus de discurso de crítica teatral nos interesa entre otras cosas analizar cómo es categorizado el dramaturgo y director Mauricio Kartun en este campo, teniendo en cuenta que podemos considerarlo un "artista – intelectual", es decir, un creador que tiende a producir reflexiones públicas (mediante entrevistas, charlas, etc) sobre su trabajo creador/productivo, sus obras y los reenvíos éticos, estéticos y políticos de las mismas.

Breve historia del Teatro del Pueblo[29]: (aquí se realizan las funciones de Terrenal)

Si bien nace a fines de 1930, el 20 de marzo de 1931 es el día del acta oficial de la fundación del Teatro del Pueblo -uno de los primeros teatros independientes de Argentina y América Latina- mediante la cual asume como director Leónidas Barletta quien además de dedicarse a la actividad teatral se dedicaba al periodismo. Según la página oficial del teatro, éste surge "en un contexto sociocultural donde la crítica al teatro comercial se evidenciaba mediante la propagación de grupos de teatro independiente". Durante varios años, el teatro no ocupó un lugar estable si no que funcionó en distintos inmuebles. Recién en 1943 se traslada al edificio de Diagonal Norte 943 (CABA) donde se asentará de manera definitiva.

Barletta dirigió el teatro hasta su muerte (1976) constituyendo este período el más fructífero del teatro. A partir de esta fecha, el edificio de Diagonal Norte pasa a ser un centro de exposiciones plásticas. Gracias al trabajo de un grupo de teatristas, herederos de Teatro Abierto [30], en 1987 se recupera el teatro bajo el nombre "Teatro de la Campana". Será en 1996 cuando reabra nuevamente sus puertas bajo el nombre "Teatro del Pueblo" gracias a la colaboración conjunta del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos y la Fundación Carlos Somigliana

[29] Fuente: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm
[30] Movimiento cultural argentino que surge en 1981 contra la última dictadura militar (1976-1983)

(SOMI)[31] que desde entonces se encarga de la dirección artística, técnica y ejecutiva. Hoy en día el teatro se encuentra en etapa de gestiones y búsqueda de apoyo y aportes para construir y habilitar el nuevo espacio que ocupará el teatro en la calle Lavalle 3636 (CABA) dado que debe mudarse del espacio histórico que ocupó en la calle Diagonal Norte 943.

MAURICIO KARTUN: PERFIL DEL DRAMATURGO:

"En el único lugar donde hay opción
de un auténtico proceso creador
es en el campo independiente",
Mauricio Kartun (Revista Nan).

Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) es dramaturgo, director y maestro de dramaturgos. Esta triple faceta de su trabajo lo ubica en un lugar clave en el campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires dentro del espacio que identificamos como "teatro independiente". Para acercarnos a un perfil acorde a las necesidades de nuestra investigación, haremos un recorrido por sus orígenes, cómo se inicia su vínculo con el teatro y con la escena de la Ciudad de Buenos Aires, los distintos momentos poético/estéticos que pueden identificarse en su dramaturgia, hasta llegar al lugar que ocupa hoy en el campo teatral y la influencia de su obra en el circuito de teatro donde es un artista consagrado. Para ello nos basaremos en sus propios discursos, presentes en diversas entrevistas, no con el objeto de rendirle culto a la ilusión biográfica (Bourdieu, 1994) sino porque nos interesa especialmente describir cómo se reconoce un autor que tiende a reflexionar en términos críticos y analíticos (es decir, en tanto intelectual) sobre sí mismo, sobre sus obras y sobre los sentidos a los que ellas "apuntan".

A partir de la lectura y expectación de diversas entrevistas, podemos señalar que la infancia de Kartun transcurrió en San Martín, donde nació en 1946 en una familia de clase media-baja (madre española y padre argentino) de "escasa formación cultural"[32]: sus padres tenían hasta tercer grado de primaria. Si bien en su casa no había biblioteca ni se leía mucho, en cuanto sus

[31]**SOMI** está integrado por Bernardo Carey, Roberto Cossa (Presidente), Marta Degracia, Carlos Pais, Roberto Perinelli y Eduardo Rovner. Fuente: http://www.autores.org.ar/sitios/bcarey/Somi.htm
[32] Documental De caminos y utopías Primera y segunda parte. https://www.youtube.com/watch?v=fpOqKgd419c

padres notaron que le interesaban los libros, le abrieron una cuenta corriente en un quiosco de diarios del barrio donde vendían libros y revistas. "De chico encontré la lectura como un vicio, tenía una tendencia casi enfermiza a la lectura, con 13 años tenía metros amarillos de la colección de Robin Hood, estos libros me acercaron en principio a la avidez por la lectura. Así fui encontrando otros autores que me empezaron a conmover de otra manera, como *Corazón*, de Edmundo de Amicis, junto con *Espantajos* y *El andador*, de Alvaro Yunque, que fueron para mí el descubrimiento de la posibilidad de leer y llorar, una emoción que era placentera"[33].

Kartun señala que no fue un buen alumno en la escuela primaria y menos en la secundaria, nivel en el que repitió varias veces. A los 19 años, cuando estaba cursando todavía la secundaria, comenzó a trabajar con su hermano en el Mercado de Abasto de San Martín, siguiendo el oficio de su padre, quien falleció en esos años de su adolescencia. Abría el puesto a las 3 de la mañana y cerraba a las 9, pero se quedaba haciendo la caja y esperando que lleguen los camiones para acomodar la mercadería para el otro día. "Vengo de una familia donde la cultura del trabajo estaba implícita en el cotidiano, no había manera de pensar el cotidiano fuera de esa cultura"[34].

Su vínculo con el teatro surge a partir de su gusto por la escritura, que desarrollaba desde la juventud en talleres literarios mientras trabajaba en el Mercado. De la narrativa pasó a la dramaturgia. ¿Cómo fue ese paso? Como él mismo ha contado en numerosas entrevistas, le decían que lo más flojo de su escritura de ficción eran los diálogos y que la mejor manera de entrenar y desarrollar cierta habilidad en eso era escribir teatro. Corría 1969 cuando vió un cartel de un curso de dramaturgia que dictaba Pedro D´Alessandro, que fue su "primer maestro", y se anotó. En 1972 estudió dramaturgia con Ricargo Monti, actuación con Augusto Boal y dirección Teatral con Jorge De La Chiessa y con Oscar Fessler. Ese mismo año comenzó como Profesor Ayudante de la Cátedra de Historia Nacional y Popular en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA (puesto que desempeñó hasta 1974)[35].

[33] Obra en construcción. Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires. 2011. https://www.youtube.com/watch?v=1Jju80g9keY

[34] Documental De caminos y utopías Primera y segunda parte. 2011. https://www.youtube.com/watch?v=fpOqKgd419c

[35] Kartun, Mauricio; *Escritos 1975-2005.* Colección Colihue Teatro. Serie Praxis Teatral. 2006.

A comienzos de la década del 70, dejó el puesto del Mercado para dedicarse al teatro. "Una de las razones por las cuales dejé el mercado es porque estaba absolutamente tomado por la energía de la militancia, estaba haciendo un teatro que por primera vez sentía que me representaba, un teatro político, de circuitos barriales, allí dejé el mercado y poco después sobrevino el golpe y quede sin el pan y sin la torta, quedé desocupado"[36]. En esos años integró un grupo teatral llamado Grupo Cumpa, con el que estrenó su primera obra, *Civilización… ¿o barbarie?* (en colaboración con Humberto Rivas, 1974, dir. Armando Corti). Siguieron las obras *Gente muy así* (1976, Grupo Cumpa) y *El hambre da para todo* (1977), que tenían un claro espíritu militante. Tal es así que más tarde definió esa primera etapa de su producción como "una dramaturgia de urgencia" destinada a "eufóricos circuitos barriales"[37]. Esos años, Kartun trabajaba comprometido con su generación a través de distintas actividades: publicó algunas notas en la revista *Crisis* (la primera nota se llamó "Del candombre a la murga", dos siglos de carnaval porteño) y compuso las letras de las canciones que cantan la murgas de *Los hijos de Fierro*, la película de Fernando "Pino" Solanas. Luego continuó trabajando como asistente de guión de Solanas.

Fue en el taller de escritura dramática de Ricardo Monti donde consolidó lo que él mismo define como su propia estética: se aleja de ese teatro político de la urgencia, de la denuncia, para acercarse a un trabajo que parte de la poética de las imágenes. "Yo venía de años de práctica de una dramaturgia explícitamente política, más rigidona, y la consigna de buscar en un imaginario personal me resultaba perturbadora (...) Creía tanto en las ideas por entonces que el mundo de las imágenes me parecía medio mantequita. Después apareció el barrio, el club, la infancia. El paraíso perdido, bah. Y me atrapó. ¿Quien se quiere ir del paraíso?", relata Kartun[38]. "Encontré la felicidad como creador cuando reparé en que todo lo que yo había vivido en mi barrio, en mi familia y en mi militancia, podían tomar forma en el teatro que yo hacía. Que no necesitaba salir a buscar algo prestigioso, o salir a buscar modelos que ya estuvieran aceptados por la sociedad

[36] Ídem.
[37] Kartun, Mauricio; *Escritos 1975-2005*. Colección Colihue Teatro. Serie Praxis Teatral. 2006.
[38] Entrevista a Mauricio Kartun. Revista Centro Cultural de la Cooperación. http://www.centrocultural.coop/revista/1/mauricio-kartun-poetica-teatral-y-construccion-relacional-con-el-mundo-y-los-otros

de consumidores de teatro para poder hacerlo"[39].

El primer trabajo resultado del taller con Monti fue *Chau Misterix* (1980), que junto con *La casita de los viejos* (Teatro Abierto 1982) y *Cumbia morena cumbia* (Teatro Abierto 1983) conforman su trilogía de teatro breve. Pocos años más tarde, se estrenaba Pericones (1987) en el Teatro San Martín (y luego El partener (1988) en el Teatro Lorange). Entraba así al "circuito oficial" de teatro de la Ciudad de Buenos Aires y se consagraba como autor en la escena del teatro porteño. Pero antes de esto, ya había comenzado con su trabajo como formador de dramaturgos. "Coordinando un grupo de autores jóvenes en Teatro Abierto me descubro maestro (...) Voy pergeñando una metodología, o una estrategia por lo menos, que parece dar buenos resultados. Teniendo que enseñar empiezo por fin a aprender", sostiene Kartun[40], que también estuvo a cargo de la materia Escritura Teatral en la Carrera de Promoción Teatral de la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo y de la materia Dramaturgia para títeres y objetos en la Escuela de Titiriteros del Teatro Gral. San Martín. Algunos reconocidos dramaturgos de la escena del teatro porteño se han formado con él, como por ejemplo, Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Federico León. "Es claro que en esta especie de quimera que es la de formar artistas, los maestros tenemos -por lo menos- tres clases de discípulos: aquéllos a los que realmente formamos, realizamos, comprometiendo nuestro esfuerzo con su fe; ésos otros a los que nunca podremos realizar por más que nos esforcemos; y finalmente aquéllos que uno no realiza sino que se realizan con uno, sin esfuerzo, y lo harían exactamente igual con cualquier otro maestro, porque no necesitan en realidad que se los moldee sino que se los des-molde"[41].

En 1998 se estrenó una de las obras por las que más premios recibió: *Rápido, nocturno, aire de foxtrot.* Estrenada en el Teatro San Martín bajo la dirección de Laura Yusem, esta pieza cuenta la historia de un triángulo amoroso a principios de la década del cuarenta y transcurre en una casilla de guardavías del tren. Este universo ferroviario es un ejemplo del paraíso perdido del

[39] Entrevista a Mauricio Kartun - Agencia de noticias Ciencias de la Comunicación UBA. 2017. http://anccom.sociales.uba.ar/2017/01/03/el-arte-es-la-respiracion-de-los-pueblos/

[40] Entrevista a Mauricio Kartun. Revista Centro Cultural de la Cooperación. http://www.centrocultural.coop/revista/1/mauricio-kartun-poetica-teatral-y-construccion-relacional-con-el-mundo-y-los-otros

[41] Ídem

que habla Kartun, ese imaginario personal que comenzó a trabajar en sus obras y que aparece a partir de escenas de su propia vida: en este caso, recuerdos adolescentes en la estación San Martín.

Muchas de las ideas que le disparan la escritura de sus obras surgen de fotografías antiguas en blanco y negro que forman parte de su colección o archivo personal. Este archivo comienza con fotografías familiares y continúa con imágenes antiguas que él mismo encuentra y compra en ferias de antiguedades, un paseo muy habitual para él, en el que también suele comprar objetos que le resultan inspiradores y terminan por lo general utilizándose para el vestuario de alguna obra. "Compro fotografías a las que les encuentro algún tipo de aura, de iluminación. No soy coleccionista, soy archivista. La diferencia es que archivar es una actividad abierta al otro, no algo que yo guardo sino algo que otro puede tomar"[42]. En La Madonnita (estrenada en 2003 en el Teatro San Martín) - una historia de amor, de cómo retener el objeto de deseo - aparece este mundo de la fotografía en blanco y negro y el vínculo entre la fotografía y el teatro. Además, con esta obra debuta como director de un texto de su autoría. Hasta ese momento, estaba concentrado en el mundo de la escritura dramática y no había dirigido ninguna de sus obras aunque sí había dirigido algún clásico y textos de otros. "Dirigir implicó grandes cambios en mi manera de trabajar. El del director, a diferencia del trabajo del dramaturgo -que es solitario, hecho en horarios que uno acomoda, en el espacio que uno ha creado-, supone además poner energía en tener que compartir la creación. Eso me hizo descubrir la posibilidad de generar una dramaturgia que surja del cuerpo del actor, un reescribir constante, tomar cosas que el actor propone, que el espacio sugiere"[43].

A partir de aquí se encargó de la dirección de todas sus obras. No obstante, se considera "un autor que dirige"[44]. Es decir que su lugar, el que no podría abandonar, es el de la escritura dramática, lo cual no sorprende teniendo en cuenta que es el manejo particular que hace del lenguaje lo que hace únicas sus obras y donde probablemente está el elemento político.

[42] *Documental El año de Salomé. 2014.*
https://www.youtube.com/watch?v=t6AEqQW46Ow

[43] Entrevista a Mauricio Kartun. Diario La Nación. 16 octubre de 2003.
[44] Ídem.

Su archivo fotográfico comienza con tres imágenes suyas a los 10 años disfrazado de español para ir al baile del Club de su barrio. Estas imágenes dispararon además de la colección de fotos, la obra Chau Misterix. "Siempre está presente el espíritu del carnaval (en mi trabajo), cierta continuidad cultural en relación al carnaval, las murgas, los corsos. El carnaval es un tema que a mí me interesa muchísimo, es una patología"[45]. Tal es así que su primera obra (*Civilización o Barbarie*) está contada por una murga. Es decir que si bien pueden identificarse distintos momentos de su poética como dijimos - en un primer momento más ligada al teatro político con intención de denuncia - puede decirse también que hay elementos que están presentes desde sus primeras obras hasta las últimas, como estos símbolos de la cultura popular, el carnaval, los mitos. De la misma manera, podemos decir que su teatro nunca deja de ser político, sino que llega a ser político de distintas maneras (en sus primeras y en sus últimas obras), utilizando distintas herramientas del lenguaje y de la puesta en escena.

En *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009) y *Salomé de chacra* (2011) - obras que escribió y dirigió - Kartun se refiere a un mismo personaje histórico o contexto social que es el de la oligarquía terrateniente. Por eso estas obras se consideran una trilogía y fueron reunidas en un libro que llamó Tríptico patronal (publicado por Atuel en 2013). Escrita en verso (como una alusión al teatro romántico), *El niño argentino* cuenta la historia de una familia argentina de clase alta ganadera de principios del siglo XX que viaja a Europa en un transatlántico llevando una vaca en la bodega, para proveerse de su leche durante el viaje. Cuenta la relación entre el niño de la familia, su peón y la vaca. En *Ala de criados*, las familias de la aristocracia porteña se refugian en Mar del Plata durante la Semana Trágica. En *Salomé de chacra*, la historia bíblica de Salomé es trasladada a la pampa argentina. Como vemos, el mito venía ya ocupando un lugar central en su dramaturgia al momento de escribir *Terrenal, pequeño misterio ácrata,* la pieza que elegimos como punto de partida de esta investigación y por la que ha recibido varios reconocimientos: como el Florencio Sánchez (que otorga la Casa del Teatro) y el Premio de la Crítica de la Feria del Libro[46].

[45] Documental De caminos y utopías Primera y segunda parte. 2011. https://www.youtube.com/watch?v=fpOqKgd419c

[46] En el anexo, listado de obras escritas y obras estrenadas por Mauricio Kartun, y listado de premios recibidos por sus obras.

Ya sin dudas consagrado en la escena del teatro porteño y ocupando un lugar central como dramaturgo y director, Kartun no abandona la docencia: como parte de su tarea pedagógica, es convocado asiduamente a brindar seminarios y realizar talleres en la Argentina y en el extranjero. Además, otro dato importante de su carrera como formador: en 1992 creó la Carrera de Dramaturgia en la Escuela de Arte Dramático (EMAD) de la Ciudad de Buenos Aires.

Mauricio Kartun es un dramaturgo, un director, un docente que reflexiona sobre su propia práctica y la práctica del teatro en general. Y no lo hace sólo en el marco de entrevistas o talleres, también es autor de textos ensayísticos donde es posible encontrar algo más organizada su mirada sobre el teatro, sobre la docencia y también sobre la cultura popular a lo largo de los años. En esa producción de ensayos diversos que recibe el título de *Escritos* y va por su tercera compilación (que incluye escritos entre los años 1975- y 2015) es posible encontrar desde reflexiones metodológicas sobre la escritura y puesta en práctica de una obra hasta anécdotas más autobiográficas sobre su carrera profesional, pasando por textos de análisis de la tarea de la adaptación, el teatro de títeres y temas del ámbito de la cultura popular.

Si bien asegura no tener "prejuicios" sobre el teatro comercial (con su padre solían ver "teatro de revistas"), afirma que elige el teatro independiente porque "me permite trabajar concretando mi deseo creador", ya que puede tomarse mucho más tiempo para cada obra: "en el teatro comercial no podés ensayar ocho meses como hago yo, tenés a lo sumo dos"[47]. Al momento de reflexionar sobre su modo de hacer teatro, Kartun habla de algo que tiene mucho que ver con la defensa de la autonomía (en términos de Bourdieu) como hacedor en el campo de la cultura. "Uno escribe, crea, en busca de un soporte de su voluntad poética. Y la puesta en práctica de esa voluntad poética no es otra cosa que una estética", declara[48]. "Yo creo que siempre tuve una estética. Lo que siempre me ha dejado satisfecho de todas mis producciones (con alguna excepción pero no la voy a decir) es haber trabajado una estética personal, una estética propia, y en cierto plano intransigente. Digo intransigente en el sentido de: ¿Esto le va a gustar a la gente, y si no le gusta al público y a la crítica? Me chupa un huevo"[49].

[47] Entrevista a Mauricio Kartun - Agencia de noticias Ciencias de la Comunicación UBA. 2017. http://anccom.sociales.uba.ar/2017/01/03/el-arte-es-la-respiracion-de-los-pueblos/

[48] Documental El año de Salomé. 2014. https://www.youtube.com/watch?v=t6AEqQW46Ow

[49] Ídem.

"TERRENAL, PEQUEÑO MISTERIO ÁCRATA": descripción de la obra

Terrenal, pequeño misterio ácrata es una obra escrita y dirigida por Mauricio Kartun. Estrenada en la Ciudad autónoma de Buenos Aires, en el Teatro del Pueblo, el 20 de septiembre de 2014, lleva en cartel cinco temporadas consecutivas.

A continuación, la ficha técnica del espectáculo.

Elenco:

Claudio Da Passano (Abel. Da Passano fue reemplazado, temporalmente, a mediados de junio del 2017, por Tony Lestingui),

Claudio Martínez Bel (Caín)

Claudio Rissi (Tatita. Rissi sería reemplazado a mediados del 2016 por el actor Rafael Bruza).

Escenografía y vestuario: Gabriela A. Fernández.

Iluminación: Leandra Rodríguez.

Diseño Sonoro: Eliana Liuni.

Fotografía: Malena Figó/Vivi Porras

Asistencia de escenografía y vestuario: María Laura Voskian.

Realización escenográfica: Gonzalo Palavecino y Lucía Garramuño.

Realización de vestuario: Mirta Miravalle.

Asistencia de dirección: Alan Darling.

Dirección y dramaturgia: Mauricio Kartun.

La primera vez que asistimos a ver esta esta obra teatral fue a fines del 2014 (durante su primera temporada). El programa[50] que entregaban en aquel momento ofrecía el siguiente texto

[50] En "Ephemera: el programa de mano como género discursivo" dice Sandra Sánchez, "Los programas pueden presentar en la portada, el interior y la contraportada todos o algunos de los siguientes tópicos, a saber: lugar donde se desarrolla el espectáculo, nombre del espectáculo y del o los artistas, breve sinopsis o descripción, biografía o autobiografía del director y/o de los artistas, fragmento comentativo (breve reflexión sobre la obra, sobre su génesis, sobre el arte en general, etc.) o expositivo explicativo (que da cuenta del nombre de la obra o de algún concepto ligado al arte), créditos o "staff", datación, horario, teléfonos y página web, imágenes ilustrativas, nombre de las empresas patrocinantes o benefactores, entidades gubernamentales nacionales, provinciales que auspician, autoridades (nacionales o provinciales), publicidades."

de Flavio Josefo (historiador- año 93 d.C) a modo introductorio: "Ellos (Adán y Eva) tuvieron dos hijos varones. El mayor se llamaba Caín, nombre que traducido significa posesión y el pequeño Abel, que significa nada (...) Mientras Abel, el más joven, procuraba ser justo y se dedicaba a la vida pastoril, Caín pensaba únicamente en la riqueza y por ello fue el primero que tuvo la ocurrencia de arar a la tierra (…) Tras acordar ellos hacer de los suyo una ofrenda a Dios, éste se complació más con los frutos espontáneos y naturales y no por los producidos por la fuerza y por la argucia de personas avaras. De ahí que Caín irritado por haber preferido Dios a Abel, mató a su hermano. Y tras recorrer muchas regiones Caín en unión con su mujer tomó posesión de Naid y allí construyó su vivienda en la que nacieron sus hijos (…) Acrecentaba su patrimonio con abundancia de riquezas fruto de la rapiña y de la violencia 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". Este texto, impreso en el programa de mano que entregaban al ingresar a la sala teatral, resume el mito bíblico de Caín y Abel (hijos de Adán y Eva).

Tomando este mito como punto de partida, Kartun escribe y resignifica la historia de dos hermanos (Caín y Abel) que a lo largo de la obra se disputan dos modos diferentes de vivir y pensar el mundo conformando un binomio en el cual por oposición se definen mutuamente: uno no puede vivir sin el otro. Mientras que Abel vende isoca (carnada) en la banquina de la ruta que va al "Tigris", Caín ara la tierra y produce morrones. Ambos comparten y viven en un lote del conurbano bonaerense, uno a la izquierda (Abel) otro a la derecha (Caín). Al volver, luego de veinte años de ausencia, Tatita, el tercer personaje de la historia (quien ocupa la figura del padre/Dios y es un punto de unión entre los otros dos personajes) y "preferir" a Abel, Caín, por no ser elegido, mata a su hermano. Por este acto, Tatita destierra a Caín como castigo por lo ocurrido anteriormente. Lo interesante es cómo Kartun deviene un mito bíblico en una versión teatral y del conurbano bonaerense. Como afirma Natacha Koss en "El malentendido de Caín"[51]: "Mauricio Kartun vuelve a abrevar en la fuente mítica para elaborar un discurso

[51] María Natacha Koss es Licenciada y Profesora Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Secretaria Académica del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA), becaria y secretaria de Investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación, donde también forma parte del equipo de la Escuela de

crítico sobre el presente (...) en esta reinvención del mito de Caín y Abel, Kartun no altera la lógica casual de los acontecimientos, sino que se centra más bien en una lectura contemporánea de la moraleja cristiana. El castigo a Caín (y por extensión a todos sus descendientes) ya no es tanto el destierro sino el capitalismo. Y siendo que somos hijos de Caín…"(Koss, 2014: 86)

Si hablamos sobre el título de la obra *Terrenal, pequeño misterio ácrata*, podríamos decir que el autor toma la historia fundacional del génesis de la biblia y la "baja a tierra" al campo argentino, probablemente por eso el nombre de la obra sea *Terrenal*. Kartun baja lo divino a lo mundano y más precisamente al campo y a la cultura popular argentina. Ésto le permite hacer referencia y una interpretación a través de los personajes y su contexto de varios elementos de nuestra cultura: el peronismo, la literatura gauchesca (nombra varios elementos que son constitutivos de sus personajes como el mate, poncho, salame, chorizo bombón, alpargatas, parrilla/fuego, borrachera y el *Martín Fierro* que es una de las obras emblemáticas de este tipo de literatura), el circo criollo (a través de la puesta de escena de la obra, del código de actuación -Bell por ejemplo, actúa en clave de clown-, a través de la música en vivo que remata los chistes de los actores, el tipo de iluminación, por utilizar el código del payaso tonto y el inteligente), lunfardo, canciones patrias (marcha de San Lorenzo), dictadura, folclore (zambas), a la provincia de Córdoba con su característico fernét, Cosquín, su folclore y jineteadas, las rutas y sus puestos de comida y carnadas para la pesca (camino al "Tigris" como dice la obra pero en el imaginario podrían ser todos aquellos puestos al borde la ruta donde se leen carteles que dicen"se vende carnada"), alusión al programa "Felíz domingo" y "Señorita maestra", el dulce de leche, el modelo agrícolo ganadero, (representado en los personajes de Caín y Abel) ¡Achalay! (palabra utilizada por los quechuas para decir "¡qué lindo!, ¡qué bueno!", "gurises" (palabra para nombrar a los niños en el litoral argentino), la escuela pública ("una amistá blanca como sus guardapolvos"), frases de ingenio popular como "estás más pálido que mimo indispuesto", "los huevos son hermanos y viven chocando".

Espectadores que allí funciona. Ha publicado diversos ensayos sobre mito, cine y teatro. Biografía ampliada en http://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/koss-mar%C3%ADa-natacha

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS:

En este apartado nos proponemos describir y analizar el corpus de los discursos de la crítica sobre *Terrenal* aparecidos en los diarios La Nación, Página 12 y Clarín (2014-2017).
El corpus está compuesto por las siguiente críticas:

Diario La Nación

a) "**Al rescate de la palabra",** Osvaldo Quiroga, 18 de octubre de 2014.

b) "**Magnífica creación de Mauricio Kartun",** Carlos Pacheco, 19 de octubre de 2014.

c) "**Breve historia del mundo en un terrenito del conurbano",** Hinde Pomeraniec, 18 de mayo de 2015.

d) **"Kartun expande los límites del teatro",** Federico Irazábal, 12 de abril de 2016.

e)"**Como en días de Caín y Abel",** Martín Slipak**",** 22 de enero de 2016.

f)"**Original, estimulante, necesaria",** Claudio Tolcachir, 10 de marzo de 2017

Diario Página 12

a) **"Criollo y popular",** Mercedes Halfon, 8 de febrero de 2015.

b)**"Caín, el mal y el capitalismo en una gran obra de Mauricio Kartun",** José Pablo Feinmann, 8 de marzo de 2015

Diario Clarín:

a) **"Mauricio Kartun, con más premios. Acaba de recibir el Premio de la Crítica de la Feria del Libro por su obra "Terrenal. Pequeño misterio ácrata",** Juan José Santillán, 26 de abril de 2015.

Cabe señalar que como en toda circunscripción de un corpus, hemos dejado fuera de análisis otros tipo de discurso de la información (Charaudeau, 2003) que no respondían al género "crítica teatral", en especial las entrevistas: 4 en Clarín; 3 en La Nación, 3 en Página 12. También dejamos de lado, en los tres diarios, las reseñas de la obra y notas que si bien referían a otros temas relacionados a la cultura (feria del libro, festivales de teatro, premios, situación del teatro del pueblo) nombraban a la obra como partícipe del evento o porque era merecedora

de algún premio. También la encontramos recomendada en la cartelera de teatro de la semana de los tres diarios consultados (Guía La Nación, agenda cultural, cartelera de teatro, recomendados del fin de semana, inevitables, etc).

Análisis del Corpus:

Teniendo en cuenta que las críticas tiende a ser textos breves, hemos decidido por una economía de espacio y para facilitar la lectura del evaluador presentar las críticas seguidas de su análisis. Comenzamos por el diario La Nación, siguiendo un orden cronológico, en cual también utilizaremos en los demás casos.

LA NACIÓN

a) **LA NACION | OPINIÓN - Al rescate de la palabra, Osvaldo Quiroga, 18 de octubre de 2014.**

LA NACION

Al rescate de la palabra

Osvaldo Quiroga SEGUIR
PARA LA NACION

18 de octubre de 2014

Comentar (0) Me gusta Compartir

No es descabellado afirmar que la inhumanidad política del siglo pasado y del que acaba de comenzar han afectado el lenguaje de manera radical. Hoy se aplauden y se defienden escritores cuyo lenguaje raquítico no sólo empobrece la literatura, sino que afecta la comunicación. En no pocos concursos literarios se premian aquellas historias que se entienden desde el principio hasta el final, como si en el arte y en la literatura fuera necesario que no quedara ningún cabo suelto. No sería fácil para Jorge Luis Borges o Juan José Saer ganar un concurso literario con las premisas actuales. Frente a "Las ruinas circulares" alguien diría que no se comprende cómo un hombre puede soñar a otro hombre, y ante la caminata de Ángel Leto, el protagonista de *Glosa*, no faltaría quien se preguntara por su utilidad.

Las cuestiones del arte son también las cuestiones de la vida. Se puede dividir todo en blanco y negro y cooperar con el empobrecimiento de la realidad, o buscar los matices desde una perspectiva abierta y plural. La característica más evidente de un hecho estético es su ambigüedad. Es en las zonas de indeterminación de los textos donde nacen los sentidos de las obras y se producen los significados.

Terrenal, la obra de Mauricio Kartun que se presenta en el Teatro del Pueblo, es un ejemplo de la potencia de la lengua en función dramática. Porque antes de que el realismo se convirtiera en género dominante, los personajes teatrales nunca hablaron con la lengua cotidiana. Pruebe alguien seducir a una mujer con las palabras que Romeo le dice a Julieta y seguro que lo tomarán por loco. Sin embargo, Romeo habla de amor. En nuestro idioma, ni Lope de Vega ni Calderón escribían con la lengua que empleaban en la taberna cuando se encontraban con amigos.

Mauricio Kartun, dramaturgo excepcional, trabajador incansable del teatro independiente, construye en *Terrenal* un lenguaje que nos resulta extraño y familiar al mismo tiempo. Se trata de un lenguaje poético. Una lengua que recoge materiales del teatro gauchesco combinados con refranes y giros sorprendentes nacidos de la poesía de algunos de nuestros grandes creadores. Desde ese lugar, nos interpela a través de un texto que recoge el relato bíblico de Caín y Abel, y lo acerca a una espera que evoca la de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Caín, en la obra de Kartun, es aquel que prioriza el interés económico por encima de cualquier otro valor. Es el que acumula riquezas y después tiene que construir sistemas para protegerlas. Abel es un pastor de ovejas; representa la inocencia. Si Caín mata a Abel no es sólo porque Dios, en este caso Tatita, lo bendice, sino porque representa un modo de vida intolerable para él. No es lo que piensa José Saramago, que en Caín, precisamente, escribe: "Qué diablos de Dios es éste que, para enaltecer a Abel, desprecia a Caín". Miradas distintas, yuxtapuestas algunas, pero todas nacidas de la riqueza del idioma.

"¡La música! -dice Tatita en *Terrenal*-. Yo solo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer del baile. Para ensuciar las notas con acentos mal puestos. Yo música pura. La música del universo. Yo concierto. Las letras las encajan los monos." Como en *Salomé de Chacra*, la obra anterior de Kartun, el lenguaje poético es lo central. Pero se trata de una lengua que se convierte en texto en el cuerpo de los actores. Sin el admirable aporte de Claudio Martínez Bel, Claudio Da Passano y Claudio Rissi no podríamos hablar de este logro teatral. Kartun es también un gran director de escena. Sus obras siempre inauguran un mundo. Recordemos a *Chau Misterix*, *La Madonita*, *Ala de criados* o *El niño argentino*. Mauricio Kartun es un animal de teatro. No hay otra manera mejor de definirlo.

Ahora bien, si Caín representa al inventor de los pesos y las medidas, como sostiene el autor citando al historiador Flavio Josefo, y si en el exilio se dedica a acumular riquezas y construir ciudades amuralladas para vivir adentro con los suyos y protegerse de los de afuera, tenemos que concluir que Caín sigue siendo un contemporáneo fácilmente reconocible. Imágenes del pasado iluminadas en un instante por el propio presente viven en las grandes obras y se despliegan frente a los espectadores.

Análisis:

En esta "nota", el periodista cultural Osvaldo Quiroga toma la obra de Kartun para elaborar una "opinión" -es decir, una toma de posición metadiscursiva en primera persona- sobre la utilización del lenguaje y la palabra en el mundo del arte. Como se observa, la nota es publicada en la sección "opinión" del Diario La Nación, no en "Arte y Cultura" ni en "Espectáculos". Esto significa que se le *reconoce* a quien firma la nota -"Osvaldo Quiroga"- una palabra autorizada, legítima (Bourdieu, 2010), en este caso sobre "cultura" (artes varias: teatro, literatura, cine). Ese reconocimiento es de doble vía, implica la suposición de un acuerdo tácito entre el diario y los lectores "imaginados" sobre la palabra autorizada de a quién se convoca a dar una opinión: es la trayectoria de Quiroga en el periodismo cultural, "su currículum", lo que está implícito. En su cv on-line se señala que es un "Periodista especializado en Cultura", "colaborador del diario *La Nación* en temas vinculados al teatro y crítico especializado en teatro de ADN Cultura", "Director de la revista Teatro editada por el

Teatro Municipal General San Martín", entre otras; pero además se da cuenta de su expertise académica en la disciplina teatral: "Profesor de Historia del Teatro y Análisis de Texto del Conservatorio Nacional de Arte Dramático"[52]. Es decir que Quiroga reúne capitales culturales de tipo académico y de tipo periodístico (de diferentes campos, que se intersectan), lo cual sobre todo permite legitimar con credenciales (capital cultural objetivado) su trabajo periodístico especializado en cultura.

Quiroga comienza haciendo una reflexión sobre el arte, el lenguaje y la política y establece cierta división entre quienes hacen un "buen" uso del lenguaje y aquellos que lo "empobrecen", producto de la "inhumanidad" de los últimos dos siglos (XX y XXI). En el primer grupo ubica a Kartun, con fundamento en el análisis de *Terrenal* y de sus obras anteriores. Como el título sugiere, lo que más "rescata" de *Terrenal* es el uso del lenguaje: "Como en Salomé de Chacra[53] , la obra anterior de Kartun, el lenguaje poético es lo central", además señala que "es un ejemplo de la potencia de la lengua en función dramática". Nos tenemos que preguntar entonces cómo en el texto firmado por Quiroga se desarrolla una argumentación que conduce a estas "conclusiones".

¿Cómo se construye esta barrera divisoria entre aquellos que hacen un buen/mal uso del lenguaje? Nos encontramos ante una argumentación construida en torno a la polémica a través de la comparación basada en la utilización de subjetivemas y adjetivos que legitiman o deslegitiman a unos y a otros y sobre todo a sus "usos" del lenguaje: "Hoy se aplauden y se

[52] http://osvaldoquiroga-cv.blogspot.com/. Así es presentado por la Fundación Konex por la cual fue premiado en 1997, y luego elegido jurado de los premios anuales: "Nació el 25/09/1953. Periodista. Conductor y creador de El refugio de la cultura, programa que se emite por Canal 7 en su décimo primer año consecutivo en el aire. El refugio también se ofrece por radio desde hace 18 años, actualmente por Radio de la Ciudad. Fue Jefe de la sección de Artes y Cultura, Editor y Director del suplemento cultural del diario El Cronista. Columnista de noticieros en TV. Colaborador de La Gaceta de Tucumán y de La Nación (PK) en temas vinculados al teatro y crítico especializado en literatura dramática de su suplemento literario. Profesor de Estética en la UBA y en el Teatro San Martín y de Historia del Teatro. Director de la Revista Teatro. Premiado por la Secretaría de Cultura de la Nación, el Concejo Deliberante, el COMFER y la revista Sin Cortes, por su programa El refugio de la cultura. Recibió los Premios Julio Cortázar y Martín Fierro". Ver: https://www.fundacionkonex.org/b584-osvaldo-quiroga

[53] Según Mauricio Kartun, **Salomé de chacra** es "una trasposición guasa a la pampa del relato, los personajes y la mítica de aquella leyenda bíblica. Un auto profano representado por ánimas cada noche en la tapera en ruinas de lo que alguna vez fue una propiedad. Una rural, eterna y ceremoniosa representación de la creencia." Fuente: alternativateatral. Kartun toma como punto de partida la historia bíblica de Salomé y la obra de teatro de Oscar Wilde y la sitúa en la pampa local durante el día anual de faena.

defienden escritores cuyo lenguaje raquítico no sólo empobrece la literatura, sino que afecta la comunicación." La piedra de toque argumental de la nota de opinión refiere a la producción extremadamente sugerente de una analogía entre el arte y la vida, la cual se desdobla constituyendo valorativamente afirmaciones cargadas de subjetivemas incluso bajo una forma sobreentendida:

a) Hay una forma de arte y de vida basada en "lo que se entiende", lo que se "divide en blanco y negro", donde "no hay cabos sueltos". Este el orden del "realismo como género dominante" en la actualidad, donde se señala por la negativa -es decir, comparando con el teatro del Siglo de Oro español e incluso con Shakespeare quienes no escribían como hablaban en las tabernas- que los personajes "hablan con la lengua cotidiana". Cómo el sentido de las palabras se produce relacionalmente, los subjetivemas como "blanco y negro" se constituyen en una división maniquea de la vida y del arte -en este nivel de la analogía- que permite hacer entendible -para todos- ese arte realista. El gozne que anuda estos sentidos de forma negativa es el subjetivema "empobrecimiento", en la medida en que reenvía a un proceso socialmente indeseado en diferentes niveles de la realidad -aquí el lenguaje-, producto de una acción específica sobre una materialidad: la referencia al "raquitismo"del lenguaje -que reenvía al discurso de la medicina y abriendo un campo semántico- *encarna* el entrelazo entre metáfora y metonimia y en una obra como *Terrenal* donde la corporalidad es decisiva, nos tomamos la licencia de recordar la sentencia de Merleau-Ponty (1957): el lenguaje es un gesto y su significación un mundo. Más allá de eso, el vínculo "empobrecimiento - raquitismo" se constituye en oposición a la otra forma de vínculo entre la vida y el arte en la cual nos detenemos en el **punto b**:

b) Frente a ese empobrecimiento se puede tomar otro camino y es el uso de la conjunción "o", que opone ese proceso a las formas que buscan "los matices", "la apertura de la perspectiva", lo plural. Cuando en el texto se afirma "...la característica más evidente de un hecho estético es su ambigüedad. Es en las zonas de indeterminación de los textos donde nacen los sentidos de las obras y se producen los significados", nos podemos preguntar si efectivamente **en el nivel a)** estamos frente a un hecho estético, porque más bien la nota de opinión pareciera indicar que *realmente* no lo estamos. Por eso, es en la segunda forma de relación entre la vida y el arte donde el texto firmado por Quiroga ubica la obra de Kartun. Antes de entrar en este punto quisiéramos señalar lo siguiente:

En esta reflexión sobre el lenguaje y su utilización poética y política, en la nota se citan otras obras de escritores consagrados del pasado nacional tan distantes estilísticamente como Jorge Luis Borges y Juan José Saer y más allá de la Argentina, Sammuel Becket, estableciendo la afinidad de sentido en el uso poético/dramático del lenguaje, con la dramaturgia de Mauricio Kartun. Esto permite producir una crítica de los concursos literarios como dispositivos de consagración, que es ambigua, porque se la cuestiona por los criterios presentes, citando al mismo tiempo a autores consagrados que hoy no ganarían esos concursos, pero que los han ganado en el pasado: retomando la situación actual de la literatura y la situación de muchos de los concursos literarios donde se premian a autores que no dejan espacio a la ambigüedad en sus textos dice el autor: "No sería fácil para Jorge Luis Borges o Juan José Saer ganar un concurso literario con las premisas actuales. Frente a "Las ruinas circulares" alguien diría que no se comprende cómo un hombre puede soñar a otro hombre, y ante la caminata de Ángel Leto, el protagonista de Glosa, no faltaría quien se preguntara por su utilidad".

Volviendo a la relación vida-arte **en el nivel b),** el rasgo de ambigüedad, "las zonas de indeterminación de los textos donde nacen los sentidos de las obras y se producen los significados", está presente en *Terrenal* en la mezcla de lenguajes (gauchesco, criollo, frases de ingenio popular, el relato bíblico) donde se puede observar cuál es esa forma de relación entre el arte y la vida que efectivamente produce un hecho estético-dramático valorable (es decir, la forma b). Además reconoce otras virtudes de *Terrenal*, más allá del lenguaje, como las actuaciones y la dirección: el apelativo "admirable" para referirse a la encarnación del "texto en el cuerpo" ("Pero se trata de una lengua que se convierte en texto en el cuerpo de los actores. Sin el admirable aporte de Claudio Martínez Bel, Claudio Da Passano y Claudio Rissi no podríamos hablar de este logro teatral"), la referencia a Kartun como un gran director va en el mismo sentido del elogio, pero además reenvía a la producción del hecho estético como algo diferente a la cotidianeidad en la medida en que "Inaugura un mundo" que es plural y "otro" ("Kartun es también un gran director de escena. Sus obras siempre inauguran un mundo").

Quiroga hace uso de apelativos con fuerte valoración positiva para evaluar el rol de Kartun como dramaturgo y artista de la escena independiente ("dramaturgo excepcional"; "trabajador incansable del teatro independiente"). Por otra parte, vemos también la utilización de

subjetivemas para evaluar positivamente la obra en relación al uso del lenguaje ("lenguaje poético";"giros sorprendentes") los cuales reenvía a la posición valorativa sobre el arte que describimos más arriba. Con estas palabras, resume su apreciación sobre *Terrenal* y sobre Mauricio Kartun como dramaturgo:

"Mauricio Kartun, dramaturgo excepcional, trabajador incansable del teatro independiente, construye en Terrenal un lenguaje que nos resulta extraño y familiar al mismo tiempo. Se trata de un lenguaje poético. Una lengua que recoge materiales del teatro gauchesco combinados con refranes y giros sorprendentes nacidos de la poesía de algunos de nuestros grandes creadores. Desde ese lugar, nos interpela a través de un texto que recoge el relato bíblico de Caín y Abel, y lo acerca a una espera que evoca la de Esperando a Godot, de Samuel Beckett".

En otra parte de la nota Quiroga, utiliza los apelativos "animal de teatro" (en referencia a Kartun, y asegura que "no hay otra manera de definirlo") y "logro teatral" (para referirse a la obra). Obsérvese como en el primer caso la referencia al apelativo "animal" que en otras relaciones intertextuales podría ser un insulto, cobra otro sentido por la forma en que se entrelaza con la red de subjetivemas y apelativos positivos hasta aquí producidos. De esta manera, muestra su apreciación altamente positiva sobre el autor y la obra en cuestión. Para acompañar/sostener su postura Quiroga hace uso también de la polifonía: cita otras obras de Kartun ("Sus obras siempre inauguran un mundo. Recordemos a *Chau Misterix, La Madonita, Ala de criados* o *El niño argentino*") y obras literarias y dramáticas de otros autores: "...nos interpela a través de un texto que recoge el relato bíblico de Caín y Abel, y lo acerca a una espera que evoca la de Esperando a Godot, de Samuel Beckett". Nombrar la espera de estos dos hermanos y acercarla a la famosa obra del dramaturgo, poeta y novelista irlandés nos indica, como señalamos anteriormente, a la altura de qué escritores y dramaturgos entiende Quiroga que está Mauricio Kartun. Haciendo nuevamente uso de polifonía, cita a *Terrenal*: "¡La música! -dice Tatita en Terrenal-. Yo solo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer del baile. Para ensuciar las notas con acentos mal puestos. Yo música pura. La música del universo. Yo concierto. Las letras las encajan los monos."

De esta manera el periodista introduce “otros discursos”, “otras voces” -incluyendo la del mismísimo Kartun- para la construcción de *su* discurso, lo que le permite dotar a su argumento en favor del uso estético del lenguaje, de voces autorizadas que le confieren legitimidad a sus palabras. Esto se produce a través de **la utilización tanto de la cita directa** -un fragmento de la obra en cuestión, unas palabras del escritor George Steiner: "Mientras no podamos devolver a las palabras en nuestros periódicos, en nuestras leyes y en nuestros actos políticos algún grado de claridad y de seriedad en su significado, más irán nuestras vidas acercándose al caos"- **como de la cita indirecta:** “Días atrás el escritor español Enrique Vila-Matas, hablando de Kassel no invita a la lógica, su último libro, me decía que él proponía que los políticos les dejaran las palabras a los poetas”.

La producción de la crítica como un “discurso importante” (Bourdieu, 2001) implica aquí una forma de la autolegitimación que es doble: en el primer caso, refiere a exhibir la referencia al conocimiento de intelectuales como Steiner (a quien se lo califica como “de enorme sabiduría” en un entramado de subjetivemas positivos), en el segundo lo que se exhibe es que quien escribe la nota conversa con escritores relevantes sobre literatura, usos del lenguaje y política. Es decir que *ni quien lo dice*, ni *lo que dice* puede ser confundido con el orden del discurso a) que entrelaza la vida y el arte como una afirmación realista del mundo: el murmullo, los que se escucha en la tv. Este párrafo parece coronar una interpretación del arte, contra la industria cultural que recuerda a la crítica clásica de Adorno y Horkheimer (1971) en *Dialéctica del iluminismo*: el arte “verdadero” se constituye contra la reproducción de la forma alienada de la cotidianeidad:

“De ahí que sea una tarea urgente la de rescatar la palabra del murmullo. Lo que se escucha en los pasillos, lo que se oye en los programas de televisión, lo que sólo llega a nuestros oídos como un decir lejano, no sólo nos empobrece como seres humanos, es también un golpe a ese universo de ficciones verdaderas que supieron construir a lo largo de la historia de la humanidad artistas y poetas enamorados de las palabras.”

En ese sentido, esta crítica se constituye mediante una estrategia de reconocimiento-consagración de tipo celebratoria, que consagra una forma específica de producir teatro (Kartun) ubicándola en la zaga de la cultura legítima (Borges, Beckett), contra el funcionalismo y el utilitarismo, es decir, en tensión con el realismo ordinario de la palabra cotidiana. Si tenemos en cuenta el titular de la nota -"Al rescate de la palabra"-, así como el párrafo citado anteriormente y el párrafo final de la publicación de La Nación, destacamos que por contraste y a través de la metáfora (enamorados) se vuelve a señalar el júbilo de Quiroga por la última creación del dramaturgo argentino. Es decir, si bien la totalidad del sentido de la argumentación del periodista apunta a celebrar y honrar el lenguaje poético de la obra *Terrenal*, lo señalado nos permite inferir su "devoción" por lo que para él es un "buen uso del lenguaje".

b) LA NACION | ESPECTÁCULOS -Magnífica creación de Mauricio Kartun, Carlos Pacheco, 19 de octubre de 2014

Magnífica creación de Mauricio Kartun

Carlos Pacheco SEGUIR

19 de octubre de 2014

Comentar (1) Me gusta Compartir

TERRENAL. PEQUEÑO MISTERIO ÁCRATA / Autor y director: Mauricio Kartun / **Intérpretes:** Claudio Da Passano, Claudio Martínez Bel, Claudio Rissi / **Escenografía y vestuario:** Gabriela A. Fernández / **Iluminación:** Leandra Rodríguez / **Diseño sonoro:** Eliana Liuni/ **Asistencia de escenografía y vestuario:** María Laura Voskian/ **Asistencia de dirección:** Alan Darling/ **Teatro del Pueblo**, Av. Roque Sáenz Peña 943 / **Funciones:** viernes, a las 21; sábados, a las 21.30; domingos, a las 20/ **Duración:** 90 minutos.

Nuestra opinión: excelente.

ADEMÁS

El mapa de Patronato-San Martín de Tucumán: los remates y pases de cada equipo

Dos hombres habitan un terreno que, siguiendo una intuición poco feliz, adquirió el padre en tiempos de cierta bonanza. Crecieron en el desamparo y abandonados por el progenitor, quien un día se fue del lugar con la intención de encontrar una vida mejor.

Los muchachos, Caín y Abel, son unos tarambanas que se las rebuscan siguiendo unos ideales muy opuestos. Caín produce morrones y esa tarea le ha permitido desarrollar un pensamiento que sigue ciertas reglas mercantilistas. Tal es su confianza en los negocios que vive convencido de la nobleza de su actitud frente a la vida.

Abel, por el contrario, solo sabe escarbar la tierra y sacar de ella algunos gusanos que venderá como carnada a los pescadores que van al Tigris. Su existencia es un tanto infeliz, aunque se las arregla para sostenerse. La inesperada llegada de Tatita (el padre) provocará cierto alboroto entre los hermanos. El desenlace despertará seguras reflexiones en el espectador.

En lo formal, ésta sería una muy apretada síntesis del mundo que Kartun expone en escena a través de su último texto. No es un texto menor. Por el contrario, es de una notable riqueza. Su estructura, su lenguaje, indican que hay allí una elaboración muy minuciosa. Y no solo a la hora de encontrar los parlamentos exactos para cada personaje; también, en la construcción de las múltiples metáforas que irá engarzando, hasta dar forma a una historia conmovedora. Con cierto dolor señala cuestiones inherentes a la construcción del ser nacional y lo hace con un nivel poético admirable.

El misterio bíblico de Caín y Abel es el disparador de esta gran obra. Y el autor, con mucha inteligencia, se las arregla para cargar su material dramático de varias citas escapadas también de la Biblia y transformarlas en un material de juego exquisito.

En tanto director, Kartun moldea a sus personajes de forma muy atractiva. Da Passano (Abel) y Martínez Bel (Caín) conforman un dúo cómico muy interesante. Manejan el viejo humor de balneario con una comodidad notable. Payasos desolados que siguen rutinas aprendidas a la fuerza y por eso carecen de virtuosismo. El ingreso a la acción de Rissi (Tatita) es sumamente potente. Un gaucho pirata que habla con un acento, por momentos riojano y en otros santiagueño. Se ve obligado a poner orden dentro de una familia aniquilada por la falta de una guía segura. La que él mismo no supo imponer, en definitiva.

Los tres intérpretes logran, desde el cuerpo, hacer trascender este texto con una claridad notoria. En la forma de decir, en el mínimo gesto, siempre hay un guiño al espectador. Y ese guiño se transforma en un llamado de atención que encontrará muchas resonancias, a la hora de pensarnos como habitantes de una desolada Argentina.

Por: Carlos Pacheco

Análisis:

A diferencia del artículo firmado por Quiroga, donde estábamos frente a una "opinión" que se presenta a título exclusivamente personal, convocada y puesta en página por el diario en tanto se le reconoce su legitimidad, aquí estamos frente a una crítica que aparece *al mismo tiempo* como la posición del diario (a eso reenvía el uso del nosotros inclusivo) expresada por un crítico teatral de amplia trayectoria, Carlos Pacheco[54], quien firma la nota: él es una de las voces oficiales del diario en materia de teatro. En ese sentido, el texto presenta una estructura diferente a la "opinión" de Quiroga. El propio título califica de "Magnífica" la obra, luego se expone la ficha técnica de *Terrenal* y se da una calificación: "excelente", que como decíamos se presenta como la "opinión" del diario, con la clásica frase: "nuestra opinión". Ninguna de estas características está presente en la nota de Quiroga y ellas se repiten en todas las "críticas" que escribe Pacheco en La Nación, por lo cual podemos sugerir que estos son los rasgos básicos "de estructura" que presenta la "crítica teatral" en ese diario, más allá de las variaciones retóricas y argumentativas que encontremos al interior de cada "crítica". En ese sentido, en términos relacionales esto nos permite diferenciar en La Nación las "notas de opinión" sobre obras teatrales, de las críticas teatrales propiamente dichas (aunque en esta tesina las consideremos a ambas dentro del género discursivo crítica teatral). En ambos casos

[54] Además de ser un crítico reconocido en el campo intelectual, Pacheco es el director de la revista Cuadernos de Picadero, del Instituto Nacional del Teatro. Para profundizar se recomienda consultar la siguiente entrevista: http://www.revistacabal.coop/entrevistas/entrevista-al-analista-teatral-carlos-pacheco

estamos ante metadiscursos (la nota de opinión y la crítica stricto sensu) publicados frente al estreno de la primera temporada de *Terrenal*, es decir que de alguna manera al calificar la obra, "invitan" al lector imaginario, o enunciatario proyectado en el texto, a ser un espectador de la obra: a concurrir al teatro a verla (de ahí los datos de la ficha técnica, que reenvían a otro género: la reseña).

Tras estos rasgos de calificación de la obra, Pacheco desarrolla un breve resumen "sintetizando" el argumento y dando a conocer algunas características intrínsecas de los personajes. Desde el título de la nota ("Magnífica creación de Mauricio Kartun"), advertimos el uso de subjetivemas positivos ("magnífica") como así también en el cuerpo de la crítica teatral. Dice Pacheco:

"En lo formal, ésta sería una muy apretada síntesis del mundo que Kartun expone en escena a través de su último texto. No es un texto menor. Por el contrario, es de una notable riqueza. Su estructura, su lenguaje, indican que hay allí una elaboración muy minuciosa. Y no sólo a la hora de encontrar los parlamentos exactos para cada personaje; también, en la construcción de las múltiples metáforas que irá engarzando, hasta dar forma a una historia conmovedora. Con cierto dolor señala cuestiones inherentes a la construcción del ser nacional y lo hace con un nivel poético admirable".

Hay varios puntos a destacar en este párrafo de la crítica, el cual opera como centro del texto en la medida en que en él se expresa cabalmente el metadiscurso crítico en términos valorativos. El lector que sigue el contrato de lectura sabe que el crítico -y por extensión en este caso el diario- calificó la obra de excelente: la lectura de este párrafo puede ser pensada entonces como un "juicio analítico", en la medida en que desglosa lo que está contenido en la excelencia atribuida a la obra. El primer indicio de la excelencia está en la negación del carácter menor de la obra ("No es un texto menor"), es decir, en afirmar por la negativa, casi como realizando un llamado de atención, probablemente dirigido al lector desprevenido para que no confunda la comicidad de los personajes (señalada con la referencia apelativa a que son "tarambanas"[55] y al "humor de balneario") con una posible liviandad en la trama. En ese

[55] Esto se observa de entrada en el uso de ciertos apelativos: "Los muchachos Caín y Abel, son unos tarambanas que se las rebuscan siguiendo unos ideales muy opuestos", siendo aquí la palabra "tarambanas" la que nombra a estos sujetos otorgándoles un juicio de valor humorístico.

sentido, se aclara nuevamente por la negativa: “Por el contrario, es de una notable riqueza. Su estructura, su lenguaje, indican que hay allí una elaboración muy minuciosa”. Esta “riqueza”, asociada con la “minuciosidad”, se opone al “texto menor”, destacando la “exactitud” en los parlamentos y las “múltiples” metáforas. Estas construcciones discursivas le otorgan a *Terrenal* un valor positivo en términos estéticos, los cuales se extienden a dimensiones que podemos considerar afectivas y políticas, cuando señala que esos recursos dan “forma a una historia conmovedora. Con cierto dolor, señala cuestiones inherentes a la construcción del ser nacional y lo hace con un nivel poético admirable”.

Aquí se abren dos vías de análisis: **a)** por un lado la polifonía que le da fuerza poética al texto conectando con el relato de Caín y Abel en la Biblia: “El misterio bíblico de Caín y Abel es el disparador de esta gran obra. Y el autor, con mucha inteligencia, se las arregla para cargar su material dramático de varias citas escapadas también de la Biblia y transformarlas en un material de juego exquisito.” En este elogio, el uso del adjetivo “gran” otorga características evaluativas al sustantivo obra, así como también lo hace el adjetivo “mucha” en referencia a la inteligencia atribuida al autor. “Exquisito” denota la excelente calidad del material, con condiciones lúdicas: esta es la dimensión estética de la obra señalada por la crítica, su carácter poético, su condición de arte. Pero como decíamos, hay una **segunda vía b)** hacia la que tiende que es **la afectivo-política,** cuando señala a la construcción del “ser nacional” (argentino) y afirma que se observan “cuestiones inherentes” a ello a lo largo del desarrollo del material teatral. No pareciera ser arbitraria la elección de la palabra inherente. Dado que en la nota no lo aclara, cabe preguntarse, ¿cuáles son dichas características atribuidas?, ¿qué entiende esta crítica por ser nacional?, ¿ y desde qué óptica se construye este ser?. Hay algo de ese “misterio” (que reenvía al título de la obra) que opera como una invitación a develarlo en la expectación. Por eso mismo, luego de comentar detalles sobre el trabajo de los actores (en lo que nos detendremos enseguida) para cerrar la nota, Pacheco vuelve sobre la cuestión nacional diciendo que la obra establece varios guiños al espectador en relación a temas sociales y políticos de nuestro país: “En la forma de decir, en el mínimo gesto, siempre hay un guiño al espectador. Y ese guiño se transforma en un llamado de atención que encontrará muchas resonancias, a la hora de pensarnos como habitantes de una desolada Argentina.” Advertimos aquí también el uso del subjetivema“desolada”. El guiño al espectador refiere a cómo la obra

produce una lectura sobre esa "desolada Argentina", pero esa lectura no es de cualquier tipo, es un llamado de atención reflexivo ("pensarnos como habitantes") al que refería al cerrar la síntesis de la obra diciendo que "el desenlace despertará seguras reflexiones en el espectador", relativas a las dos lógicas mercantil y no mercantil en las que se dirimen Caín y Abel en su relación con la tierra.

En relación al trabajo de los actores, y a la referencia al humor trágico que atraviesa la trama dice Pacheco:
"Da Passano (Abel) y Martínez Bel (Caín) conforman un dúo cómico muy interesante. Manejan el viejo humor de balneario con una comodidad notable. Payasos desolados que siguen rutinas aprendidas a la fuerza y por eso carecen de virtuosismo. El ingreso a la acción de Rissi (Tatita) es sumamente potente. Un gaucho pirata que habla con un acento, por momentos riojano y en otros santiagueño. Se ve obligado a poner orden dentro de una familia aniquilada por la falta de una guía segura. La que él mismo no supo imponer, en definitiva".

Los apelativos que se utilizan para referirse a los personajes, las acciones que se le atribuyen, dan cuenta de la comicidad, en un tono trágico, que permite no confundirse con el texto (es decir hacer valer el llamado de atención sobre su carácter "no menor" y reflexivo). Leemos en este párrafo nuevos subjetivemas tales como el adverbio "sumamente" y los adjetivos "notable" y "notoria", que enfatizan el juicio de valor positivo de Pacheco sobre el trabajo de los actores. Al concluir el desglose realizado, observamos en la crítica como la estrategia de reconocimiento de tipo celebratoria, consagra por diferentes vías (sean estéticas o afectivo-políticas) mediante una tendencia a enaltecer y destacar todas las decisiones tomadas por Kartun como dramaturgo y director.

c) **LA NACION | <u>OPINIÓN</u> - Breve historia del mundo en un terrenito del conurbano, Hinde Pomeraniec, 18 de mayo de 2015**

LA NACION · OPINIÓN

Breve historia del mundo en un terrenito del conurbano

Hinde Pomeraniec SEGUIR
PARA LA NACION

18 de mayo de 2015

Comentar (26) Me gusta Compartir

Claudio Da Passano, Claudio Martínez Brel y Claudio Rissi actúan de hermanos que no se respetan ni se quieren
Crédito: Prensa Terrenal

El libro tenía tapa dura, de color negro y rojo. Se llamaba *Relatos de la Biblia para niños* y lo amaba; volvía ahí una y otra vez, de manera desordenada, vertiginosa, movida por la pasión que sólo despiertan las grandes historias. Sus páginas eran gruesas, amarillentas, ni siquiera sé si era un libro nuevo: nunca supe cómo había llegado hasta nosotros, si había sido un regalo o si fue mi madre quien lo compró. Solo sé que, siendo muy chica, en ese libro que contaba las historias del Antiguo Testamento conocí el origen de todo o, al menos, de lo que las grandes religiones creen el origen de todo. Y que fue en esas mismas páginas que devoré con frenesí donde conocí el placer, pero también la tristeza y la angustia que puede provocar la literatura. Recuerdo haber leído la historia de Caín y Abel en ese libro; tengo un vago registro del dibujo de los hermanos enfrentados, una gráfica en blanco y negro, trazo fuerte. Era el segundo capítulo, luego del de Adán y Eva y antes del de El arca de Noé.

Recordé esas lecturas luego de ver en el Teatro del Pueblo días atrás la impresionante puesta de Terrenal. Pequeño misterio ácrata, la obra escrita y dirigida por Mauricio Kartun que retoma el episodio del Génesis y lo convierte en un espectáculo admirable donde se mezclan técnicas y estéticas del circo, el varieté y hasta el teatro de revistas en sus recursos de estilo. La Biblia criolla de Kartun es tan deslumbrante en la economía fotográfica de su escena como en la poesía de su texto, que otorga nueva luz a lenguas y diccionarios diversos, cruzando los textos sagrados con la gauchesca, el refranero popular y la chabacanería revisteril. Los actores (Claudio Da Passano, Claudio Martínez Brel y Claudio Rissi) son un festival de sensibilidad y matices.

En un terreno fruto de un loteo que les dejó su padre -un barrio que finalmente no fue, no hay vecinos y están solos- , viven los hermanos, que no se quieren ni se respetan. Sólo una línea divide esa tierra compartida, siempre a punto de temblar por el odio. El Tatita los dejó ahí veinte años atrás y cada uno se gana la vida a su manera. Abel, el soñador, el nómade, el poeta, vende una vez a la semana isocas, gusanos para carnada, a los pescadores que van al Tigris. Con eso le alcanza. El resto de sus días disfruta de la naturaleza, del baile, de los placeres. Padece el venenoso desdén de su hermano, que lo ofende sistemáticamente ya que lo considera indigno por no trabajar lo suficiente. Caín, el pragmático y sedentario, el literal que no entiende el sentido de los chistes, trabaja sin cesar, cultiva morrones de todo tipo y formas y colores y hasta ha tenido el talento de crear el "patrón morrón", una matriz con la que mide la vida entera en función de la verdura que le permite hacer crecer el "capitalito", su gran obsesión, que cuida con esmero levantando murallas de contención para que nadie se lleve su propiedad.

Cuadro de Caín y Abel Crédito: Galería de la Academia de Venecia

Un día, inesperadamente, regresa el padre: un Dios criollo desmesurado, de tonada menemista, pícaro y todopoderoso, castrador y amador. Sus dos hijos lo aman, lo sufren y buscan seducirlo. Todos lo supimos mucho antes de que se apagaran las luces de la sala: habrá una tragedia en esa familia y uno de los hermanos causará la muerte del otro, a quien envidia por ser el preferido de su padre. El circo criollo de Kartun exhibe la historia de los orígenes de la humanidad en blanco y negro, con música de percusión. Desde la platea, a la izquierda está Abel, a la derecha, Caín. Con sus frases, sus miradas, sus ropas circenses y sus peleas a los bifes, los payasos domestican la tragedia básica de los hombres, aquella que aún nos hace reflexionar en su dimensión ética. ¿Es Abel, el asesinado, el modelo ideal de ser humano, sensible y vital, o apenas un bobalicón romántico y algo vago? ¿Es Caín, el asesino, el monstruo individualista que se obsesiona con los bienes o es un trabajador empecinado en mejorar su condición de vida, mientras el resto se burla de su empeño y el padre lo desautoriza con sus burlas?

> Los payasos domestican la tragedia básica de los hombres, aquella que aún nos hace reflexionar en su dimensión ética

Mauricio Kartun
Fuente: Archivo

Todos somos Caín. Todos somos Abel. Nos legaron este terrenito que es el mundo, pero no hay caso: aún nos matamos cada día porque no sabemos cuál es el camino correcto ni aprendimos a convivir en la diversidad. Si algo no hace *Terrenal* es entregar respuestas a esta angustia existencial. Quien me confirma esto por teléfono, días después de ver su obra, es el mismo Mauricio Kartun (1946). "No hago teatro militante para militantes; no apuesto al maniqueísmo sino al poder de la contradicción: el espectador elige", dijo, entre las muchas cosas que me enseñó ese rato que charlamos, cuando además me contó que su padre lo llevaba cuando era chico a los loteos que por entonces florecían en el todo el conurbano bonaerense. Tiempos de una Argentina pura potencia, en la que palabras como "progreso" y "porvenir" formaban parte del discurso cotidiano; palabras que se sostenían como dimensiones naturales de un futuro que estaba ahí nomás, que estaba llegando, pero nunca llegó.

Por: Hinde Pomeraniec

Análisis:

En este caso, nos encontramos nuevamente con una nota de "opinión", que presenta una estructura similar a la firmada por Osvaldo Quiroga, y que analizamos al comienzo. El diario convoca a dar una opinión a una periodista reconocida, Hinde Pomeraniec, a partir de lo que podemos llamar la *dialéctica del reconocimiento* (Bourdieu, 1999) en la cual el diario reconoce la palabra autorizada de la periodista al convocarla y ella reconoce al diario al aceptar escribir en él. Al ser una nota de opinión especializada -como en el caso de Quiroga- el valor de su "opinión" se fundamenta en el reconocimiento del capital cultural de Pomeraniec -es Licenciada en Letras, analista de cultura y política internacional y escritora[56]- que el diario "supone" que su lector imaginado-enunciatario también sabrá reconocer. En esa dialéctica del reconocimiento, el capital cultural se vuelve capital simbólico (cf. Bourdieu, 2010), es decir, una investidura social de reconocimiento positivo.

Ya desde el título, Hinde Pomeraniec indica con contundencia, casi en forma de oxímoron, el sentido de *Terrenal*: "Breve historia del mundo en un terrenito del conurbano". Es decir, se trata para ella de una historia situada en un contexto acotado con sus características (un terrenito del conurbano) pero desde el cual se proyectan situaciones, ideas, conflictos que hacen a la historia del mundo, de la humanidad, de las relaciones entre los humanos.

La nota de opinión comienza con un relato en primera persona: hasta aquí, de los textos analizados es el que más asume en términos enunciativos el yo, incluso a un nivel de intimidad teñida de afecto, ya que el haber sido espectadora de *Terrenal* la reenvió a un recuerdo de la infancia: la lectura del libro Relatos de la Biblia para niños. Cuenta que luego de ver la puesta de *Terrenal,* vino a su memoria ese libro que de "chica" amaba leer ("lo amaba"). Es

[56] La fundación Konex que premia a personajes destacados de la cultura, el deporte y las ciencias, le otorgó en 2017 el premio a la categoría literaria. Así es referida en la web de estos premios: Premio Konex de Platino 2017. Licenciada en Letras (UBA), periodista y editora. Fue docente universitaria de la carrera de Letras (UBA) y ejerce la docencia en talleres y escuelas privadas de periodismo. Trabajó durante los últimos 25 años en la prensa gráfica, radio y TV. En la actualidad, es la editora de Cultura del portal Infobae y conduce el noticiero internacional de la TV Pública. Fue editora de Cultura y de Política Internacional durante veinte años en el diario Clarín, columnista del diario La Nación (2010-2016) y colabora regularmente con la revista Anfibia. Fue una de las conductoras de Visión 7 Internacional (Martín Fierro 2009 al mejor noticiero de TV). Fue directora editorial de Norma y, posteriormente, del Grupo Vi-Da, especializado en ebooks. Su cuento para chicos La bobe se puso triste de nuevo integra la antología La historia se hace ficción (2016). Es autora de los libros Katrina, el imperio al desnudo (2007), Rusos. Postales de la era Putin (2009), Blackie, la dama que hacía hablar al país (2010) y ¿Dónde queda el Primer Mundo? (junto a Raquel San Martín, 2016).Ver. https://www.fundacionkonex.org/b4939-hinde-pomeraniec

destacable cómo las acciones atribuidas a sí misma, cargadas de subjetivemas, reenvían a una ligadura erótica con la literatura: lo leía "movida por la pasión", lo "devoré con frenesí", "conocí el placer" por la literatura y sentimientos de "angustia y tristeza" que pueden provocar las "grandes historias". Relata también el recuerdo físico que tiene de ese libro, un libro de tapas duras negras y rojas con hojas gruesas amarillentas y un dibujo en blanco y negro de Caín y Abel, una de esas grandes historias. Luego salta de ese recuerdo de su infancia a la sucesión de imágenes que le dejó la expectación de la obra de Kartun en la sala del Teatro del Pueblo:
"Recordé esas lecturas luego de ver en el Teatro del Pueblo días atrás la impresionante puesta de *Terrenal*. *Pequeño misterio ácrata*, la obra escrita y dirigida por Mauricio Kartun que retoma el episodio del Génesis y lo convierte en un espectáculo admirable donde se mezclan técnicas y estéticas del circo, el varieté y hasta el teatro de revistas en sus recursos de estilo. La Biblia criolla de Kartun es tan deslumbrante en la economía fotográfica de su escena como en la poesía de su texto, que otorga nueva luz a lenguas y diccionarios diversos, cruzando los textos sagrados con la gauchesca, el refranero popular y la chabacanería revisteril. Los actores (Claudio Da Passano, Claudio Martínez Bel y Claudio Rissi) son un festival de sensibilidad y matices".

No son más que palabras de admiración las que Pomeraniec utiliza para referirse a *Terrenal*. Recurre a subjetivemas como "impresionante puesta", "espectáculo admirable" y "deslumbrante en la economía fotográfica de su escena como en la poesía de su texto" (valorando el texto como poético y la puesta desde una mirada fotográfica, un realismo de los detalles). Da cuenta de la "mezcla de técnicas y estéticas" en sus "recursos de estilo", es decir de la polifonía: circo, varieté y teatro de revistas y se refiere a *Terrenal* como "la biblia criolla de Kartun", como si se tratara de una nueva versión de la biblia pergeñada por el dramaturgo. Esto último es claramente irónico y alude más bien a la mezcla de textos ("textos sagrados, gauchesca, refranero popular, chabacanería revisteril", así se los nombra en la nota) sin embargo la autora reconoce en Kartun o mejor dicho en esta obra de Kartun cierta capacidad de inaugurar algo nuevo: tal es así que afirma que *Terrenal* "otorga nueva luz a lenguas y diccionarios diversos", referencia metadiscursiva que nos parece puede conectar en ese nivel con escritos de reelaboración -es decir, metadiscursos- que operan sobre diversas tradiciones,

como los realizados por Borges sobre el Martín Fierro (se recordarán los cuentos "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) y "El fin").

Mediante el uso de subjetivemas, Pomeraniec presenta también una mirada positiva sobre el desempeño de los actores: dice que son "un festival de sensibilidad y matices", no dando más detalles o apreciaciones sobre el trabajo de actuación o dirección de actores. A continuación, hace un resumen de la obra: cuenta brevemente quién es Caín, quién es Abel, quién es Tatita (al que se le adscribe una tonada "menemista" presentando una lectura política de la tragedia), y quién es cada uno desde la mirada del otro. Utiliza el apelativo "payasos" para referirse a los personajes volviendo a ubicar así a *Terrenal* en un registro circense y, en esa línea, se refiere a la obra como "el circo criollo de Kartun" (el circo criollo es el género que marca los orígenes del teatro argentino). Estos payasos, dice la autora, nos plantean dilemas de dimensión ética, que leídos en cada contexto histórico en que se encarnan, reenvía a una dimensión política donde lo que se juega es el poder sobre la vida y sobre la muerte: "¿Es Abel, el asesinado, el modelo ideal de ser humano, sensible y vital, o apenas un bobalicón romántico y algo vago? ¿Es Caín, el asesino, el monstruo individualista que se obsesiona con los bienes o es un trabajador empecinado en mejorar su condición de vida, mientras el resto se burla de su empeño y el padre lo desautoriza con sus burlas?." Ella misma ensaya su respuesta: sostiene que "todos somos Caín y todos somos Abel" y que lo común a todos los seres humanos que habitamos este "terrenito" (el mundo) es en todo caso que no sabemos vivir en la diversidad y por eso nos matamos unos a otros. Pero Pomeraniec destaca que "si algo no hace Terrenal es entregar respuestas a esta angustia existencial". Para sostener esta apreciación recurre nada menos que a Kartun, a quien consultó por teléfono. Nuevamente, ocurre como en el caso de Quiroga que en su nota de opinión muestra su poder de acceso a escritores y dramaturgos consagrados. Kartun le responde: "No hago teatro militante para militantes; no apuesto al maniqueísmo sino al poder de la contradicción: el espectador elige". Esto significa una diferencia con un supuesto teatro político aleccionador, pedagógico, al cual se lo coloca como contradestinatario, utilizando la polémica como forma por excelencia del discurso político (ver Verón, 1991).

Es esta polifonía la que habilita en el texto de Pomeraniec una lectura política de la obra, afirmando su tesis a partir de la cita directa de lo que el propio Kartun "le dice" en tanto intelectual que a) reflexiona sobre su obra, b) que como obra de teatro es una reflexión sobre el mundo humano (en una escalada de tres niveles metadiscursivos, ya que la nota de opinión es el tercero). En esa charla, Kartun le cuenta también algo de su infancia - que su padre lo llevaba de chico a los loteos que se hacían en el conurbano bonaerense - y con eso conecta el comienzo de la nota de opinión (su infancia, con la del otro, el autor) y ella asocia aquella época con una país próspero, añorando tiempos pasados con frases de fuerte subjetivación: "una Argentina pura potencia", en la que palabras como "progreso" y "porvenir" formaban parte del discurso cotidiano", que se coronan con un cierre crítico que parece querer decir algo del presente: "un futuro que estaba ahí nomás, que estaba llegando, pero nunca llegó".

Podemos concluir que la estrategia de reconocimiento consagra la obra de Kartun, apelando a la polifonía (citando su propia lectura de la obra) con toques afectivos, pero especialmente valorando el tipo de analogía política del drama existencial que se representa (no militante, no maniquea).

d) LA NACION | ESPECTÁCULOS | TEATRO -Kartun expande los límites del teatro, Federico Irazábal, 12 de abril de 2016

Kartun expande los límites del teatro

En su tercera temporada, cuatro funciones semanales en el Teatro del Pueblo no alcanzan para saciar a un público que obliga a la sala a colgar semanalmente el cartelito de "no hay más localidades"

Federico Irazábal SEGUIR

12 de abril de 2016

Comentar (1) Me gusta Compartir

La hora de los Claudios: Da Passano y Martínez Bel, a la espera de Rissi Crédito: gza. viviana porras

La dinámica de la cartelera teatral porteña independiente tiene, en la última década al menos, una lógica por demás compleja: ofrece espectáculos con una única función semanal, durante no más de cuatro o cinco meses. Así, en cada teatro puede encontrarse la oferta de cuatro o cinco propuestas en simultáneo. Esto, que garantiza lugar para más directores, para más actores, también tiene su impacto en la estética: los espectáculos no pueden desarrollar lenguajes escenotécnicos demasiado ambiciosos porque carecen del tiempo para el montaje y del espacio para el almacenamiento. Así, las luces se parecen las unas a las otras y las escenografías son escasas. Esa es la lógica que domina. Pero también se perciben resistencias, artistas que están generando una sinergia totalmente opuesta a esto como forma de profesionalizar el oficio y apostar por la vieja idea de "temporada".

ADEMÁS

Nicolás Vázquez y Benjamín Rojas vuelven a apostar al teatro

Hay nuevas Brujas para la temporada de Villa Carlos Paz

En ese lugar es donde hay que ubicar, desde hace mucho tiempo, a uno de los nombres más exitosos de nuestro teatro: Mauricio Kartun. Desde siempre es sinónimo de calidad, de *expertise*. Pero en los últimos años se ha convertido, además de todo eso, en teatro masivo. De hecho hoy no es tarea sencilla conseguir una localidad para ver su última producción, *Terrenal*, que se da cuatro veces por semana en el Teatro del Pueblo, una sala de 180 localidades, es decir una de las cinco mayores dentro del circuito independiente porteño según un relevamiento de la Asociación Argentina de Teatros Independientes (Artei).

¿A qué podrá deberse que las propuestas de este creador capturen de tal modo al público porteño -y no tan sólo a él-? Seguramente son múltiples los factores, pero podemos arriesgar -haciendo un poco de historia en su estética- que uno de los elementos que se mantiene inalterable en su teatro es esa permanente reflexión sobre la propia representación. El público que se enfrenta a alguno de sus espectáculos no se encuentra con la representación mimética de una determinada situación, sino con la representación mimética de un modelo de actuación que era usado para representar una determinada situación. Puede parecer un juego de palabras, pero no lo es: teatro sobre la representación, teatro dentro del teatro, metateatro. Son múltiples las palabras que pueden representar este fenómeno, pero todas indican algo semejante: el público no podrá gozar mansamente de la identificación que se produzca desde la escena ya que ésta se encuentra permanentemente interrumpida por reflexiones sobre la propia representación, sobre la propia escena que, en un punto, habla de sí misma. Esto hace que el público sea irremediablemente consciente de la situación en la que se encuentra -de espectador, en un teatro-, haciendo por ende de la experiencia no solamente una de tipo estética, sino también ética y política.

En Terrenal el espectador se enfrenta con dos hermanos, representaciones criollas de los míticos Caín y Abel, que esperan la llegada del padre mientras protegen un pequeño terreno que les dejó al cuidado antes de partir. Mientras tanto cada uno vive de lo que su personalidad le permite: uno se dedica afanosamente al cultivo, otro vende lo que encuentra a los turistas los fines de semana. Estos dos seres se encuentran en escena con un vestuario de lujo, pero derruido, más corto o más chico de lo necesario. Pero junto a ellos, cerca de ellos, hay un objeto desconcertante: una pequeña estructura de telón avejentado, en diagonal, que rompe con cualquier capacidad mimética. ¿Adónde nos ubica el director cuando diseña el espacio? ¿Se trata de un espacio realista? Sí, pero teatralmente realista: es la representación de un viejo teatro en donde estos dos actores representarán modelos de actuación y de representación mientras interpretan a dos hermanos que esperan a un padre.

Uno podría sentirse tentado de afirmar que el éxito del espectáculo se debe a que representa el modelo universal de los hermanos, y que todo espectador potencial se ha visto inmerso en una escena semejante. Sin embargo, tal vez no sea esa la identificación que prima. Porque esa situación fraterna está narrada desde un código interpretativo, que los actores (Claudio da Passano, Claudio Martínez Bel, Claudio Rissi) comprenden y desarrollan con una maestría inigualable, que consiste en jugar a los diversos modelos universales e históricos del payaso. En una conversación que Mauricio Kartun mantuvo con LA NACION dijo que no estaba tan de acuerdo con la idea de que el público se identifique con los actores porque reconoce los modelos populares de actuación teatral rioplatense, que fue algo que la crítica especializada señaló. Él va más allá: "Trabajé sobre los mecanismos arquetípicos de representación de los payasos, algo que viene desde el viejo imperio romano. Esos tres modelos son el del payaso blanco que mira a público, que es cínico e ironiza sobre el fracaso de los demás. El segundo modelo es el del clown, el payaso fracasado o golpeado que nunca entiende nada de lo que le sucede y por eso lo repite. Y el tercero que incorporé es el del Pierrot, el payaso idealista que produce la risa precisamente por esa sensación que produce aquel que está muy enamorado de algo, más o menos como cuando uno escucha a dos enamorados en una escena íntima: son risibles más allá de la honestidad que haya en sus palabras y en sus gestos. Pero uno los ve desde afuera, entregados a una situación casi extrema".

Así, ese desteñido telón que enmarca a los personajes es un modo de explicitar desde la escena que todo lo que allí sucede es ni más ni menos que representación (algo que antes al público más convencional le gustaba ignorar mientras duraba el estado de ensoñación). Kartun parece buscar el efecto contrario y eso parece no molestar. El público acompaña la obra con entusiasmo y probablemente haya en él algo del reconocimiento de los códigos populares (tanto los de los capocómicos como los de los tipos de payaso), pero también de una textualidad que juega con inteligencia y agudeza con obras altamente populares para el público: desde las referencias bíblicas hasta ciertos modelos de textualidad gauchescos (con el Martín Fierro o Juan Moreira como modelos de cabecera).

Estampa de coleccionista

Esto que puede verse en Terrenal no es nuevo para este maestro fundamental de la dramaturgia de nuestro país. En todos sus últimos espectáculos hay algo del orden de lo arqueológico, de lo museístico, que se encuentra en primer plano. Kartun es un afamado coleccionista de distintos tipos de objetos, aunque con fundamental predilección por el mundo de las imágenes. Eso es algo que todos los que pudieron ver La Madonita en el Teatro San Martín (temporadas 2003 a 2005) recordarán: una historia que giraba en torno del mundo de la fotografía. En la misma sala oficial, El niño argentino vino también a jugar con nuestro pasado, con aquel momento del viaje a París de las familias aristocráticas que, subidas al barco, disfrutaban de la leche pampeana de esa vaca que viajaba con ellos al Viejo Continente. La obra transcurría en la bodega del barco y podía verse allí un museo de palabras y giros idiomáticos de las viejas costumbres argentinas (más allá de los mecanismos sociales y de clase tan bien representados). Este espectáculo, como el anterior, también se mantuvo varias temporadas en cartel: entre 2006 y 2008. Y como si fuera una marca autoral, esas temporadas de tres años también se cumplen ahora con Terrenal. Estrenada en 2014, acaba de ser repuesta en el Teatro del Pueblo para dar inicio a su tercera temporada, con el deseado cartel de "no hay más localidades".

¿A qué se deben esas cuatro funciones semanales? Según el propio Kartun, a un intento de profesionalización del teatro independiente. En un panorama teatral como el porteño en donde las obras se dan una única vez por semana y con suerte realizan una temporada completa, Kartun y sus actores se proponen hacer un teatro a través del que lograr cierto nivel de profesionalización (y no por lo artístico, lo técnico que viene garantizado). "Mis actores -dice Kartun-, al tener que hacer cuatro funciones por semana, no pueden hacer otra cosa. Mientras están en un espectáculo mío viven exclusivamente para él. Les cuesta dar clases y casi no pueden hacer otro trabajo, teatral al menos." Y es cierto. En una cartografía escénica en donde el público puede ver en una misma temporada a un único actor en tres o cuatro propuestas diferentes, las obras de Kartun obligan al elenco a sostener el largo aliento, eso que parece ya casi no existir en la escena y que sin duda consiste en todo un aprendizaje. Embarcarse en un proyecto como este significa no tan sólo dedicación y oficio -que eso tenemos, y mucho por suerte-, sino también el desarrollo de otra capacidad mucho más extraña hoy: la capacidad de no aburrirse, de no buscar la alternancia por la alternancia en sí misma, sino desarrollar una capacidad actoral de sostener la sorpresa y la frescura aunque se lleven tres años de funciones, a cuatro funciones por semana. Y este esfuerzo de reponer la noción de "temporada" en el teatro independiente parece haber generado ya alguna descendencia: el teatro de Claudio Tolcachir parece jugar con algo de esto, y el próximo estreno de Rubén Szuchmacher en el Teatro Payró también aspira a varias funciones por semana, durante varios meses. Si los creadores comienzan a soñar con un mercado teatral de esas características, tal vez logremos salir de la trampa del pequeño formato, de la escasa o nula producción. Pero ese riesgo tendrán que asumirlo no tan sólo los artistas, sino también fundamentalmente las salas: apostar por el sostenimiento en cartel y por menos espectáculos durante más tiempo. Un riesgo, pero que tal vez valga la pena para salir de cierto estancamiento.

Terrenal

Drama de Mauricio Kartun

Teatro del Pueblo, R. Sáenz Peña 943

Funciones, jueves, viernes y sábado, a las 21; domingo, a las 20.

Reservas, 4326-3606

Análisis:

Federico Irazábal, crítico teatral del Diario La Nación, docente universitario, y Director del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires)[57] presenta un texto que difiere tanto de las críticas como de las notas de opinión que analizamos previamente. Si bien Irazábal mismo publica en el diario "críticas" con la estructura característica (título, ficha técnica[58], opinión y análisis: véase el texto de Pacheco) en este caso nos encontramos con un texto que exhibe un tipo de metadiscurso crítico más cercano a la crítica académica, es decir, con una extención, un tipo de lenguaje y un debate específico sobre "el teatro independiente" con referencias que suponen un lector especializado. Llamamos la atención sobre este punto, porque la prensa escrita masiva no supone necesariamente al lector especializado, lo cual puede producir un desfase entre las categorías de producción de la crítica y las categorías de comprensión por parte de los lectores. Además, destacamos la primacía del uso de la primera persona del plural, es decir, el nosotros, que en algunos casos parece ser exclusivo (habla desde los fundamentos teóricos de la crítica, cuando dice "podemos arriesgar", tal como se estila en los textos académicos) y en otros inclusivo (habla desde un nosotros espectador, cuando se pregunta "¿Dónde nos ubica el director…"?). Cabe destacar que este texto es escrito cuando *Terrenal* está en su tercera temporada y "agota todas las localidades", por lo tanto no se presenta como un análisis de una obra que debuta, sino como una reflexión sobre lo que ella como hecho estético y su "masividad" significan en el teatro independiente. En términos comparativos, en este tipo de textos críticos los elogios sobre la obra, su director ("creador"), las actuaciones, no operan como centro, ya que son desplazados por un análisis más exhaustivo del fenómeno estético teatral que se toma por objeto. Esto significa que la crítica (y el crítico) gana autonomía frente a la lectura "externa" -basada en juicios morales extra teatrales- dado que el texto exige una lectura donde muchos de los supuestos son "internos" al "campo del teatro", y especialmente a lo que podríamos llamar el "subcampo del teatro independiente" y las tensiones que lo recorren en Buenos Aires.

En ese sentido Irazábal, abre su nota haciendo una breve reflexión sobre la situación de la cartelera teatral porteña independiente y las obras que allí se estrenan: lo que llamaremos a título hipotético el "subcampo del teatro independiente". Para el autor, este circuito tiene una

[57] http://festivales.buenosaires.gob.ar/es/fiba

[58] El texto finaliza con los datos básicos sobre dónde se presenta la obra.

lógica "compleja" de funcionamiento que consiste en que "...ofrece espectáculos con una única función semanal, durante no más de cuatro o cinco meses en cada teatro puede encontrarse la oferta de cuatro o cinco propuestas en simultáneo. Esto, que garantiza lugar para más directores, para más actores, también tiene su impacto en la estética: los espectáculos no pueden desarrollar lenguajes escenotécnicos demasiado ambiciosos porque carecen del tiempo para el montaje y del espacio para el almacenamiento. Así, las luces se parecen las unas a las otras y las escenografías son escasas."

Este planteo señala la tensión entre a) la cantidad y diversidad ("más directores, más actores") en poco tiempo -reñida con la lógica de lo que llamaríamos "el teatro comercial"-, y b) el desarrollo de "lenguajes escenotécnicos" -nociones del ámbito teatral, marca de autonomía en el discurso crítico- calificado mediante el subjetivema "ambiciosos". Es claro que este segundo punto es aquello que peligra y que se hace necesario profundizar: en ese punto aparece Kartun y algunos otros -más tarde dirá cuales- como "resistencia" y "sinergia totalmente opuesta" a los modos de producir y estar en estos espacios consistente en "profesionalizar el oficio y apostar a la vieja idea de temporada": acciones atribuidas mediante subjetivemas positivos en el sistema de valoración interna que presenta la crítica. Esta sería una primera forma de comprender el título de este texto crítico, es decir, de cómo Kartun -y otros- expanden los límites del teatro (independiente).

Como decíamos, dentro de las "resistencias", el texto de Irazábal sitúa a Mauricio Kartun junto a su obra *Terrenal, pequeño misterio ácrata* que, al momento de escribir la nota, comenzaba su tercer año consecutivo en cartel (tres temporadas). En estas primeras líneas, en uno de los pocos momentos en que se observan elogios, señala que hay que ubicar allí "desde hace mucho tiempo, a uno de los nombres más exitosos de nuestro teatro: Mauricio Kartun. Desde siempre es sinónimo de calidad, de expertise". El uso de los apelativos y subjetivemas (subrayados por nosotras) conjugan la cantidad de público con la calidad (tensión "tópica" que recorre la relación entre "teatro independiente" y "comercial" y en general los campos artísticos). Pero lo más interesante es el *juicio de consagración* que pone a Kartun en la paradoja de un orden temporal que se vuelve intemporal: un "desde hace mucho tiempo" que se vuelve un "desde

siempre", dejando en claro de entrada que no hay nada que objetar sobre sus obras, sino más bien que por su calidad, son un objeto digno de un análisis *diferente* en un diario masivo.

Pero la anomalía reside en el éxito: *Terrenal* logra hacer cuatro funciones semanales por tercer año consecutivo en una de las salas más grandes del circuito independiente (Teatro del Pueblo/180 butacas) agotando la mayoría de las funciones, algo excepcional en ese ámbito. Por este motivo, se pregunta Irazábal, ¿A qué podrá deberse que las propuestas de este creador capturen de tal modo al público porteño -y no tan sólo a él-?. Mediante una retórica que consiste en proponer una hipótesis interpretativa, Irazabal introduce el verbo "arriesgar":
"...podemos arriesgar -haciendo un poco de historia en su estética- que uno de los elementos que se mantiene inalterable en su teatro es esa permanente reflexión sobre la propia representación. El público que se enfrenta a alguno de sus espectáculos no se encuentra con la representación mimética de una determinada situación, sino con la representación mimética de un modelo de actuación que era usado para representar una determinada situación. Puede parecer un juego de palabras, pero no lo es: teatro sobre la representación, teatro dentro del teatro, metateatro. (...) el público no podrá gozar mansamente de la identificación que se produzca desde la escena ya que ésta se encuentra permanentemente interrumpida por reflexiones sobre la propia representación, sobre la propia escena que, en un punto, habla de sí misma. Esto hace que el público sea irremediablemente consciente de la situación en la que se encuentra -de espectador, en un teatro-, haciendo por ende de la experiencia no solamente una de tipo estética, sino también ética y política".

Este párrafo es uno de los centros de esta crítica por varias razones: a) en primera instancia -tal como señalábamos al comienzo de este análisis- toma como punto de partida una referencia "interna" al "campo teatral","la historia de la estética" de Kartun, óptica central en términos de reconocer autonomía a un campo (Bourdieu, 1995) poniendo el acento en mostrar un rasgo "inalterable": la "permanente reflexión sobre la propia representación", "teatro sobre la representación, teatro dentro del teatro, metateatro". En términos del espectador, dos rupturas se producen: una que es interna a la representación teatral, ya que lo que observa en las funciones no es una representación mimética de una situación sino un metadiscurso sobre ella (metateatro), lo cual produce otra ruptura con lo externo: no hay goce del público porque no

hay identificación. Si tuviéramos que hacer una analítica de lo que el propio Irazábal señala, podríamos decir que el teatro de Kartun es una ética porque arriesga una relación con los otros donde no hay identificación (hay alteridad reflexiva), y una política: es un metadiscurso "reflexivo" sobre sí que se exhibe como tal poniendo al público en situación de "consciencia" de ello: exhibe su poder de representación tanto en la forma como en el contenido, que se vuelven indisociables.

En lo que sigue, se le da importancia a los elementos (escenografía, código narrativo y de actuación, códigos populares) que ayudan a construir esa representación de la representación, lo que vendría a ser en sus palabras, "metateatro". Para tal fin, Irazábal nos cuenta la trama de *Terrenal*, las características de los personajes y nombra cuestiones que refieren a decisiones de la puesta en escena como ser el vestuario, la escenografía, el diseño del espacio escénico, que lo llevan a preguntarse dónde sitúa Mauricio Kartun al espectador, si el espacio diseñado es realista o no. Dice Irazábal: "Pero junto a ellos, cerca de ellos, hay un objeto desconcertante: una pequeña estructura de telón avejentado, en diagonal, que rompe con cualquier capacidad mimética." Y es gracias a esta reflexión en donde reafirma que se trata de una representación realista, pero en un sentido muy particular, nuevamente uno que refiere a la lógica interna del campo del teatro: "pero teatralmente realista: es la representación de un viejo teatro en donde estos dos actores representarán modelos de actuación y de representación mientras interpretan a dos hermanos que esperan a un padre." Por eso, el concepto de metateatro (teatro dentro del teatro) le es afín para explicar la puesta del director.

Retomando lo que plantea Irazábal al comienzo sobre las cuatro funciones semanales de *Terrenal* a sala llena, se pregunta si eso puede deberse al argumento de la obra dado que trata sobre el modelo universal de dos hermanos algo en lo que el espectador puede sentirse identificado. Sin embargo, él señala que "tal vez" (en homología al uso del "arriesga", como si estuviera guiado por una duda metódica) no es esta identificación que prima, y a partir de ese momento propone dos lecturas: la primera se basa en el uso de la polifonía (recurso que reenvía aún con diferencias al utilizado también por Pomeraniec), pero a través de la cita directa de "una conversación que Mauricio Kartun mantuvo con LA NACIÓN". Doble referencia: a) mediante la intertextualidad con el propio diario; b) mediante el reconocimiento

del propio dramaturgo como aquel que reflexiona sobre su obra y sus efectos (lo que llamaríamos un intelectual"), incluso en desacuerdo con la crítica: "dijo que no estaba tan de acuerdo con la idea de que el público se identifique con los actores porque reconoce los modelos populares de actuación teatral rioplatense, que fue algo que la crítica especializada señaló. Él va más allá". Nuevamente los sentidos sobre la obra se producen a partir de las referencias cruzadas, incluso polémicas, pero siempre al interior del "campo teatral". Irazábal cita in extenso una reflexión de Kartun sobre cómo compuso los personajes a partir de los 3 modelos de payasos, que recomendamos leer. Irazábal de igual da lugar también a la hipótesis de la crítica sobre un probable reconocimiento de los elementos y códigos populares:
"El público acompaña la obra con entusiasmo y probablemente haya en él algo del reconocimiento de los códigos populares (tanto los de los capocómicos como los de los tipos de payaso), pero también de una textualidad que juega con inteligencia y agudeza con obras altamente populares para el público: desde las referencias bíblicas hasta ciertos modelos de textualidad gauchescos (con el Martín Fierro o Juan Moreira como modelos de cabecera)."

La obra de Mauricio Kartun rica en esta hipertextualidad y en intertextualidad cuenta además con "una maestría inigualable" en la interpretación por parte de los actores. Advertimos aquí el uso de subjetivemas positivos al referirse al trabajo actoral y también el uso de subjetivemas al referirse a la obra en cuestión: "textualidad que juega con inteligencia y agudeza".

En el apartado "Estampa de coleccionista", advertimos el uso de los siguientes apelativos elogiosos en relación a Kartun: "maestro fundamental de la dramaturgia", "afamado coleccionista". Lo que sigue, es un retorno al análisis de la historia de la estética de Kartun (siempre estamos al interior del campo teatral), porque el "metateatro" y la intertextualidad "no es nuevo" en su obra: la apelación al carácter "museístico" y "arqueológico" de sus espectáculos (subjetivemas que conectan un campo semántico de la historia) lo viene a confirmar. Esto se observaba ya en otras obras del dramaturgo (*La Madonita* y *El niño argentino*) que tuvieron también mucho éxito en la cartelera porteña y tienen temáticas en común con *Terrenal*, tanto en las formas estéticas, como en las políticas: "podía verse allí un museo de palabras y giros idiomáticos de las viejas costumbres argentinas (más allá de los mecanismos sociales y de clase tan bien representados)". Advertimos aquí el uso de polifonía. El éxito que tuvieron en la cartelera porteña estas otras creaciones de Mauricio Kartun le

permiten hacer a Irazábal un paralelismo con *Terrenal* en cuanto a ciertas similitudes entre las obras y a la posibilidad de permanecer varios años en la cartelera porteña.

Retomando lo que Irazábal se plantea al comienzo sobre la excepcionalidad de poder hacer cuatro funciones semanales en una sala del circuito independiente- colgando el famoso cartel de "no hay más localidades"- concluye la nota a partir de una afirmación del propio Kartun (nuevamente la polifonía que reconoce la reflexividad del dramaturgo) que frente a la pregunta: "¿a qué se deben las cuatro funciones semanales?" responde: "a un intento de profesionalización del teatro independiente": "Mis actores -dice Kartun-, al tener que hacer cuatro funciones por semana, no pueden hacer otra cosa. Mientras están en un espectáculo mío viven exclusivamente para él. Les cuesta dar clases y casi no pueden hacer otro trabajo, teatral al menos." Es interesante esta cita directa porque Kartun se opone a ciertas condiciones de producción en las que están inmersas las obras del circuito independiente, afirmando la autonomía, que como dice Bourdieu (1995) es un objeto de conquista (por ejemplo mediante la profesionalización y contra la dispersión laboral). También en ese camino de producir "temporadas", se liga a Kartun con Tolcachir y Szuchmacher. El final de la nota, es en ese sentido, una toma de posición explícita de Irazábal sobre un mercado teatral independiente (que debe "arriesgarse" "para salir de cierto estancamiento") a favor de este giro que debería comprometer no sólo las compañias sino también las salas para conseguir que el tipo de producción que propone *Terrenal* cada día atraviese más espectáculos.

"Si los creadores comienzan a soñar con un mercado teatral de esas características, tal vez logremos salir de la trampa del pequeño formato, de la escasa o nula producción. Pero ese riesgo tendrán que asumirlo no tan sólo los artistas, sino también fundamentalmente las salas: apostar por el sostenimiento en cartel y por menos espectáculos durante más tiempo. Un riesgo, pero que tal vez valga la pena para salir de cierto estancamiento."

Podemos señalar que la estrategia de reconocimiento puesta en juego en esta crítica, si bien es consagratoria, produce un efecto de legitimación de Kartun y sus obras al fundamentarse en referencias estéticas internas al campo teatral: es una crítica "académica" en comparación a las que hemos analizado, por eso no abundan los elogios y la polifonía refiere a debates

estéticos-políticos sobre cómo relacionarse con la obra. Esto significa que produce consagración afirmando su autonomía.

e) LA NACION | ESPECTÁCULOS - Como en días de Caín y Abel, Martín Slipak, 22 de enero de 2016

LA NACION | ESPECTÁCULOS

Como en días de Caín y Abel

Martin Slipak SEGUIR

22 de enero de 2016

Comentar (0) Me gusta Compartir

Fuente: LA NACION

Si bien últimamente anduve más emocionado con un teatro llamémosle rupturista o posdramático (*Entonces b ailemos*; *Un trabajo*; *Museo*), disfruté en demasía la obra *Terrenal*, que vuelve a escena en unos días. Partiendo del mito de Caín y Abel, se entrelazan conocidas temáticas como favoritismos y competencias fraternales, miseria, ambición y demás elementos inherentes al ser humano. Mauricio Kartun construye un universo puramente autóctono, lleno de poesía, imágenes, metáforas y humor. Estos elementos se potencian en las actuaciones geniales de Claudio Da Passano, Claudio Rissi y Claudio Martínez Bel. La obra remite a los orígenes no sólo por su referencia bíblica, sino también porque aparece un expresionismo bien jugado al que no estamos habituados. El que prefiera el teatro más moderno, igual deberá verla para apreciar estos componentes potentes y lúdicos. Al que le guste un teatro más clásico, va a salir encantado. Inteligente, divertida e increíblemente actuada. Después recomiendo comer una pizza por Corrientes, mientras se reflexionasobre cómo, desde la Biblia hasta esta era cibernética,todo siguemás o menos igual.

El autor es actor de cine, teatro y televisión

Terrenal

De Mauricio Kartun. Desde el 4 de febrero en el Teatro del Pueblo, Roque Sáenz Peña 943

Producción: Julia Montesoro

Por: Martín Slipak

Análisis:

Esta nota de opinión forma parte de las producidas por Julia Montesoro[59] para el diario. El autor de esta nota, Slipak, es un actor de cine, teatro y televisión. Si bien no es una crítica, el valor de ella reside en que el espectador que "opina" en tanto tal, y en primera persona, forma parte del campo teatral en el marco del cual esa obra se produce. Por eso hemos decidido incluirla como una digresión, junto con la siguiente firmada por el director Claudio Tolcachir. En ese sentido, es un reconocimiento interno al campo, pero en el caso de Slipak, no se da entre "pares". Como se señala en una entrevista realizada en un portal de cine, Slipak es un actor "joven" (30 años) pero con "trayectoria": "tiene 15 películas hechas con casi 30 años"[60]. Kartun, es un director "consagrado" que lo dobla en edad con creces. Quizás por eso se trate de

[59] Periodista de espectáculos, especializada en cine argentino, que a partir de su amplia experiencia profesional, brinda asesoramiento en el desarrollo y la comunicación de emprendimientos audiovisuales.Especialidades: Cine argentino-Industrias Culturales-Comunicación (fuente: https://ar.linkedin.com/in/juliamontesoro)

[60]Ver la entrevista a Slipak en http://www.cineargentino.net/2017/09/entrevista-martin-slipak-no-soy-amigo-de-aquellos-que-lucran-con-la-fe-ajena-y-te-sacan-dinero/

una nota de opinión (donde Slipak cuenta brevemente sobre el placer que le causó asistir a una función de *Terrenal* aclarando que no es el tipo de teatro que acostumbra consumir y disfrutar últimamente) y no de una crítica stricto sensu (mayormente firmadas por periodistas especializados en teatro, arte escénicas o artes visuales, como vimos hasta ahora).

El primer planteo del actor ya nos dice algo sobre el lugar en el que ubica a la obra en la escena teatral actual: "Si bien últimamente anduve más emocionado con un teatro llamémosle rupturista o posdramático (Entonces bailemos; Un trabajo; Museo), disfruté en demasía la obra *Terrenal*, que vuelve a escena en unos días". El autor de esta opinión a través de la utilización del subjetivema "demasía" da cuenta del goce excesivo que le produjo asistir al espectáculo. Más adelante despliega en más detalle esta idea: "El que prefiera el teatro más moderno, igual deberá verla para apreciar estos componentes potentes y lúdicos. Al que le guste un teatro más clásico, va a salir encantado". A juzgar por estas palabras, el autor alienta a un arco englobante de públicos de teatro con distintos gustos a asistir a la obra en esta nueva temporada, planteando que la obra es para aquellos que gustan del teatro clásico (porque *Terrenal* se inscribe en términos comparativos en este registro) y para aquellos que prefieren un teatro más moderno, por varias razones. Primero, porque despliega componentes que se salen de este registro "clásico", lo cual vuelve un "deber" ir a verla (el verbo impone el deber en su función apelativa de forma inapelable, valga la paradoja) para los que prefieren el teatro moderno (pareciera que aquí habla de lo que le ocurrió a él mismo). En segundo lugar, el "encantamiento" de quien gusta del teatro clásico se produce porque es "inteligente, divertida e increíblemente actuada", desplegando así subjetivemas altamente positivos. En el siguiente fragmento de la nota, resume su apreciación de ciertos elementos de *Terrenal*:

"Partiendo del mito de Caín y Abel, se entrelazan conocidas temáticas como favoritismos y competencias fraternales, miseria, ambición y demás elementos inherentes al ser humano. Mauricio Kartun construye un universo puramente autóctono, lleno de poesía, imágenes, metáforas y humor. Estos elementos se potencian en las actuaciones geniales de Claudio Da Passano, Claudio Rissi y Claudio Martínez Bel. La obra remite a los orígenes no sólo por su referencia bíblica, sino también porque aparece un expresionismo bien jugado al que no estamos habituados".

Podríamos decir que este es el momento más analítico, donde la función crítica aparece un instante, mostrando cierto saber de las formas de expectación internas al campo teatral: la valoración de *Terrenal* en este fragmento no ahonda en los temas que trata la obra sino que sólamente los menciona ("conocidas temáticas" como "favoritismos y competencias fraternales, miseria, ambición") e incluso los resume generalizando con la frase: "demás elementos inherentes al ser humano". Se puede observar el acuerdo con los textos de Pomeraniec y Quiroga. También la referencia al "universo puramente autóctono, lleno de poesía, imágenes, metáforas y humor", reenvía a la intertextualidad y la polifonía a la que remiten las críticas que revisamos previamente. Por otra parte, en este fragmento se destaca el uso de subjetivemas: "geniales" en relación a las actuaciones de Claudio Da Passano, Claudio Rissi y Claudio Martínez Bel y "bien jugado" en referencia al expresionismo que, a su entender, es el rasgo estético fuerte de la obra. En este caso la estrategia de reconocimiento, que es consagratoria, responde a la experiencia personal de la expectación pero anclada en la pertenencia al propio campo, aunque desde una posición subordinada (no son pares).

f) LA NACION | ESPECTÁCULOS | TEATRO -Original, estimulante, necesaria, Claudio Tolcachir, 10 de marzo de 2017

LA NACION ESPECTÁCULOS TEATRO

Original, estimulante, necesaria

Claudio Tolcachir SEGUIR

PARA LA NACION

10 de marzo de 2017

Comentar (3) Me gusta Compartir

Fuente: LA NACION

Quiero hablar de Terrenal y de Mauricio Kartun porque es la obra más original y estimulante que he visto en los últimos tiempos y porque él es el tipo más generoso que uno puede encontrarse en este mundo del teatro. Terrenal te desarma los prejuicios del entendimiento, te noquea con una carcajada sórdida y luego te deja la sensación de que estaba hecha sólo para vos, para tu entendimiento más privado. Se crea un vínculo íntimo con esos actores descomunales, esa poética brillante, entre lo filosófico, lo político y la sobremesa inspirada después de un asado intensivo. La realidad no podría encontrar una forma más poética de calarte los huesos. Imposible imaginar una puesta y unos actores más maravillosos para que esta experiencia sea tan única y original. Imposible imaginar un momento político y social tan explícito y en donde este texto se vuelva más urgente y necesario.

ADEMÁS

Nicolás Vázquez y Benjamín Rojas vuelven a apostar al teatro

Hay nuevas Brujas para la temporada de Villa Carlos Paz

Este Kartun tiene todos los números de la rifa y encima no los esconde, te los deja mirar para que tomes carrera y sigas jugando. No necesita deslegitimar para legitimarse. Te empuja a la acción, a la libertad y, sobre todas las cosas, él mismo va como un caballo salvaje a donde se le da la gana, poniendo más y más alta la vara. Gracias, Kartun, por tu obra y por tu ser, que se vuelve un faro en tantos momentos de zozobra.

Producción Julia Montesoro

**Actor, autor y director*

Terrenal

Teatro Del Pueblo (Av. Roque Sáenz Peña 943). Jueves a las 20, viernes y sábados a las 21, domingos a las 20.

Análisis:

Como en el caso anterior, esta "opinión", escrita por Claudio Tolcachir, forma parte de la serie de notas que produce Julia Montesoro para el diario, donde actores, directores, dramaturgos, etc, dan *su* opinión (valga la redundancia) sobre algún tema referido a la agenda cultural. En este caso, Claudio Tolcachir (actor, dramaturgo y director muy reconocido en el teatro independiente y en los últimos años también en el circuito comercial y oficial de Buenos Aires) se refiere tanto a la obra como a Mauricio Kartun de forma elogiosa. Nuevamente aquí nos encontramos con un reconocimiento interno al campo, pero a diferencia del caso de Slipak, Tolcachir (nacido en 1975) es un "colega", de Kartun (es también dramaturgo y director), pero de otra "generación": *Timbre 4*, la escuela de teatro/compañía que dirige comenzó a finales de

los 90, transformándose en una referencia ineludible[61] en el campo teatral de Buenos Aires. Cabe señalar que, como vimos en la crítica de Irazábal, Tolcachir es señalado como uno de los pocos directores que operan con la misma impronta que Kartun. Es decir que no podemos obviar cierta "afinidad electiva" entre ellos (Kartun y Tolcachir, más allá de las evidentes diferencias en los temas y las formas estéticas). Cuando se lee esta "opinión" se tiene la impresión de estar ante un reconocimiento hacia un "maestro" (como lo señala en una entrevista[62]) y esa es la estrategia de consagración que podemos adelantar ya aquí. Tal vez por eso, lo que vemos es una red de elogios bajo la forma de apelativos y subjetivemas.

Para comenzar, Tolcachir se refiere a Kartun como "el tipo más generoso que puede existir en este mundo del teatro". Estos apelativos, muestran no sólo cierta cercanía[63] en la referencia coloquial "entre colegas", sino también un reconocimiento basado en el desinterés -valor fundamental que compone la economía "antieconómica" de los bienes culturales según Bourdieu (2010)- y que es el rasgo por excelencia de la generosidad, y que al ser destacado supone que no es lo usual en ese "mundo". Así mismo la utilización de determinados verbos, al referirse a *Terrenal,* producen un campo semántico en relación al mundo deportivo del boxeo, que funciona como analogía del "impacto" que la obra produce en el espectador : "Terrenal, te desarma los prejuicios", "te noquea con una carcajada sórdida", "La realidad no podría encontrar una forma más poética de calarte los huesos", "te empuja a la acción, a la libertad".

A su vez, al hablar tanto de la obra como del trabajo de los actores y del mismísimo Kartun, la utilización de apelativos y subjetivemas elogiosos está presente en el texto: "es la obra más original y estimulante (...)", "actores descomunales", "Imposible imaginar una poética y unos actores más maravillosos para que esta experiencia sea tan única y original. Imposible imaginar un momento político y social tan explícito y en donde este texto se vuelva más urgente y necesario". La referencia a la condición social y política de la obra (adjetivos claves para ubicar su trasfondo) calificada de urgente y necesaria, hace que el análisis que podemos hacer se vuelve redundante frente a un texto que se muestra tan transparente en el elogio: Tolcachir

[61] Sobre Timbre 4, el reconocimiento de su importancia y de la de Tolcachir en el teatro independiente ver: https://www.lanacion.com.ar/1953135-hermandad-artistica-con-el-sello-de-tolcachir

[62] Como discurso de reconocimiento consagratorio se puede leer esta entrevista a Tolcahcir: http://noticias.perfil.com/2013/09/05/claudio-tolcachir-la-vida-fue-muy-generosa-conmigo/

[63] Tolcachir cuenta en una entrevista de 2013 que le dio a leer una obra suya a Kartun: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-28397-2013-04-18.html

no escatima en apreciaciones positivas sobre Kartun y su obra, llegando a cerrar su "opinión" con otras metáforas para referirse al dramaturgo como un referente del teatro: "va como un caballo salvaje a donde se le da la gana, poniendo más y más alta la vara", pareciera indicar con la metáfora animal, una indómita autonomía basada en la "libertad" señalada anteriormente. Cuando indica que "se vuelve un faro en tantos momentos de zozobra", esa indómita autonomía se vuelve una indómita luz que parece configurar un mapa nocturno al cual seguir...

****

PÁGINA 12

a) RADAR - CRIOLLO Y POPULAR, Mercedes Halfon, 8 de febrero de 2015.

RADAR
DOMINGO, 8 DE FEBRERO DE 2015

CRIOLLO Y POPULAR

Teatro En el principio fueron los Misterios, dramas religiosos que difundían los secretos de la Biblia al público popular. En Terrenal, la nueva obra de Mauricio Kartun, el Misterio se entrevera con el anarquismo, la posesión de la tierra y una versión entre popular, criolla y cómica de las conflictivas relaciones entre Caín y Abel.

Por Mercedes Halfon

Hace mucho mucho tiempo existió un género teatral llamado Misterio. Eran dramas religiosos que escenificaban un episodio de la Biblia o de la vida de los santos, para dar a conocer esas historias al público iletrado, cientos que copaban las plazas, los atrios de las iglesias y hasta los cementerios para ver las representaciones. Esta fue la principal práctica teatral durante el Medioevo, y tenía por costumbre durar varios días. La historia se representaba en cuadros o episodios –casi la precuela religiosa de las series actuales– en escenarios simultáneos. Los actores eran mimos, juglares o aficionados –siempre hombres, incluso en los papeles de las Marías o las Magdalenas– que poco a poco se fueron tomando libertades, agregando escenitas, momentos que se iban del registro inmaculado. Así fue que en el Siglo XVI la Iglesia prohibió los Misterios, escandalizada de pronto por su evolución hacia lo burlesco y la grosería. Sin embargo –o a causa de esto– la tradición se perpetuó y ejerció una notable influencia en la dramaturgia isabelina (Shakespeare a la cabeza) y española (Calderón, obviamente). Por un lado y otro esta influencia llega a nuestros días. Llega incluso a pocos metros del Obelisco. En el Teatro del Pueblo –cuna del teatro independiente porteño– acaba de reestrenarse Terrenal, pequeño Misterio ácrata, la última pieza de Mauricio Kartun. Y algo de toda esa historia de páginas sagradas llevada a escenarios profanos se cuela en este nuevo trabajo del dramaturgo y director. Pequeño Misterio –sí– pero ácrata: en ese adjetivo se delinea sutilmente toda la variante kartuneana para esta tradición. Se hablará de Dios, pero en la tierra. Una tierra donde se lo menta y representa, pero en

disputa con su supuesta autoridad. Y ahí el problema religioso parece desplazarse hacia un terreno más terrenal: el orden de los hombres, las divisiones de la riqueza, la política.

LAS DE CAIN

Terrenal es una degradada versión local de la histórica de Caín y Abel. Como es sabido, según el Génesis estos hermanos fueron respectivamente el primero y segundo hijo de Eva y Adán. Es decir, los primeros hombres nacidos fuera del Paraíso. Caín –el mayor– se dedicó a la agricultura y su hermano menor –el más libre– al pastoreo. Un día presentaron sus sacrificios a Dios, quien al verlos prefirió la ofrenda de Abel (ovejitas) a la de Caín (frutos de la tierra). Caín se volvió loco de celos y mató a su hermano. Sabiendo Dios lo que había ocurrido, castigó a Caín condenándolo a vagar por el mundo, con una marca particular en su cabeza. En este peregrinaje Caín edificó la primera ciudad de la humanidad. Hasta aquí los hechos míticos, religiosos, de entonces.

Todo esto aparece transfigurado en tiempo y espacio en la obra. Aquí hay dos hermanos peleados a muerte compartiendo un loteo fracasado en algún triste paraje de la provincia de Buenos Aires. Caín es un obstinado productor morronero (Claudio Martínez Bel) que vende su mercadería al antiguo mercado del Abasto. Abel (Claudio Da Passano), un vagabundo querible, bebedor, que vive de vender carnada viva en una banquina que va al Tigris (no al Tigre). Son hermanos a los bifes, antitéticos, obligados por la sangre a compartir esa tierra partida al medio, a la que nunca podrán volver morada común.

Cuenta Kartun: "Vengo trajinando la Biblia desde Salomé de chacra. Trabajando para aquel texto releí un libro que me gusta mucho: Los mitos hebreos, de Robert Graves, y me reencontré con algo que ya había resaltado hace muchos años en la primera lectura: las leyendas que indican a Caín –cuyo nombre significa 'posesión'– como el inventor de los pesos y las medidas, como un ambicioso que termina sus días construyendo ciudades amuralladas en las que proteger lo ganado, y mata a su hermano, el nómade, su opuesto complementario".

Para estos Caín y Abel entonces, el problema, antes que los celos, la hermandad, o Dios, es la posesión de la tierra. Caín la trabaja incansablemente, amarroca, amarreta, se alimenta sólo de su producción, que es un morrón extraordinario, en sus palabras "escala 9.9". Abel en cambio tiene pinta de ciruja, dos agujeros en los bolsillos, pasa sus días entre esa banquina polvorienta donde vende carnada y unos retiros donde se baila y bebe a granel. Ambos esperan hace años a su Tata –el dador del terreno– a quien rememoran y rinden culto. Y aquí la obra de Kartun quiebra la cintura al conflicto estrella del teatro del absurdo en adelante –que consiste en esperar lo imposible, lo que nunca va a suceder–. Porque Tata al fin llega: entra al escenario con su majestuosa presencia gauchesca, payasesca, atávica y un poco chanta. Luego de producir la emoción y algarabía de sus hijos, que caen de rodillas ante su aparición, hace una revelación escandalosa. El terreno es propiedad de los hijos, pero por usucapión, un término que significa que pasado un número de años la tierra pasa a ser propiedad de quien la ocupa. Son propietarios sí, pero no por su regalo, no por derecho, sino de hecho. Son, o fueron, ocupas.

MEDIO MUNDI VARIETE

El escenario está enmarcado con unos telones raídos, como una cajita de parque de diversiones de antaño. Es también una forma de Misterio –la estación donde estos hechos bíblicos se representan– pero de un Misterio en su declive de irreverencia, ya cuando la Iglesia había dejado de apadrinarlo. Los tres personajes, con su maquillaje de cómicos tristes, sus trajecitos entalcados, son los animadores de esa feria mítica, con un humor muy físico, sostenido sobre el juguetón texto de Kartun. "Varieté y teatro campero son una constante en mi producción –cuenta Kartun–, siempre de una manera u otra están allí, vaya a saber por qué. Seguramente porque son cosas de las que disfruto mucho, porque su frescura propone convenciones que de tan anacrónicas son novedosas. Aquí además el varieté es tema, claro, la idea alternativa al tópico barroco del Teatrum Mundi: el Varieté Mundi, el mundo como un tabladito de variedades, una ocurrencia que terminó siendo el sostén filosófico de la obra."

Los actores de la obra (curiosamente, todos llamados Claudio) proponen un lenguaje actoral claramente anclado en géneros populares, la ocurrencia y la complicidad con el público típica del varieté. Los hermanos y sus cachetadas, sus miraditas a los espectadores. Claudio Rissi (Tata) encargado de meterse en el bolsillo a sus dos hijos, también se mete al público, que no puede más que celebrar su despliegue de carisma y gracia, en cada una de sus intervenciones. Así lo pensó Kartun: "La técnica del actor popular criollo que es aquí lenguaje, gramática. Esa teatralidad varietesca que está hecha de habilidades por encima de cualquier otra virtud mimética. Actores que pueden jugar con solvencia la 'cascada', la técnica ancestral de los cachetazos, o hacer música en escena con lo que tienen a mano. Que saben cómo romper la cuarta pared e incluir al espectador. Y que manejan los tiempos del remate cómico, que es todo un saber. Más allá de eso, son tres tipos entrañables, con los que tenemos una coincidencia ideológica muy grande, lo que hizo muy sencillo asegurar en el espectáculo el andamiaje de las ideas".

Y son muchas las ideas que circulan en la obra, difícil resumirlas, reducirlas incluso a esta dicotomía entre los hermanos, entre el bien y el mal. Está la relación con la tierra como lo dado: la explotación intensiva que trae aparejado las lógicas del usufructo y el dominio. Está la relación con el padre, con todo lo complejo que se vuelve crear una imagen para él, volvernos fuente de su orgullo. Y está la relación con el arte mismo, el teatro es también el mundo, y Dios, autor de la poesía y la música que aquí suenan.

Pero este Tata dios no elige como modo de expresión su palabra, sino la canción. Dice: "Yo sólo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer del baile. Para ensuciar las notas con acentos mal puestos. Yo música pura. La música del universo. Yo concierto. Las letras las encajan los monos. Se trata sólo de entender, pero los monos... ¡Explicar! ¡El libro! ¡La palabra! Cosas de ustedes... Andá reclamale a los monos. Turistas pintando su nombre con brea en las rocas del panorama".

Que esa reflexión esté escrita por uno de los más grandes dramaturgos argentinos contemporáneos es toda una postura. Acá Dios ni viene a bajar línea, no es El jefe. El principio ácrata de este Misterio sobre el conflicto patronal primigenio pareciera querer poner a Dios en otro lado. Como escribió alguna vez Nietzsche: "Yo no creería más que en un dios que supiese bailar".

Terrenal se representa en el Teatro del Pueblo, Av Roque Sáenz Peña 943. Jueves a las 20, viernes a las 21, sábado a las 22, domingo a las 20. Entrada: $ 150.

Análisis:

Esta crítica publicada en Radar, el "Suplemento de arte, ocio, cultura y estilos" de Página 12 es firmada por Mercedes Halfon[64] (Licenciada en Arte, periodista cultural, crítica de teatro), quien se desempeña como periodista de teatro y literatura en el diario. El texto pertenece al tipo de

[64] Así es presentada en la Revista Anfibia de la Universidad Nacional de San Martín: Mercedes Halfon se dedica a la práctica e investigación de artes escénicas y literatura. Es Licenciada en Artes (UBA), Magíster en Escritura creativa (UNTREF), periodista cultural, crítica de teatro y poeta. Escribe en el suplemento Radar de Página/12. Ganó el Premio Estímulo de Tea al periodismo gráfico. Fue becada para perfeccionarse en escritura por la Fundación Gabriel García Márquez de Colombia en 2008, en Artes Vivas por Goethe Institut en Bogotá en 2015 y por el centro de creación contemporánea Matadero Madrid en 2017. Es curadora del ciclo teatral Invocaciones, en el Centro Cultural San Martín.Ver http://www.revistaanfibia.com/autor/mercedes-halfon/

metadiscurso analítico que más arriba llamábamos “crítica académica” cuando propusimos una categorización de la nota de Irazábal en La Nación. En ambos, sus textos expresan de alguna manera que quienes los firman han atravesado una formaciòn intelectual: los breves curriculums que citamos a nota al pie permiten comprender que lo que podríamos llamar el “campo de la crítica cultural” incluye como capital cultural determinante el pasaje por la universidad en todos los casos. No son aficionados al arte, o periodistas de profesión especializados por la recurrencia autodidacta, sino agentes con credenciales académicas de especialización en Artes.

En ese sentido, el texto de Halfon es un ensayo crítico, donde lo que prima no son los elogios sobre Kartun o su obra (hay uno solo al final) sino el análisis de los reenvíos intertextuales tanto al interior de los géneros teatrales como hacia las condiciones de producción relativas a los discursos religiosos y políticos. El punto de partida es el género teatral al cual pertenece la obra, aclarado en su subtítulo: “el misterio”, y el giro que Kartun le impone al adjetivarlo mediante el subjetivema “ácrata”, produciendo un oxímoron. Halfon comienza reflexionando sobre la función pedagógica de ese género en el medioevo: eran “dramas religiosos que difundían los secretos de la Biblia al público popular”, y que en el Siglo XVI la Iglesia prohibió “escandalizada por su evolución hacia lo burlesco y la grosería”. Tras señalar su notable influencia en la dramaturgia isabelina y española, Halfon indica que “llega a nuestros días”, “a pocos metros del Obelisco”, poniendo en el largo tiempo de la historia, la relación entre esos misterios y el reestreno de *Terrenal*:

“En el Teatro del Pueblo –cuna del teatro independiente porteño– acaba de reestrenarse *Terrenal*, pequeño Misterio ácrata, la última pieza de Mauricio Kartun. Y algo de toda esa historia de páginas sagradas llevada a escenarios profanos se cuela en este nuevo trabajo del dramaturgo y director. Pequeño Misterio –sí– pero ácrata: en ese adjetivo se delinea sutilmente toda la variante kartuneana para esta tradición. Se hablará de Dios, pero en la tierra. Una tierra donde se lo menta y representa, pero en disputa con su supuesta autoridad. Y ahí el problema religioso parece desplazarse hacia un terreno más terrenal: el orden de los hombres, las divisiones de la riqueza, la política”

Este párrafo es a nuestro criterio el centro de este ensayo crático, ya que al mismo tiempo que ubica la obra en el teatro independiente, muestra la "variante kartuneana" -el apelativo calificativo es un neologismo basado en el apellido del autor que le adscribe un estilo propio- que opera Kartun como "dramaturgo y director" sobre el "misterio", a partir de subjetivemas apuntalados por verbos que dan cuenta de la transformación: moviéndolo "de lo sagrado a lo profano", poniendo a Dios "en la tierra", "desplazando" lo religioso -en un juego de palabras basado en la redundancia de subjetivemas- hacia un "terreno más terrenal": el propiamente humano, el de las "divisiones de la riqueza", el polìtico. Lo que sigue, que es en gran medida una síntesis del desarrollo del conflicto en el que se basa la obra, pone el acento en el carácter político de la obra. No es algo que no se haya señalado en las críticas que analizamos previamente en el otro diario, La Nación, sin embargo, comparada con el ensayo de Irazábal -que es el que más cerca se encuentra en términos de género-, el lector podrá observar que allí pesaba mucho más el análisis de la operación estética, es decir el "metateatro" propuesto por Kartun, cuando aquí el acento está puesto -en términos comparativos, es decir, relativos- en el conflicto en torno al poder sobre la tierra y los otros, la riqueza, la extracción:

"Para estos Caín y Abel entonces, el problema, antes que los celos, la hermandad, o Dios, es la posesión de la tierra". En lo que sigue a este sintagma, la descripción de los hermanos en términos antagónicos, cargados de subjetivemas que son utilizados en la propia obra mediante una operación polifónica, es elocuente: "Caín la trabaja incansablemente, amarroca, amarreta, se alimenta sólo de su producción, que es un morrón extraordinario, en sus palabras "escala 9.9". Abel en cambio tiene pinta de ciruja, dos agujeros en los bolsillos, pasa sus días entre esa banquina polvorienta donde vende carnada y unos retiros donde se baila y bebe a granel".

Una de las torsiones centrales "kartuneanas" consite para Halfon en que "Kartun quiebra la cintura al conflicto estrella del teatro del absurdo en adelante –que consiste en esperar lo imposible, lo que nunca va a suceder– porque Tata al fin llega". Por eso mismo, en el apartado titulado "Las de Caín" -al que estamos haciendo referencia- Halfon vuelve sobre la operación comparativa entre el discurso de origen (el relato bíblico de Caín y Abel) y la torsión operada por Kartun: "*Terrenal* es una degradada versión local de la historia de Caín y Abel". "Degradada", como subjetivema, no implica aquí una disvalor, más bien indica el carácter

“criollo y terrenal” (es decir político“aquí”) que adquiere el relato cuando reenvía mediante transfiguraciones varias a “algún triste paraje de la provincia de Buenos Aires”. De todas las críticas hasta aquí analizadas, esta es la que más espacio le dedica a contar la historia que la obra propone. No ahondaremos en ello sino más bien en cómo la crìtica que estamos analizando la significa.

Hay un procedimiento central en este texto, que es el uso de la polifonía mediante la cita directa a la voz del propio Kartun, como un apoyo de la interpretación que Halfon hace de la obra. Por ejemplo describe cómo fue que se acercó a la historia bíblica de Caín y Abel que sería luego el punto de partida para *Terrenal, pequeño misterio ácrata.* Para el dramaturgo fue determinante la lectura del libro *Los mitos hebreos*, de Robert Graves ya que ahí él encontró algo fundamental: “las leyendas que indican a Caín –cuyo nombre significa ‘posesión’– como el inventor de los pesos y las medidas, como un ambicioso que termina sus días construyendo ciudades amuralladas en las que proteger lo ganado, y mata a su hermano, el nómade, su opuesto complementario”.

La operación polifónica continúa en la medida en que permite legitimar la lectura sobre el texto en las propias palabras del autor. Llamamos la atención en este punto porque en es una estrategia discursiva que aparece en otras críticas que ya analizamos, pero de diferentes maneras: mientras que Irazábal presentaba cierta tensión entre la lectura que Kartun hace de su obra y la que hace la crítica, Pomeraniec mostraba el valor de la palabra del dramaturgo. En este caso, estamos màs cerca de un uso de la cita como apoyo interpretativo (un uso académico, ciertamente, que refiere a Kartun como un intelectual que reflexiona sobre sus obras). Entonces tenemos dos citas más a Kartun, las cuales suponemos -dado que no hay informaciòn al respecto- que son producto de una entrevista realizada por Halfon: en la primera se fundamenta el carácter de “varieté y teatro campero” que toma la obra, con referencias al barroco y un sutil uso del latín que implica otra torsión “del Teatrum Mundi: el Varieté Mundi, el mundo como un tabladito de variedades, una ocurrencia que terminó siendo el sostén filosófico de la obra”. En la segunda cita directa, el punto clave es fundamental en el vínculo que se genera entre el trabajo de los actores (el humor fìsico, lo burlòn, los cachetazos, etc) y el pùblico:

“Así lo pensó Kartun: ‘La técnica del actor popular criollo que es aquí lenguaje, gramática. Esa teatralidad varietesca que está hecha de habilidades por encima de cualquier otra virtud mimética. Actores que pueden jugar con solvencia la ‘cascada’, la técnica ancestral de los cachetazos, o hacer música en escena con lo que tienen a mano. Que saben cómo romper la cuarta pared e incluir al espectador. Y que manejan los tiempos del remate cómico, que es todo un saber. Más allá de eso, son tres tipos entrañables, con los que tenemos una coincidencia ideológica muy grande, lo que hizo muy sencillo asegurar en el espectáculo el andamiaje de las ideas”.

Obsérvese en esta cita como Kartun reflexiona sobre su obra (y la apelación a la polifonía se basa en ello), analiza el trabajo de los actores en escena en relaciòn con “el varieté” y “lo cómico”, hace referencia a la teoría teatral (“la cuarta pared”) e indica mediante una serie de apelativos y subjetivemas el vínculo afectivo con los actores que toma un cariz ideológico. al mismo tiempo, haciendo notar la riqueza interpretativa de la obra, Halfon parece tener que aclarar: “Y son muchas las ideas que circulan en la obra, difícil resumirlas, reducirlas incluso a esta dicotomía entre los hermanos, entre el bien y el mal.” Luego sigue discurriendo hasta finalizar el párrafo sobre diversas facetas: “la relación con la tierra”, “el usufructo y el dominio”, “la relación con el padre” “la relación con el arte”, volviendo sobre temas políticos y estéticos. El uso de la polifonía, finaliza en una referencia interna a la obra, mediante la puesta en texto de la voz de Tatita (Tata Dios):

“Yo sólo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer del baile. Para ensuciar las notas con acentos mal puestos. Yo música pura. La música del universo. Yo concierto. Las letras las encajan los monos. Se trata sólo de entender, pero los monos... ¡Explicar! ¡El libro! ¡La palabra! Cosas de ustedes... Andá reclamale a los monos. Turistas pintando su nombre con brea en las rocas del panorama”.

Este texto, es el que da pie al único elogio directo a Kartun (en una crítica que es claramente positiva) mediante una cadena de apelativos: “Que esa reflexión esté escrita por uno de los más grandes dramaturgos argentinos contemporáneos es toda una postura”. El hecho de que cierre el texto con una cita directa a Nietzsche, muestra el carácter consagratorio que la estrategia de reconocimiento de la crìtica propone sobre la obra de Kartun, sin la necesidad del elogio *ad*

hominem permanente. Cabe destacar en su carácter académico, y comparativamente con la de Irazábal (con la que comparte mayores afinidades de género) el peso que la lectura política de la forma estética toma aquí, en la cual la apelación consagratoria a la propia lectura que Kartun produce sobre su obra (polifonía) implica su reconocimiento como intelectual.

b) **CONTRATAPA - Caín, el mal y el capitalismo en una gran obra de Mauricio Kartun, José Pablo Feinmann, 8/03/2015**

CONTRATAPA

Caín, el mal y el capitalismo en una gran obra de Mauricio Kartun

Imagen: Pablo Piovano

Por José Pablo Feinmann

Los teólogos son los abogados de Dios. Hay muchas clases de abogados, tal vez por eso tengamos que añadir que los teólogos son los abogados defensores de Dios. Lo defienden de sus fiscales. Que, a través de la Historia y sus incesantes catástrofes, han proliferado al calor del sufrimiento humano hasta llegar al punto exquisito de la acusación: desentenderse del acusado, olvidarlo, considerar que, exista o no: cuestión irrelevante, ese gigantesco personaje que acalló a Job con la mera enumeración de sus actos de omnipotencia, ha desistido de entremezclarse con los sujetos humanos, ya que su voz no se deja oír, y, según se quejará Nietzsche, "¡Dos mil años y ningún nuevo dios!". Una queja que, más allá de pedir una novedad en el ámbito de lo divino celestial, pedía que el viejo Dios se hiciera presente de una vez por todas para evitar el mal, el sufrimiento. Desde Job hasta el Cándido de Voltaire, los sujetos humanos han clamado por la intervención de Dios en la historia humana, pues el mal, según decía Cándido al Dr. Pangloss, "se ha enseñoreado de la tierra". Los teólogos, entonces, son los Dres. Pangloss del Todopoderoso. Buscan justificar el núcleo central de la acusación: si Dios es Todopoderoso, ¿por qué no puede erradicar el Mal que "se ha enseñoreado de la tierra"?. "Por ejemplo (escribe Paul Ricoeur), cómo afirmar de manera conjunta y sin contradicción las tres proposiciones siguientes: Dios es todopoderoso; Dios es absolutamente bueno; sin embargo, el mal existe" (Paul Ricoeur, El mal, un desafío a la filosofía y a la teología, Amorrortu, Buenos Aires, 2004, p. 21).

El mal surge del pecado y la desobediencia. El relato del Génesis es de derecha. Todo tiene que seguir tal como el poder lo ha establecido. Si el Paraíso es un lugar edénico-celestial es porque en él no hay conflictos. Todo conflicto será una desobediencia a Dios, una rebeldía. Aquí, el sujeto humano es inocente, cosa que no debe ser, dirá Hegel. La serpiente es el espíritu de lo negativo. Sin la existencia del mal no habría historia humana. Eva, la serpiente y la manzana quiebran la armonía del Paraíso. El Génesis, en el modo de la condena, narra la intromisión de la rebeldía en un espacio en que sólo basta obedecer para vivir en paz y armonía eternas. No hay dictadura que no diga esto a sus sometidos. Dios es el dictador del Edén. No coman el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. Sin la tentación de Satán y la curiosidad de Eva y su seducción de Adán para obligarlo a comer el fruto prohibido, no habría historia humana. En suma, para el Génesis, el pecado es desobedecer las normas que ha impuesto el poder dictatorial. Es por el mal que hay historia de los sujetos humanos. Es por Judas que el Cristo puede llevar a cabo su tarea de redención.

Una vez que Adán y Eva han pecado son condenados a la historicidad. De aquí que Hegel pueda decir (en uno de sus más brillantes dictums) que la historia avanza por su lado malo. Nosotros deberemos eliminar la identificación hegeliana entre avance y progreso dialéctico. La historia no progresa ni hay nada prefijado en ella. Pero, sin duda, avanza. Tampoco sabemos hacia dónde. Adán y Eva tienen hijos. Aquí surge la historia como conflicto. Cuando Caín mata a Abel introduce el antagonismo en la historia. La resolución del antagonismo es la muerte de uno de sus polos. Pero esa

resolución se ha alcanzado por medio del sufrimiento. Matar al otro implica hacerlo sufrir. De aquí la propuesta que debemos oponer a la de Camus sobre la cuestión fundamental de la filosofía. Que no es el suicidio, sino la decisión sobre si hay o no hay que matar. Si la historia avanza por su lado malo es porque los sujetos humanos se matan unos a otros desde el comienzo de los tiempos, desde que Caín mató a su hermano Abel. Pareciera que hay que matar. Pero matar es el mal. La mejor definición del mal, conjeturo, es la que postula que matar o provocar el sufrimiento del Otro es lo malo. Matar es siempre un acto violento. Por consiguiente, el mal es la violencia. Cito otra vez a Ricoeur: "Sea ética o política, toda acción que disminuya la cantidad de violencia ejercida por unos hombres contra otros, disminuye el nivel de sufrimiento en el mundo" (Ricoeur, Ibid., p. 61). Pero si la historia como antagonismo surge con Caín, el asesino de Abel, tendremos que sostener que el mal (el sufrimiento de los otros) le es inescindible a esa catástrofe (a ese paisaje de ruinas) que Benjamin entrevió como la historia de los hombres. Reducir la violencia es reducir el mal. Pero sin el mal no habría historia. Esto lo decimos en un tiempo histórico en que el mal se ha enseñoreado de la tierra, y de un modo aún más peligroso, más destructivo que ése que angustiaba al Cándido volteriano.

Estas temáticas –explícitas o latentes– se tratan en la obra que Mauricio Kartun exhibe en el Teatro del Pueblo: Terrenal, pequeño misterio ácrata. En un espacio atemporal, en una tierra baldía, están Caín y Abel, los hijos de Adán y Eva, los pecadores, los protagonistas de la desobediencia fundante. Caín, laborioso, levanta una pared y se construye una casa. Abel llega achispado por la fiesta de la noche anterior. Tenemos definidos a los dos personajes. Caín es una especie de Chanchito Práctico a lo Disney. Abel, un hombre sencillo, apegado a los placeres elementales de la vida. Caín lo

recibe con disgusto: "Anoche bebió, descamisadito de los ranchos". Abel responde: "El sábado es líquido". Como vemos, de entrada apenas, Caín peroniza a su hermano fiestero. Es con desdén que le ha dicho "descamisadito de los ranchos". Abel sostiene una concepción etílica del día en que se descansa, en que se olvida el trabajo: "El sábado es líquido". El sábado, entonces, es para emborracharse. Sin embargo, Caín es laborioso y prefiere el cemento que amontona ladrillos y construye casas antes que el vino de los ranchos que sólo embriaga y embrutece. Saben que Tatita no ha venido en mucho tiempo y acaso no aparezca nunca. Tatita no es Godot, como he leído por ahí. Kartun no se ha sometido al esquema beckettiano: personajes que esperan algo que no llega. No, los dos pobres seres de Beckett esperaban a Godot para justificar su pobreza existencial. Godot, el sentido, no viene de afuera, no es un regalo. Hay que inventarlo. Cada uno debe ser su Godot, inventarlo e inventarse. Tatita es Dios y llega. Caín y Abel se sorprenden. "¿Cómo entró, Tatita?" "Tengo llave." Tatita es un personaje espectacular. Habla con tonada cordobesa y sabe decir dichos populares con gran sentido de la ocasión. "Donde hay humo hay asado, decía un gaucho y corría detrás de una locomotora." Finalmente, Caín mata a Abel. Habían discutido mucho. Eran muy diferentes. No podían convivir. Abel decía: "Patrimonio de la humanidad es la tierra". Caín negaba: "No, señor: la tierra... es de quien la trabaja". Abel, burlón, se reía con ganas: "Con tal de defender el capital es capaz de hacerse comunista". Harto, Caín comete su acto definitivo: asesina a su hermano, introduce la negatividad suprema en la historia, el lado malo, el mal. En seguida se justifica: "Yo no fui. Defensa propia. Yo le di el alto. Legítima defensa. Vivimos en continua zozobra. Acá te matan por el ser y la nada. No hay justicia, no hay ley. Por Dios... No hay castigo". Aparece Tatita y la obra se arroja hacia su fin por medio de un formidable monólogo que deja caer sobre el criminal propietario. (Aquí, el

actor Claudio Rissi llega a lo sublime. Pocas veces en la historia del teatro un actor consiguió una estatura semejante. No sólo llenó la escena. La desbordó. Decía, también, un texto jugado, inaudito en estos tiempos de escritores prudentes, que se plantean, antes de escribir, qué ponen en riesgo si escriben contra el poder. Los otros dos Claudios –Da Passano y Bel– también alcanzan niveles magníficos, opulentos.) Caín dice –defendiéndose– que él no quiso pelear. Tatita contesta: "¿Y quién te dijo que pelear estaba mal, idiota? Pelear es ser par. El bofetón es vida. Sin choque no hay chispa. Nada se mueve sin riña". Caín: (Reprocha) "¿Violencia, Tatita?". Tatita: "No. Dialéctica, infeliz. La miseria no es pelear. Miseria es matar al par. El uno crece de a dos. El dos peleando es armonía. Es vuelo. El uno solo crece monstruo. Pájaro de un ala sola. Como vos. Te amputaste un ala. Juntos podían ser ángel y mirate, terminaste gallina bataraza". Tatita no ignora que Caín será duro de vencer. Que su estirpe egoísta y criminal devastará la tierra. Pero también habrá de persistir la estirpe de Abel. Será la sombra acechante que impedirá el sueño sereno de Caín, que no lo dejará disfrutar de sus triunfos, que lo llevará a vivir con miedo, a levantar muros cada vez más altos, sin que ninguno le entregue sosiego. Tendrá que vivir matando a los otros, haciéndolos sufrir, haciendo el mal. Tatita: "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".

¿Volverá alguna vez Tatita? ¿Dejará la tierra en manos de Caín? ¿Hará algo para amainar el sufrimiento humano? Difícil saberlo. Pero Kartun –en un momento de su magnífica obra– entrega una esperanza. Tatita podrá hacer su entrada en cualquier momento porque, sencillamente, tiene llave.

Análisis:

La nota que vamos a analizar, se publicó como contratapa de *Página 12* (es decir, en un espacio destacado del diario) y está firmada "por José Pablo Feinmann": filósofo, docente, escritor, ensayista, guionista y conductor de radio y televisión. Ganador del premio Konex y de los diplomas que la fundación entrega en cuatro oportunidades (ampliar en la biografía on-line de la Fundación Konex[65]), ha desarrollado una importante labor de intervención intelectual de corte filosófico sobre problemas fundamentales de la Argentina en sus ensayos, obras de teatro,

[65] En esa web, tras señalar sus premios en Ensayo político y sociológico, así como en guión de Cine y TV. en la Fundación Konex señalan "Licenciado en Filosofía. Escritor, dramaturgo, guionista cinematográfico y de miniseries y programas unitarios para TV. Fue columnista de la revista Humor y del diario Página/12. Fue docente (UBA). Publicó más de 30 libros entre ensayos, novelas y crónicas, entre ellos: *El mandato, La sangre derramada, Pasiones de celuloide, La sombra de Heidegger* (seleccionada entre las cuatro novelas participantes en el Premio Vallombrosa -von Rezzori). Sus obras fueron traducidas al francés, italiano y alemán, y sus guiones fueron filmados por Aristarain (*Últimos días de la víctima*), Desanzo (*En retirada, Eva Perón*), Zurinaga (*Tango bar*) y Olivera (*Play murder for me, Ay Juancito*), entre otros. Su novela *Ni el tiro del final* fue filmada en EE.UU. por Juan José Campanella (1996). Para teatro, escribió *Cuestiones con Ernesto Che Guevara*, estrenada en 1998, *Sabor a Freud* (1992) y *4 jinetes apocalípticos* (2007). Su programa *Filosofía aquí y ahora* es el primero de ese tipo en la TV Argentina. Editó los ensayos: *La historia desbocada I y II* (2004), *Escritos Imprudentes II* (2005), *El cine por asalto* (2006), *La filosofía y el barro de la historia* (2008), *Peronismo: filosofía política de una persistencia argentina* (I y II, 2010), *Siempre nos quedará París* (2011) y *Filosofía política del poder mediático* (2013). Conduce el programa *Filosofía, aquí y ahora*. para el Canal Encuentro. Viaja invitado y dicta conferencias en Barcelona, Madrid, Nueva York, Berlín, Milán y Roma". Ver más en: https://www.fundacionkonex.org/b2296-jose-pablo-feinmann

en las contratapas de *Página 12*, en programas de tv, especialmente en las siete temporadas en la tv pública de "Filosofía aquí y ahora. Ese es el capital simbólico (en este caso, específicamente, su capital cultural vuelto reconocimiento), que legitima su análisis sobre *Terrenal*. Si establecemos una lectura relacional con los demás textos que hasta ahora hemos analizado, nos encontramos aquí con un ensayo crítico sobre la obra cuyos fundamentos son filosófico-políticos, es decir que no se basa en un análisis estético de la obra, ni sobre sus rasgos formales en términos teatrales (como observábamos en alguna medida en la crítica académica de Irazábal), sino más bien una lectura desde el campo filosófico-político, incluso cuando conecta en algunos puntos con referencias teatrales (especialmente Beckett). De hecho el texto de Feinmann es un ensayo crítico sobre *Terrenal* que "exige" por parte del lector una interpretación filosófica, es decir ciertas competencias relativas sobre todo a la filosofía moderna (Hegel) y contemporánea (Ricoeur). A diferencia de las otras críticas, este ensayo de Feinmann invita a caer en la tentación de hacer una interpretación, es decir que como todo texto de impronta filosófica propone zonas abiertas para producir una exégesis metadiscursiva. Si bien daremos algunas pistas al respecto, no es el objeto de esta tesina hacerlo, sino más bien observar cuáles son los rasgos discursivos que operan en la producción de este discurso que se presenta como una valoración particular sobre una obra de teatro también particular: *Terrenal*, de Mauricio Kartun.

Hay que destacar que los primeros tres párrafos del texto, es decir, la mitad, no hacen referencia a *Terrenal* (aunque el título del ensayo anuncie su referencia a la obra), sino a una lectura filosófica de la teología cuyo eje es la relación entre Dios, el mal como intervención humana en la tierra, basada en la interpretación del filósofo francés Paul Ricoeur y en los giros hegelianos que le imprime Feinmann. Ya a comienzos de la década de 1950 Ricoeur había publicado una crítica estupenda sobre la obra de teatro *El Diablo y Dios,* de Sartre, que pareciera estar jugando algún papel en el ensayo de Feinmann. Lo que vemos ya desde el primer párrafo de este ensayo crítico sobre *Terrenal*, es la entrada de una fuerte polifonía que va desde la Biblia a Ricoeur, pasando por Nietszche y el Cándido de Voltaire, alternando entre la cita directa y la indirecta. Ricoeur plantea el desafío que significa para la filosofía y para la teología la coexistencia de, por un lado, el mal en el mundo y, por otro, la fé en un Dios que es bueno y todopoderoso. No es menor esta referencia al filósofo, la cual se reitera como matriz

de interpretación. Asimismo -para construir su reflexión- cita a Hegel y su tesis de que la historia avanza por su lado malo. "Reducir la violencia es reducir el mal. Pero sin el mal no habría historia", reflexiona Feinmann. Luego, pone en relación esta cuestión filosófica de la existencia del mal y su rol en el desarrollo de la historia con la función del poder y del poder político. En ambos casos, el uso de polifonía a través de la cita directa- y en el caso de Paul Ricoeur la descripción de la fuente consultada- otorgan a la crítica a través de "la voz autorizada" no sólo una mayor profundidad de análisis sino también una solidez al ser respaldada su idea en teorías de grandes filósofos.

"El Génesis, en el modo de la condena, narra la intromisión de la rebeldía en un espacio en que sólo basta obedecer para vivir en paz y armonía eternas. No hay dictadura que no diga esto a sus sometidos. Dios es el dictador del Edén. No coman el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. Sin la tentación de Satán y la curiosidad de Eva y su seducción de Adán para obligarlo a comer el fruto prohibido, no habría historia humana. En suma, para el Génesis, el pecado es desobedecer las normas que ha impuesto el poder dictatorial. Es por el mal que hay historia de los sujetos humanos. Es por Judas que el Cristo puede llevar a cabo su tarea de redención".

De esta manera, en esta crítica se interpreta el relato bíblico (de un Dios sobre los hombres) en términos de relato del poder (de unos hombres sobre otros): las prohibiciones, las tentaciones, la obediencia, la rebeldía, la condena, el Dios y los sometidos. Estos tres primeros párrafos introduciendo la temática del mal en vínculo con el relato bíblico, preparan el terreno -valga la reiteración- para pensar el asesinato de Abel a manos de Caín y ese Dios que "llega" y sentencia en *Terrenal* de Kartun, desde una lectura en clave filosófica, social y política. Ya que si bien su análisis es profundamente filosófico, para Feinmann la obra de Kartun habla, a través del mito de Caín y Abel, de la sociedad capitalista, estableciendo una clara referencia con la historia Argentina. Esto se produce de forma escalonada a partir del cuarto párrafo con la introducción del tercer párrafo cuando se introduce el relato sobre Caín y Abel, y cómo el primero asesina al segundo. El análisis se vuelve hegeliano, en la medida en que la negación, en este caso en la forma de la muerte del otro hace "avanzar la historia", no "progresar" -dado que discute la teleología hegeliana:

"De aquí la propuesta que debemos oponer a la de Camus sobre la cuestión fundamental de la filosofía. Que no es el suicidio, sino la decisión sobre si hay o no hay que matar. Si la historia avanza por su lado malo es porque los sujetos humanos se matan unos a otros desde el comienzo de los tiempos, desde que Caín mató a su hermano Abel. Pareciera que hay que matar. Pero matar es el mal. La mejor definición del mal, conjeturo, es la que postula que matar o provocar el sufrimiento del Otro es lo malo. Matar es siempre un acto violento. Por consiguiente, el mal es la violencia. Cito otra vez a Ricoeur: "Sea ética o política, toda acción que disminuya la cantidad de violencia ejercida por unos hombres contra otros, disminuye el nivel de sufrimiento en el mundo" (Ricoeur, Ibid., p. 61)"

Este pasaje del ensayo crítico de Feinmann es central porque, como señala en el cuarto párrafo "Estas temáticas –explícitas o latentes– se tratan en la obra que Mauricio Kartun exhibe en el Teatro del Pueblo: *Terrenal, pequeño misterio ácrata*". Tenemos que destacar que lejos de la reiteración de elogios, este ensayo dota de glosas filosóficas a la obra de Kartun, reconociéndole -legitimando- desde otro campo (el filosófico) esa impronta que la propia obra habilita en los parlamentos de los actores (volveremos sobre esto). En el párrafo que acabamos de citar se observa el debate con Camus, así como Ricoeur permite pensar "el matar" al otro como el "mal". De ahí que la tragedia que signa el triángulo entre Caín, Abel y Tatita (Dios) sea en manos de Kartun una forma filosófico-política de tratar estos temas, pero con referencias a la historia argentina. Una muestra de ello es que Feinmann reconoce en el texto elementos de la historia política de la Argentina, puntualmente del peronismo. Mediante la cita directa, recuerda cuando en la obra Caín le dice a Abel: "Anoche bebió, descamisadito de los ranchos". Feinmann analiza este fragmento de la siguiente manera: "Como vemos, de entrada apenas, Caín peroniza a su hermano fiestero. Feinmann lee correctamente el apelativo "descamisadito" mediante el verbo "peroniza", ubicando la categorización que Caín produce sobre su hermano bajo las lógicas de emblema político. Es decir que muestra la alteridad entre dos lógicas económicas y políticas, por cierto filosóficas, vueltas antagonismo entre los hermanos que son el puntapié para que uno de muerte al otro.

“Finalmente, Caín mata a Abel. Habían discutido mucho. Eran muy diferentes. No podían convivir. Abel decía: “Patrimonio de la humanidad es la tierra”. Caín negaba: “No, señor: la tierra... es de quien la trabaja”. Abel, burlón, se reía con ganas: “Con tal de defender el capital es capaz de hacerse comunista”. Harto, Caín comete su acto definitivo: asesina a su hermano, introduce la negatividad suprema en la historia, el lado malo, el mal. En seguida se justifica: “Yo no fui. Defensa propia. Yo le di el alto. Legítima defensa. Vivimos en continua zozobra. Acá te matan por el ser y la nada. No hay justicia, no hay ley. Por Dios... No hay castigo”.

En este párrafo, donde se tematiza el asesinato a partir de las voces de los actantes (polifonía de reenvío interno a la obra) mostrando los fundamentos políticos del antagonismo, se puede evidenciar por qué Feinmann en el título indica que de lo que se trata en Terrenal no es sólo de Caín y el mal (dimensión filosófica, teológica y ética), sino del capitalismo (dimensión política). Luego de ello Feinmann refiere de forma elogiosa al monólogo clave de *Terrenal*: “Aparece Tatita y la obra se arroja hacia su fin por medio de un formidable monólogo que deja caer sobre el criminal propietario”. Esto nos permite señalar que Feinmann categoriza valorativamente la obra de Kartun -como anunció en el título - como “una gran obra” y luego reafirma esta idea con otro subjetivema (“magnífica”) cuando resume hacia el final de la nota su valoración de la obra completa, el desarrollo de su ensayo valora en detalle varios elementos de la representación de los personajes, tanto en lo que hace al “tipo” de personaje, como a la forma en que es representado por un actor en particular, por un lado, el personaje de Tatita, para lo cual utiliza el subjetivema “espectacular”. Dice: “Tatita es un personaje espectacular. Habla con tonada cordobesa y sabe decir dichos populares con gran sentido de la ocasión”. Pero no sólo valora el personaje creado por Kartun sino también el desempeño del actor que encarna a Tatita, poniendo énfasis en el monólogo al que hacíamos referencia: considera que Claudio Rissi llega a una “estatura semejante” (subjetivema) y logra lo “sublime” (subjetivema) mediante un “formidable” (subjetivema) monólogo que interpreta hacia el final de la obra, cuando Caín ya cometió el acto que todos sabíamos que iba a cometer, el de de matar a su hermano. “Pocas veces en la historia del teatro un actor consiguió una estatura semejante”, sostiene Feinmann en relación a Rissi. “No sólo llenó la escena. La desbordó. Decía, también, un texto jugado, inaudito en estos tiempos de escritores prudentes, que se plantean, antes de escribir, qué ponen en riesgo si escriben contra el poder”. Aquí valora

especialmente, por un lado, la encarnación del texto en Rissi, mediante el verbo "desbordar", pero va más allá: puntualmente destaca el trabajo de Kartun al escribir un texto que califica con los subjetivemas "jugado", "inaudito" y por esto mismo explica que a su entender Kartun no pertenece justamente a los escritores que más abundan en estos tiempos, a los que denomina con el apelativo "escritores prudentes". Esta referencia, nos reenvía a una matriz interpretativa cercana a la que sostenía Quiroga en *La Nación* unos meses antes (Octubre de 2014) cuando contraponía dos formas de arte. Cabe señalar que con menos ahínco, Feinmann también valora el trabajo de los otros dos actores, utilizando los subjetivemas "magníficos" y "opulentos" en referencia a los "niveles que alcanzan" con su actuación. Sin embargo, cita in extenso e interpreta en términos filosófico-políticos el monólogo de Tatita, para culminar el penúltimo párrafo con esta expresión del uso directo e interno a la obra, de la polifonía: "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".

Antes de finalizar este análisis del texto de Feinmann, nos permitimos señalar que algo interesante que podemos observar en esta crítica (y que observamos en alguna medida en la de Irazábal) es que dialoga con otras. Nuevamente aquí advertimos el uso de polifonía y de la introducción de la polémica con otras críticas. Muestra que ha leído reseñas o críticas donde se señala que el personaje de Tatita (la figura del padre o de Dios en Terrenal) no cumple lo que sería la función de Godot (en alusión a la obra de Samuel Beckett) ya que Caín y Abel están a la espera de su llegada. Explica que el sentido de la espera en Esperando a Godot es claramente otro, mientras que en Terrenal Caín y Abel se sorprenden de la llegada de Tatita. "Tatita no es Godot, como he leído por ahí. Kartun no se ha sometido al esquema beckettiano: personajes que esperan algo que no llega. No, los dos pobres seres de Beckett esperaban a Godot para justificar su pobreza existencial. Godot, el sentido, no viene de afuera, no es un regalo. Hay que inventarlo. Cada uno debe ser su Godot, inventarlo e inventarse. Tatita es Dios y llega. Caín y Abel se sorprenden. "¿Cómo entró, Tatita?" "Tengo llave."

Para cerrar su nota, Feinmann recurre a una metáfora de la obra (Tatita tiene la llave) sugiriendo en clave de humor que podría ser posible aplacar el sufrimiento humano si la figura

del padre, la figura de Dios, pudiera entrar cuando quisiera. Por esto mismo dice que Kartun con su obra nos deja una esperanza. Cabe señalar, retomando algo que decíamos más arriba, que el tipo de estrategia de reconocimiento consagratorio que se pone en juego aquí, se basa en dotar de glosas filosóficas a la obra de Kartun, reconociéndole -legitimando- desde otro campo (el filosófico) esa impronta que encuentra fundamento en el texto de la obra.

****

CLARIN

a) ESPECTÁCULOS, Teatro, Mauricio Kartun, con más premios. Acaba de recibir el Premio de la Crítica de la Feria del Libro por su obra "Terrenal. Pequeño misterio ácrata", Juan José Santillán, 26/04/2015

Teatro.
Mauricio Kartun, con más premios

Acaba de recibir el Premio de la Crítica de la Feria del Libro por su obra "Terrenal. Pequeño misterio ácrata".

Autor y director. Kartun, también presente en el Festival de Caracas.

JUAN JOSÉ SANTILLÁN

28/04/2015 - 22:07 | Clarín.com | Espectáculos | Teatro

Feria Del Libro / Kartun / Terrenal

Mauricio Kartun sigue recogiendo premios por su más reciente producción, **Terrenal. Pequeño misterio ácrata**. La semana pasada obtuvo el Florencio Sánchez -que otorga la Casa del Teatro- como "Autor Nacional". Y acaba de recibir el Premio de la Crítica de la Feria del Libro.

El texto de **Terrenal...** fue seleccionado por el jurado -integrado por Jorge Lafforgue y Pedro Rey, entre otros- como la mejor producción literaria creada durante 2014. En esta edición de la Feria del libro la escritura dramática tiene una presencia destacada ya que, además del premio a Kartun, Roberto "Tito" Cossa brindó el discurso inaugural.

NEWSLETTERS CLARÍN

En primera fila del rock | Te acercamos historias de artistas y canciones que tenés que conocer.

TODOS LOS JUEVES.

Recibir newsletter

Terrenal..., que actualmente realiza su segunda temporada en el Teatro del Pueblo, no se presentó este fin de semana en Buenos Aires debido a que participó del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Tuvo un lugar privilegiado en la programación, ya que se encargó del cierre.

Kartun siempre se consideró un "autor que dirige". En el caso de **Terrenal...**, escrita y dirigida por él, trabajó en una zona muy visitada en su dramaturgia: los mitos. En este caso tomó a los hermanos Caín y Abel y lo trasladó a una zona reconocible, tal vez las afueras de Buenos Aires. Allí, en un loteo perdido en la llanura, con fuerte aroma a usurpación, Caín toma la forma de un productor 'morronero' experto en números que fantasea con todos los lugares comunes de la derecha más rancia. Abel, en cambio, es un vendedor de carnada que vive con lo justo y tiene un carácter libertario. Ambos esperan la llegada de "Tata" Dios. En esta obra Kartun elaboró no sólo una escritura refinada a nivel formal, también la cargó de un sentido político demoledor.

Análisis:

La única "nota" publicada por Clarín sobre *Terrenal* -por fuera de las entrevistas a Kartun que definen su relación con su obra- es firmada por Juan José Santillán: crítico de teatro en el diario Clarín y con un currículum que incluye las carreras de Periodismo y de Letras en la Universidad Nacional de la Plata, la escritura y dirección de varias obras de teatro, es colaborador de la revista "El Picadero" del Instituto Nacional del Teatro y corresponsal en Buenos Aires de la Revista de Artes Escénicas Hamlet (Barcelona), entre otras cosas[66]-. La "nota", que no es en sentido estricto ni una crítica, ni una nota de opinión, sino un híbrido entre

[66] Recomendamos ampliar la información sobre su curriculum en: http://www.alternativateatral.com/persona71610-juan-jose-santillan

una “nota de información” y unos pocos comentarios que podrían ser parte de una “crítica”, comienza con un tono más bien informativo, contando que Mauricio Kartun ha recibido un nuevo premio por su obra *Terrenal* (el Premio de la Crítica de la Feria del Libro) mientras que la semana anterior había recibido ya el premio Florencio Sánchez, que otorga la Casa del Teatro, como “Autor Nacional” por la misma obra. Pero en su último párrafo, el autor se dedica a hacer su propia valoración de la obra que le está valiendo tantos reconocimientos a Kartun.

A nivel del análisis crítico, Santillán señala que en *Terrenal*, Kartun trabajó “en una zona muy visitada en su dramaturgia: los mitos”, dando cuenta de su conocimiento sobre las obras teatrales anteriores y que su comprensión lo requiere. En el mismo sentido de comprender la obra en el marco de la trayectoria del director, haciendo uso de la polifonía, recuerda que Kartun -si bien escribe y está a cargo de la dirección en esta y otros obras- se autodefine sede “siempre” como “un autor que dirige”.

Luego cuenta el conflicto que se desarrolla en *Terrenal* definiendo los rasgos de los personajes que se enfrentan: por un lado, el personaje de Caín, a quien identifica como “un productor morronero experto en números que fantasea con todos los lugares comunes de la derecha más rancia” y, por el otro, Abel,“un vendedor de carnada que vive con lo justo y tiene un carácter libertario”. Esta referencia a la tradición anarquista bajo la forma del apelativo “libertario” es central e indica qué tipo de competencias políticas supone la lectura de este texto breve (un contrasentido sería por ejemplo confundirlo con la tradición liberal que tristemente hoy en los medios masivos se hace llamar “libertaria” para “despegarse” de la metonimia por la cual se la asocia por razones históricas bien fundadas a la más rancia derecha argentina). Aquí vemos cómo se hace una lectura política del enfrentamiento entre los famosos hermanos del Génesis: “la derecha más rancia” versus el “carácter libertario”. Para concluir, Santillán destaca dos atributos de esta pieza: la escritura que valora con el subjetivema “refinada” y su sentido político que califica como “demoledor” (subjetivema). En ese sentido, breve, este texto valora positivamente la obra de Kartun poniendo en escena una estrategia de reconocimiento mixta como la propia nota: contribuye a consagrar la obra mediante informar sobre sus premios, al mismo tiempo que elogia la impronta política de la obra.

CONCLUSIONES:

Quisiéramos comenzar estas conclusiones proponiendo una reflexión sobre el proceso de investigación, la cual presentamos al final de la tesina y no al comienzo (como lo aclaramos en la introducción), ya que implica una mirada de conjunto sobre el trabajo realizado. Al comienzo de esta tesina, nos propusimos realizar un cruce entre teatro y comunicación. Luego de definir nuestro objeto de análisis - qué dicen las críticas teatrales de la prensa escrita masiva sobre la obra de teatro *Terrenal, pequeño misterio ácrata,* de Mauricio Kartun - comenzamos la búsqueda de nuestro corpus. Nos llamó la atención el poco material que encontramos durante el primer año de la obra (desde septiembre de 2014 a septiembre de 2015) y lo primero que pensamos fue que sería necesario replantear nuestro objeto de análisis. Pero antes de hacerlo, conversamos un poco más al respecto y nos preguntamos si ese obstáculo que habíamos encontrado no nos estaba diciendo algo, acaso ayudándonos a delinear una primera, muy incipiente hipótesis sobre nuestra investigación. Fue allí cuando nos convencimos de que debíamos ampliar nuestro corte temporal para poder disponer de un corpus adecuado para el análisis y no sólo eso si no también que nuestra tesina sería una tesina "exploratoria" (por llamarla de alguna manera). A medida que íbamos rastreando tanto en el buscador de Google como en los sistemas de búsqueda de cada diario, veíamos que aquello que era difícil de encontrar (porque directamente no había mucha cantidad) era lo que nos resultaba más atractivo para nuestra trabajo: lo que denominamos "crítica teatral". En nuestro caso, específicamente críticas teatrales sobre *Terrenal*. Vale aclarar que sólo tomamos en cuenta la información de las ediciones impresas y dejamos de lado todas aquellas producciones que también realizan algunos de estos medios para internet (por ejemplo, los videos de Sandra Comisso recomendando obras teatrales o los de LN+ que muchas veces entrevistan a actores y directores).

Dentro de lo teatral, las críticas ocupan un lugar importante. Siguiendo el análisis que propone Natalia Gauna (2013), podemos señalar que para los elencos siempre es mejor tener críticas en los medios masivos (Clarín, Página 12, La Nación) que no tenerlas dado que aparecer en dichos medios implica cierta legitimación y validación dentro del campo teatral sumado a la

idea siempre vigente de que una crítica en estos medios traerá posiblemente mayor afluencia de público en las futuras funciones (lo cual no siempre es así). La mayoría de las veces, para los elencos independientes es dificultoso poder pagar a un agente de prensa- que es quien maneja los contactos para conseguir que los críticos asistan a alguna función- y así lograr un lugar en el medio (quedará para otro trabajo qué sucede con las críticas teatrales de la prensa escrita masiva frente a la multiplicación de plataformas digitales y redes sociales por las cuales hoy en día se comunican las obras teatrales y que están al alcance de todos). "La crítica sirve más por lo que muestra que por lo que valora. En tanto que permite visualizar el campo teatral. Si el lector puede ver reflejada en esa crítica ese contexto en el cual se inscribe el espectáculo, identificar ciertos elementos exógenos que influencian la obra y dar cuenta de cierto panorama de la escena teatral contemporánea, es que la crítica funciona y es importante". Así lo explica la periodista y gestora cultural Natalia Gauna (2013: 84)

Decidimos trabajar solamente con críticas y notas de opinión (ambas pertenecen al género discursivo más amplio de opinión) porque son las que nos permiten realizar un análisis en profundidad para dar cuenta de esas condiciones de reconocimientos (en términos de Verón). Y en un cruce audaz con la propuesta de Bourdieu (ampliar en Dukuen. 2010) esto nos orientó también a investigar quiénes firman estos artículos ¿periodistas, licenciados, críticos teatrales, actores, directores? Es decir, quiénes dentro del "campo teatral" tienen la voz legitimada para escribir estas críticas.

Con el corpus ya definido, comenzamos a hacernos algunas preguntas puntuales que fueron definiendo el enfoque de nuestro trabajo. ¿En qué lugar/sección del medio son publicadas estas críticas, reseñas y entrevistas referidas a la obra teatral (espectáculos, opinión, suplemento, cultura, sociedad)? ¿Por qué hay más entrevistas al director y dramaturgo Mauricio Kartun que críticas a la hora del estreno de *Terrenal*? ¿Por qué esta situación se repite en las siguientes temporadas de la puesta? ¿Por qué críticos teatrales reconocidos que suelen escribir en estos diarios no han publicado ninguna crítica sobre *Terrenal* durante tantas temporadas de la obra? ¿Por qué no encontramos ni una sóla crítica que contenga alguna valoración u observación negativa sobre la producción? ¿Se trata de decisiones editoriales o de los periodistas/críticos que escribieron? ¿Qué tipo de reconocimiento valorativo construyen de Kartun estos discursos?

¿En qué lugar lo ubican en el campo de la producción de teatro independiente? ¿Estos tres medios de circulación masiva producen un discurso de legitimación de Kartun en el campo teatral?.

En el diario Clarín encontramos lo siguiente. Durante 2014 (año de estreno de *Terrenal*), dos entrevistas: "Caín y Abel, los dueños de la pampa" y "Mauricio Kartun: esperen todavía no me jubilé". Durante 2015, dos entrevistas: "Mauricio Kartun, la experiencia te pone más audaz" y "Premio literario para Kartun y esa pasión por el teatro", y una reseña: "Mauricio Kartun, con más premios". Sin dudas, este medio prioriza las entrevistas antes que las críticas, reseñas o notas de opinión sobre la obra. De esta manera, la hipótesis que queremos proponer es que la estrategia discursiva de Clarín lo que hace es poner en primer lugar la voz del propio Kartun. En una primera aproximación, podríamos pensar que el medio busca dar la palabra al dramaturgo para no imponer una lectura o una interpretación determinada sobre su obra. Sin embargo, esto también puede entenderse como una manera de hacer "como si" no sentara posición, "como sí" no se comprometiese con ninguna mirada o lectura de *Terrenal* excepto con la del propio Kartun. Al priorizar las entrevistas, lo que hace este medio es tomar la palabra de Kartun como voz autorizada, legitimada y suficiente para difundir su propia obra, como si no fuera necesario ofrecer a los lectores del diario el análisis que puedan hacer uno o varios críticos/académicos o periodistas especializados sobre *Terrenal*: la toma de posición de Clarín es la de reconocer que el discurso legítimo sobre la obra es el de Kartun. Nos encontramos en este punto con la postura de un medio que asume la consagración de Kartun en el campo cultural y su política de difusión cultural recae en un sentido común acuñado en cierta zona del circuito cultural independiente. Tengamos en cuenta que la única crítica que encontramos en el diario, establece una estrategia de reconocimiento mixta: contribuye a consagrar la obra al informar sobre sus premios, al mismo tiempo que elogia la impronta política de la obra. No obstante, Clarín al evitar producir discursos críticos sobre la obra tiende a "no mostrar su ideológico" (Verón, 1987), es decir a no mostrar las condiciones de producción que fundamentan la estrategia de consagración y reconocimiento, desviando la lectura de la obra a las entrevistas a Kartun (en las cuales sí se observan sus condiciones de producción). Si lleváramos esto al extremo nos permitimos hipotetizar que un discurso como el de Clarín -comparado con los de La Nación y Página 12, como veremos- estaría más cerca de

producir un “efecto ideológico”, en el cual su discurso de consagración, consistente en dar la palabra a Kartun, “aparece como siendo el único discurso posible sobre su objeto, como si fuera absoluto.” (Verón 1987: 23). La palabra de Kartun entrevistado sería presentada por Clarín como “la verdad” sobre su obra, su discurso legítimo, al no abrir el juego polifónico de las críticas especializadas.

Comparativamente, el corpus del diario La Nación es más extenso y exhaustivo: durante 2014, dos críticas (“Magnífica creación de Mauricio Kartun” y “Al rescate de la palabra”), dos entrevistas (“Mauricio Kartun: la argentina se expresa a través de distintos acentos” y “El público nunca se ríe de lo mismo”). En lo que respecta a 2015, una nota de opinión: “Breve historia del mundo en un terrenito del conurbano”. Durante 2016, una entrevista (“Mauricio Kartun: la angustia es mayor como director que como escritor”), una nota de opinión (“Como en días de Caín y Abel”) y una crítica (“Kartun expande los límites del teatro”). En 2017, una nota de opinión (“Original, estimulante, necesaria”). En principio, la cantidad de críticas y notas de opinión de este diario es notablemente mayor si comparamos con el diario Clarín. Es decir que en términos comparativos el peso de las críticas es mucho más fuerte que en Clarín. Entre las críticas y opiniones de La Nación, encontramos diferentes perfiles de autores y *estrategias discursivas de reconocimiento:*

En la crítica firmada por Quiroga, se produce una estrategia de reconocimiento-consagración de tipo celebratoria, que consagra una forma específica de producir teatro (Kartun) ubicándola en la zaga de la cultura legítima (Borges, Beckett), contra el funcionalismo y el utilitarismo, es decir, en tensión con el realismo ordinario de la palabra cotidiana.

En la nota de Pacheco, la estrategia de reconocimiento de tipo celebratoria, consagra por diferentes vías (sean estéticas o afectivo-políticas) mediante una tendencia a enaltecer y destacar todas las decisiones tomadas por Kartun como dramaturgo y director.

En la crítica de Pomeraniec, la estrategia de reconocimiento consagra la obra de Kartun, apelando a la polifonía (citando su propia lectura de la obra) con toques afectivos/emotivos,

pero especialmente valorando el tipo de analogía política del drama existencial que se representa (no militante, no maniquea).

En la crítica de Irazábal, la estrategia de reconocimiento si bien es consagratoria, produce un efecto de legitimación de Kartun y sus obras al fundamentarse en referencias estéticas internas al campo teatral: es una crítica "académica" en comparación a las que hemos analizado, por eso no abundan los elogios y la polifonía refiere a debates estéticos-políticos sobre cómo relacionarse con la obra. Esto significa que produce consagración afirmando su autonomía.

Yendo más allá del Análisis del Discurso, si adoptamos una perspectiva sociológica encontramos entre los críticos diferentes variantes, todas fundadas no obstante en la legitimación del discurso en el orden de la acumulación de capital cultural: los que tienen un perfil más académico (como Federico Irazábal), un crítico teatral que representa la voz del medio en la materia ya que es quien escribe usualmente críticas teatrales (como Carlos Pacheco), una periodista especializada en crítica cultural (como Hinde Pomeraniec), un periodista especializado con experiencia académica en el mundo del teatro (como Osvaldo Quiroga), un dramaturgo y director teatral reconocido, colega de Kartun (como Claudio Tolcachir) y un actor de teatro, cine y televisión (como Martín Slipak). Cada uno de ellos escriben sobre *Terrenal* con distintas miradas, apreciaciones y distintos niveles de profundidad en el análisis, siendo el texto de Irazábal el punto más fuerte en términos de construcción de un discurso "académico". Sin embargo, lo que tienen en común estas críticas es que ninguna produce una observación o valoración negativa de *Terrenal* en ninguna de sus dimensiones: ni del texto, ni de la producción, ni de la dirección de actores, ni de algún elemento de la escenografía o la iluminación (volveremos sobre esto). Sí es notable la diferencia entre las notas en términos - como decíamos - de profundidad en el análisis: la de Quiroga pone a dialogar con grandes obras de la literatura nacional y extranjera y utiliza *Terrenal* como disparador para reflexionar sobre el lenguaje y su utilización poética y política; la nota de Pacheco presenta la estructura clásica de una crítica y se presenta como la opinión (y recomendación) del diario; en el caso de Pomeraniec, el diario convoca a una voz que reconoce como autorizada para hablar sobre la obra y, entre otras cosas, esta autora le pone un tono emotivo/afectivo a su texto recurriendo a recuerdos de su propia infancia y es la que más

recurre (entre las notas de La Nación) a la palabra directa de Kartun; Irazábal escribe durante la tercera temporada de *Terrenal* (es decir cuando pasados tres años del estreno, seguía llenando sala) con lo cual su análisis es más profundo y parece hablarle a un lector especializado, indagando en los motivos del éxito de esta obra en el circuito independiente; Slipak alienta a todo público a ver *Terrenal* argumentando que pueden disfrutarla quienes gusten de un teatro más clásico como quienes prefieran un teatro más moderno, se trata de un reconocimiento interno al campo (ya que Slipak es actor) al igual que el texto de Tolcachir, pero la diferencia es que este último es colega y muy cercano a Kartun.

En términos de Análisis del Discurso, y siguiendo a Verón (1987) podemos afirmar que La Nación - a diferencia de Clarín - sí muestra su "ideológico", por eso presenta multiplicidad de voces y análisis sobre *Terrenal* que muestran sus fundamentos analíticos -mediante referencias a la cultura letrada-, porque su estrategia es construir un discurso polifónico, es decir, pretende construirse como un medio que se abre a diversas miradas pero siempre a través de la palabra de especialistas para ofrecer al lector un análisis fundamentado sobre la nueva/última obra (dependiendo el año en que se escribió la crítica) de uno de los dramaturgos más reconocidos en la escena del teatro independiente de Buenos Aires. Dice Verón que "en un discurso es la exhibición de su ideológico lo que produce la cientificidad" (1987: 25), que nosotros preferiríamos llamar "efecto de conocimiento", porque como bien señala Verón: "El efecto de sentido de cientificidad puede aparecer en discursos que no fueron producidos por el sistema productivo de las ciencias"(1987:22). Es decir que La Nación al construirse como un medio que ofrece a sus lectores la mirada crítica de especialistas en "teatro y cultura-arte" produce *un efecto de conocimiento legítimo*, de posesión del saber, anclado en el reenvío al capital cultural de los especialistas.

Centrémonos ahora en *Página 12*, durante el transcurso del año de estreno encontramos una entrevista ("Aquí la sombra es el par de opuestos, el otro") y una nota de balance teatral del año donde aparece la obra en cuestión. Durante 2015, una crítica ("Caín, el mal y el capitalismo en una gran obra de Mauricio Kartun") y en 2016, dos entrevistas ("Espíritu de época", "Yo pienso en dramaturgo y traduzco a director"). Por otro lado, en el suplemento Radar, una crítica de 2015 ("Criollo y popular") y una reseña ("Inevitables/teatro"). Si bien

este diario publica menos cantidad de críticas que La Nación, las dos que presenta tienen una extensión y una profundidad analítica destacadas. Por un lado, tenemos la de Mercedes Halfon, más cercana a la forma académica interna al campo teatral -al estilo de la de Irazábal en La Nación - escribe lo que definimos como un ensayo crítico reconociendo un estilo propio de Kartun (utilizando incluso el apelativo "kartuneano") pero sin elogiar en demasía su última obra. Halfon analiza especialmente en su texto los metadiscursos religiosos y políticos que funcionan en *Terrenal*. El hecho de que cierre el texto con una cita directa a Nietzsche, muestra el carácter consagratorio que la estrategia de reconocimiento de la crìtica propone sobre la obra de Kartun, sin la necesidad del elogio *ad hominem* permanente. Cabe destacar en su carácter académico, y comparativamente con la de Irazábal (con la que comparte mayores afinidades de género) el peso que la lectura política de la forma estética toma aquí, en la cual la apelación consagratoria a la propia lectura que Kartun produce sobre su obra (polifonía) implica su reconocimiento como intelectual.

Por otro lado, tenemos la nota de Feinmann en la forma del ensayo filosófico-político, es decir, externa al campo teatral. Este texto propone una interpretación de la obra desde el campo filosófico, dejando zonas abiertas y demandando de competencias muy específicas (sobre todo de la filosofía moderna) para su lectura. Tenemos que destacar que lejos de la reiteración de elogios, este ensayo dota de glosas filosóficas a la obra de Kartun, reconociéndole -legitimando- desde otro campo (el filosófico) esa impronta que la propia obra habilita en su dramaturgia.

Si bien en ninguno de estos textos hay valoraciones o comentarios negativos sobre *Terrenal* (no los hay en la totalidad de nuestro corpus), vale aclarar que tampoco priman en las notas de Página 12 los elogios constantes sobre *la obra* y la figura de Kartun, como encontramos en algunos casos tanto en Clarín como en La Nación. Y en ese sentido, aún con sus diferencias con La Nación, Página 12 al mostrar en sus textos sus condiciones de producción (estéticas y filosóficas) tiende a producir *un efecto de conocimiento legítimo* o saber incluso más marcado, en la medida en que las dos críticas "exigen" del lector competencias específicas sean estéticas en el primer caso (Halfon), sean filosóficas en el segundo (Feinmann).

Cuando definimos la elección de estos medios con sus diferentes gramáticas político ideológicas pensamos que nos encontraríamos con críticas disímiles. Poniendo entre paréntesis este punto y reconociendo la autonomía relativa de los campos culturales (Bourdieu, 2010), encontramos en los tres diarios discursos consagratorios de reconocimiento positivo y legitimación sobre *Terrenal* y su autor, Mauricio Kartun. En ninguna de las críticas, hay comentario negativo alguno sobre la obra, más bien lo que varía son los fundamentos y las formas que toma el discurso consagratorio (es decir el grado en que muestran u ocultan sus condiciones de producción). **Por eso una de las conclusiones centrales de esta tesina (la cual es una hipótesis a profundizar en investigaciones más amplias y diacrónicas sobre la recepción de las obras de Kartun) señala que estamos frente a un "sentido común" del campo teatral, es decir una doxa que fundamenta la creencia en el valor del arte de Kartun: el discurso consagratorio que observamos sin fisuras, da cuenta no de una obra en vías de legitimación, sino de una obra que ya es reconocida como legítima por el campo. Las críticas que analizamos no parecieran inaugurar la canonización del teatro de Kartun (a simple vista las instancias de legitimación las vienen produciendo a lo largo de los últimos 20 años). Más bien lo que hacen las críticas analizadas es certificar esa canonización, es decir, contribuir a una producción duradera de su consagración -y de la posición dominante en el "teatro independiente", pero expandiéndola a los diarios masivos, ampliando su reconocimiento hacia un público que excede al especializado.**

A pesar de que se puede decir -luego del análisis- que Kartun ocupa un lugar de consagración dentro del campo teatral y muy especialmente en "el teatro independiente" donde es ubicado unánimemente por la crítica -y por el mismo-, ningún artista está exento (o al menos eso pensábamos antes de realizar esta investigación) de una valoración negativa por parte de la crítica. Daniel Gaguine[67] al reflexionar sobre la labor de los periodistas que escriben críticas teatrales afirma: "Hay una tendencia a respetar a las "vacas sagradas" del medio. Periodistas con ciertos saberes y prestigios que han trascendido a través del tiempo, como si fueran leyes casi inquebrantables. Lo mismo con actores, directores o dramaturgos que hacen todo bien

[67] Estudió Cs. de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Fue jurado de los premios Trinidad Guevara y de los premios Luis Vehil. Es director del blog de difusión de teatro, cine y música "El Caleidoscopio de Lucy". Para ver más: https://ar.linkedin.com/in/daniel-gaguine-79208a51

(como mínimo). Así se reproduce, una "tradición" donde nada se pone en duda y todo está bien de antemano" (Gaguine, 2013:215).

Estas palabras resuenan en nosotras porque de alguna manera percibimos esta situación luego de la lectura y análisis del corpus y de las entrevistas leídas que encontramos en el período descripto. Lo que nos lleva a pensar en términos de Bourdieu aquello en relación a las reglas del campo cultural: "El valor que se le atribuye a una obra de arte aumenta conforme se legitime en la estética burguesa y en el colectivo de artistas que aceptan dichas reglas de jerarquización. Para compartir la disposición estética de las obras culturales se debe contar con un entrenamiento sensible de clase a las cuales se accede a través de las posiciones en el campo. Participar del goce de las obras de arte manifiesta una posición privilegiada en el espacio social".

Por otra parte, entendemos que el análisis crítico sobre una obra de teatro (incluyendo una interpretación sobre la obra, incluso una mirada divergente sobre ciertas decisiones del director o una crítica constructiva sobre algún otro elemento de la puesta en escena) viene siempre a enriquecer el hecho artístico. Cuando actores, directores y dramaturgos afirman con contundencia (en entrevistas, disertaciones, seminarios) que la obra de teatro no se consuma hasta que un conjunto de espectadores asisten a su puesta en escena y se concreta esa comunión que hace al hecho teatral, en síntesis, que la obra la completa el público, entendemos que dentro de ese público están también los críticos que luego compartirán (diario/radio/revista/redes sociales mediante) su lectura, su interpretación, su crítica de la obra. Con esto queremos decir que si la obra la completa el público (incluido los críticos) nos debemos (nos merecemos público y hacedores de teatro) unas críticas que no asuman ningún sentido común (o que por lo menos se pregunten sobre la canonización de un autor) y que no se guarden ninguna observación negativa por el sólo hecho de que se trate de la última obra de un director/dramaturgo consagrado y lleve temporadas llenando sala. Es decir que, siguiendo a Bourdieu (1990) para poner en duda los efectos de poder simbólico que los medios masivos tienden a producir mediante la legitimación de ciertas formas de cultura (nos referimos a la violencia simbólica que es la interiorización en los agentes de ciertas visiones y divisiones

sobre el mundo social, legitimadas socialmente[68]) es necesario cuestionar las formas de canonización de la crítica aún cuando nosotras mismas valoramos positivamente la obra de Kartun: la reflexividad consiste justamente en poner en cuestionamiento la creencia (la doxa) de un campo (en este caso el teatral) y preguntarse por sus fundamentos, incluso cuando una participa de esta creencia. Lamentablemente confirmamos en esta investigación, que eso no sucede en las críticas publicadas en los medios de circulación masiva. Con lo cual es posible que para salir de los efectos del poder simbólico que genera esta homogeneidad de discursos haya que recurrir a las críticas publicadas en otro tipo de medios de comunicación. No estamos diciendo que sí o sí las críticas deban contener alguna valoración negativa (entendemos que *Terrenal* tiene una aceptación altamente positiva) pero que ninguna la tenga es por lo menos llamativo. Es curioso que suceda esto con una obra que - a nuestro entender - tematiza o habla de alguna manera de la "violencia simbólica". Y para cerrar, nos permitimos una reflexión: Caín y Abel (en *Terrenal)* encarnan no sólo el mito bíblico sino fundamentalmente dos formas de interiorización y naturalización de ciertas visiones y divisiones sociales, es decir, dos cosmovisiones del mundo (cuando uno asiste a Terrenal puede observar estas dos cosmovisiones tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena en varios pares de opuestos: derecha-izquierda, bien -mal, agrícola-ganadero, cultura-naturaleza, sombra-luz, oralidad-escritura, peronismo democracia-dictadura, etc) en las que funciona de igual manera la "violencia simbólica". Podríamos pensar que Abel está por fuera de esa violencia, porque es un vagabundo, no responde a normas, pero poco a poco Kartun ubica en él rasgos de nuestra historia nacional, rasgos de una ideología: es un "descamisadito", dice Caín. Con lo cual tenemos de los dos lados - lado Caín y lado Abel - productos del poder simbólico que son vividos como naturales, y están tan incorporados en ellos (el desconocimiento de la arbitrariedad de esos saberes y visiones reconocidas es tal) que el descenlace es la muerte. Si alguno de los dos hubiera podido romper con el efecto de la "violencia simbólica" quizás no hubiera habido muerte. Claro está que en ese caso, tampoco habría mito.

[68] "La interiorización se puede hacer posible a través de un reconocimiento por parte del agente (reconocimiento de la legitimidad de lo incorporado y del agente a través del cual se produce la incorporación) que es también un desconocimiento de la arbitrariedad de lo reconocido, o sea de su génesis y su historia (Bourdieu y Passeron, 1972; Bourdieu, 1995). Podríamos decir que lo que se produce mediante la violencia simbólica es una naturalización de determinadas visiones y divisiones del mundo (la naturalización de los productos del poder simbólico) en sus relaciones sociales en tanto legítimas, o sea, reconocidas como legítimas y desconocidas como arbitrarias, al vivirlas como naturales". (Dukuen, 2010; 207)

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES:

-**Arzeno, Federico**, (2000) *Hacia una definición de la comunicación teatral,* tesina de licenciatura de la carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA.

-**Bajtín, M. M. (1982)** "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal,* primera edición en español, Ed. Siglo XXI Editores.

-**Benveniste, É. (1987)**"El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*, Madrid, Siglo XXI.

-**Berman, Mónica. (2013)** *Teatro en el borde, la ruptura de los verosímiles,* Bs. As, Ed. Biblos.

-**Berman, Mónica (2013)** "Comunicación y artes escénicas: un vínculo con muchas aristas". En AAVV *Comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales: una serie de miradas convergentes.* Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

-**Bourdieu, Pierre. (2010)** *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura,* quinta edición, Siglo XXI Editores.

-**Bourdieu, Pierre. (2001)** *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos,* España, Ed. Akal.

-**Bourdieu, Pierre. (1990)** *Sociología y cultura*, México. Ed. Grijalbo.

-**Bourdieu, Pierre (1995),** *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

-**Braude, Diego (2010)** "Cultura y medios electrónicos". En AAVV "Teatralidad, discurso crítico y medios" en *Cuadernos del Picadero, cuaderno número 21*-Instituto Nacional del Teatro, Bs. As.

-**Brook, Peter. (1968)** *The empty space*, New York,Touchstone Rockefeller Center.

-**Cosentino, Olga.(2010)** *La puesta en escena. En el teatro argentino del bicentenario*, Buenos Aires, Edición del Fondo Nacional de las Artes.

-De Diego, Julia (2015) "La prensa escrita durante el gobierno de Néstor Kirchner. Periodismo de opinión y disputas por el sentido político frente al proceso de construcción del kirchnerismo". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, UNLP.

-Dubatti, Jorge.(2010) *Cien años de teatro argentino,* Buenos Aires*,E*d. Biblos.

-Dubatti, Jorge. (2007) *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires, Ed. Atuel,

-Dukuen, Juan. (2010) *Las astucias del poder simbólico. Las "villas" en los discursos de Clarín y La Nación,* Ciudad autónoma de Buenos Aires, Ed Koyatún.

-Dukuen, Juan. "Herramientas metodológicas básicas de análisis del discurso con eje en la identificación de objeto del discurso", Para uso exclusivo de los alumnos del Seminario *Discurso y poder simbólico en la obra de Pierre Bourdieu. Una aproximación teórico metodológica.*

-Fondevila, Santiago (2010) "La crítica en el periodismo diario". En AAVV "Teatralidad, discurso crítico y medios" en *Cuadernos del Picadero, cuaderno número 21*-Instituto Nacional del Teatro, Bs. As.

-Ford, Aníbal. **(1996)** *Navegaciones*. Buenos aires, Amorrortu editores.

-Gaguine, Daniel (2013) "Échale la culpa a Pierre! Bourdieu y el oficio del periodista". En AAVV *Comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales: una serie de miradas convergentes.* Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

-Gauna, Natalia (2013) "Pensar la crítica". En AAVV *Comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales: una serie de miradas convergentes.* Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

-Gené, Juan Carlos,**(2010)** "Veinte temas de reflexión sobre el teatro" en *La puesta en escena*, Ciudad autónoma de Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

-Grotowski, J. (2016) *Hacia un teatro pobre* , segunda edición, México, Siglo XXI.

-Ibacache, Javier (2010) "Crítica de teatro en Chile: un oficio siempre en extinción". En AAVV "Teatralidad, discurso crítico y medios" en *Cuadernos del Picadero, cuaderno número 21*-Instituto Nacional del Teatro, Bs. As.

-**Irazábal, Federico (2010)** "La crítica entre la platea y el escenario" en AAVV "Teatralidad, discurso crítico y medios" en *Cuadernos del Picadero, cuaderno número 21*-Instituto Nacional del Teatro, Bs. As.

-**Javier, Francisco.(1998)** *El espacio escénico como sistema significante*, Ed. Leviatán.

-**Kartun, Mauricio**.**(2016)** *Terrenal, pequeño misterio ácrata*, Ciudad autónoma de Buenos Aires, Ed. Atuel.

-**Koss, Natacha (2016)** "El malentendido de Caín". En AAVV *Terrenal, pequeño misterio ácrata*, Ciudad autónoma de Buenos Aires, Ed. Atuel.

-Landaburu, Solana (2013) "Creación de un significado común: el teatro como hecho comunicacional". En AAVV *Comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales: una serie de miradas convergentes.* Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

-Maingueneau, D.(1980) *Introducción a los métodos del análisis del discurso*, Bs. As, Hachette.

-Merleau Ponty, Maurice. (1957) *Fenomenología de la percepción*, FCE, Buenos Aires

-Pêcheux, M. (1978) *Hacia un análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos.

-Sanchez, Sandra (2013) "Ephemera: el programa de mano como género discursivo". En AAVV *Comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales: una serie de miradas convergentes.* Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

-**Seoane, Ana (2010)** "Problemas de la crítica teatral: tensión entre teatralidad y discurso crítico". En AAVV "Teatralidad, discurso crítico y medios" en *Cuadernos del Picadero, cuaderno número 21*-Instituto Nacional del Teatro, Bs. As.

-Steimberg, Oscar.**(1993)** *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares,* 1°edición, Buenos Aires, Ed. Atuel.

-**Turiaci, Mariana (2013)** "El teatro como fenómeno comunicacional complejo en el contexto de las nuevas tecnologías de la comunicación". En AAVV *Comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales: una serie de miradas convergentes.* Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

-Vasilachis de Gialdino I. (2003) *Pobres, pobreza, identidad y representaciones sociales,* Barcelona, Gedisa.

-Verón, Eliseo.(1987) *La semiosis social,* 1°edición, Buenos Aires, Ed. Gedisa..

-Verón, Eliseo. (1991) "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política". En AAVV *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos.* Buenos Aires, Hachette.

-Verón, Eliseo. (1995) *Semiosis de lo ideológico y del poder*: la mediatización**,** Buenos Aires, Ed. Universidad de Buenos Aires.

-Vitale A. (1994)"Las instituciones en dos formaciones discursivas ante el Golpe de Estado de 1966", En Mangone C. y Warley J. (eds.) *"El discurso político: del foro a la televisión",* Bs. As, Biblos.

AAVV - "Comunicación, artes escénicas y artes audiovisuales: una serie de miradas convergentes".
Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 18 de mayo de 2013. Compiladoras: Mónica Berman - Florencia Levy.
-http://artesescenicas.sociales.uba.ar/category/investigacion/Comunicación

AAVV -"Teatralidad, discurso crítico y medios" en *Cuadernos del Picadero, cuaderno número 21*-Instituto Nacional del Teatro, Bs. As, diciembre 2010. http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/12/21.pdf

-Entrevista a Mauricio Kartun - Agencia de noticias Ciencias de la Comunicación UBA
http://anccom.sociales.uba.ar/2017/01/03/el-arte-es-la-respiracion-de-los-pueblos/

-Obra en construcción. Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires. 25/02/2011
https://www.youtube.com/watch?v=1Jju80g9keY

-Documental Caminos y utopías. 1era y 2da parte. https://www.youtube.com/watch?v=fpOqKgd419c

-Obra en construcción. Audiovideoteca de escritores.https://www.youtube.com/watch?v=1Jju80g9keY

-Documental El año de Salomé*:*
https://www.youtube.com/watch?v=t6AEqQW46Ow

-“Todo escritor es un lector degenerado” - Entrevista a Kartun - Canal de la Ciudad
https://www.youtube.com/watch?v=vuoQaz7YUMo
-https://lascronologias.wordpress.com/2018/06/17/panorama-diarios-circulacion-clarin-ivc/
-http://eliseoveron.com/bio/ (biografía Eliseo Verón)
-http://asimetrica.org/quienes-somos/colaboradores/javier-ibacache/ (biografía Jabier Ibacache)
-https://academiadelasartesescenicas.es (Academia de las Artes Escénicas de España)
-https://www.fundacionkonex.org/b2296-jose-pablo-feinmann (biografía José Pablo Feinmann)
-https://ar.linkedin.com/in/daniel-gaguine-79208a51 (biografía Daniel Gaguine)
-https://ar.linkedin.com/in/juliamontesoro (biografía Julia Montesoro)
-http://www.alternativateatral.com/persona71610-juan-jose-santillan (biografía Juan José Santillán)
-http://artei-artei.blogspot.com.ar/ (Asociación Argentina del Teatro Independiente)
-http://complejoteatral.gob.ar/ (Complejo teatral de Bs. As.)
-http://lanan.com.ar/2014/03/circuitos-teatrales/ (NAN periodismo sobre arte y sociedad)
-http://www.teatrocervantes.gov.ar/ (Teatro Nacional Cervantes)
-http://www.turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/capital-del-teatro (Página del gobierno de Ciudad/Teatro)
-https://www.sinca.gob.ar (Sistema e información cultural de la Argentina)
-https://www.territorioteatral.org.ar (Revista digital Territorio Teatral)
-http://espaciosescenicosautonomos.blogspot.com/ (Espacios escénicos autónomos)
-http://inteatro.gob.ar/Institucional (Instituto Nacional del Teatro)
-http://www.teatrodelpueblo.org.ar/ (Teatro del pueblo)
-https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Abierto
-http://www.alternativateatral.com/persona6409-monica-berman (biografía Mónica Berman)
-http://www.alternativateatral.com/persona75603-natalia-gauna (biografía Natalia Gauna)
-http://www.autores.org.ar/sitios/bcarey/Somi.htm
-http://cicritbaires.blogspot.com/ (Círculo Internacional itinerante de Crítica Teatral)
-http://comunicacion.sociales.uba.ar/?page_id=5085 (Página de Cs de la Comunicación. UBA)
-http://www.revistaanfibia.com/autor/mercedes-halfon/ (biografía Mercedes Halfon)

Diario Clarín www.clarin.com

Página 12 www.pagina12.com.ar

La Nación www.lanacion.com.ar

ANEXO:

Obras estrenadas[69]

- *Civilización...¿o barbarie?*, en colaboración con Humberto Riva. 1973.
- *Gente muy así*. 1976.
- *El hambre da para todo*. 1978.
- *Chau Misterix*. 1980.
- *La casita de los viejos*. 1982.
- *Cumbia morena cumbia*. 1983.
- *Pericones*. 1987.
- *El partener*. 1988.
- *Sacco y Vanzetti*. 1992.
- *Salto al cielo*. 1992.
- *Corrupción en el Palacio de Justicia*. Versión de la pieza de Ugo Betti. 1993.
- *Lejos de aquí*. En colaboración con Roberto Cossa. 1993.
- *La comedia es finita*. En Colaboración con Claudio Gallardou. 1994.
- *Volpone*. Versión libre de la pieza de Ben Jonson. En colaboración con David Amitín. 1995.
- *Aquellos gauchos judíos*. Letra de canciones. Texto de Roberto Cossa y Ricardo Halac. 1995.
- *La leyenda de Robin Hood*. Teatro San Martín. Sala Casacuberta. En colaboración con Tito Loréfice. 1996.
- *Arlequino*. Letra de canciones. Versión de Claudio Gallardou de *Il servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni. 1996/97.
- *Desde la lona*. 1997.
- *El pato salvaje*. Versión de la pieza de Henrik Ibsen. En colaboración con David Amitín. 1997.
- *Rápido Nocturno, aire de foxtrot*. Teatro General San Martín. Sala Casacuberta. 1998.
- *Los pequeños burgueses*. Versión de la obra de Máximo Gorki. Teatro Gral. San Martín. Sala Casacuberta. 2001.
- *El zoo de Cristal*. Versión de la obra de Tennessee Williams. Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Teatro Regio. 2002.
- *Perras*. En colaboración con Enrique Federman, Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel. 2002.

[69] Fuente: wikipedia.

- *Romeo y Julieta*. Versión de la obra de William Shakespeare. Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Teatro Regio. 2003.
- *La Madonnita*. Teatro General San Martín. Sala Cunill Cabanellas. 2003.
- *El niño argentino* (2006)
- *Ala de criados* (2009)
- *Salomé de chacra* (2011)
- *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014)
- Salvajada (2015)
- La suerte de la fea (2016)

Publicaciones[70]

- "Chau Misterix" por Editorial Autores (1983)
- "La casita de los viejos" y "Cumbia morena cumbia" por Editorial Autores (1985).
- "El partener" por la Universidad Nacional del Litoral en la Serie Teatro Argentino (1989)
- "El partener" por Girol Books de Canadá (1993).
- "Obras Completas" 1° tomo, que incluye "Chau", "Misterix", "La casita de los viejos", "Cumbia morena cumbia" y "Pericones" por Editorial Corregidor (1993).
- "Salto al cielo" por Girol Books de Canadá (1993).
- "Lejos de aquí" en la Revista Conjunto, de Cuba (1995).
- "Como un puñal en las carnes" en Revista Teatro XXI (1996)
- "Obras Completas" 2° tomo, que incluye "Desde la lona", "Rápido nocturno" y "Como un puñal en las carnes" por Editorial Corregidor (1999)
- "Obras Completas" 2° tomo, que incluye "Desde la lona", "Rápido nocturno" y "Como un puñal en las carnes" por Ediciones Casa de América (Madrid) (1999)
- "Escritos 1975-2001", recopilación de escritos teóricos, por Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires (2001)
- "Sacco y Vanzetti" por Adriana Hidalgo Editora (2001)
- "El niño argentino" por Ed. Atuel (2006).
- "Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso" por Casa de las Américas, Cuba (2007).
- "El Niño Argentino" por Editorial Losada y Complejo Teatral de Ciudad de Buenos Aires) (2007).
- "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador" por PASODEGATO, México (2007).
- "Tríptico patronal" por Ed. Atuel. 2013.
- "Terrenal. Pequeño misterio ácrata" por Ed. Atuel (2014)
- "Escritos 1975-2015" por Ed. Colihue (2015)

Premios[71]

- 1983 Premio Argentores por *Cumbia morena cumbia*.
- 1987 Segundo Premio Nacional y Segundo Premio Municipal en la categoría "obra estrenada" por *Pericones*.

[70] Fuente: wikipedia.
[71] Fuente: wikipedia.

- 1987 Segundo Premio Municipal en la categoría "obra inédita" y una mención especial en el Premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba) por *El partener*.
- 1988 Premio Meridiano de Plata por *El partener*.
- 1989 Premio Discepolín "Personalidad destacada en la Cultura Argentina".
- 1991 Premio al Mejor Autor Nacional de la Asociación de Cronistas del Espectáculo por su obra *Sacco y Vanzetti*.
- 1993 Premio Prensario a la Mejor comedia por *Lejos de aquí*.
- 1994 Premio Konex - Diploma al Mérito a las cinco mejores figuras de la última década de las Letras Argentinas en la disciplina "Teatro".
- 1994 Premio Asociación Cronistas del Espectáculo en el rubro Mejor espectáculo de humor, por *La comedia es finita*.
- 1995 Tercer Premio Nacional por *Salto al cielo*.
- 1997 Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (concurso de obras inéditas) por *Rápido Nocturno, aire de foxtrot*.
- 1998 Premio Leónidas Barletta a la trayectoria teatral.
- 1999 Recibe la Beca Fundación Antorchas para trabajar en el texto *El niño argentino*.
- 2000 Primer Premio Nacional por *Desde la lona*.
- 2003 Premio de la Revista Teatro XXI en la categoría "Mejor obra dramática de autor argentino" por *La Madonnita*.
- 2004 Premios Konex de Platino a la mejor figura de la última década de las Letras Argentinas en la disciplina "Teatro: Quinquenio 1999-2003".
- 2007 Premio ACE a la Mejor dirección por *El niño argentino*.
- 2007 Premio Teatro del Mundo Categoría: Dramaturgia por *El niño argentino*.
- 2007 Premio Teatro del Mundo Categoría: Dirección por *El niño argentino*.
- 2007 Premio Teatro XXI a la Mejor obra Dramática por *El niño argentino*.
- 2007 Premio Clarín Espectáculos al Mejor Espectáculo del Circuito Oficial por *El niño argentino*.
- 2007 Premio Trinidad Guevara al Mejor autor por *El niño argentino*.
- 2007 Premio Florencio Sánchez al Mejor Autor por *El niño argentino*.
- 2007 Premio Argentores a la Mejor obra por *El niño argentino*.
- 2008 Premio Podestá. Asociación Argentina de Actores. Mención Especial.
- 2009 Premio Teatro del Mundo. Universidad de Buenos Aires. Categoría: Dramaturgia. Por *Ala de criados*.
- 2009 Premio Teatro del Mundo. Universidad de Buenos Aires. Categoría: Dirección. Por *Ala de criados*.
- 2009 Premio Clarín Espectáculos al Mejor Espectáculo del Circuito Off por *Ala de criados*.
- 2009 Premio Clarín Espectáculos al Mejor Autor por *Ala de criados*.
- 2009 Premio del Espectador. Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Por la dirección y dramaturgia de *Ala de criados*.
- 2010 Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) Mejor obra nacional por *Ala de criados*.
- 2010 Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) Mejor director de teatro alternativo por *Ala de criados*.
- 2010 Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) ACE de Oro a la figura destacada de la temporada.
- 2010 Premio Teatro XXI. GETEA. Mejor obra nacional. Por *Ala de criados*.

- 2010 Premio Argentores. Categoría Teatro. Por *Ala de criados*.
- 2010 Premio Medalla del Bicentenario. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Personalidad destacada.
- 2014 Premio Konex de Platino a la mejor figura de la última década de las Letras Argentinas en la disciplina "Teatro: Quinquenio 2004-2008".
- 2014 Premio Cuna de la Tradición. Asociación Periodistas de San Martín.
- 2014 Gran Premio de Honor de ARGENTORES.
- 2014 Premio Radio Nacional a la Trayectoria.
- 2014 Premio Perfil a la Inteligencia. Categoría Humanidades y Aporte Cultural.
- 2014 Nombramiento Profesor Honorario de UBA. Universidad de Buenos Aires.
- 2014 Premio de la Crítica al mejor libro argentino de la creación literaria 2014 en la 41ra. Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Por Terrenal.
- 2014 Premio Trinidad Guevara Mejor autor argentino. Por Terrenal.
- 2014 Premio Teatro XXI. Mejor obra dramática. Por Terrenal.
- 2015 Premio ACE Mejor Obra Nacional por Terrenal.
- 2016 Premio al Fomento de las Artes Radio France Internacionale – Radio Cultura. Mención de Honor por Terrenal. Pequeño misterio ácrata.
- 2016 Premio Los Destacados de ALIJA. Asociación de Literatura Infantil y Juvenil. Por Juan Darién. 2016.
- 2016 Premio Tablas. Programa radial El sube y baja.
- 2016 Premio del Espectador. Por el texto de Salvajada. Escuela de Espectadores de Buenos Aires.
- 2016 Premio Javier Villafañe. Por Salvajada. Mejor Versión libre o adaptación de texto para teatro de títeres y/u objetos.
- 2017 Mención Especial Javier Villafañe. "Aporte a la dramaturgia argentina de Teatro de títeres para niños y adultos, su conocimiento profundo sobre este arte y su mirada atenta, original y vigente."
- 2018 Fue distinguido como personalidad destacada de la Argentina en el marco de los premios democracia 2018.
- 2018 Fue distinguido con el título de doctor *Honoris Causa* de la UNSAM.

PREMIOS Y NOMINACIONES PARA TERRENAL[72]:

Espectáculo declarado de Interés Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por la Legislatura porteña.

Premio de la Crítica al mejor libro argentino de la creación literaria 2014. 41ra. Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

Premio al Fomento de las Artes Radio France Internacionale. Mención de Honor.

Premios ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo)

Mejor Obra Argentina

Mejor Actor de Teatro Alternativo: Claudio Rissi.

[72]Fuente: http://www.alternativateatral.com/obra32723-terrenal

Nominados:

Mejor dirección de Teatro Alternativo

Mejor Actor de Teatro Alternativo: Claudio Da Passano

Premios Teatro del Mundo

Dramaturgia, Mauricio Kartun / Actor Protagónico: Claudio Rissi - Trabajos destacados: Actores, Claudio Martinez Bel, Claudio Da Passano / Dirección, Mauricio Kartun / Creación Musical, Eliana Liuni / Iluminación, Leandra Rodriguez / Escenografía, Gabriela Aurora Fernandez

Premios del Espectador Escuela de Espectadores / Centro Cultural de la Cooperación

Dramaturgia, Mauricio Kartun / Actores, Claudio Da Passano y Claudio Rissi

Premio María Guerrero

Mejor Autor Argentino: Mauricio Kartun

Nominado:

Mejor Dirección: Mauricio Kartun

Premio Florencio Sánchez

Autor Argentino Mauricio Kartun

Nominados:

Actor Protagónico: Claudio Rissi

Premios Trinidad Guevara

Mejor autor Argentino: Mauricio Kartun

Nominados:

Escenografía: Gabriela A. Fernández

Vestuario: Gabriela A. Fernandez

Actor protagónico: Claudio Da Passano

Actor Protagónico: Claudio Rissi

Premio Teatro XXI

Mejor obra dramática: Terrenal. Pequeño misterio ácrata

Premio Luisa Vehil

Premio Mejor Dramaturgia a Mauricio Kartun / Nominación Mejor Dirección a Mauricio Kartun / Nominación Mejor Actor Protagónico Claudio Rissi

Espectáculo Invitado al Argentino de Artes Escénicas, Santa Fe, 2014.

Espectáculo seleccionado para representar al país en la Feria del Libro de Guadalajara 2014.

Espectáculo invitado al IV Festival de Teatro de Caracas 2015. Su elenco fue designado "Visitante Ilustre"de esa ciudad.

Espectáculo invitado al Festival Internacional Sala de Parto, Lima, Perú. 2015.

Espectáculo seleccionado para el FIBA Festival Internacional de Buenos Aires. 2015.

Espectáculo Invitado Temporada Internacional Teatro Solís, Montevideo, Uruguay. 2016

Espectáculo Invitado Festival Niebla, Hurlingham, Buenos Aires. 2016.
Espectáculo Invitado Festival Relevos, Jujuy, Argentina. 2016
Espectáculo Invitado Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz, España, 2016.
Espectáculo invitado Festival Internacional de teatro de Vitoria-Gasteiz, España. 2016.
Espectáculo invitado Festival Temporada Alta de Girona, España. 2016.
Espectáculo invitado Encuentro Nacional de Teatro de Costa Rica. 2016.
Espectáculo Invitado Festival Santiago a mil, Santiago de Chile, 2017.
Espectáculo Invitado 5° Festival Nacional de Teatro. Fundación Cultural Patagonia /IUPA. Gral. Roca. 2017.
Espectáculo Invitado Festival de Otoño a Primavera, Madrid, España, 2017.
Espectáculo invitado Festival Internacional de Teatro Mercosur , Córdoba, 2017
Espectáculo invitado al XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Colombia. 2018