

## Entrevista con Mauricio Kartun

*Entrevistadoras:*

*Lic. Mercedes Cardoso Cúneo*

*Lic. Myriam Carrasco*

*Josefina Sabaté*

Tener una entrevista con Mauricio Kartun no es nada fácil debido a su apretada agenda. Sin embargo, la gestión llevada a cabo por Josefina Sabaté y Mercedes Cardoso Cúneo ha hecho posible el encuentro. Esa, diríamos, ha sido la parte más difícil. Luego lo más grato ha sido conocer a nuestro entrevistado, que nos ha brindado toda su disponibilidad para recibirnos en su casa y responder a nuestras preguntas.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Me hubiera gustado estudiar teatro, pero me quedé con el psicoanálisis.

**Mauricio Kartun:** Tienen algo en común. Tato Pavlovsky hablando del juego decía que todos sus amigos de la infancia habían dejado de jugar y que como él no lo había hecho, cuando se cruzaban ya no se entendían. Decía que cuando él hablaba hoy de los juegos de la infancia, para sus amigos resultaba un recuerdo melancólico, y en cambio para él era un recuerdo apasionado y vivo. Tato decía una cosa fantástica: *Yo encontré la manera de prolongar en la vida adulta el estado de juego. Me hice actor, dramaturgo y psicoanalista.* Él mezcla las tres cosas y las tres para él son juego.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Es que tampoco está tan alejada una cosa de la otra.

**Myriam Carrasco:** Estábamos hablando antes, nos reunimos a tomar un cafecito, y estábamos hablado de los analistas de niños, porque esta es una revista

de niños y adolescentes, y entonces yo decía que en realidad todo analista es un analista de niños, porque vos llevás tu infancia, todos los recuerdos... Creo que no perder esa capacidad de juego está buenísimo; por eso el teatro, el psicoanálisis, te mete en el juego.

**Mauricio Kartun:** Así es.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Yo tenía interés en comenzar preguntándote lo siguiente: ¿Qué es lo que a vos te llevó a crear? ¿Las fantasías, los sueños? ¿Qué es lo que te lleva a hacer esta cosa tan creativa?

**Mauricio Kartun:** El arte tiene una capacidad convocante extraordinaria. Incluyente. Te afilia en el sentido literal, te adopta. Te toma al principio como espectador y como tal empezás a descubrir el placer inefable de serlo y hacerlo, de percibir ese objeto, de disfrutar con él. En mi caso ese arte era la literatura, fui un lector precoz y muy apasionado por la lectura desde muy pequeño.

Pero hay un momento donde recorriendo como receptor ese territorio del arte llegás a la frontera, y la frontera es la creación misma. Y te das cuenta: estoy en el borde, de acá para allá está la creación. Y das ese paso afuera. No hay ningún espectador verdaderamente apasionado –y cuando digo espectador incluyo en esa categoría también al lector, al oyente de música, claro– que en algún momento no sienta la pulsión de dar ese paso afuera del territorio pasivo y entrar en el otro. Salir del territorio del otro y crear su territorio propio. Todos lo probamos alguna vez. Sos lector, te encanta y estás tan apasionado que un día agarrás un lápiz y un papel y te ponés a escribir. Si la autocensura puede más, si el superyó, si la culpa, si el miedo, la hipótesis de mala crítica puede más, lo rompés o lo olvidás y volvés resignadamente al lugar donde tenés el toldito de lector. Te quedás protegido ahí abajo. Pero si por alguna razón afortunada superás esos primeros escollos y te tirás a la piletta de un receptor que devuelva algo, puede que lo superes y quedes del otro lado del linde. La piletta es siempre un receptor. Es en la recepción donde pasa algo. Para bien, para mal, para lo que sea, pero pasa ahí. A veces nuestra función de maestros es darles a los discípulos ese empujón a ir y confrontar.

**Josefina Sabaté:** Se me venía ahora algo que no lo habíamos pensado, pero en relación al fracaso –que es un tema que a mí me está rondando también–, ¿cómo se ve?, ¿cómo se trata, cómo se sobrelleva? En tu caso comenzaste con un éxito –si se quiere–, pero también en algún momento leí algo que vos decías sobre el

fracaso. ¿Qué pasa cuando uno de repente por ahí su primera obra es un fracaso y ese fracaso puede ser también un disparador –pienso– de otras cosas...?

**Myriam Carrasco:** Sí, de la obstinación.

**Mauricio Kartun:** El fracaso tiene una mala prensa –injusta– porque se habla de él como de una especie de estado condenatorio. El fracaso, en términos dialécticos, no es otra cosa que la otra pata posible de lo que estás haciendo; es decir: esto funciona, esto no funciona.

El problema del artista joven es que quiere que todo funcione siempre. A los veinte años gané un concurso de cuentos que para mí fue muy movilizador; y al año siguiente me presenté al mismo concurso con otro cuento que no figuró ni en las menciones. Estaba tan agrandado, ilusionado y seguro que el golpe me dejó confundido. Me llevó mucho tiempo y dolor entender que ese otro cuento era muy malo. Que yo no tenía la vaca atada. Que a veces salía bien y a veces no.

Lo que sucede es que necesitás distancia para entender el fracaso, y distancia aquí es tiempo. Cuando van pasando los años y uno mira hacia atrás, lo que ve es que toda su producción es una sucesión interminable de hallazgos y pérdidas; pérdidas de tiempo, de imágenes, de energía que se fueron en algo que no llegó a ningún lugar; y ganancia en la medida en que aquello de vez en cuando llega a puerto.

Entonces a veces hay que tener la templanza suficiente como para mirar atrás y aceptar: Acá me fue bien, acá me fue mal...

Yo empiezo siempre mis seminarios haciendo un pequeño *racconto* de mis últimos fracasos, lo que quise escribir y no pude; lo tengo casi instituido el asunto. Creo que es sano. Sucede que si alguien viene a estudiar conmigo es porque seguramente vio mis obras, o miró mi currículum y piensa: "Hace treinta y cinco años que hace esto y ha escrito treinta obras, el tipo tiene una gran regularidad, todos los años escribe una obra, tiene la fórmula". ¿Por qué? Porque el otro sólo ve lo que uno exhibe. Entonces se tiende a pensar de manera ingenua en un mecanismo virtuoso de causa efecto: hago-creo. Pero como yo doy clases de proceso y no de resultado, y el proceso incluye necesariamente la hipótesis del fracaso, para dar clases de creación dramática de lo primero que tengo que hablar es justamente de esos reveses.

Sí, es cierto que yo escribí y estrené estas obras, y la crítica lo señala, pero claro, lo que a ninguna crítica le ha interesado nunca fue señalar aquellas que no pude terminar. Sin entender ese revés implícito no se entiende la creación. Mi obra

*Terrenal* está en cuarta temporada, anda bárbaro, pero tres meses antes de estrenar tuve que parar los ensayos porque lo que me estaba saliendo era horrible...

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Y es un exitazo...

**Mauricio Kartun:** Pero en el momento en que paré estuvo bien haberlo hecho, estaba mal lo que estábamos haciendo, yo no lograba conducir eso para el lugar debido (si es que en el arte existe eso del lugar debido), no sabía para dónde ir, pero sabía que para donde iba no estaba bien. Se nos venía el estreno encima, teníamos en ese momento un mes para estrenar y todo estaba verde. Paré, hablé con los actores y les propuse parar un año, esperar a que se nos aclarasen las cosas. Los actores, con más sensatez, me propusieron en cambio pedir en el teatro alargar el plazo. Les hice caso, fui al teatro y lo enfrenté. Confesé que me había equivocado, que había fallado en el camino y que no podía estrenar. Me querían matar, para el teatro es mucha guita tener cerrado dos meses, pero tuvieron al final el acto generoso de esperarnos. Nos sentamos, volvimos a reconsiderar el proceso sin la urgencia anterior, volvimos a probar por otro lado y de pronto el espectáculo se armó. Un día miré y dije: *Está pasando. Se entiende este fenómeno, queda con la convicción ilusoria de que el artista se sienta y le sale. Nada te sale, son partos, no sale de manera espontánea y cordial, hay trabajo de parto y hay a veces cirugía.*

**Myriam Carrasco:** Es todo un trabajo.

**Mauricio Kartun:** Trabajo, esfuerzo, dolor, tiempo, miedo... Hay algo de ese "parirás con dolor" en la creación; inevitable. Y hay abortos, claro.

Al contrario: si te sale muy fácil, sospechá... Si te sale muy fácil es que estás trabajando de oficio. Y si estás trabajando de oficio lo que estás haciendo es poniendo solamente una pequeña cantidad de tu capacidad creativa...

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Poco de tu ser.

**Mauricio Kartun:** Exactamente, estás poniendo poco, estás poniendo los mecanismos nomás. Por supuesto que yo puedo escribir con puro mecanismo, soy profesional, ahora la pregunta de oro es: ¿deseo estrenar algo escrito con puro oficio o necesito que en la obra desmolde algo que no estaba? Gana la segunda

siempre. Pero para eso tenés que aceptar salir de lo conocido. Y en el momento que lo aceptás, aceptás también la hipótesis de que siendo un territorio desconocido puede que no encuentres nada allí.

Este es en todo caso el mecanismo, el procedimiento incierto siempre de la creación.

**Josefina Sabaté:** Se me venía –ahora hago la pregunta que tenía pensada, pero también con esta metáfora de “parirás con dolor”– la obra como un desgarrar; hay algo que es de uno o de una que se desprende... y se lleva algo; y además al llevarse algo queda esa exposición a que te devuelvan algo sobre eso que vos estás encarnando, como que hay algo muy interno.

**Mauricio Kartun:** Es así, sí.

**Josefina Sabaté:** Y lo que habíamos pensado –también– era preguntarte en relación con el proceso de ensayo y creación dramática. Ahora vos hace unos años que empezaste a dirigir tus propios textos, y en una entrevista leí que hacías una referencia al tema de las didascalias en *Terrenal* que capaz que no había tantas, porque vos hablabas que no había un director. La pregunta es más formal – si se quiere–, es si sentís que desde que empezaste a dirigir tus propios textos cambió algo en tu forma de escribir, en esa –quizás– no relación con un director.

**Mauricio Kartun:** Sí, cambió en un sentido no especulativo, o en todo caso especulativo pero en otro campo. Y esa es una de las razones por las que yo empecé a dirigir. Antes de escribir teatro yo escribía narrativa. Empecé a escribir teatro porque encontraba en el teatro un contexto social extremadamente más divertido que la narrativa. La pasaba bien en el teatro, había algo donde compartía, donde recibía por ejemplo la necesaria devolución de una manera natural, lo que estaba haciendo lo estaba confrontando con otros cada vez. A diferencia de la narrativa, el teatro era acompañado.

Pero paradójicamente me transformé en un dramaturgo y dentro del teatro asumí por eso su rol más aislado, porque si bien el teatro es más sociable que la literatura, el dramaturgo cumple allí de todos modos su rol más reservado.

La primera de las motivaciones internas por las que empecé a dirigir entonces fue: *Tengo que acercarme a la fiesta, me estoy quedando en la vereda. Hay que dejarse de joder y acercarse al escenario.* Veía claro que el lugar real del placer

creador estaba en el escenario, y como dramaturgo nuestra función quedaba siempre abajo.

La segunda razón tiene que ver con esto que vos decís. El dramaturgo de escritorio, como era yo, tiene siempre un triple interlocutor. En principio el público que lo recibirá y los actores que encarnarán ese texto. Pero antes de los actores media un tercero que es de alguna manera más infame, el director: hay que seducir a un director para que monte tu texto. Sin esa seducción no estrenás. Me sentaba a escribir y especulaba: qué bien podría hacer esto Jaime Kogan, por ejemplo, que era un director con el que solía trabajar. Y entonces mi cabeza empezaba a especular: esto si lo hago de esta manera le puede gustar mucho a Jaime. Inevitablemente: dado un interlocutor hay una hipótesis de comunicación, cuando instalás una hipótesis de interlocución instalás un lenguaje. Entonces les escribía en su lenguaje a los directores. Empezaba a mediar un procedimiento más histérico, seducir al director, sin el cual la obra no se estrenaría.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Pero es un nivel de exigencia impresionante.

**Mauricio Kartun:** Es sobre todo una deformación del material, porque –esto que vos decías tan bien– cuando uno escribe desgarrar algo. Entonces una cosa es que la energía esté puesta justamente en desgarrar de uno una idea y otra cosa es que la energía esté puesta en un acto más doméstico y especulativo: gustarle el intermediario. Entonces en esa mediación a veces se me ocurrían cosas, las escribía y después pensaba: no, esto no le va a gustar a ningún director, y las sacaba. Entonces entendés: la manera de provocar ese desgarrar es trabajar para tu propio imaginario. Y acá es donde me decidí a dirigir.

¿En qué cambió? Seguramente en la audacia. Escribo desde entonces cosas extremadamente más personales que las que escribía antes, con una identidad más franca. Antes las escribía y después las censuraba; ahora ya no. Puede gustar o no, pero esto es lo que produzco.

Hago, sí, una aclaración: cuando me siento a escribir trato, por experiencia, de no pensar en la puesta; porque si lo hago empiezo a especular sobre un soporte demasiado virtual. Yo no sé cómo va a ser la puesta, yo no sé con qué actores voy a trabajar, dónde, en qué teatro, con qué escenografía...

Si yo me pongo a pensar en la puesta durante la escritura empiezo a mediar algo que tiene un presente y un soporte, la escritura, con un futuro absolutamente incierto y entonces la cago. Es como si te dijese: tenés un primer encuentro amoroso con una persona y mientras están tomando algo empezás a especular

sobre cómo van a ser físicamente los hijos y a planear el hogar en el que vas a vivir tu matrimonio... Ya la cagaste, esa pareja ya fracasó.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** No podés trabajar así...

**Mauricio Kartun:** Es imposible. Si estoy escribiendo pensando en un estado futuro, hay algo donde desnaturalizo la intensidad necesaria de ese presente.

**Myriam Carrasco:** En ese sentido –hablando del futuro–, el futuro lo ponés en la puesta, pero hay en tus obras, o por lo menos en las que yo he leído, un rescate del pasado, de las cosas en desuso, de aquello que quedó olvidado.

Eso en un sentido es muy infantil: rescatar aquellas cositas que quedaron por ahí dando vueltas y que se perdieron de la mirada de los grandes. Hay algo de eso en tus obras que es como lo tuyo, digamos.

**Mauricio Kartun:** Sí, trabajo con pátina; la pátina es el lenguaje que el tiempo y el uso le han dado a algo. Sus signos. Para aquellos que aman las cosas nuevas, impolutas, y que les dan a las cosas justamente el valor de la novedad la pátina es un defecto, por eso por ejemplo vos tenés un objeto antiguo de bronce y lo limpiás, porque sentís que tiene que brillar. Cuando vos limpiás el bronce lo que le quitás es pátina. Cuando lo hacés lo que estás haciendo en realidad es borrando un discurso; por supuesto es un discurso que a mucha gente no le interesa leer, lo ve como pura suciedad y daño. Tomo un ejemplo de anticuario: querés vender un viejo revólver del siglo XIX y antes de ofrecerlo lo pulís para mostrarlo limpio. Y en ese momento fatídico el revólver ha perdido todo el valor, lo vas a llevar a una casa de antigüedades y ese revólver valdrá menos de la mitad de lo que valía. ¿Por qué? Porque en la casa de antigüedades sí cotizan la pátina. Porque el anticuario y sus compradores saben leer ese lenguaje, ese lenguaje habla de qué le pasó a esa arma y esa es entonces la historia del arma. Y el certificado físico de su antigüedad.

Yo trabajo con pátina, todo lo que hago es en realidad leer de una manera minuciosa aquello que les ha pasado por encima por ejemplo a las palabras, a los personajes, a las historias... y tratar sutilmente de traducir la pátina al espectador de hoy.

Y eso está en el lenguaje, en las costumbres anacrónicas, en los géneros caducos. Un ejemplo: *Terrenal* en términos de género teatral es un misterio. ¡Misterios! Hace siglos que no se representan. El misterio es un género teatral que usaba la iglesia para hacer proselitismo, digamos. Representaciones de la Biblia que

afirmaban de una manera moral las leyes de la iglesia. Yo asumí ese género, por eso *Terrenal* tiene ese subtítulo: *Pequeño misterio ácrata*. Investigué en el género y produje un misterio contemporáneo donde, aplicando los mecanismos ya patinados de aquel, reciclo un pensamiento de hoy.

Por eso es que yo laburo con eso, ahora si vos me preguntás si es una especulación intelectual yo te diría: No, es un gusto, me gustan estas boludeces.

Mirá estas esculturitas que están sobre ese mueble. Están hechas todas ellas con maderas recuperadas a la orilla del río...

**Myriam Carrasco:** ¿Esto lo hacés vos?

**Mauricio Kartun:** Sí, son todas maderas patinadas por el agua y su desgaste. Y el atractivo de estas maderas es esa textura, ese color...

**Myriam Carrasco:** Es lo despintado.

**Mauricio Kartun:** Claro. Eso es pátina. Alguien podría decirme: Kartun, dejate de joder, andate a una maderería y las comprás, pero es obvio que nunca serían lo mismo. Sería material sin historia. Sin discurso, sin signo ni tropo. Mirá, esto es un pedazo de cuero que encontré tirado pero ahora se transformó en una boina... Este personaje al que llamo "El Nahuelito" lo encontré así en la playa, encontré esa madera, la miré y vi esa cabeza en la madera deformada por el agua. Esto también es pátina.

**Josefina Sabaté:** Es como una metáfora de tus obras.

**Mauricio Kartun:** Es curioso porque a la mayoría de estas piezas las he hecho antes de escribir o montar alguna obra. Esta es de mi obra *El niño Argentino*. Están el niño Argentino, el Muchacho y la vaca.

Este lo hice cuando nombraron al Papa Francisco: son San Francisco y Paraisos Abel de *Terrenal*; a Caín lo tengo desarmado porque se me descoló todo.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** ¿Hiciste cursos de..?

**Mauricio Kartun:** Nada, nunca en la vida... yo soy "bricolajero", habilidoso, qué sé yo, soy como una especie de marido modelo de esos que saben arreglar cosas...



**Mercedes Cardoso Cúneo:** Las canillas, los cueritos...

**Mauricio Kartun:** Tal cual. Hay un momento donde además de cumplir moralmente con los deberes, uso esa habilidad para alguna otra gilada más placentera. Juego con eso. Entonces me voy a caminar –por ejemplo– por algunas playitas de río que conozco, donde el agua trae maderas viejas; me voy con una mochila, la lleno y me vuelvo. A veces me vuelvo en la bicicleta con veinte kilos de maderas viejas en los hombros y para mí es como si cargase tesoros.

**Myriam Carrasco:** Eso es jugar.

**Mauricio Kartun:** Eso es jugar... Es más, lo hago a veces de vacaciones, porque acá no tengo tiempo; tenemos una casa en la costa donde nos vamos por temporadas y los amigos no entienden cómo estando de vacaciones a unas cuerdas de la playa te dedicás a hacer cosas con maderitas...

En todo caso, se trata de crear un espacio de tiempo fuera del tiempo en el que tu cabeza salga del bochorno obsesivo en el que da vueltas continuamente, y se ponga en modo trascendente en ese móxico espacio sagrado. A veces se pierde de vista que el juego es un espacio sagrado. La vida, ya se sabe, tiene dividido su terrenito en profano y sagrado. A veces lo sagrado lo encontramos en las ceremonias, en las fiestas, en la cancha, en el arte, una novela, una poesía... Y a veces en espacios recreativos muy convencionales, qué sé yo, Netflix. Un tiempo no productivo en el que me encuentro con una zona que considero la zona verdaderamente profunda de uno, un lugar donde en el reflejo encuentro cosas que no puedo encontrar en lo cotidiano, en el lado profano del terrenito.

Incluyo al psicoanálisis también, claro, como la creación de un tiempo fuera del tiempo, de un tiempo sagrado, en el que alguien encuentra una referencia justamente para que su cabeza pueda salir de ese círculo obsesivo.

Estos juegos míos con maderitas son eso, son tiempos fuera del tiempo. Sagrado. Claro, alguna gente prefiere llamarlo hobby. ¿Por qué hobby? Porque el sistema, el capitalismo, en ese sentido es muy hijo de puta, no te va a permitir nunca aceptar la hipótesis de que lo importante de la vida pasa en realidad por el tiempo abolido y no por el productivo, entonces lo pone entre lo intrascendente. Siempre va a defender lo opuesto: lo importante pasa por el tiempo productivo; el tiempo abolido para este sistema no es otra cosa que un premio, ese pequeño espacio que vos disponés para recuperar energía, tiempo, limpiar la cabeza, despejar... es como la siesta que permiten ahora las empresas que dicen: "Ahora

somos muy liberales, te dejamos dormir la siesta"... ¡Hijos de puta!, te dejan dormir la siesta porque después vas a producir más.

El concepto de hobby tiene ideológicamente el mismo cinismo especulativo.

**Myriam Carrasco:** Seguro, y sobre todo cómo entender lo productivo, porque esto es una producción, es una producción creativa que tiene un valor. Después está la cuestión del mercado y la tiranía del mercado, de si le pongo un precio...

**Mauricio Kartun:** Claro. Lo que sucede es que la producción se valora en tanto pasa a valor.

**Myriam Carrasco:** Es como si sólo tuviera valor la producción en cuanto tiene un precio.

**Mauricio Kartun:** Así es. La producción es producto, ducto es paso de un espacio al otro; el producto es pasar algo de un estado a otro. La paradoja es que la producción artística no puede desarrollarse en campo profano. Nadie puede escribir por ejemplo una buena novela en el campo profano, no existe tal producción. Y si uno quiere ver el ejemplo...

**Myriam Carrasco:** Están los *best seller*.

**Mauricio Kartun:** O cierta zona de la televisión donde los guionistas están obligados a producir en un territorio absolutamente reglado, limitado en tiempo, temática, ideología... Y el resultado es naturalmente banal, no hay desgarró, no aparece algo desde adentro.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Yo tenía otra pregunta –que no está muy en este momento con lo que estás diciendo, pero me quedé pensando en algo–. El otro día fui a ver *La suerte de la fea*. Me encantó, me pareció buenísima... Ahora, ¿cómo pensás vos el amor en función de lo que yo veía, como que esta fea no tiene posibilidades, y cómo lo pensás hoy, porque esto se va desarrollando – como siempre en tus obras– en los años 40, 50? ¿Es un recurso para no hablar de qué pasa hoy, 2017? ¿Cómo es tu recurso? Y además el tema de lo que le pasa a la pobre fea... porque no tiene mucha salida la chica esta.

**Mauricio Kartun:** No, trabajar sobre la realidad del presente crea siempre una especie de puente excesivamente flaco y movedizo para transitar. El presente es tan dinámico...

Frente a eso algunos artistas preferimos buscar en el mito, es decir en la constitución de origen de algo, que es lo que permanece inamovible. Nos alejamos del presente para no quedar presos de los signos tan exigentes de representar ese presente. Como en la obra que mencionás. Han cambiado muchas cosas en el último siglo en términos del amor. Pero la belleza o fealdad de una mujer es un concepto cultural inamovible. Algo mítico. En todas mis obras voy al mito como al carozo. El mito al fin y al cabo no es otra cosa que inteligencia encerrada en un relato, inteligencia narrativa, un relato que contiene de alguna manera un saber y se mantiene vivo en tanto el atractivo de contarlo hace que una persona se lo pase a otra y a otra...

La historia de *La suerte de la fea* habla de eso, de la mujer que se resigna a la hipótesis de no ser bella y entonces se esconde, deja al frente, a la vista, a las hermosas y acepta la posibilidad de servirles, que es lo que hace el personaje de Viola acá: sirve, asiste a una mujer bella. La complementa, pero desde un punto ciego. Es parte invisible de esa belleza. Siente entonces en su cuerpo el poder de esa belleza de la que es parte, pero sin la otra esa belleza desaparece y sólo queda la angustia del rechazo.

**Josefina Sabaté:** Y otra cosa por el tema del mito y del interlocutor –del que hablaste antes–, tomando por ejemplo *El niño Argentino* y *Terrenal*. Ahora el interlocutor, cuando escribís, ya no sería un director, pero ¿hay un público o algo –también es una pregunta– en lo que pensás? ¿Qué estás interpelando con tus obras? Pensando –esto es algo personal– en que seguramente hay mucho del público que va a ver tus obras que quizás se identifique más con Caín o con *El niño Argentino*, sabiendo el trasfondo o la estética nacional y popular que hay... también trayendo estos mitos.

Si pensás en eso, en un interlocutor, ¿cómo pensás que es recibida esa interpelación, esos roles...?

**Mauricio Kartun:** Nunca pienso en el espectador cuando estoy escribiendo. Y siempre pienso en el espectador cuando estoy dirigiendo. ¿Por qué? Porque en todo caso cuando escribo los interlocutores en principio son mis fantasmas, mis espectadores ideales... Decía Brecht: "Escribo para Carlos Marx sentado en la tercera fila". Todos tenemos de alguna manera una tercera fila en la que sentamos

a nuestros referentes a aprobarnos o desaprobarnos, a reír o a aburrirse. En general trato de no prender la luz de esa platea virtual porque me asusto, me asusto seguramente de mi propia debilidad... Pero siempre sabés de algunos que pueden andar por ahí. Mis viejos estuvieron mucho en mis primeras obras. Algunas ex novias, quizá, mi compañera de hoy, mis referentes poéticos, mis referentes políticos... Son una banda... Muchos amigos con los que compartimos humor. Cuando uno como en mi caso escribe humor sabe que el humor es una convención, es una clave, depende de coincidir con otras claves. Entonces tengo, como todos los artistas, una serie de interlocutores, de espectadores ideales, tengo mis Marx sentados ahí. Puede ser que haya también algún crítico que me trata mal habitualmente y al que tengo ganas siempre de volver a joder con lo mismo. Están allí y de obra en obra cambian, porque continuamente se agregan y se retiran.

Ahora, si vos me decís: ¿Pensás en el tipo que se va a sentar en la platea? No, ni sé quién se va a sentar en la platea, hacerlo sería lo peligroso; lo peligroso sería escribir para el que yo creo que va a estar en el teatro. Porque en ese momento desnaturalizaría el vínculo singular, ya no sería yo haciendo reír a mi amiga sino yo estableciendo como en un *focus group* cuál va a ser el *target* de mis espectadores. Así como se hace en tele.

Escribo para mis referentes, siempre. Y no vale la pena siquiera identificarlos. Basta saber que están allí. Cumplen una función ecológica, se transforman en interlocutores imaginarios y le dan vida a lo que vos producís. Son parte de un ecosistema creativo.

Hay que aceptar la hipótesis: la creación es un estado dialéctico. Volvemos a lo que decíamos al principio, todo se construye en el otro, mi obra *Terrenal* en algún momento transita esta hipótesis: El uno es la tragedia, el uno solo crece ~~moderado~~ sólo puede crecer en el otro, entonces aceptarlo es aceptar ese estado de falibilidad y de debilidad natural que tenemos todos y que los artistas –además– exponemos.

Nunca hay espectador, es más bochornoso el asunto: son mis fantasmas.

**Josefina Sabaté:** Y en relación también a una pregunta que me quedó colgada –un poco la respondiste, pero te la quiero hacer directamente–: ¿Qué pensás o si vos te imaginás en algún momento en estos procesos que se dan mucho en la actualidad? Por ejemplo: Yo he escrito obras en el mismo momento del ensayo, como esta ida y vuelta. No sé si lo has hecho, o si siempre es la obra primero. ¿Cuánto se modifica de la obra en los ensayos? Es una pregunta múltiple.

**Mauricio Kartun:** Yo empecé escribiendo teatro con esa modalidad, trabajando con los actores, improvisando. De hecho tengo desde hace muchos años una cátedra de creación colectiva en Tandil, en la Licenciatura de Teatro. Y todos los años trabajo con esa teoría y con esa práctica, creamos espectáculos desde una dramaturgia de actor; incluso el año pasado publicamos un libro con textos salidos de esa práctica.

Me gusta, la difundo, la conozco, la transito... pero cuando tengo que ir a la expresión que me da más gusto y en la que siento que profundizo más trabajo con la otra, la dramaturgia de autor, que es la que siento más expresiva.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Claro, porque es una forma muy creativa en ese momento, ¿no es cierto?

**Josefina Sabaté:** Es como un proceso diferente, me imagino.

**Mauricio Kartun:** Sí. Lo que pasa es que junta muchas subjetividades y el problema de juntar muchas subjetividades es que obliga al consenso. ¿Qué quiero decir con *el problema*? Uno pensaría lo contrario, por qué sería un problema el consenso... Sucede que en términos de creación de sentido el problema de los consensos es que obligan a limar. Son resignaciones continuas para encontrar el término de acuerdo. Entre lo que vos resignás y lo que yo resigno vamos encontrando un promedio, pero ese promedio tiene limadas las aristas, las puntas afiladas, y la creación más interesante tiene puntas afiladas siempre... A la modalidad colectiva en general la veo demasiado amable.

**Myriam Carrasco:** Freud inventó, produjo un neologismo: *Vorstellungsrepräsentanz*, que es un espacio –él dice– de representación que tiene sus bordes, obviamente, porque si no te deslizás a la fuga de ideas. En este espacio de representación están todas las fantasías, que después decantan –y con eso trabajamos nosotros– en el relato de esa fantasía.

Digo, un poco tu obra es eso –es la pregunta–: ¿Tu método de creación es algo así?

**Mauricio Kartun:** Quizá. Trabajo con una hipótesis de cajas chinas, de cosa dentro de la cosa dentro de la cosa. El teatro es la representación, el teatro es el actor. Un cuerpo. Hay que aceptar eso; todo lo demás son trámites previos, pero el teatro es el cuerpo, es ese acto performático vivo del actor en relación con el

espectador. Aquí es donde uno en estado de ansiedad, de urgencia o de simplificación práctica piensa en trabajar directamente sobre la superficie de la representación. Pero la propia palabra *representación* contiene, a partir de un prefijo, la existencia de otra cosa. Si hay una representación es porque hay una presentación. En el caso de mi modalidad de trabajo esa *presentación* es el texto; es decir, yo no escribo representaciones sino presentaciones. Esas presentaciones serán representadas, pero tienen un código propio, distinto, entonces crear una presentación pensando en su representación es ponerse inevitablemente intrusivo, porque es entrar en un campo impenetrable y al que nunca te invitaron. Pero hay más: la propia palabra "presentar" tiene también un prefijo que implica la existencia dentro de otra cosa dentro: *sentar*. El origen de la palabra sentar, *sedere*, es el origen también de la palabra *ser*. Cuando yo escribo, lo que valorizo en principio es ese concepto de *ser*, yo soy en mi obra. Por supuesto tengo que considerar de alguna manera también a la presentación: tiene una duración adecuada, una cantidad determinada de actores, tiene una estructura solvente, textos atractivos... Pero si yo no soy en la obra, la obra no es nada. Yo puedo hacer un texto bellamente decorado, pero lo que importa en última instancia es el *ser* de ese texto, y eso no es otra cosa que el contacto profundo del creador con su universo, con él mismo, con sus fantasmas, sus cagazos, sus represiones, absolutamente con todo. Cuando uno lo acepta, entra en un proceso más resignado: la presentación no es otra cosa que cierta formulación estética exterior de algo importante que tendré que encontrar: el *ser* de la obra. Allí estará su capacidad de profundizar. Creo en la escritura como forma analógica del pensamiento. Inteligencia narrativa. Si yo encuentro forma pero mi obra no piensa a través de ella esa forma es pura cáscara. ¿Se puede hacer? Y claro que sí, estrenamos tanta cáscara... Tiene su público incluso la cáscara... Pero si no encontré, si no entendí a través de esa escritura, en términos de búsqueda profunda es un fracaso. Fijate, a partir de *Terrenal* suelen hacerme preguntas, y a veces consultas, sobre mi concepto de la religión. La gente cree que mi obra es resultado de algo que yo ya sabía y sobre lo que reflexioné antes de escribirla. Pero no, la verdad es que yo nunca había reflexionado sobre la religión, al contrario, era un campo vedado porque soy hijo de familia café con leche –padre judío, madre católica–, y siempre era menos complicado no meterse con el tema. Llegué al tema escribiendo esta obra. Lo que sé lo sé por ella. Y a través de ella. Por eso digo: las obras "lindas" o "buenas" no tienen ningún sentido si la obra no contiene eso que alguna filosofía del arte llama "idea teatro", si no revela –en el sentido fotográfico–

un mito, lo muestra; estaba en negativo y ahora lo pasa a positivo, lo desgarrar y lo expone.

Si yo no lo sintiese así simplemente me quedaría con la facilidad que me dan los muchos años que llevo escribiendo teatro, me buscaría una historia más o menos atractiva, armaría una estructura –que ya a esta altura del oficio no me cuesta demasiado– y en un mes tendría una obra.

**Myriam Carrasco:** Otra cosa es parir tu propio ser.

**Mauricio Kartun:** Así es. Hay que entender esto de arte y oficio. Sus diferencias. En la escritura hay arte y hay oficio. Yo el oficio lo tengo, hace décadas que hago esto. ¿Cómo no lo tendría? Pero si no me sirve para producir arte se vuelve pura ostentación de habilidad. ¿Por qué te pagan como artista? En mi caso de teatrera para que lleve al escenario algo que el espectador no conoce. Ese no conocer obliga justamente a meterse en estos campos del ser, en estos desiertos de la dificultad.

**Mercedes Cardoso Cúneo:** ¡Qué interesante! Bueno, me parece que...

**Myriam Carrasco:** Pensemos en que hay que desgrabar...

**Mercedes Cardoso Cúneo:** Acá lo cerramos diciéndote muchísimas gracias, y es un placer haberte conocido.

**Mauricio Kartun:** Muchas gracias, igualmente.