

POÉTICA DEL ESPACIO EN *RECTÁNGULO DE SAN ANDRÉS* DE MAURICIO KARTUN

Poetics of space in Rectángulo de San Andrés by Mauricio Kartun

RESUMEN

Este artículo estudia las transformaciones en la poética dramática del espacio en el volumen *Rectángulo de San Andrés*, de Mauricio Kartun, que incluye cuatro de sus piezas: *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia Morena cumbia* (1983) y *Rápido nocturno aire de foxtrot* (1998). Los cuatro textos reelaboran un elemento común: están conectados por la geografía de San Andrés, donde Kartun vivió su infancia y adolescencia, y a la que suele regresar, ya adulto, física y/o espiritualmente. Para dar unidad a su libro, Kartun elaboró la imagen de un “rectángulo”, figura geométrica que compone el trazado de solo dos manzanas del barrio vistas desde el cielo. La imagen es productiva: los cuatro “lados” del “rectángulo”, en metáfora de tetralogía, se corresponden con las cuatro obras, precisamente dos largas y dos cortas. A su vez la superficie del “rectángulo” evoca un “campo de juego”. Se analizan y comparan las representaciones del espacio de San Andrés en cada una de estas piezas para observar, en el eje diacrónico, sus invariantes y mutaciones.

Palabras claves: Dramaturgia argentina – espacio – poética – Mauricio Kartun – continuidad histórica - cambio

UNIVERSUM

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales

JORGE DUBATTI

Instituto de Artes del Espectáculo
“Dr. Raúl H. Castagnino”,
Universidad de Buenos Aires,
Universidad Católica Argentina,
Argentina.

Correo electrónico:
jorgeadubatti@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-8304-7298
ResearchGate:
Scholar.google:
Academia.edu:

Artículo recibido el 18 de diciembre, 2019. Aceptado el 20 de febrero, 2020.

Web: <http://universum.otalca.cl> | **ISSN:** 0716-498X - 0718-2376

ABSTRACT

This article studies the transformations in the dramatic poetics of space in the volume *Rectángulo de San Andrés*, by Mauricio Kartun, which includes four of his pieces: *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia Morena cumbia* (1983) and *Rápido nocturno aire de foxtrot* (1998). The four texts rework a common element: they are connected by the geography of San Andrés, where Kartun lived his childhood and adolescence, and to which he usually returns, already adult, physically and / or spiritually. To give unity to his book, Kartun drew up the image of a “rectangle”, a geometric figure that makes up the layout of only two blocks in the neighborhood seen from the sky. The image is productive: the four “sides” of the “rectangle”, in tetralogy’s metaphor, correspond to the four works, precisely two long and two short. In turn, the surface of the “rectangle” evokes a “playing field”. The representations of the space of San Andrés in each of these pieces are analyzed and compared to observe, in the diachronic axis, their invariants and mutations.

Keywords: Argentine drama - space - poetics - Mauricio Kartun – historical continuity - change

A partir del Teatro Comparado (disciplina que estudia las relaciones entre teatro y territorialidad) y de la Poética Comparada (que considera las poéticas teatrales en coordenadas territoriales) (Dubatti, 2012), nuestro objetivo es analizar las transformaciones del espacio dramático en las cuatro piezas de Mauricio Kartun¹ reunidas en el volumen *Rectángulo de San Andrés* (2019a). Un espacio geográfico en común es componente fundamental de la poética de cada una de estas piezas, en sí mismas y en su interrelación. Analizaremos la construcción de ese “territorio poético” (Kartun, 2019a: 10) en cada uno de los textos dramáticos y, en el eje diacrónico, observaremos procesos de territorialización poética en la secuencia de escritura y estrenos que va de 1980 a 1998 para identificar invariantes y mutaciones.

EL “RECTÁNGULO”, UNA COLECCIÓN INTEGRADA

En *Rectángulo de San Andrés* se reúnen cuatro piezas teatrales de

¹ Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1946) es, sin duda, uno de los dramaturgos y docentes de dramaturgia más relevantes en las últimas cuatro décadas de historia del teatro iberoamericano.

Kartun: *Chau Misterix* (1980, versión ampliada con cuatro micromonólogos² recuperados gracias al autor), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia Morena cumbia* (1983) y *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998). Son acompañadas con otros tres textos del dramaturgo: un prólogo especialmente escrito para esta edición (“Mi rectángulo de San Andrés”), y dos ensayos breves rescatados de la web (“Una vuelta manzana para atrás”, fechado el 5 noviembre de 2017, y “Al mito no le alcanza bastante”, del 7 de febrero de 2019).³

Como el título lo sugiere, no se trata de una antología miscelánea, sino de una colección integrada.⁴ Los cuatro textos responden a un elemento común: están conectados por la geografía de San Andrés, donde Kartun vivió su infancia y adolescencia, y a la que suele regresar, ya adulto, física y/o espiritualmente.⁵ San Andrés es una localidad del Partido de General San Martín, en el “primer cordón” conurbano del Gran Buenos Aires, en la frontera noroeste de la Provincia de Buenos Aires con la Capital Federal. Para la edición, se propuso a Kartun que buscara un título integrador que explicitara esa conexión interna y que, al mismo tiempo, diera cuenta del recorte acotado que las obras operan sobre el vasto espacio real de San Andrés. Kartun elaboró la imagen de un “rectángulo”, figura geométrica que compone el trazado de apenas dos manzanas del barrio vistas desde el cielo. La tapa del libro, deliberadamente, reproduce una fotografía aérea, satelital, de dicha geografía real en la actualidad. Los dos lados largos del “rectángulo” son la calle Islas Malvinas (antes llamada Santos Lugares) y las vías del Ferrocarril Mitre; los

2 Kartun llama “micromonólogo” a la forma teatral breve con la que trabaja desde hace más de dos décadas en la Cátedra de Creación Colectiva de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil. Véanse M. Kartun, comp., *Micromonólogos*, 2015, con prólogo del dramaturgo (pp. 7-9), y *Más micromonólogos* (2019b), segunda compilación.

3 Todas las citas de los textos se harán por la edición de *Rectángulo...* (2019a).

4 Traspolamos al ámbito teatral el concepto de colección integrada utilizado por Gabriela Mora (1993) para sus estudios sobre el cuento. Así oponemos antología miscelánea (que reúne piezas diversas sin un componente en común destacable) a antología integrada (aquella en la que los textos agavillados poseen uno o más componentes compartidos que organizan y justifican la colección).

5 El regreso físico o memorialista a San Andrés es, justamente, el tema de sus ensayos breves “Una vuelta manzana para atrás” y “Al mito no le alcanza bastante”.

lados cortos, la calle José C. Paz y la Avenida Perón (antes 3 de Febrero). En una entrevista Kartun señaló: “Es el partido de General San Martín, dentro del cual hay muchos barrios. Yo nací en el Barrio de San Andrés, es la estación ferrocarril del Mitre siguiente a San Martín. Mi barrio de la infancia. Luego ya adolescente viví a tres cuadras de la estación San Martín”.⁶ Y en el prólogo a *Rectángulo...* escribe: “Lo he mirado alguna vez desde Google Earth y se lo ve como un rectángulo. Fue en mi infancia ese recorte de barrio que blindaba adentro el paraíso, luego perdido” (2019a: 9).

La imagen es elocuente, productiva: los cuatro “lados” del “rectángulo”, en metáfora de tetralogía, se corresponden con las cuatro obras, precisamente dos largas y dos cortas. A su vez la superficie del “rectángulo” evoca un “campo de juego” (2019a: 9). Dos manzanas, y en particular, dentro de ellas: una vereda, la casa correspondiente a esa vereda, un club social (en la vereda de enfrente de esa casa) y una muy próxima casilla de guardabarreras, constituyen el “territorio poético” (como el mismo Kartun lo llama en el prólogo, 2019a: 10) de “su” San Andrés.

Las cuatro obras constituyen una sucesión de escritura, o en términos de Kartun una “serie [que] recicla”, conjunto de “signos [que] se socializan” (2019a: 10). Las tres primeras fueron compuestas una tras otra a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, durante la sangrienta dictadura cívico-militar del “Proceso de Reorganización Nacional”; la cuarta, casi quince años después, en postdictadura, ya iniciada la segunda presidencia neoliberal de Carlos S. Menem. En el prólogo Kartun revela la existencia de una quinta pieza que no terminó, ligada al primer ciclo de los ochenta. Esta constelación de textos es expansión del universo de San Andrés en multiperspectivismo, fragmentos de un *big bang* en juego de ángulos, tiempos, miradas y sonidos, como explica Kartun poniendo como ejemplo el Club Tres de Febrero: “Es el espacio de *Cumbia...*, el de la última escena de *Chau...* y es aludido en *Rápido...* Es el lugar desde el que llega la música que contiene todo” (2019a:

6 Fragmento de una entrevista inédita que realizamos con Mauricio Kartun el 28 de diciembre de 2009, disponible en nuestro archivo.

11). Universo geográfico referencial al mismo tiempo interno y externo (B. Harshaw, 1984) que, aunque en la producción kartuniana del nuevo milenio parece haberse silenciado o eclipsado, está permanentemente en disponibilidad hacia “lo probable” e “improbable”: configura una secreta cantera de imaginario en potencia (2019a: 11) a la que tal vez el dramaturgo retorne en el futuro.

El armado de *Rectángulo*... como antología integrada pone en relieve un aspecto central de la forma de trabajo del dramaturgo: la existencia de “universos personales” del artista a los que recurre en diversos momentos de su producción. Esto se refleja en la siguiente afirmación de Kartun: “La imagen dramática debe tener conexión a un *universo personal*. Uno no es el poeta que quiere, sino el que puede, y no puedo hacer nada con imágenes que no conecten con *mi mundo*” (Dubatti, 2009a: 33, las bastardillas son nuestras).

De allí los siete “momentos” con que el autor reseña los procesos de composición de sus obras: “Universo”, “Imagen Generadora”, “Trabajo de Campo”, “Acopio”, “Esquema Dinámico”, “Personajes”, “Escritura/Reescritura” (Dubatti, 2009a: 30-38). Las instancias iniciales de “Universo” e “Imagen Generadora”, auténtico punto de partida de la creación de cada texto, exigen para Kartun la existencia de ese mundo interno que, dialécticamente, es condición de posibilidad de la escritura y que, a la par, se revela, constituye y reconstituye en la escritura. Se construyen esos mundos “personales” viviendo, recordando, sintiendo, reflexionando, auto-observándose, investigando (las instancias de “Trabajo de campo”, el “Acopio”, dice Kartun en sus desmontajes, amplían las conexiones), pero, sobre todo, escribiéndolos y poniendo en juego la *autopoiesis*, aquella zona de la *poiesis* que el dramaturgo no controla y se le revela, en palabras de Luigi Pareyson, en procesos de “formatividad” (1960, 1987). Esos universos personales son autobiográficos, ficcionalizables, y al mismo tiempo están entretejidos de ficción por los procesos imaginarios de la memoria. Se trata de “mundos” cargados, por una razón de identidad, de una hipótesis ficcional, son “plataformas” (etimológicamente, “formas planas”, explicó Kartun en el citado Seminario, 2009a: 32) que llaman al relieve. Para Kartun, escribir teatro consiste en desarrollar el carácter de ese universo como sistema proveedor de signos. Los universos, sostiene el dramaturgo argentino,

son “óvulos fértiles a la espera del espermatozoide [...] Esperan, crecen en una sabiduría estática, hasta que encuentran lo que los proyecte más allá de su quietud” (2009a: 32).

Las obras del “rectángulo” parten de reelaboraciones ficcionales de material autobiográfico, memorialista y testimonial condensado en un “universo personal” de Kartun: el barrio de San Andrés de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Kartun reescribe ficcionalmente personas, experiencias, recuerdos e imaginarios de su infancia y adolescencia en su barrio, y se registra a sí mismo (por ejemplo, en el personaje de Rubén) en tanto el sujeto que siempre regresa a ese mundo. El pasado, la memoria, la formación de una identidad, pero también la subjetividad, el deseo, lo inconsciente, la nostalgia y el amor profundo por ese territorio hacen que regrese, y aunque quiera irse, como Rubén en *La casita de los viejos*, no puede:

Vuelvo. Siempre vuelvo... (...) ¡Me quiero ir...! (*Más fuerte.*) ¡Me quiero ir! (*Aumentan los lamentos en el baño. Grita.*) ¡Quiero salir! (*Rubén parado frente a la puerta abierta. Todos aguardan expectantes, Rubén los mira. Mira la puerta. Parece decidirse a salir, pero se vuelve finalmente derrotado.*) (2019a: 112 y 121)

El espacio dramático en el que transcurren las cuatro obras remite referencialmente al barrio de San Andrés como cronotopo de la infancia-adolescencia de Kartun. La memoria es el gesto fundante de esta poética, por ello la matriz realista del barrio aparece subjetivada por el sujeto que recuerda, es decir, modalizada por el expresionismo (entendido como objetivación dramático-escénica de los contenidos de la subjetividad), en sus variantes subjetiva (expresionismo de personaje) y objetiva (expresionismo de mundo).⁷ No se trata de regresar al pasado en su dimensión histórica, arqueológica o costumbrista, sino de acceder a cómo reelabora ese pasado el sujeto que recuerda. Un realismo subjetivado, un realismo estilizado, ampliado o fusionado con la matriz subjetiva del expresionismo, un contracostumbrismo.

Los cuatro micromonólogos que extienden *Chau Misterix* (a cargo de los

7 Sobre el expresionismo, véase Dubatti, 2009b: 125-140.

cuatro personajes principales de la obra, ya adultos: Rubén, Miriam, Chiche y Titi)⁸ se centran en el ejercicio de la memoria, tanto en su dimensión voluntaria como involuntaria: constituyen evocaciones radicalmente subjetivadas del barrio. Rubén afirma: “La memoria me ataca de a ratos. Vuelvo siempre. A recordarme anteojado en aquella vereda. A creerme otra vez Misterix. Siempre” (2019a: 103). A la memoria se regresa porque “ataca”. La infancia y la adolescencia irrumpen como una epifanía del pasado, y acaban configurándose en un espacio de intimidad (y de *extimidad*, cargada de extrañamiento, según la expresión de Lacan, 1990) al que se regresa permanentemente. ¿Por qué es tan relevante el universo poético del barrio de la infancia-adolescencia en su teatro? Los cuatro personajes, en sus micromonólogos, parecen ofrecernos las respuestas múltiples de Kartun.

Para pensar teóricamente esta singularidad de su obra (el trabajo con los “universos personales”) valen el concepto de *intratextualidad* (la absorción y transformación que un autor hace de sus propios textos para producir nuevos textos, según J. E. Martínez Fernández),⁹ así como el de una relación dialéctica entre *campo referencial interno* (CRI) y *campo referencial externo* (CRE) según el ya mencionado Harshaw (1984: 227-251). Lo interno y lo externo del mundo de San Andrés se cruzan y fusionan dinámicamente. En el caso de Kartun, el San Andrés “dentro del texto”, el “territorio poético” según sus propias palabras (2019a: 10) y el San Andrés “fuera del texto”, el de su infancia y adolescencia, el de sus recuerdos o el de su reciente caminata,¹⁰ se modelan conjuntamente, en realidad son inseparables (adentro y afuera son un *continuum*, como en una cinta de Moebius, como en una botella de Klein), como también sucede con el “libro interior” del que habla Marcel Proust¹¹

8 Los cuatro micromonólogos fueron escritos para una puesta de *Chau Misterix* en Córdoba Capital, 1988, en el Teatro de la Ciudad, dirección de Omar Rezk, con un elenco compuesto por Ricardo Bustamante, Gabriela Macheret, Iris Vicentini y Mariano Burni. Pero finalmente el director optó por no llevarlos a escena.

9 “El proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001: 151).

10 Véase “Una vuelta manzana para atrás” en Kartun, 2019a: 189-190.

11 Autor referido por Kartun en el prólogo “Mi rectángulo de San Andrés”: “la madalena”,

en *El tiempo recobrado*.¹² Un mundo en cuatro dimensiones territoriales interrelacionadas: *adentro* (del texto, del sujeto, de la memoria), *afuera* (en la cartografía humana social y real), en el *entre* adentro y afuera, y *ni-adentro-ni-afuera*.

La referencia al “universo personal” como fundación de la escritura explica la relevancia de la problemática de la identidad en el teatro de Kartun y, especialmente, de la *identidad estética*. Si el mundo interno es escritura, si vida y drama componen un mismo espacio topológico, identidad y poética se unifican. Kartun plantea tempranamente una teoría de la “identidad estética” (tal es la expresión que emplea desde los ochenta hasta hoy en diversos textos), que resulta insoslayable para acceder al meollo de su poética: “Creo que la estética es el lugar donde más claramente se concreta el fenómeno de la identidad. Un lugar muy delator, buchón. Allí aparecen en condensación todos los elementos que hacen a la identidad del artista: sus ideas, sus rollos, sus influencias” (Dubatti, 1993: 285). También: “El contacto con Ricardo [Monti] fue revelador porque con él comencé a entender que si yo escribía lo que era, mi trabajo iba a ser profundamente más honesto que si yo escribía lo que creía que era (...) Escribir sobre las ideas, sobre las convicciones, no tiene sentido si no se escribe desde lo que uno es realmente, desde lo que uno tiene adentro” (Roffo, 1987: 45). O más recientemente, en referencia a su pasión por expresiones muy diversas de la cultura “alta” y popular: “Si a la hora de escribir no puedo aceptar esa mezcla [que soy], nunca encontraré la felicidad en la escritura” (Kartun, 2006a: 181-182).¹³

Kartun concibe su producción teatral como manifestación de una identidad personal, y por extensión, de una identidad de la experiencia histórica,

“aquel pastelito mojado en té” del que habla el dramaturgo (2019a: 9), remiten al episodio detonador de *Por el camino de Swann* [1913], primer tomo de *En busca del tiempo perdido*.

12 La teoría del “libro interior” está en Proust, *En busca del tiempo perdido*, VII. *El tiempo recobrado* [1927] (1996: 227).

13 En una entrevista inédita que realizamos recientemente (21 de noviembre de 2019, disponible en nuestro archivo), Kartun observaba sobre el cineasta y músico argentino Leonardo Favio que había sido para él “un modelo sobre cómo procesar la identidad sin afectaciones. A Favio lo siento parte de mi más íntima familia estética”.

social y cultural de la Argentina. La poética teatral como una *arquitectónica*, en términos de Mijail Bajtin (*Hacia una filosofía del acto ético*), que construye una estructura relacional a partir de la interacción del artista con el mundo y los otros. Dice Bajtin: “La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto” (1997: 61). Kartun recompone ese vínculo en la poética como un instrumento de construcción de identidad existencial, cultural y política. Kartun diría, parafraseando a Bajtin: “Yo soy mi estética”.

Si traspolamos las categorías opuestas *cine de autor / cine de género* al teatro (Dubatti, 2018 y 2019a) la de Kartun sería una dramaturgia *de autor*: no se rige por “lo probado” (Kartun, 2019a: 11) de un sistema cerrado, estable, prefijado por el mercado (una hiperconvención transnacional de procedimientos constructivos a la que recurren muchos autores en el planeta y que excede lo individual), sino por una poética única, una micropoética individual que encarna los “mitos personales”, irregular, automodélica, territorial, idéntica solo a sí misma, que se apropia de procedimientos del legado universal pero que en cada dramaturgo asume variantes, matices, tonos diferentes.¹⁴ Hay que destacar que, en la Argentina, estas micropoéticas de autor —auténticas cartografías de deseo, *micropolíticas* para Guattari y Rolnik (2015)— constituyen la corriente más abarcativa y fecunda de la dramaturgia argentina contemporánea. A esta tendencia han contribuido en el teatro argentino de las últimas cuatro décadas, como modelo irradiador, las enseñanzas de Ricardo Monti y Mauricio Kartun, así como su propia práctica dramática. En la identidad estética de Kartun confluyen componentes y elecciones individuales, atravesadas por lo social y político compartido: las experiencias de la clase media, lo nacional y popular, el peronismo y la izquierda, la cultura del barrio y la cultura “alta”, la territorialidad de “frontera” entre Capital Federal y Provincia de Buenos

14 No debe superponerse este concepto de *dramaturgia de autor* (opuesto a dramaturgia de género, es decir, una distinción a partir del sistema de convenciones) con la dramaturgia de autor en tanto *de gabinete o escritorio* (para diferenciarla de dramaturgia de director, de actor, de adaptador, etc., distinción por el sujeto creador que lleva adelante la función dramática). Sobre las nuevas teorías de la dramaturgia y la ampliación de sus tipologías, véase Dubatti 2013 y 2019d).

Aires, etc. Al mismo tiempo Kartun se apropia de lo social y político desde una enunciación-acción personal: crea una *mirada Kartun*, una *inflexión Kartun* que resulta de su modelización subjetiva.

INVARIANTES Y MUTACIONES DE UN “TERRITORIO POÉTICO”

Detengámonos primero en las piezas escritas en dictadura. *Chau Misterix* (1980) es la primera obra que Kartun compone en el taller de Ricardo Monti (a quien dedica *Rectángulo de San Andrés*).¹⁵ En su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, el teatrista recuerda su período de “dramaturgia de urgencia” en los setenta, explícitamente política, y su posterior llegada a los grupos coordinados por Monti (2011: 113-114). La “consigna de buscar en un imaginario personal me resultaba perturbadora”, evoca Kartun, allí “apareció el barrio, el club, la infancia. El paraíso perdido, bah. Y me atrapó. ¿Quién se quiere ir del paraíso?”.¹⁶ Ya en la primera edición (1982), las acotaciones sugieren que la escritura de la obra se funda en un acto de la memoria. Kartun acentuará ese rasgo, hasta volverlo marcadamente explícito, en la primera reescritura de la pieza, que prepara para la segunda edición de 1989.¹⁷ Kartun recordó:

Esas didascalias se insinuaban así en la primera escritura y las desarrollé luego como código en la última edición [Losada, 2006b]). Es una asunción franca del carácter personal de aquellos recuerdos. No es autobiográfico porque el suceso nunca pasó así, pero por cierto se basa en la humillación de los disfraces que me hacía llevar mi vieja al club. Y todos y cada uno de los espacios se corresponden con lugares auténticos de entonces. Lo mismo los personajes. Y yo soy Rubén, claro.¹⁸

15 *Chau Misterix* se estrenó el 4 de agosto de 1980 en la sala Auditorio Buenos Aires, con dirección de Carlos Catalano, escenografía de Tito Egurza, asistencia de Tito Drago y un elenco integrado por Carlos De Matteis (Rubén), Susana Delgado (Titi), Antonio Bax (Chiche) y Cecilia Labour (Miriam). Para la edición de Losada (2006b: 91-102), Kartun preparó un listado de las puestas en escena de *Chau Misterix*, que en el país superan entre 1980 y 2005 el centenar.

16 Entrevista inédita con Mauricio Kartun por J. Dubatti, agosto de 2005.

17 Se han estudiado algunos de esos cambios en Dubatti (2011: 125-137).

18 Entrevista inédita con Mauricio Kartun por J. Dubatti, 28 de diciembre de 2009. La

En cuanto al Misterix al que hace referencia el título, es el personaje de la popular historieta publicada por Editorial Abril desde 1948. Kartun aclaraba al respecto que la historia de *Chau Misterix* no está ligada a un episodio particular de la historieta: “Tomé en su momento los nombres de unos personajes de la historieta pero de distintos números y diferentes aventuras. Eran personajes circunstanciales, y yo mismo perdí luego aquellas historietas”.¹⁹ La referencia al “Chau” adelanta que la pieza es un drama de aprendizaje (versión teatral de la estructura del relato de educación, a la manera del *Bildungsroman*), en el que Rubén atraviesa una prueba que marcará un antes y un después en su vida y en la formación de su personalidad. Es un momento fundamental en su crecimiento, en el pasaje de la infancia a la juventud, que le proveerá un conocimiento atesorable en la adultez. En *Chau Misterix* (como también en *La casita de los viejos*, *Cumbia morena cumbia* y *Rápido nocturno*) Kartun recurre al procedimiento teatral expresionista (la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia de Rubén, el despliegue en el espacio teatral de su mundo interior imaginario) y acaso fue el expresionismo (modo de “expresar” el impacto que la realidad produce en el sujeto, cómo este la habita y construye) una de las formas teatrales más efectivas para llevar a escena el encierro y el horror en la dramaturgia de los años de la dictadura. La acción se concentra en un día sábado 25 de febrero de 1958, distribuida en tres actos: mediodía, siesta y noche. El día opera como metáfora de un viaje de iniciación. Si en los actos I y II Rubencito es Misterix, es porque se impone la potencia de la imaginación en el mundo del niño: lo imaginario tiene tanta fuerza como el mundo real, hay alternancia y equilibrio entre ambos. En cambio en el acto III Rubencito ya no puede sostener ese soñar despierto, su voluntad de apartamiento se quiebra y cobra preeminencia la realidad: enfrentado a ella sin posibles desvíos, Rubencito se quiebra con “el alarido” (2019a: 102) y luego se larga a llorar.

En los cuatro micromonólogos que sumará a la obra en 1988, Kartun retomará *mutatis mutandis* el procedimiento de cruce de tiempos que ya

bastardilla es nuestra.

19 También de la entrevista del 28 de diciembre de 2009.

desarrolla en *La casita de los viejos* (1982).²⁰ Rubén, adulto, regresa una vez más a la casa de los padres en San Andrés. La vereda es la misma de *Chau Misterix*. Según la versión del texto, tiene treinta y dos años (Kartun, 1985: 139; 1993: 89) o, como en el *Rectángulo...*, es “un sesentón” (más específicamente, tiene 61 años). La obra también surgió en el taller de Monti, como recordó Kartun.²¹ La poética puede interpretarse desde una base plenamente expresionista (la escena objetiva los contenidos de la memoria de Rubén, su regreso a los recuerdos de infancia). Magistralmente, Kartun mezcla los tiempos de lo recordado, incluso con proyección hacia una perturbadora “memoria” del futuro, ya que Rosa —por ejemplo— recuerda que Rubén vino a visitar a los padres a los “sesenta y cinco” (2019a: 111). El sesentón Rubén se encuentra con Rubencito de diez años, el niño se deja abrazar por el adulto, dice que sabe quién es el visitante, pero en un momento de potente misterio afirma: “Ahora no sé más” (2019a: 110). No serán ellos los dos únicos Rubenes de la situación dramática: el Padre amenaza a ambos con meterlos “¡Al baño, con tranca, con todos los demás!” (2019a: 117, la bastardilla es nuestra), cuyas voces llegan de la extraescena a través de la puerta del baño. Llegará, además, sobre el final, un nuevo Rubén visitante. En este espesor de tiempos y recuerdos cruzados, Kartun construye una intersección de memorias, que sobre el final de la pieza adquiere la dimensión de una convivencia destemporalizadora, una “sopa cuántica”, porque a esa altura parece suspenderse todo punto fijo de referencia temporal de la enunciación. ¿Quién recuerda, en qué año? No quedará un *hic et nunc* preciso e identificable, en este caso el cronotopo parece encarnar el “efecto Heathrow” (como señala Gumbrecht, 1988, en su caracterización de la destemporalización y a-historicidad de la Posmodernidad), ese “aeropuerto de múltiples combinaciones donde convergen viajeros de todos los tiempos

20 *La casita de los viejos* se estrenó en setiembre de 1982, en el marco del Ciclo Teatro Abierto 1982, en el Teatro Margarita Xirgu. Los intérpretes fueron Elbio Fernández / Darío Paniagua (Rubencito), Gabriela Giardino (Pocha), Alfredo Iglesias/Miguel Moyano (Padre), Sara Krell (Rosa), Chany Mallo (Madre), Aníbal Morixe (Rubén), Claudia Plotquin (Porota). Contó con escenografía y vestuario de Gastón Breyer, música de Rodolfo Mederos, asistencia de dirección de Jean Pierre Noher y Cora Roca, y dirección de Agustín Alezzo.

21 Entrevista inédita con Mauricio Kartun por J. Dubatti, 21 de febrero de 2019.

imaginables [los Rubenes] que en el lugar de espera [la casita de los viejos, espacio metafísico de la memoria] quedan en suspenso y no son reemplazados ni por el tiempo local ni por cualquier otra forma arbitraria” (Cerrato, 1992: 155).

Así también, Rosa y el Padre pueden contar su propia muerte, lo que contagia de carácter fantasmal a todos los otros personajes. Pocha, Porota, la Madre, ¿habrán muerto ya, o estarán vivas? Hay que destacar el impacto del carácter cíclico del final, el volver a empezar: el Rubén sesentón queda encerrado en el baño, con los otros Rubenes, y Rubencito saca de la heladera las uvas y se apresta a recibir a un nuevo Rubén (¿de qué edad?, no lo vemos en escena) que vuelve a visitar la casa. La pieza se tensiona, sin transformarse del todo, con una fantasmagoría fascinante. La complejidad de planos temporales que se mezclan contrasta con la linealidad histórica de la dedicatoria, que coloca a David Kartun (el padre) y a Julián Kartun (el hijo) como “mis puntas”, hacia el pasado y hacia el futuro (1993: 87; la dedicatoria desaparece en *Rectángulo...*). Esta “visita” a la casa de los padres es, por un lado, un regreso memorialista al pasado vivido, al San Andrés de los años cincuenta, pero por otro parece tener una raíz simbolista, y más que a la memoria se está visitando estructuras de subjetividad de la clase media, sus clichés, su doxa, su forma de entender el mundo, incluso de pensar el futuro, con algo de trama arquetípica, ancestral. El acceso a un plano mítico, el de las estructuras elementales de la clase media, se manifiesta en la casa paterna por: el respeto por la familia tradicional y el matrimonio, el rol de la mujer “decente” y del hombre “seguro de sí mismo”, la obligación de “ser alguien”, la necesidad de hacerse a “las cosas tristes de la vida”, no tener “pajaritos en la cabeza” y domesticarse en “pajarito jaulero”, “madurar”, aceptar que “Las cosas son como son y uno no es nadie para cambiarlas” (2019a: 122), respetar al Padre y no rebelársele, etc. En esta dimensión, *La casita de los viejos* no es, obviamente, una representación de la familia real de Kartun, sino una reelaboración ficcionalizada que deviene en un tipo social, el de la clase media baja de barrio. El principal intertexto es el tango “La casita de mis viejos”, letra de Enrique Cadícamo y música de Juan

Carlos Cobián. Kartun modifica el título: *mis / los* viejos, acaso para borrar el acento en lo autobiográfico y acentuar el aspecto mítico-social. Así como, literalmente, Rubén no es Mauricio, y el personaje no coincide exactamente con el autor, ni esta familia con su familia, ¿cómo piensa Kartun la relación entre ficción y reelaboración autobiográfica? La respuesta puede encontrarse en su concepción del “mito”, sobre la que reflexiona en “Al mito no le alcanza bastante” (2019a: 191-194).

Kartun reescribió el texto de *Cumbia morena cumbia* (1983)²² ya para su primera edición (1985: 149-160). Volvió a reescribirla para la edición de 1993 (103-114), cuyo texto coincide con el incluido en *Rectángulo...*. Según Kartun, la imagen generadora fue “dos cuarentones vestidos con sus ropas de la adolescencia y que desde aquel entonces no han salido de un club en ruinas en el que esperan la llegada de un minerío mítico que, claro, no llegará nunca” (Dubatti, 1993: 281-282). Se advierte aquí la doble vertiente intertextual de la identidad estética kartuniana, acaso siguiendo el modelo de *El viejo criado* de Roberto Cossa: por un lado, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre; por otro, cruzados con Beckett y Sartre, San Andrés, la cultura popular, el club de barrio, la cumbia, el tango y el grotesco criollo. Rulo y Willy mencionan composiciones populares y cantan “Santander de Batunga”, de La Charanga del Caribe. El título de la pieza proviene del estribillo de “Cumbia morena”, de Los Wawancó. La obra está

22 *Cumbia morena cumbia* fue estrenada en octubre de 1983 en el marco del Ciclo Teatro Abierto 1983, en la sala Margarita Xirgu. Formó parte del grupo de obras “Ensayo general”, en la que también se incluyó *El Señor Brecht en el Salón Dorado* de Abelardo Castillo, *Honrosas excepciones* de Víctor Winer y *Están deliberando...* de Julio César Castro. Los intérpretes de la pieza de Kartun fueron Mario Alarcón (Rulo) y Ulises Dumont (Willy), con la participación del grupo de los “Colados”: Luis Aldai, Daniel Alvaredo, Leandro [Sergio] Amigo, Marcelo Bucossi, Sergio Campos, Rolando Candino, Mauricio Dayub, Ricardo Flazer, Eduardo García, Diana Kamen, Daniel Luppó, Marisa Mántova, Evaristo Miranda, Mirta Morro, Mónica Núñez, Carlos Parrilla, Miguel Vignolo, Sergio Raso, Anahí Slotmvik, Néstor Stivel, Daniel Viola, Adriana Tursi, Jorge Válido, Carlos Cortez, Irene Manitola, Marcelo Wainsten. Firmaron la dirección de la sección “Ensayo general” Raúl Serrano, Héctor Kohan, Néstor Sabatini y Alfredo Zemma, pero fue este último quien se ocupó centralmente de la puesta de *Cumbia...* Contó con escenografía de Gastón Breyer y Nereida Bar, asistencia de escenografía de Norma Miranda y asistencia de dirección de Claudia Weiner.

dedicada en sus primeras ediciones a Marcelo Blumenkranc, “amigo querido de la adolescencia, compinche en esa pasión cumbiera. La cumbia en los ’60 tuvo un momento de auge en la adolescencia de clase media y éramos cultores. Efectivamente éramos los ‘Campeonísimos de Sunset Street 77’”.²³ Del grotesco criollo y el tango proviene el desfasaje tan argentino entre el tiempo subjetivo y el objetivo, entre ser y creer ser, el conflicto del personaje que “no se desayuna” de quién es realmente y qué le pasa. El sujeto negador, el autoengaño, la máscara (consciente o inconsciente) que ciega la mirada. Del tango, también, los tópicos de la nostalgia de lo que pudo ser y no fue, el amor y la juventud perdidos. “La imagen se me impuso por peso propio. Viendo a algunos amigos de la adolescencia que parecían negarse a crecer (treintañeros que seguían yendo a bailar y noviaban con adolescentes)”.²⁴ Se trata de la pieza más oscura del “rectángulo”, como observó Kartun:

Es una obra de un raro pesimismo, con la enfermedad allí, nunca nombrada, negada como la realidad que los rodea. En todas sus puestas percibí el rechazo que producía en el público: es un material muy duro, muy franelero con la muerte. Tal vez retome alguna vez sus imágenes, pero de otra manera, con más humor. El tema del encierro en la adolescencia me gusta, y siento que permitiría un tratamiento más gozoso. (Dubatti, 1993: 282)

Cumbia... responde al procedimiento de concentración espacial y temporal, incluso la observancia de unidades de lugar y tiempo (Pérez-Rasilla, 1997: 53). Sin embargo, desde esa unidad concentrada, Kartun despliega metonímicamente referencias al espacio de la ciudad y el Conurbano, a la historia del club, a otros personajes, e incluso produce un efecto mayor de ampliación por el extrañamiento al poner en suspenso otra zona de la referencialidad. ¿Es un club en uso o está abandonado? ¿Es sábado o domingo? ¿Cómo es que están ahí hace veinte años esperando a las chicas? ¿Es el infierno, el *huis clos*, donde “parece fuego el aire. Como si tragara fuego” (2019a: 127)? ¿Duermen ahí sobre las sillas? ¿Cuál es la enfermedad de Rulo?

23 Entrevista inédita con Mauricio Kartun por J. Dubatti, 21 de febrero de 2019.

24 Entrevista inédita con Mauricio Kartun por J. Dubatti, 14 de junio de 2018.

¿Cómo podría Rulo bailar si es tal su indigencia física que no puede tenerse en pie, si es incontinente, si huele “a muerto” (2019a: 130), si es “un cadáver que ríe” (2019a: 133)? ¿Ya están muertos, son fantasmas? Uno de los aspectos más perturbadores de la pieza es esa enfermedad: “Lo que no se puede decir tengo” (2019a: 131). Por la zona de ambigüedad y desreferencialización, y si bien comparte la matriz realista-expresionista del “rectángulo”, *Cumbia...* parece tomar una dimensión más simbolista al servicio de lo político. Es la pieza más simbolista del cuarteto.²⁵ La muerte en vida. La existencia como infierno, que (a diferencia de *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza) ni la amistad puede compensar o resistir. La pérdida de la esperanza. El llanto y el miedo como símbolos que exceden la experiencia de los personajes y enuncian un histórico-social contrastante con la euforia del “regreso” de la democracia. Sucede todo lo contrario de lo que dicen: que tienen mucho tiempo todavía para “hacerse un futuro”. ¿Hablan de la muerte de la Argentina, de su duelo, tras la horrorosa dictadura? Tal vez “lo que no se puede decir” es el horror del país que, por el profundo corte de la dictadura, ya no es ni será el que fue. Desolado territorio de la muerte que no se puede nombrar, que no se puede reconocer. Como sugiere Kartun, acaso sea *Cumbia...* —en esta nueva etapa de su teatro abierta por *Chau Misterix*— su obra más sometida a la voluntad de producir simbolismo / sentido político en una dirección marcada por el contexto.

La escritura de *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998) aparece fechada al final del texto: “Villa Giardino, julio '95 / Buenos Aires, marzo '96” (1999: 103). Ya no hay personaje *alter ego* de Kartun (a la manera de Rubén) y se propone una utopía de afirmación y esperanza, que contrasta con las piezas anteriores del “rectángulo”, especialmente con el sentimiento de dolor e inestabilidad (el “alarido” en *Chau Misterix*), la culpa y la derrota (Rubén vuelve vencido a *La casita de los viejos*) y la muerte y enfermedad (el infierno de *Cumbia Morena cumbia*). En la forma en que hablan los personajes y en las didascalías ya se advierte en plenitud la construcción de la singularidad verbal

25 Para los orígenes y continuidad del simbolismo en el teatro, Dubatti, 2009b: 143-180.

kartuniana que trasciende el realismo. El trabajo con “desechos” lingüísticos (2016: 171-172), de “reciclador cultural”, (Kartun, 2012), sumado el concepto de que “el habla teatral es un *bonsái* del habla real, no es el habla cotidiana sino su tratamiento condensador” (2001: 144-145), afianzan el “contracostumbrismo” (2001: 147-148). Esa “distorsión poética” conecta la base realista de estas obras con el expresionismo, con la subjetivación de mundo de las primeras piezas del “rectángulo”. El sujeto modaliza y construye la realidad desde su espíritu. Kartun se ha referido detalladamente a la génesis de *Rápido nocturno...* (2016: 173). Pero lo que la diferencia centralmente es su dimensión utópica, la construcción de una micropolítica de la resistencia frente al avance brutal de la macropolítica del neoliberalismo y la Posmodernidad.²⁶ Lo nuevo en el “rectángulo” es la anti-posmodernidad de Kartun, tanto contra el nuevo orden mundial (tras la caída del Muro) como contra el menemismo (la obra se escribe en el arranque del segundo mandato presidencial). Un cambio, el de la antiposmodernidad, que ya se ve nítido en *Salto al cielo* (1991), reescritura de *Las aves* de Aristófanes.

Chapita y Norma se autoafirman, se autodeterminan cuando vislumbran la posibilidad de volver a juntarse, de romper la soledad y de superar las reglas de un mundo hostil, que de a uno no se aguanta. “No puedo más así”, llora Norma (2019a: 163). “¡Que solo no aguanto más!”; grita Chapita (176). La utopía es módica, pero utopía al fin, con toda su potencia metafórica para que el espectador pueda resignificarla en otros horizontes utópicos: construir “otra vida” (157, 175) en *El Porvenir*. El terrenito comprado en el loteo, pasando Bancalari, con nueva parada del tren, “Apeadero Kilómetro Veintiséis” (155). Y los ladrillos para la construcción, en un todavía “descampado” que se sueña “futuro paseo público” (173). Terreno que tendrá jardín (donde plantar el gajito de malvón que ritualiza el acuerdo) y frutales. En el final Chapita sale de escena “soñando con *El Porvenir*” (186). Ser “Furman”, no Chapita; ser “la Señora de Furman, Titina la modista”, no “la Gallina” (176). “Un lugar para

26 Para la distinción entre macropolítica y micropolítica, y especialmente el concepto de micropolítica de la resistencia, véase J. Dubatti, 2016: 51-67.

empezar de cero...” (175), como la utópica ciudad en las nubes de *Las aves*. *Rápido nocturno...* es una historia de amor y de ayuda entre los necesitados, como Nico y Nydia en *El partener*, o el dramaturgo y la actriz coloniales en *La vis cómica* (2019), su nueva creación.

En *Rápido nocturno...* hay una macropolítica que se impone, la irradian Cardone y la madre de Norma (suegra de Chapita), la parte en representación del todo de una sociedad disciplinaria. La macropolítica es “el reglamento”, lo que determina cómo son las cosas, lo que pone las cosas “en su lugar”, lo que establece dónde está el bien y dónde el mal. Norma porta esa macropolítica, no la comparte porque la padece, pero la reproduce, con resignación bajo protesta. “Las cosas son como son” (157), dice Cardone, las mismas palabras citadas del Padre hacia el final de *La casita de los viejos* (“Las cosas son como son y uno no es nadie para cambiarlas...”, 2019a: 122). Norma repite: “Las cosas son como son. Iluso uno, que se le dio por pensar que no” (170). Cardone, triunfal, tras el brutal linchamiento del supuesto “loco de la banderita”, impone: “La letra con sangre entra... ¡Se te va a borrar ahora el reglamento...!” (180).

En contra de la macropolítica están los “locos”: “el loco de la banderita” y Chapita. “Contrera”, a “contramano” (168), el que quiere “dar vuelta todas las cosas” (170). El que defiende al indio de las películas norteamericanas, “El Siux de Tom Mix” (167). Conforman una micropolítica de la resistencia que sueña con ser futura macropolítica: “Si fuéramos unos cuantos los locos” (168), imagina Chapita. “¿Para qué iba a servir un reglamento si no hubiera *uno*, por lo menos *uno*, capaz de no cumplirlo?”, afirma (177). La resistencia, la dialéctica son fundamentales (como más tarde en la obra *Terrenal*), porque hay mucho que perder: “No sea un día no quede un loco más. No sea un día lo único que quede sea sentarse en un banquito a la vereda a hojear el reglamento” (178).

“Cada cual es lo que quieren los demás” (174), dice Norma, repitiendo macropolítica: “Los reglamentos siempre los hacen los otros. Esto se puede, esto no se puede” (177). Pero se impondrá la otra visión, la micropolítica de la resistencia, la de Chapita: “Cada cual es lo que quiere uno” (174). En 1993 Kartun reflexionaba sobre *Salto al cielo* como respuesta a los lemas

postmodernos de “la muerte de las ideologías” y “la muerte de la historia”, y estas palabras valen para comprender la parábola micropolítica de resistencia de *Rápido nocturno...*:

Creo en la necesidad vital del hombre de construir utopías. Sin ellas sólo nos queda del deseo, su cadáver: la utopía es el vehículo de ese deseo, es su camino y su motor. Sin ella sólo nos quedaría responder a nuestras necesidades más inmediatas, más primarias. Deseo es pasión, y sin ella es imposible toda concreción histórica. Veo que no hay futuro alguno en esa necesidad de dar respuesta política a lo más cercano, sin proyección alguna hacia un estadio superador. Por suerte, a la muerte de una utopía corresponde el nacimiento de otra, y éste es un acto orgánico, vital, independiente de toda voluntad especulativa. (Dubatti, 1993: 286)

En suma, hay que conectar metafóricamente las tres primeras piezas —escritas entre 1979 y 1983— con la representación del sentimiento de introspección, angustia, horror y opresión que se vivía en los años de la dictadura. Sobresale el empleo de procedimientos expresionistas, que buscan dar cuenta de la dimensión subjetiva de la existencia. Tanto *Chau Misterix* como *La casita de los viejos* y *Cumbia Morena cumbia* reenvían a la reelaboración de la experiencia autobiográfica de Kartun. Sea desde el pasaje de la infancia a la adolescencia, o desde el fracaso de la adultez y la muerte, se simboliza en San Andrés un invariante: el paraíso perdido. San Andrés es el recuerdo de la infancia perdida, o de la Argentina anterior al horror de la dictadura. El desamparo, el fracaso y la enfermedad constituyen algunas de las expresiones de encarnación de esa pérdida. *Rápido nocturno...* marca un viraje hacia la micropolítica de la resistencia, desde la módica utopía de “otra vida” en la pareja que logra reconocerse y reconstituirse: Chapita y Norma. Escapar de la macropolítica de Cardone y la Madre de Norma significa irse de San Andrés: ¿otra forma de la pérdida? ¿O acaso la utopía de El Porvenir no es una manera de reencontrar, desde la adultez, en otro espacio, la potencia del mítico San Andrés de la infancia?

REFERENCIAS

- Bajtin, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Madrid: Anthropos, 1997.
- Cerrato, Laura. “Lo postmoderno en la literatura de habla inglesa”, en su *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires: Botella al Mar, 1992, 153-169.
- Dubatti, Jorge. “El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía” (entrevista), en M. Kartun. *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- _____. “En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje de *Ala de criados*”, *Conjunto*, 153 (octubre-diciembre 2009a): 30-38.
- _____. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009b.
- _____. “Ampliación del universo de la ‘trilogía de San Andrés’: acto de la memoria y multiperspectivismo en cuatro monólogos inéditos de Mauricio Kartun para *Chau Misterix* (edición y comentario)”, en J. Dubatti, coord., *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2011: 125-137.
- _____. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- _____. “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, comps., *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 2013: 31-66.
- _____. “Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa”, *El Matadero. Crítica de la literatura argentina*, 10 (2016): 51-67.

- _____. “La dramaturgia en la destotalización de los teatros argentinos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 19 (diciembre de 2018): 86-98.
- _____. “Las dramaturgias, según Mauricio Kartun”, *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, 229 (julio-agosto 2019a): 52-53.
- _____. “Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: reflexiones teóricas hacia *Medea* (2009), dirección de Pompeyo Audivert”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9 (septiembre 2019b): 19-37.
- Guattari, Felix, y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2015.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. “Um Brasil pós-moderno?”, *Jornal do Brasil*, 3 de setiembre de 1988.
- Harshaw, Benjamin. “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”, *Poetics Today*, 5/2 (1984): 227-251.
- Kartun, Mauricio. “Chau Misterix”, en Gabriel Díaz, Mauricio Kartun, Eduardo Pogoriles y Víctor Winer, *Teatro*, Buenos Aires; Talleres Edigraf, 1982.
- _____. “Cumbia Morena cumbia”, en Juan Carlos Badillo et al., 8 autores. *Teatro*, Buenos Aires: Editorial Autores-Fundart, 1985.
- _____. *Chau Misterix*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1989.
- _____. *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- _____. “Rápido nocturno, aire de foxtrot”, en su *Teatro. Tomo 2*, Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- _____. *Sacco y Vanzetti*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- _____. *El Niño Argentino*. Buenos Aires: Atuel, 2006a.
- _____. “Itinerario de *Chau Misterix*”, en su *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*, Buenos Aires: Losada, 2006b: 91-102.
- _____. “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, en su *Chau Misterix. Como un puñal en las carnes. La suerte de la fea*, Buenos Aires: Colihue, 2011.

- _____. “El teatro como lugar de reciclado poético de la oralidad”, *La Biblioteca*, Revista de la Biblioteca Nacional, 12 (primavera 2012): 28-45.
- _____, comp. *Micromonólogos*. Buenos Aires: Interzona, 2015.
- _____. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue, 2016.
- _____. *Rectángulo de San Andrés*. Buenos Aires: Interzona, 2019a.
- _____, comp. *Más micromonólogos*. Buenos Aires: Interzona, 2019b.
- Lacan, Jacques. *Seminario VII: La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001. Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Editorial Danilo Albero Vergara, 1993.
- Pareyson, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli, 1960.
- _____. *Conversaciones de Estética*. Madrid: Visor, 1987.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. “Tipología general del teatro breve”, en *Antología del teatro breve español 1898-1940*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann. En busca del tiempo perdido, I*. Madrid: Alianza, 1965.
- _____. *El tiempo recobrado. En busca del tiempo perdido, VII. El tiempo recobrado*, Madrid: Alianza, 1966.
- Roffo, Analía. “La utopía de organizar el caos” (entrevista). *Teatro*, 29 (mayo 1987).