

El tiempo recobrado en una dramaturgia *vintage*: Entrevista a Mauricio Kartún

Lucas Rimoldi

Mauricio Kartún (Argentina, 1946) comenzó su actividad dentro del campo teatral argentino en los 70. Se legitimó como autor en la década siguiente, con *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982) y *Cumbia morena cumbia* (1983). Su actividad pedagógica se inicia coordinando un grupo de autores durante Teatro Abierto. Desde entonces, se forman con él algunos de los exponentes más destacados de la escena actual de Buenos Aires, como Rafael Spregelburd, Daniel Veronese o Federico León, y dramaturgos de toda Iberoamérica, a través de los numerosos seminarios que ha dictado en el exterior. Versionista y adaptador experimentado, en años recientes ha asumido con gran éxito la dirección de obras propias.

En 1999, Kartún comenzó a escribir *El niño argentino* mediante una beca destinada a este proyecto. Dirigió el estreno en 2006 en el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires. La puesta mereció todos los premios nacionales en prácticamente cada uno de los rubros del quehacer teatral. Debido a esta repercusión, se reestrenó luego, sucesivamente, en los teatros Alvear, Regina y del Pueblo. En 2008, realiza temporada en Uruguay y, nuevamente en Argentina, en Mar del Plata. Un notable grupo de actores interpreta a un peón, una vaca y un joven aristócrata y decadente, triángulo que comparte la bodega de un transatlántico durante un viaje a París. La imagen generadora se basa en la anécdota histórica que indica que, a principios del siglo XX, las opulentas familias de la clase ganadera argentina realizaban sus periplos a Europa llevando consigo una vaca, para que las surtiese de leche fresca durante el mes de embarque. Esta singular pieza escrita en verso, nutrida de nuestras tradiciones culturales, se propone exponer, con escepticismo, ciertos aspectos de nuestra idiosincrasia colectiva, y alude, ya en clave de parodia, ya de tragedia, al decurso de la historia argentina.

Si yo fuera autor teatral
-que Dios me libre del mal-
cantaría en una obra,
a la épica zozobra
de su historia intensa y fugaz...
Lo haría en rima además,
de verso decadentista,
de retórica purista,
vieja, afectada y procaz.
De título le pondría
al paso, mal que le pese,
“Oda a las carnes de casa”
pero de casa con ese.
Y a falta de elenco estable
que actúe aquello que hablo,
lo encarnaría infable
un infame elenco establo.

—*El niño argentino*

¿Cuáles fueron las etapas de escritura de El niño argentino, en cuanto a acumulación de materiales, encuadre genérico, y selección de intertextos?

Como en todos mis trabajos, hubo una labor previa de acopio muy grande, en la que incluí muchas cosas: mucha literatura gauchesca argentina, mucha investigación sobre la época, mucho material gráfico, fotografía. Yo tenía definidos a los personajes, sabía que uno de ellos era el peón y tenía la decisión de trabajar en verso, entonces casi te diría que inevitablemente fui a parar a la gauchesca. Por otro lado, investigué sobre la vida en los transatlánticos, algo que me inquietaba como un universo necesario. La escritura fue un trabajo febril, escribí de un tirón, en varios meses, una primera versión en bruto, de principio a fin. Muchas de las cosas que quedaron en la versión definitiva no estaban allí, y muchas de las que escribí terminé sacándolas. En la escritura en verso buena parte de los materiales existen más por imposición fonética que por necesidad argumental. Entonces cuando uno termina un primer borrador lo que encuentra es una serie de secuencias rítmicas, musicales, que están armadas por el verso pero que no necesariamente son la versión más elocuente ni más condensada de una situación teatral. Por lo tanto realicé sucesivas y numerosas versiones, hasta llegar a un borrador aceptable. En una etapa posterior agregué una escena

completa, la anteúltima, el monólogo del peón sobre la traición. Lo hice porque cuando yo releía la estructura sentía que faltaba algo entre la escena de la pelea por la vaca y la escena final. Había una elipsis demasiado grande y era necesario mostrar más la degradación de la relación. Esto fue antes de empezar a dirigir la puesta. Cuando empezamos los ensayos, en noviembre de 2005, fue el aquelarre, comencé a sacar mucho material que sentía que sobraba y a agregar otro que aparecía por la presencia de los actores allí.

El trabajo con los actores, y la especialización durante el proceso de puesta en escena, ¿constituyeron entonces instancias de auto-corrección del texto dramático?

Yo creo que un texto teatral se constituye como tal a partir de una hipótesis fundamental que es su estreno, su puesta en cuerpo, en carne, en espacio. Hasta ese momento siempre es un pre- texto. Lo que nosotros conocemos como la literatura dramática de Shakespeare no es aquello que Shakespeare escribió como tal sino lo que los actores dejaron de lo que Shakespeare escribió. Son textos que pasaron por sucesivas puestas, por sucesivas versiones, por sucesivos actores que encarnaron a sus personajes. De alguna manera, los van reelaborando, corrigiendo, haciendo las nuevas versiones que son las que van teniendo vigencia. Las demás inevitablemente quedan como material museístico, o en todo caso como un material más primitivo, más ligado a la voluntad literaria del autor, y menos escénica. De manera tal que yo siempre corrijo, dirija o no dirija, cuando se está montando, porque ahí salta la verdad, uno ve qué zonas del texto no se sostienen. Yo consensúo con los directores que dirigen mis piezas la posibilidad de cortar o agregar, a medida que va apareciendo esa verdad escénica. Evidentemente, uno puede pensar que hay diferentes verdades escénicas, condicionadas por los diferentes actores, hay cuestiones que uno puede atribuir más francamente a la condición del actor. Pero hay otras que no, uno simplemente prueba el texto y dice “ese texto está largo,” o “ese texto acá no cae bien,” o todo lo contrario: “acá haría falta algo más que termine de definir lo que yo creí que se iba a ver y que no se está viendo.” Entonces ahí yo meto siempre mucha mano, termino de definir los materiales por su efectividad, y esto tiene que ver con descubrimientos que la puesta le hace al autor. Hay momentos en los que la mirada del autor se agobia en la repetición de leer siempre lo mismo, y tampoco se te ocurre nada, y de repente empezás a ver el trabajo con los actores y se te ocurren muchas cosas que sentís que son mejores que las que están, o que enriquecen lo que está. Creo que es una buena instancia para

hacerlo. En el caso de *El niño argentino*, saqué varios textos, una serie de elementos que por imperio de la puesta no pude dejar en la versión estrenada. Por otro lado, publiqué dos versiones diferentes: la de Atuel, más cercana al texto literario, y la de Losada, que es la del texto estrenado. A mí me gusta esto, lo he hecho ya también con otras obras, publicar más de una versión, aceptar que la escritura tiene distintas instancias y que hay cosas también que uno adapta a costa de los actores y que no necesariamente constituyen el texto definitivo, sino que constituyen el texto definitivo de esa puesta. Es bueno publicarlo como tal, pero el director que tome esa obra no necesariamente debería tomar esa versión, podría tomar el primer material. Este proceso lo he hecho siempre, poner especial atención a lo que le sucede al texto cuando pasa al espacio, siempre he tomado lo que sucede allí; no obstante lo cual, insisto, aún en las versiones más literarias, menos escénicas, ya hay correcciones. En *El niño argentino*, por ejemplo, hay toda una zona, que apareció en ensayos, vinculada al concepto del payaso blanco y el Tony. Lo descubrimos en la puesta y a mí me interesó desarrollarlo porque yo sentía que performáticamente era un fenómeno muy rico. Pero no me parecería lo mejor condenar a futuros directores a que deban tomar esta imposición que en realidad surgió más del discurso de la puesta que del discurso del texto; entonces lo publico haciendo esa salvedad: ese es el texto de esa puesta.

¿Cuál es en su opinión la especificidad literaria del texto dramático?

En efecto, el texto dramático no deja de ser literatura. Bizarra tal vez, pues debe ser leída en un cuerpo. Rareza o extrañeza de un texto que no vive fuera del cuerpo que le da sentido, su soporte es absolutamente inestable, inseguro, diferente cada vez: todo depende de quién es el actor que hace el texto y en el marco de qué puesta y de qué recepción. Todo lo cual le da un carácter muy raro al soporte, pero no deja de ser un soporte, y el material soportado no deja de ser literatura. Si uno no entiende este fenómeno, la única manera de comprender el texto teatral es como sonido, es decir, pensar que hay un fenómeno performático que tiene distintas zonas sensoriales y que el texto es parte exclusiva de su dimensión sonora. Hay muchos directores que así lo entienden, que el texto es nada más el sonido, y que en realidad lo que importa, los estados, lo que sucede en la obra, sucede en el cuerpo del actor por sobre la forma que tome la palabra. Yo por cierto descreo absolutamente de esa hipótesis, yo creo que es la elocuencia de la palabra – la belleza, la armonía, el valor significativo, lo poético – la gran generadora de forma en el teatro. Que luego se complementa naturalmente con el actor y el espacio;

pero el gran generador de forma es el texto. Su condición poética, literaria, es, diríamos, inevitable, la diferencia es que ciertas formas tradicionales de la literatura se soportan mayoritariamente en la palabra escrita o, en formas más anacrónicas, en el recuerdo simplemente (la narración oral); pero en todo caso estamos hablando de soportes, de zonas físicas absolutamente secundarias en relación al verdadero fenómeno, que es el de la palabra. Más allá de cómo esté soportada y cómo deba ser leída. Pensar que el teatro no es literatura sería lo mismo que pensar que una historia escrita a mano sobre un papel rugoso deja de ser por ello literatura, lo que cambia es simplemente el soporte. En este caso, lo curioso es el fenómeno extravagante del soporte humano. Y por supuesto, como debe mediar ese soporte, lo que pierde el fenómeno literario en el teatro es el acto de intimidad de la lectura, no puede haber ese acto de soledad en el cual no hay otra cosa que la palabra y mi capacidad de generar imágenes a partir de lo que ella detone. Yo no puedo contratar al actor para que venga a hacerme la obra a mi casa, yo debo ir hasta un determinado lugar; es decir, hay una serie de dificultades en relación a lo que propone el soporte. El cual además se completa con otras cosas, con la luz, con el sonido, la música, el espacio, la emoción del actor.

El niño argentino *pareciese invitar a realizar una lectura literaria.*

El teatro ofrecido como lectura no es cordial. La narrativa inevitablemente se hace cargo de la soledad de esa situación y promueve todos los medios necesarios para que el contacto, en ese acto de soledad, sea franco, fluido y gozoso, para que uno pueda hacer el viaje a su universo. Como el texto teatral está escrito para un primer interlocutor, ese soporte que es el cuerpo del actor, en realidad no se hace cargo de esta necesaria cordialidad con la cual abrirle la puerta al mundo a quien viene a leer ese texto. En realidad lo que le dice es “no, si querés leerlo tenés que leerlo en el cuerpo del actor.” Entonces, más allá de que uno pueda encontrarle atributos de belleza literaria al texto, lo que no tiene es la seducción literaria que tienen la narrativa y la poesía. Puede ser leído y uno puede descubrirle esos atributos de belleza y armonía, pero esto no significa que ese sea el medio adecuado para que sea comunicado. Porque cuando uno lo concibe, lo concibe para que haya un sistema complementario al texto, que es el actor; entonces, no se lo estoy dando al lector. Es verdad que uno puede leer Shakespeare y encontrar belleza literaria, sin embargo es muy difícil que uno leyendo Shakespeare encuentre la pasión del lector. Uno puede leerlo curiosamente, uno puede leerlo haciendo conversión de norma, poniendo uno mucho para

completarlo, pero en sí mismo el texto denota su condición de texto escrito no para ser leído sino para ser representado; lo cual no le quita su condición literaria, sino estaríamos pensando que la literatura deviene exclusivamente un soporte.

En relación al sistema de personajes, esta obra nació como el monólogo del muchacho, luego apareció la vaca y por último se sumó el niño. Más adelante, volvió a evaluar la posibilidad de dejar sólo dos personajes. ¿Cómo se fueron produciendo estas variaciones?

La imagen generadora fue la de este peón encerrado, y lo primero que escribí fue el esbozo de su monólogo. Después apareció la vaca como interlocutora y dejó de ser monólogo, pero ese diálogo no me terminaba de convencer como situación dramática, y surgió el niño argentino. Es muy probable que cierta mezcla de características de algunos personajes de *Decadencia* de Steven Berkoff – escrita en verso, y sobre la cual me hizo algunos comentarios Rafael Spregelburd, que en ese momento la estaba traduciendo al español –, junto a elementos de *El niño proletario* de [Osvaldo] Lamborghini, mixturándose, hiciesen aparecer al personaje del niño. Ahí se armó el trío, y cuando se armó el trío la obra casi inevitablemente tomó una forma cómica, clásica. Cuando comenzamos los ensayos, se estaba gestando algo muy interesante con los dos actores, a la vez yo probaba sucesivamente actrices que funcionaban muy bien como actrices, pero que no eran adoptadas orgánicamente por la obra. Pensé la hipótesis de sacar a Aurora, pero la presencia de ese tercer personaje me resultaba técnicamente imprescindible (por ejemplo, para que los actores pudiesen cambiar su vestuario). Además, el monólogo final de la vaca me parecía fundamental porque de alguna manera instalaba un pensamiento de autor que me interesaba destacar en el desenlace. Entonces era una especie de negociación conmigo mismo, en la que sentía que en términos teatrales podía sacar a la vaca y la obra podía funcionar igual, pero con una serie de problemas técnicos e ideológicos. Era una cuestión de balance, debe y haber. Decidí incluir al personaje y audicionar nuevamente. Estaba en un estado de desesperación hasta que apareció María Inés Sancerni, vi una imagen posible que me interesó. Y decidí trabajar con ella, me gusta mucho como actriz, tiene una máscara fuerte, y además habíamos compartido azorosamente un pequeño trabajo anterior, en un espectáculo de Spregelburd donde yo hice una voz. Fue una apuesta, yo no sabía qué le iba a pedir, pero sabía que ella iba a hacer algo interesante.

Al escribir este texto en verso, plagado de anacronismos, arcaísmos, ¿cuál fue su espectador modelo? ¿Lo inquietaba la instancia de la recepción?

Yo trabajo, sobre todo en los últimos años, con un concepto muy musical de texto. Las palabras suenan y tienen un valor musical, y hay momentos en que me interesa más la música que la letra. Momentos en los que me interesa que ciertas palabras suenen de determinada manera aunque no se las entienda, porque la experiencia es que en la totalidad siempre se encuentra un sentido. Y a veces, en mi caso, me resulta muy importante resignar precisión en la palabra tratando de encontrar términos que tengan un valor “objetual,” que tengan un valor en sí mismos. Cuyo sonido pese; por extrañamiento, por evocación, por sugestión, por sugerencia, por el misterio que crean. Por otro lado, el teatro trabaja con un material muy vulgar, muy vil, que es lo coloquial. Lo coloquial está muy cargado de zonas que no necesariamente son comprensibles para todos, incluso considerando a los hablantes que habitan un mismo país. En cada dialecto hay palabras que desconocemos, que pueden ser de extraordinaria belleza, y a las que les atribuimos valores que, una vez explicadas, no coinciden con los que les habíamos asignado. Cuando nos encontramos personajes que no pertenecen al pequeño sector lingüístico que frecuentamos, sucede que el diálogo no se recibe en una totalidad de sentido franca, y sin embargo esto no crea una dificultad de recepción. Entonces a mí me parece que aceptar la hipótesis de la totalidad de la fenomenología de lo coloquial implica también aceptar que yo no debo hacer un coloquial neutro que le llegue a todo el mundo, porque eso es desnaturalizar el carácter de lo coloquial, eso es darle a lo coloquial en realidad un valor utilitario, un valor mercantilista. Es lo que hace la televisión, lo que se escribe para ella debe ser entendido por un supuesto “todo el mundo,” y esto lava los lenguajes, y un lenguaje que se lava pierde valor poético. Cuando yo leo a Valle Inclán, no entiendo buena parte de lo que me dice, pero justamente lo que me gusta es que no está lavado, no siento que ese autor se allanase para ser entendido, y me interesan mucho esas poéticas. Yo muchas veces busco adrede que el lenguaje le produzca al espectador cierta pérdida, zonas donde pueda proyectarse sobre la palabra.

El niño argentino usa expresiones y términos de uso no convencional, obsoletas o francesas, como “sangre de horchata” o flaneur.

Exacto, a mí no me interesa si el receptor conoce el concepto de *flaneur*, pues quien no lo sabe construirá por totalidad. El lenguaje autónomo del muchacho, con sus dichos, tal vez lo entienda mucho mejor un hombre

de campo que el espectador de teatro. Yo me despreocupo de que se entienda todo en términos de significado; me despreocupo de ese acto más servil que es el de ofrecer el lenguaje de una obra a un espectador tipo que se constituye como tal para un hoy, para determinado presente: lo que decíamos que hace la televisión. Acepto la condición heterogénea que tiene lo coloquial y proceso poéticamente eso. Si uno les exige a los personajes que escribe que no hablen como hablarían sino que digan lo suyo adaptado a un receptor inmediato, actual, no sólo no serían personajes, sino que entrarían muy rápidamente en un estado de anacronismo. En obras que escribí hace quince, veintisiete años, como *Chau Misterix*, el discurso de los personajes no se corresponde a un determinado lenguaje de hace veintisiete años, de ser esto así, hoy serían anacrónicas, no servirían, sonarían mal en el oído. Si siguen teniendo vigencia es justamente porque poseen una serie de palabras que ya no se entendían en aquel momento y que siguen sin entenderse hoy, pero que son las palabras del personaje. (De hecho, cuando se hacen puestas de estas obras me siguen llamando para preguntarme qué significan determinadas expresiones). No obstante, en relación a *El niño...*, durante la puesta cambié cosas y *aggiorné* términos que me parecían excesivamente herméticos y que sentía que nadie los iba a captar. Mi materia es lo coloquial, embellecido pueden decirme, claro, porque está procesado poéticamente, ordenado, condensado. Pero el trabajo teatral para mí implica necesariamente hacerse cargo del imperio de la fenomenología de lo coloquial. Respeto la condición natural del fenómeno de lo coloquial, no traiciono mi creencia en su belleza; continuamente descubro en el habla cotidiana frases, modismos y fórmulas de enorme valor estético.

El trabajo con lo viejo, con desechos, el cirujeo y el reciclaje cultural, operan en muchos niveles del texto. ¿De qué manera se objetivaron en la puesta en escena de este texto?

En principio, ciertos elementos se mencionan literariamente (por ejemplo, en la escritura original había una vitrola de rollos, que yo después saqué porque decidí incorporar al hombre orquesta, que realiza la musicalización en vivo). A mí me seducen los objetos, buena parte de los que están en esta puesta yo ya los tenía, es decir que de alguna manera estaban allí esperando su oportunidad. Como el lazo que se usa en la obra, que es un viejo lazo de tiento, pesado, grueso, muy poco habitual, y carísimo si hubiese que comprarlo hoy, porque tiene un trabajo artesanal extraordinario. Yo lo encontré, lo llevé a los ensayos, ya sabiendo que con eso se iba a hacer algo.

Ese lazo termina siendo un signo fuerte. Mi pasión por la fotografía antigua tuvo que ver de manera considerable en el imaginario de puesta, en el diseño de vestuario. Para poder realizar estas concreciones, es importante trabajar con un equipo que sintonice.

¿Qué efectos le interesaba conseguir con los elementos de utilería, como el baúl de los cómicos, o el gabinete para los afeités?

Lo que el niño le roba a los cómicos son cosas que nosotros habíamos ido incorporando a los ensayos para probarlas. Por ejemplo, el cuchillito de truca, que yo lo recordaba de mi infancia, que creí que ya no existía y que rastreamos por todos lados hasta que lo encontramos en una casa de magia, junto a una pistola de cartel. Fueron una incorporación muy natural porque eran elementos anacrónicos pero que venían bien a una zona de juego. La mulita es un títere que había hecho una alumna y como el caparazón era mío me lo devolvió, lo metimos en un ensayo y quedó. Yo quería que hubiese un megáfono, porque era naval y porque me permitía ciertas formas de distorsión de la voz útiles al personaje, y se incorporó.

A través del trabajo con lo viejo, ¿hay una capitalización de la mirada melancólica en favor de los procedimientos dramaturgicos?

La presencia de lo viejo en mi imaginario teatral no es otra cosa que la unión de mi pasión por el discurso que sostienen las pátinas como soporte, lo que dice lo anacrónico en su misterio, junto a esa otra actividad que amo, que es la dramaturgia. No lo pienso demasiado por el lado de la melancolía; como es parte de mi neurosis prefiero satisfacerla de vez en cuando a intentar entenderla.

Usted utiliza como intertexto al viejo teatro y a las viejas manifestaciones del arte popular, particularmente el teatro de revistas y su obscenidad. En El niño argentino, ¿es más obscena la relación erótica del muchacho con Aurora, posteriormente invadida por el niño, o la asunción descarada de los valores del patrón por parte del peón, una vez que decide degradarse?

Son dos zonas obscenas independientes; a mí me gustaba mucho esa zona de obscenidad relacionada al animal. Creo que una de las razones por las cuales la obra está en verso es que precisamente necesitaba un procedimiento distanciador que me permitiese filtrar cosas como esta, que de otra manera no encontraba como presentarlas. Si me las imaginaba en una obra más convencional se me volvían o muy chistosas, o muy vulgares,

o muy extravagantes. Entonces sentía que tenía que haber un procedimiento mediador, que fue el verso. Yo creo que una de las zonas más obscenas es, como decís, la traición mestiza, el gaucho bueno que se transforma y toma los valores del patrón y los redobla, los exagera, animándose incluso a lo que no se anima el patrón. El muchacho lleva la traición al punto máximo de la muerte, mata al ser querido, porque él admira de una manera profunda al niño, y lo asesina. Esto es lo más obsceno.

Usted ha definido esta obra como teatro político escéptico. La traición del muchacho hilvana un momento paródico, donde aparecería metafórico el neoliberalismo de los 90, con un momento trágico, que de manera subyacente alude a la tragedia de la dictadura de los 70. ¿Cómo se agregó la frase “pizza con champagne,” que no figura en el texto dramático, y que torna más explícita esta lectura?

Esto lo agregué en el teatro Regina, cuando la hacíamos en las dos salas anteriores eso no estaba. En realidad fue un agregado a partir de algo que pasa en el fenómeno de recepción. Nosotros, con los actores, discutimos mucho después del estreno, sobre cómo sostener la atención del espectador después de cierto momento de la obra, en que empieza a decaer. Se presentaba la alternativa de cortar, pero también opinábamos internamente que era posible hacerle el aguante a esa zona: “¿Y qué pasa si la obra se ralentiza, hasta dónde podríamos aceptar (sin perder al espectador), que esa zona diferente de la obra, más densa, es parte de su singularidad, y es también significativa?” En ese punto se termina la parodia y empieza la tragedia, entonces cuando empezamos a hablar de esto yo sentí que estaría bueno explicitar ese pasaje, que el espectador sepa que se acabó lo que se le estaba dando. Es verdad, remite a algo más contemporáneo, resuena en el menemismo, pero no deja de significar “se acabó la risa.” La vaca le está diciendo al espectador que si se está aburriendo, que ya no se va a divertir más ni va a haber más fiesta, que lo que viene ahora es terrible, que se prepare para la tragedia. Esa explicitación era a la vez franca y significativa.

La vaca, en tanto símbolo o alegoría de la sociedad argentina, se caracteriza por su carácter sufriente, de víctima. ¿Qué hay de su pasividad, de la connivencia con la situación que la rodea?

También podemos hablar de su ironía...

De su capacidad de humor en lo peor...

De su capacidad crítica, su posibilidad de supervivencia por sobre la muerte. Quise plantearla como un signo complejo, no quería encerrarme en la alegoría convencional, que hubiese sido presentar una Argentina sufriente, una víctima llorosa. Me gustaba sumar lo humorístico, que fuimos encontrando con la actriz. En el discurso final ella parodia, sutilmente, a Evita, hay elementos un poco más políticamente incorrectos en relación a la mirada sobre la patria, sobre lo nacional, que de alguna manera representa la vaca.

Como referente de la dramaturgia latinoamericana, ¿experimenta en relación a su trabajo que las miradas extranjeras demandan tematizaciones ideológicas, explicitaciones de este tipo?

Yo soy un convencido de que quien escribe, y más en la dramaturgia, escribe con el cuerpo, con un recuerdo físico que engloba a la historia. En cierto estado de juventud uno escribe con la cabeza, es decir, uno escribe ideas que cree que son importantes, a veces simplemente prestigiosas. Con el paso del tiempo, me parece que lo que se depura, lo que decanta en el cuerpo del escritor, es la historia, la experiencia. Cuando yo escribo, ciertas formas de lo ideológico no son una imposición consciente que yo me hago, en el sentido de una responsabilidad, un compromiso, que me hacen hablar de eso. Aparecen entre otras zonas pasionales que a mí me ocupan el cuerpo. Lo que yo siento es que no se le puede imponer a una generación que escriba desde algo que no tiene en el cuerpo, no se puede, sería un acto de hipocresía; sí se puede reclamar que el cuerpo tenga compromiso, diga lo que diga. Pero no que exprese algo que esté vinculado con una opinión sobre lo social, por ejemplo. En este último sentido, yo no me siento un autor comprometido, el hecho de que mis materiales tengan una opinión, una hipótesis de lectura ideológica, no me vuelve un autor comprometido, porque en realidad si yo me pienso así parecería que tengo una especie de deuda con alguien o con algo. Y yo creo que no tengo deuda con nada ni con nadie, simplemente expreso eso porque eso es parte de mi pasión. Insisto, no creo en ese sentido algo anacrónico de compromiso que significa: "Hay que hacerlo aunque no esté dentro tuyo, aunque no sea algo sobre lo que vos estés convencido, porque en realidad lo importante es el sentido trascendente de lo que uno consiga con eso." Yo creo que con los materiales no se consigue nada, los materiales son una expresión, en realidad me siento a veces más víctima de mis materiales que un sujeto expresando sus pensamientos a través de ellos. Escribí *El niño argentino* en estado de repulsión profunda por el caudillaje del interior de

Argentina, aglomerado en el menemismo. La obra no habla necesariamente de eso, pero yo sé que hay una pasión mía allí que de alguna manera condenaba al gauchito a terminar siendo un traidor, por mi repugnancia hacia el caudillaje enriquecido, que conozco por mi actividad docente fuera de la capital. Cuando en un pueblo ves grandilocuencia y ostentación, alguien mostrando con obscenidad una camioneta de cien mil dólares con su equipo de música a todo volumen, ¿quién puede ser ese sino un político, un funcionario nuevo? Esa obscenidad sí pesó en la escritura de esta obra, pero yo no podría decir que es parte de mi compromiso el haber criticado esa situación política; tiene que ver con una posición humana. Si se me pregunta cuál es el mayor valor trascendente de este material, pienso que, si lo tiene, no se vincula con el discurso ideológico limpio; creo que trasciende por la multitud de metáforas que expresan la historia argentina, pero que no hay algo limpio en términos de sentido. Es cierto que buena parte de la expectativa europea en relación a un material argentino es que diga determinada cosa que ya está abonada a un prestigio ideológico previo. Una expectativa bastante alejada de las del público joven que constituye buena parte de la gente que gira por nuestras salas de teatro.

En un mapa del teatro latinoamericano actual, ¿qué posición ocuparía el teatro argentino?

El aprecio hacia el teatro argentino es grande en toda Latinoamérica. Primeramente hablemos de los festivales, en los cuales hay mucha y buena presencia, y una valoración importante. En realidad esto lo hago extensivo a Iberoamérica, basta ver lo que pasa en España con [Daniel] Veronese, [Rafael] Spregelburd, [Javier] Daulte, ver con qué nivel profesional están trabajando. Por el otro lado, la circulación de textos es mínima en Latinoamérica, yo me sorprendo cuando voy a Colombia o Venezuela y me conocen y han leído mis obras; es un fenómeno pedagógico, de escuelas, porque en las temporadas comerciales no se da lo mismo. Nuestros textos tienen cierto prestigio sobre todo en países en los cuales la presencia histórica de la dramaturgia es menor, que tienen mayor tradición en procesos de creación colectiva pero no de texto escrito, entonces tal vez por eso los lean. El teatro latinoamericano es un teatro más acotado o embrionario, no te olvides de que el teatro profesional en Colombia es posterior a la televisión. Es decir, existía, pero no tenía fuerza, el verdadero teatro lo han impulsado argentinos que se fueron constituyendo como modelos de producción, que crearon o incorporaron salas. Tampoco olvidemos, por otro lado, que en Buenos Aires confluyeron diversas

tradiciones teatrales, compañías completas se terminaban instalando en esta plaza. Luego llegaron maestros trayendo el método stanislavskiano en primera generación, que formaron a actores luego considerados especialistas en la poética realista. Se dio un fenómeno curioso, muy fuerte, de acumulación de tradiciones; entonces fue casi inevitable que se constituyese en polo emisor artístico, desde segmentos muy diferentes, con mezcla de muchas cosas. Los dos actores de *El niño argentino* están formados en *clown*, conocen ciertas formas de esa técnica y la aplican a un teatro de texto diferente. Hay una acumulación sólida de artistas, de intelectuales, de gente que produce dentro del hecho artístico en un nivel de calidad y cantidad poco habitual. También hay muchas cosas vanas, inertes; pero incluso dentro de esos espectáculos siempre encontrás alguien con mucho talento: “Cuando ese tipo haga su rima... cuando coincida con determinado texto...” Con los actores de esta obra, con Mike Amigorena, pasó un poco eso.

CONICET/UNMdP, Argentina