

***El Niño Argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como “ladrillazo a la vidriera”**

Jorge Dubatti

Hay una clave fundamental para el análisis de la poética teatral de Mauricio Kartun: su pensamiento político. La concepción de teatro¹ de Kartun está fundada en su convicción política. En una entrevista realizada el 7 de agosto de 2006 en el marco de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, le preguntamos a Kartun por la relación entre su primera “dramaturgia de urgencia” en los setenta² y la recién estrenada *El Niño Argentino*, separadas por más de treinta años. Kartun observó:

El tiempo volvió rápidamente anacrónicas aquellas dramaturgias de urgencia. Eran dramaturgias de la seguridad. De la confianza ciega en el Partido, en la Organización. De cada cosa que yo escribía estaba seguro. Estaba seguro de que el mundo iba a ser cambiado, que yo iba a ser uno de los que lo iban a cambiar, de que iba a ser testigo y parte, y estaba seguro de que alguna vez iba a vivir en él e iba a disfrutar de ese mundo transformado. Creía además en las instituciones que lo llevarían adelante: partidos políticos. Teníamos el marco político que sostenía esas seguridades. Creía en ciertas formas del socialismo, en su práctica en ciertos lugares del mundo, y creía que la aplicación y la difusión de sus teorías permitirían acceder a la instalación de esa idea. Sostengo aun empecinada y convencidamente aquellas ideas. Lo que perdí con los años de experiencia fueron las seguridades. Aquella soberbia. Y la fe en las estructuras del poder político. En sus mecanismos. (168)

“Sostengo aun empecinada y convencidamente aquellas ideas”: la base del pensamiento socialista nunca desapareció del teatro de Kartun³, por eso consideramos que el arco integral de su dramaturgia constituye un capítulo central en la historia productiva de las relaciones entre teatro e izquierda en

la Argentina, de su continuidad y su transformación. Las poéticas teatrales cifran en sus combinatorias morfotemáticas una arquitectónica que, en términos de Mijail Batín (*Hacia una filosofía del acto ético*), construye una estructura relacional a partir de la interacción del artista con el mundo y los otros. Dice Batín: “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” (61). Reconstituyendo la articulación de ese vínculo, Mauricio Kartun piensa su poética como un instrumento de construcción de identidad existencial, cultural y política. La suya siempre es una concepción de teatro de izquierda y exige para su conocimiento una base epistemológica complementaria⁴. El socialismo (entendido en un sentido no institucional-partidista, sino como una concepción amplia de izquierda que valora la igualdad y la justicia social, contra la desigualdad promovida por el capitalismo) aparece reformulado y replanteado en sucesivas poéticas a lo largo de toda su producción: como realismo dialéctico en *Pericones* (1987), como realismo socialista canónico en *Sacco y Vanzetti* (1991), como metáfora micropolítica en *El partener* (1988) y *Rápido nocturno* (1998), como búsqueda de una estética de la “bastardía”⁵ en toda su obra y especialmente en *La Madonnita* (2003). Una constante política en el teatro de Kartun es la necesidad de asumir la identidad, la singularidad, la autoafirmación, el deseo, el derecho a la propia experiencia y a la propia estética, a la autodeterminación y la independencia, en cuya construcción se pone en juego necesariamente la utopía. En una temprana entrevista, Kartun nos señaló:

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, *Teatro* 286)

Ese pensamiento político también está presente en *El Niño Argentino*, como Kartun observó en la entrevista de 2006:

El Niño Argentino es teatro político. Pero aquel [teatro de los setenta] era políticamente esperanzado. Y éste es escéptico. Sigo haciendo los mismos diagnósticos. Sigo creyendo en la necesidad de un sistema

social basado en la igualdad y la justicia. Pero no veo la salida en la actividad de las estructuras partidarias. Este teatro político de hoy no habla como aquel de recetas que deben ser aplicadas para llegar a determinado resultado. Expresa nomás en forma poética una cosmovisión sobre lo que ha sido nuestra historia y sobre ciertos valores en los que se ha afirmado. Es más denuncia que anuncio. El teatro que yo practicaba en los setenta se parecía peligrosamente a una vidriera en la que yo exponía, anunciaba, de la manera más ordenada y mejor iluminada –publicitaria- mis propias ideas para que otro se tentase en comprarlas. Exponía a la venta de la forma más efectiva la posibilidad de esa receta política y de un partido. Creo que hoy mi teatro se parece más al ladrillazo contra aquella vidriera. Cascotea el shopping. Están los mismos elementos, pero como han quedado desparramados en la historia argentina después de la experiencia de las últimas tres décadas. (168-69)

En el programa de mano del estreno (Teatro San Martín, 2006) y de la reposición (Teatro Alvear, Teatro Regina, 2006-2007) Kartun incluyó una cita de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx que funcionaba como pista orientadora de la interpretación política de la pieza: “Todos los grandes hechos de la historia universal se repiten dos veces. Una vez como tragedia y la otra como parodia”⁶. La metáfora de *El Niño Argentino* reenvía referencialmente al pasado argentino inmediato, al gobierno de Menem y el auge del neoliberalismo en la Argentina de los 90. Al respecto Kartun señaló en la entrevista citada:

[En *El Niño Argentino*] hablo de Marx, de hecho la obra está organizada alrededor del concepto marxista de la parodia que continúa a la tragedia. Es un análisis subjetivo, melonero en cierta forma, sólo que ahora no hay receta [...] El tema de la tragedia y la parodia [es un] elemento que organiza la totalidad de la obra. La frase de Marx [citada en el programa] siempre me resultó enigmática. Marx la refiere al Dieciocho Brumario y da una serie de ejemplos que a mí siempre se me escaparon de su condición histórica más particular. Hasta que tuve la edad suficiente -y ese es el premio de tenerla, si es que tiene alguno- , como para mirar la experiencia política de la Argentina, al menos en mi propia experiencia militante que lleva ya cuarenta años. Cuando en los últimos años miré hacia atrás sentí de pronto que esa frase de Marx cobraba un sentido y una transparencia -y hasta una perfección- que antes no vislumbraba. La tragedia de la dictadura

replicada en una parodia en esos años de Menem y De la Rúa. Creo que el estallido del 2001 no es ya el estallido de una tragedia sino el de una parodia. Es eso lo que allí desenlaza, por decirlo en términos teatrales. Toda la clase media parada frente a un banco exigiendo su plata y la imagen tremenda de un jubilado con un martillito que golpea la puerta del banco, ahora amurallada, durante horas y horas tratando de hacer un agujerito, soñando con que recuperará con ese acto simbólico sus depósitos... Y del otro lado alguien que te dice: *...pero pará, ¿vos te creíste de verdad que había intangibilidad de los depósitos? Eso es tan idiota como creer en los teleteatros, ¿cómo van a ser intangibles? No puede ser, si son materiales, ¿era obvio que eran tangibles! ¡Era todo una parodia, ¿cómo no te diste cuenta?! ¡El uno a uno! Claro, a todos nos encantaba. Yo iba a España y me traía valijas llenas de libros. Cuando estalla te dicen: ¿pero vos de verdad te lo habías creído? ¿De verdad te creías que un peso era igual a un dólar?, pero no che... si es parte de la ficción de la política, como vas a pensar que es en serio?* Lo que estalla ante nuestros ojos allí es la parodia. (169-70)⁷

Llevado ese principio a la pieza, Kartun observa una estructura composicional de parodia-tragedia-parodia (sobre la que nos detendremos más adelante):

Vuelvo al mecanismo: la pieza trabaja sobre esta hipótesis. La pieza es una parodia que se transforma en tragedia que se transforma en parodia. Cuando el Muchacho en la última imagen sale, y se ríe y toda su lengua es el patacón de plata, y aprendió francés y mató al Niño, es Menem. Aprendí todo lo que había que aprender, lo pisé y ahora hago exactamente lo mismo pero sin su aristocracia. El sobretodo del Niño no le cae bien, hace papelón. Se casará seguramente con actrices operadas, y bailará en programas de tevé, y se pintará de negro la pelada para disimular... Pero el objetivo político es el mismo que los otros, exacto. Esta analogía circula en la construcción de *El Niño Argentino*. (*El Niño Argentino* 170-71)

La metáfora goza de capacidad multireferencial: si bien remite al mismo tiempo histórico, también pone el eje en la figura del Niño Argentino, en quien para Kartun resuenan también los “hijos del poder” actual, estos muchachos que hoy son noticia permanente: violentos, escandalosos, hacen fiestas de droga y muerte, juegan a pelearse, violan. Esos hijos de los políticos en el interior, de los grandes terratenientes de provincia, esos gordos catamarqueños pasados de merca... (*El Niño Argentino* 171)

En resumen: Kartun ya no cree en la “dramaturgia de la seguridad, de la confianza ciega”, que descansaba en el discurso del partido y en la “soberbia” de una verdad que se creía sin fracturas, pero sigue reafirmando su convicción socialista, que lo hace –además de escribir su teatro- participar en el actual movimiento político-intelectual de Carta Abierta. *El Niño Argentino* es un teatro de “denuncia” (no de “anuncio”), un teatro que desenmascara la subjetividad de derecha (enraizada en los orígenes de la Argentina, brutal en los años de la dictadura y ascendente en este último período, tras el 2001), pero que no plantea “salida” o alternativa porque no parece verla. Un teatro de izquierda que, a través del gesto de denuncia, no evidencia resignación ni desesperanza sino resistencia y anhelo persistente de otra sociabilidad.

Para construir el sentido político de denuncia Kartun compone en *El Niño Argentino*⁸ un drama de aprendizaje centrado en la evolución ideológica del Muchacho. En un principio la pieza se manifiesta polifónica, porque los tres personajes –Niño, Muchacho y Aurora- portan concepciones de mundo (y más específicamente de clase, en los dos primeros) con diferencias, que explicitan en sus parlamentos o evidencian en sus acciones físico-verbales. Deben advertirse además estatutos poéticos de personaje diversos: por un lado, Aurora (la vaca), por el otro, Muchacho y Niño (los humanos), y en esa diferencia la polifonía se profundiza y multiplica. Pero lo cierto es que El Muchacho evolucionará hasta asumir la visión de clase del Niño Argentino y su familia.

Por otra parte, la denuncia encarna en la figura de la Vaca, que posee una entidad específica de personaje, muta físicamente (pasa de vaca viva a “alma en pena”, “desechos de faena”, restos “de hueso y sebo” habitados por la bacteria) pero se mantiene al margen de todo cambio ideológico: su pensamiento no corresponde a una visión de clase sino a un corte analítico-arquetípico, esencial, de la realidad argentina. Está en otro nivel de representación simbólica (de allí que, incluso muerta, sigue narrando la historia). Es a la vez una vaca concreta (llevada en la bodega para proveer a los niños de leche fresca durante el viaje) y un personaje de cuño simbolista, personaje-jeroglífico (simbólico, no alegórico)⁹ que equivale a una enunciación metafísica de “la historia”, de “el ser nacional”. Como explica Kartun en la citada entrevista, la vaca expone una mirada de interpretación de la realidad argentina, en la que deliberadamente se expresa el pensamiento del autor. La vaca es, paradójicamente, su personaje-delegado (el que explicita las condiciones de comprensión del texto y la tesis sobre la realidad argentina). De allí la hipótesis de que toda la pieza sea narrada por esta vaca que rumia

la historia argentina (idea desarrollada además en la puesta en escena). La vaca es “la speaker del bataclán”:

Una estética siempre en riesgo de símbolo. Me da miedo que la vaca obligue a leer la obra como una alegoría. Pero es inevitable al referirme a ella que el sistema simbólico aparezca: el país, agresivo y sufriente, que insulta y a la vez se revuelca en el dolor de ser víctima. La escolta a la abanderada, la que pudo ser y no fue. El fracaso. La Argentina es el país de los triunfadores morales. (...) La vaca ocupa todos estos lugares degradados. Es además la historia. El ser nacional, qué sé yo... Entre otras cosas es la zona menos resuelta. Podría no estar pero sin ella resignaría firma. La vaca es portadora de mi propio pensamiento, y en algún momento es mi *alter ego*. Cuando al final habla la vaca, dice lo que yo creo. La obra funcionaría sin la vaca, pero no diría lo que quiero decir. Ni la obra se desmultiplicaría en ese otro plano metafísico de la carne soporte. En esta dialéctica hice una negociación conmigo mismo. Acepté aquello que no tenía todo el equilibrio teatral del resto, pero me daba equilibrio al discurso y mayor profundidad de campo a la metáfora. (Kartun, *El Niño Argentino* 174-75)

Todo esto transcurre en el rume de la vaca. En el estómago de una holando mientras esa historia pasa de un estómago a otro, del buche a la cloaca. Una historia rumiada. Que no termina de resolverse nunca. Una historia escrita en carne. Un país escrito en la carne de su ganado. Mientras tengamos esas proteínas, seguiremos siendo históricamente espléndidos, cuando ya no las tengamos desapareceremos de la faz de la tierra. (Kartun, *El Niño Argentino* 154-55)

Obsérvese que, a pesar del matiz irónico (es una vaca, se llama Aurora, como el amable dibujito de Walt Disney), a pesar de que no se trata del personaje positivo del realismo socialista (aunque se llame Aurora, con un sentido de futuridad siempre presente en el viejo teatro anarquista y socialista), a pesar de su complejidad (personaje simbólico, opaco, jeroglífico), la Vaca evidencia la voluntad de Kartun de preservar la función del personaje-delegado, procedimiento fundamental del drama moderno y del teatro de izquierda. El hecho de que el personaje-delegado sea insólito (una vaca, no un abogado o un intelectual o un médico o un obrero con conciencia de clase, como en el drama moderno) refuerza el efecto polifónico.

En el caso del Niño, la visión de mundo y de clase no evoluciona: se muestra configurada y estable de comienzo a fin de la pieza. Niño encarna el punto de vista del patrón (joven) o del hijo del patrón, que puede cuestionar (generacional o individualmente) aspectos de la ideología de su padre, pero confirma su pertenencia a la clase. Será el patrón. El Niño genera y padece acontecimientos, finalmente muere, pero no evoluciona, permanece idéntico a sí mismo, inmutable en el núcleo fundante de su visión inicial, más allá de su progresiva degradación externa a través de las jornadas (suciedad, desaliño, borrachera, endeudamiento, robo): no cambia porque encarna la entelequia de su visión de mundo, tan potente como cristalizada en ideología. La muerte del Niño será producto de la evolución de otro, de su asesino: el Muchacho. El lector, orientado por el título, y por el rol dominante del patrón, centra la atención en el Niño, pero pronto advertirá que, si bien es el Niño el que impera en la escena por su predicamento y superioridad sobre el Muchacho, el protagonista de la obra es éste último: atraviesa pruebas, evoluciona, tiene la última palabra, incluso después de la Vaca.

En Muchacho se advierten cambios radicales en el devenir de la pieza, cambios que modifican sus predicaciones sobre el mundo. Muta en su ser y en la visión que ese ser porta. Y desmiente las expectativas que, de acuerdo al teatro de izquierda tradicional, podía generar su origen humilde de peón. Inicialmente Muchacho recuerda al proletario, trabajador, desposeído y explotado, bienintencionado y ejemplar, personaje positivo del realismo socialista internacional; pero Kartun lo hará evolucionar en una dirección diferente.

El viaje en barco, que estructura la pieza diacrónica y simbólicamente -del puerto de Buenos Aires al puerto de Le Havre, de Argentina a Francia, durante treinta días-, marca los hitos de la evolución del Muchacho. Al viaje geográfico le corresponde un *viaje interno, de aprendizaje*. Detengámonos en algunos detalles de la evolución de Muchacho, de su viaje interno de conocimiento y aprendizaje, de los cambios en su ser.

En la Jornada Primera Muchacho se identifica con el punto de vista del patrón hacia el sirviente: concibe su lugar en el mundo a partir de la mirada y el rol que le otorga el patrón a través del beneficio del trabajo. Desde una experiencia de mundo diversa, se asume ingenua y plenamente en la interiorización de cómo concibe el patrón al sirviente. Ha incorporado la diferencia de clase, la división de roles y atributos. Se define a sí mismo como “peón de cría”, “gaucho institutriz”, “el muchacho”, y no dice su nombre, no porque no lo tenga, sino porque para el patrón es “el mucha-

cho de Aurora”¹⁰. La didascalía de Kartun lo describe, de acuerdo con esa interiorización característica de esta primera instancia del personaje, como “el pequeño gran gaucho de figuritas” (13), el estereotipo gráfico popularizado por la visión dominante. Las palabras del Niño ratifican la imagen de Muchacho en la misma dirección: “Milico de pito y casaca”, “Un tambor de Tacuarí...”¹¹, “pupilo”, “pueblo morocho”, “proletario”. De entrada Niño expone la diferencia de clase a través de un sistema binario de oposición y complemento: dominador-dominado, superior-inferior, capitalista-mano de obra, padre-hijo, amo-esclavo. “Los dependientes preguntan/ cuando la gallina mea”(16); “Desensillá el sombrero/ en presencia del patrón” (17); “Habla si se te pregunta,/ estando yo hacé silencio” (19). Se llama a sí mismo, para diferenciarse, “el ganadero”¹². Su actitud es de superioridad, paternalismo, y además cinismo, desprecio, subestimación e insulto. Muchacho acepta las reglas del patrón, que conoce y celebra: “De chiquito aprende el peón/ la prosapia del patrón” (17); “A lo que guste mandar” (17); “Sumiso pido permiso” (18); “Bajo el cogote y me humillo:/ soy el muchacho sencillo” (19). Sus hábitos están hechos a la medida del trabajo y se oponen a los del Niño: no bebe, se acuesta temprano y se levanta con el alba. Sin embargo Muchacho ya anuncia, en el antepenúltimo verso de la Jornada, que el viaje será fuente de enseñanzas: lo define como “Trascendente periplo, y docto” (21). Relevante prospección -proyección hacia el futuro del relato- que ilumina la función educativa y modificadora que tendrá la travesía.

Inicialmente la Jornada Segunda (madrugada del día siguiente a la partida) confirma, asienta y amplifica la estructura ideológica configurada en la anterior. “Mi patroncito descuide” (27), “Lo que usted quiera me pide” (27): humildad, reverencia, servicialidad. El carácter pasivo y receptivo de su clase se explicita en el mito de iniciación laboral en la infancia donde se advierte la voluntad y autoridad del patrón: “Yo era un gurí todavía,/ y me hicieron peoncito de cría/ de la pequeña ternera” (33). Se acentúa la visión abuenada del Muchacho respecto de la estructura de clases, así como su identificación y familiaridad con los símbolos del nacionalismo: cita el *Martín Fierro* y un difundido epigrama de San Martín. Reconoce en el mundo del patrón una solemne potestad, fuente de la ley a seguir y respetar. Por su parte, el Niño se encarga de ironizar y desmentir esa autoridad una y otra vez: demitifica la clase –especialmente cuando habla de sí mismo y de las hermanas-¹³, pero sin desprenderse de sus jerarquías, atributos y privilegios.

Sin embargo, al Muchacho ya algo le pasa: un sueño pone en evidencia que la situación ya no es la misma para él. En el comienzo de la

Jornada Segunda lo agita una pesadilla apocalíptica (en la que se entrama el gran desafío histórico y político a la clase de su patrón: la inmigración), cuya dimensión de “augurio” y “vaticinio” no logra desentrañar. Los sueños ya sugieren, adelantan, lo que el Muchacho todavía no sabe. Promediando la Segunda Jornada, la noticia de que la vaca no regresará a Buenos Aires produce un primer giro de conciencia en el Muchacho: desconfía de la que cree broma pesada del Niño (“Usted es un fresco”, 36), e incluso interpreta como “maldá”, “alevosía”, “atitú fratricida” la posibilidad de que la vaca sufra un destino injusto. La toma de conciencia lo lleva a contar su historia. Todo lo que es se lo debe al patrón: “Yo fui de chico un granuja,/ señor, el demonio mismo,/ sin credo, sin catecismo.../ Yo fui el malo, el infiel, resaca.../ Su padre, Dios y esta vaca/ me sacaron del abismo./ Esa fue mi trinidad,/ mi luminoso milagro” (37-38). Dios y el patrón relacionados. Simbiosis del Muchacho con la vaca, por lo que ya en germen se registra –al defenderla de la muerte- un primer gesto de autonomía y afirmación. Pero del relato autobiográfico se desprende que el rechazo se sostiene en la abnegación del criado, en la identificación y el amor por los valores e intereses patronales, en una visión de mundo aprendida junto al patrón.

La posibilidad de que Aurora no regrese instala en Muchacho otro tipo de rebelión, una actitud -por primera vez- de condicionalidad: “Si ella no vuelve, me quedo” (43). Nueva prospección, oblicuo adelanto del final. El niño promete ayudar, pero Muchacho ya no está muy seguro de poder creerle. Comienza a resquebrajarse la confianza que depositaba en el lugar que el patrón le asigna como sirviente. Nace la desconfianza hacia el patrón y hacia el hijo del patrón. Si en la Jornada Primera presentó la situación dramática, Kartun instaura en la Jornada Segunda el inicio del conflicto. Acaba de detonarse el proceso de erosión de la visión de mundo/clase inicial y de transición hacia otra. El dramaturgo comienza a otorgar mayor relevancia a la acción interna del Muchacho, quien encerrado en la bodega del paquebote, no da descanso ahora a su pensamiento. Descendió a la “pampa ciega”¹⁴ para una catábasis gradualmente iluminadora. La ceguera en la bodega se da como condición de posibilidad de una nueva mirada.

La Jornada Tercera transforma la bodega (a una semana y media de la salida; un tercio del viaje) en la República lechera de Achalay: tinglado de telón pintado dispuesto por Argentino para “consolar al criado” y para convertir a Aurora en fuente multiplicadora de leche que vender. Muchacho está angustiado por el encierro y por la suerte incierta de Aurora: se siente “entre aguas... como feto...” (48), metáfora indirecta de la nueva conciencia

que se está gestando en el vientre del barco. Sabe que el Niño no habló con su padre, lo encara, le reprocha. En sus reacciones ya no es tan servicial ni humilde: “Delator nunca jamás: /no son valores de un criollo” (49), o “No me rete patrón pues...” (50). Resquemor e incipiente distancia. Mayor cautela. Primera actitud de acreedor. Le objeta a Argentino no haberlo llevado en su visita a Recife. Y comienza a compararse con él: “Nunca he vivido algo así” (51). Primer indicio del nuevo deseo: estar en el lugar del patrón, vivir lo que vive el patrón.

El Niño comenta las modalidades del teatro local y cuestiona la puerilidad de la “comedia pastoril”: “Siempre la misma receta:/ Peón bueno, patrón cajeta” (47). El lector piensa en Muchacho y Niño e intuye una diferencia: comienza a oírse el rumor de una amenaza latente de Muchacho, indignado por el futuro que se quiere dar a Aurora. La tensión se relaja en el pericón, pero a la vez el baile evidencia un cambio: es la inversión del *shimmy* de la Jornada Segunda. Ahora el que da las indicaciones de baile, el que sabe, es Muchacho, seguro en su territorio nativista. Frente a la nueva tensión, que intuye o calcula con sabiduría de superior, Niño expresa la voluntad de acercamiento: “Aquí es cuando el patrón, el farmer/ recibe a la peonada,/ afable y endomingada:/ deme súbdito un abrazo/ y vaya enseñando los pasos...” (54). El peón va dejando de ser ingenuidad y transparencia.

La Jornada Cuarta es la más compleja y encierra el episodio crítico de la violación de Aurora por el Niño. Se inicia con un acontecimiento no menos relevante: en el baile de disfraces durante el Cruce del Ecuador, ocultos tras caretas de cartapasta, Niño y Muchacho se han intercambiado las ropas y han subido a la cubierta. Muchacho ha sido por un tiempo el Niño. “¡Qué píldora se tragaron,/ que yo era usted y usted yo!” (62). Muchacho se deslumbra con el mundo del patrón: “¡Qué alcurnia, Niño, qué ambiente...!/ Y yo allí vestido de gente” (59). Ha visto cómo lo miraban las mujeres, ha bailado y ha bebido, ha cometido desmanes, se ha reído a costa de otros (el oso carolina incendiado), ha sido otro y ha gozado de los placeres de primera clase. Muchacho sintió que sólo pudo delatarlo el pelo “pirincho”, en el que Argentino ve “ese defecto incurable,/ la herencia indisimulable/ de ser sangre americana/ (...) En el Río de la Plata/ negro mota o indio mata” (59-60). Muchacho le pregunta cómo se alisa el pelo, y Niño no le revela el secreto, lo posterga como una forma de complicidad, de reaseguro de futura colaboración.

El nuevo deseo se acrecienta: Muchacho quiere saber si, en el lugar del Niño, estuvo a la altura, y más aun, si podrá ser patrón alguna vez. Se va a dormir “soñando ser propietario,/ industrial, terrateniente.../ Usted que

nunca me miente, diga la pura verdá:/ ¿en Achalay se podrá?/ Digo: ¿llegaré a patrón?” (65). Argentino retorna al gesto de distancia diferenciadora: “No hay que perder la ilusión,/ no hay logro que no se intente./ Y todo roce da clase./ Y la clase te hace gente/ Pero no hay patrón suplente:/ muchacho, patrón se nace” (66). Que pierda las ilusiones: para la ideología de la clase dominante, el peón nunca llegará a patrón. Sin embargo Muchacho se afianza en su deseo, se tiene una inédita confianza: “Voy a poder.../ Ya va a ver./ Voy a poder./ Ya va a ver...” (66). Nueva prospección potente.

La violación y los ruidos de la tormenta lo despiertan. Insulta a Argentino, primero lo amenaza con el facón, luego lo enlaza por el cuello para ahorcarlo. A punto de ser asfixiado, Niño le reclama a Muchacho todo lo que le debe, lo que ha hecho por él, y éste va aflojando el lazo. Es el momento central de la revelación de las reglas de sociabilidad, la epifanía, el relámpago máximo de conocimiento hasta ahora experimentado por Muchacho. Hace preguntas: “Si no hay una ley al fin... / un orden... un supongamos / que le diga cuántos gramos / tiene el kilo al balancín...”; “¿No hay Dios acaso?” (72). ¿No hay ley, no hay moral, no hay Dios? Niño contesta sin dudar: “No” (72). Muchacho negocia: no lo matará si consigue de verdad el regreso de la vaca. El Niño se planta: no hay negociación. Aunque a punto de morir, sigue dominando la situación. El Muchacho no puede sacar ventaja, afloja el lazo y “sumiso” deja entrar nuevamente a Argentino al brete. Acción interna. Aceptación de la nueva violación, pero también puesta en ejercicio de nuevos saberes. La sumisión es sólo física: en Muchacho ya se ha instalado la necesidad de ser otro, de entender el mundo de otra manera. Recordemos su confesión en la Jornada Segunda: “Su padre, Dios y esta vaca/ me sacaron del abismo./ Esa fue mi trinidad,/ mi luminoso milagro” (37-38). Muchacho ya sabe que la vaca no volverá, terminará en asado. Y si no hay Dios..., tampoco hay autoridad de patrón que respetar.

En la Jornada Quinta, mientras hace caminar a la Vaca por la bodega, Muchacho reflexiona: “He engordado de seso./ Tengo ahíta la mollera” (77-8). A continuación formula su teoría de la traición, en un monólogo clave para la estructura de la pieza y la evolución del personaje:

Tengo ahíta la mollera.
 Más no de una idea cualquiera:
 Como quien corre un cerrojo
 lo oscuro me ha abierto el ojo.
 Un rayo, y revelación:
 no estaba en Dios el misterio.

Ni en cielo ni en monasterio.
 El misterio está en la traición.
 ¿Qué me mira con inquina...?
 Si va a pensar piense en teta,
 en litros, que esa es la meta.
 Y mientras piensa, camina.
 ¡Fuerte el cencerro trompeta!
 Para que nazca la luz
 ¿no traiciona el alba al poniente?
 Para regar la simiente
 ¿no traiciona la lluvia a la seca?
 ¿Y a la leche la manteca
 como Judas a Jesús?
 La traición es lo moderno.
 El futuro de lo eterno.
 La eternidad futurista.
 Y en esta naciente nación,
 con decorados de artista,
 con paisaje de telón,
 si toda luz es oscuro,
 toda traición es futuro,
 y todo futuro traición...

“Está cambiado. Taciturno” (77), explicita la didascalía. Frente a la degradación del Niño, se produce la mayor autoafirmación de Muchacho. En la entrevista citada, Kartun desentraña el alcance ideológico de este breve pero tan significativo monólogo del Muchacho, y vuelve a establecer vínculos entre la metáfora y el campo político del pasado reciente:

Toda la primera parte de la obra es parodia. Cuando llega la violación de la vaca empieza la tragedia (...) el conflicto central se desencadena en realidad cuando el Niño le viola la vaca. Ahí [el Muchacho] acepta la traición como mecanismo, cambia, asume y ejerce su propio aprendizaje de esa traición. (*El Niño Argentino* 177)

Obsérvese que si bien la traición es un tópico constante en la cultura argentina (del *Martín Fierro* a *Juan Moreira*, del tango a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, de los cuentos de Borges a la novela *Zona de clivaje* de Liliana Heker), Kartun circunscribe la dimensión simbólica de la traición a un mecanismo perverso de la política argentina después (y en tanto consecuencia) de la dictadura:

La traición es otro eje de la política argentina en las últimas décadas. Creo que más allá de algunas agachadas o esquivas, cada uno de los viejos políticos murió siendo el que era: Perón, Illia [...] A partir de la dictadura militar, y especialmente con el advenimiento del menemismo, empieza a legitimarse la traición como un mecanismo posible y lo que es peor, tolerado. Los abogados siempre dicen que hay una realidad de expedientes y después está la realidad. Hay una verdad de expediente que el Juez debe determinar si es verdad o no, porque sabe que el abogado defensor y el acusador mienten. Cada uno tiene su objetivo y se valen de cualquier artilugio para conseguirlo. Crean una verdad de legajo a favor de lo que defienden. Creo que este mecanismo se ha legitimado en la política. Uno acepta que hay una verdad de expediente pre-eleccionaria. El político dice: Voy a hacer esto, “Síganme que no los voy a defraudar”, “Revolución Productiva”... Llegue quien llegue al gobierno, en este momento está afectada la posibilidad de la traición. Menem frente a los valores que proclamaba antes de su primera elección. ¿Quieren traición más grande? El día y la noche. Es impensable lo que hizo en relación a lo que prometió. Vestido de gaucho, a caballo, con patillas a lo Facundo, hablaba de Liberación Nacional, y se transforma en su rematador público... Hemos aprendido a aceptar la hipótesis de la traición y ya no nos sorprende ni nos hiere. Es terrible, pero admitimos que la otra era la verdad de expediente... Cualquier acción política en el presente, uno la piensa en función de esa mecánica [...] Muestro simplemente el mecanismo perverso que se legaliza en esa sociabilidad. [...] aceptamos que la política es un acto de traición, como dice el Muchacho en su monólogo: *la traición es lo moderno*, el presente es traición y el futuro lo será también sin ninguna duda. Lo tremendo es haberlo aceptado como *statu quo*. ¡Mirá que te va a traicionar! ¡Bueno, che, si al final todos te van a traicionar! Del 2001 y su hipótesis de que se vayan todos, ¿qué queda?... Creímos que estábamos definitivamente ante una renovación de la clase política. [...] Es la legitimación de la traición. El Muchacho traiciona al Niño al que adora y admira. Lo admira como a nadie. Quiere ser como él, y para ser como él, lo traiciona y lo mata. (*El Niño Argentino* 172-74)

Sabemos desde el comienzo de la Jornada Quinta que Muchacho traicionará, pero ¿cómo será su traición? El contenido de la “traición” será develado catafóricamente en la Jornada siguiente.

La Jornada Sexta se abre con la transformación ya consumada: de peón de cría y ordeño en faenador, carneador, asador, “parrillero snob chic” (84). Tanto sufrió en las jornadas anteriores por garantizar la vuelta de la Vaca: ahora Muchacho ha matado y descuartizado con sus propias manos a Aurora y la ha cocinado para la primera clase. Él, que la salvó de la muerte en la Rural, ahora se ha encargado de despedazarla. Se lava la sangre: el agua purga y marca el bautismo de una nueva etapa. Muchacho es conciente: “Vi que se acababa el viaje” (84), esto es, que se completaba el proceso de aprendizaje y gestación del nuevo Muchacho. “Viajando se cambia, se crece. / Viajando se aprenden cosas:/ feas, útiles, hermosas...” (89), dirá más adelante. El Niño también advierte cambios en el peón: “Mucho mejor el modal [...] Te estás convirtiendo en gente” (86). Hasta practica el francés: “Garçon, un Pastís de Marseille”. Niño le ofrece su propio ajuar, su talco, le revela el secreto del tragacanto.

La autoafirmación de Muchacho se vinculaba además a un episodio que Kartun decidió no incluir finalmente en el texto, pero que sigue funcionando en los personajes como un organizador interno del mundo ficcional. En la Jornada Sexta Niño y Muchacho recordaban una parada en el puerto de Dákar, en África, donde se producía la iniciación sexual del peón:

NIÑO ARGENTINO. Dakar... La pampa mandinga. / El continente catinga. / Nunca gocé tanto, y junto. / ¿Seguís recordando el asunto?
 MUCHACHO. (*Con su extraña sobriedad.*) ¿Cómo podía no ser? / Yo era un virgote, un lampiño, / y allí me hizo hombre, Niño... / Me dio a conocer mujer.

NIÑO ARGENTINO. Te estás expresando mal: / mujer no, usa el plural: / tres hembras en la casucha / ofreciendo las cachuchas. / De ébano negro el agujero, / esas pieles como cuero... Te toca... te lame... te mima... / Se te ofrece al gusto chanchito...

MUCHACHO. (*Añorante.*) Me recordaba a mi rancho... / A mi pago... a mis tres primas...

NIÑO ARGENTINO. Y los dos montando en pelo... / Revolcados por el suelo... / Eso fue un debut nupcial: / un padrillo, un semental... / Se asustaban las morenas / de ver tremenda faena. / ¡Seis tiros! ¡Qué bacanal! / Se ve, pasado de ganas: / no largabas la africana...

MUCHACHO. Y después ese alcohol como caña / o algo así...

NIÑO ARGENTINO. Bebida extraña... / Un machetazo a la nuca: / ¡Hacia volar las pelucas! / Y allí mi peón conciente: / un vómito de aguardiente, / y en la hosca madrugada / cargarme hasta el barco en

la rada / y entrar subrepticamente. / Montevideo... Recife... / Y esa Dákar descarnada... / En el camino a la Europa, / solo morenas, sin ropa, / duras, hambreadas, y putas... / Un color que todo lo integra: / de El Plata a Europa es la ruta / una obscena estela negra. (*El Niño Argentino*)

La misteriosa imagen de la “obscena estela negra” sintetiza simbólicamente la correspondencia entre la línea del viaje geográfico y la del viaje interior. La acción interna que agita el alma del Muchacho de pronto se configura físicamente: sus gestiones serviciales culminan en el asesinato, degüella al Niño, toma su ropa, se empasta el pelo con tragacanto, y se va con paso firme y visión de “apolo”. Recién ahora sabemos cómo entendió el ejercicio de la traición. No se trataba de generar una visión opuesta y alternativa a la del patrón, algo que podía esperarse. Muchacho asume la visión de mundo del patrón pero ahora desde el lugar del patrón, no desde el lugar que en esa visión le corresponde al criado. Contradice al patrón, se diferencia de él porque demuestra que no sólo “se nace”, también se llega a patrón traicionando. Muchacho no acepta ser “Sganarelle, Leporello, Arlequino, / el perfecto criado argentino” (95) sino un nuevo modelo de patrón, que porta su ideología pero no la pertenencia originaria a la clase. Muchacho encarna en la traición una ética de movilidad social dentro del capitalismo. Muchacho no es el “peón bueno” de la comedia pastoril, sino el asesino que asume la visión de mundo del poderoso para tomar su lugar a toda costa y porque no hay otra salida visible. El traidor Menem. Todo político traidor. El dominado que asume la ideología del dominador y la reproduce al transformarse en dominador. El mayor dolor de *El Niño Argentino* es que, si bien Niño y Muchacho poseen diferencias en sus visiones de mundo –de acuerdo a la polifonía inicial-, ambos ratifican la estructura de subjetividad del poder, una subjetividad de derecha. El “proletario” no parece capaz de generar una subjetividad alternativa. Sólo desea ser patrón. Muchacho se torna definitivamente en personaje negativo. Escepticismo y amargura constituyen el tono político del teatro de denuncia en *El Niño Argentino*. La última imagen de Muchacho, sonriente, vestido con las ropas del Niño y dispuesto a iniciar su buena vida de patrón, regresa la tragedia a la parodia.

En suma, en el íntimo proyecto de Mauricio Kartun de preservar la potencia de un teatro animado por la visión socialista, bajo diferentes formulaciones poéticas posibles, *El Niño Argentino* constituye una nueva modalidad. La poética asume ahora la forma de un teatro que denuncia metafóricamente las reglas de la política actual, la sociabilidad negativa y la subjetividad de

derecha que anida en el “ser nacional”, pero que no formula un personaje positivo ni esboza una salida alternativa, pero preserva el personaje-delegado. Un teatro que “expresa en forma poética una cosmovisión sobre lo que ha sido nuestra historia y sobre ciertos valores en los que se ha afirmado”. “Más denuncia que anuncio”. Un teatro del ladrillazo a la vidriera, en el doble sentido: piedrazo contra las “seguridades” del viejo realismo socialista; piedrazo contra el shopping del capitalismo festivo, al que grita que ha convertido el mundo en un infierno y que la traición (como tragedia o parodia) conduce a la destrucción. Un teatro que, aunque no distribuye premios ni castigos a la manera de la ancestral justicia poética, diseña una cartografía del mal en sus múltiples máscaras con la secreta esperanza de que esa visión despierte la conciencia de los espectadores hacia la utopía de un mundo mejor. A pesar del escepticismo y la sombra de desesperanza, el teatro de Kartun persevera, como acto ético, en el valor moderno de la política.

Universidad de Buenos Aires

Notas

¹ Término de poética teatral: llamamos concepción de teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.). Una poética se define por la tríada Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro (véase Dubatti, *Concepciones de teatro* 5-18).

² Sobre la militancia política de Kartun en los setenta y sobre su “teatro militante” y el Grupo Cumpa en los setenta, remitimos a los trabajos de Lorena Verzero (2008) y Paula Soledad Talento (2009).

³ Así lo hemos ido examinando en sucesivos trabajos sobre su obra (véase la Bibliografía al final del presente estudio).

⁴ Llamamos base epistemológica para el estudio de dicha poética a los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiográficas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su posicionamiento respecto de la concepción de teatro. Queda claro que concepción de teatro y base epistemológica están estrechamente ligadas. Véase Dubatti, *Concepciones de teatro* 5-18.

⁵ Sobre el concepto de *bastardía* como identidad argentina y latinoamericana, véase M. Kartun, “El aporte de América Latina al teatro del siglo XX”, en su *Escritos 1975-2001* (2001, 77).

⁶ Véase al respecto el análisis de Pamela Brownell (2006).

⁷ Para no abusar de la transcripción de la entrevista, sugerimos a los lectores leer la lúcida explicitación del mecanismo tragedia-parodia que desarrolla Kartun a continuación. Puede consultarse en internet (Dubatti, 2007).

⁸ Analizamos el texto incluido en la edición de Atuel (Biblioteca del Espectador, 2006), es decir que consideramos *El Niño Argentino* en la instancia genética intermedia entre texto pre-escénico y post-escénico, tal como se detalla en la “Nota introductoria” a dicha edición. No consideraremos, en consecuencia, los cambios introducidos al texto por Kartun para el espectáculo.

⁹ Se trata de un procedimiento del teatro simbolista (véase Dubatti, Segunda Parte, Ca I).

¹⁰ “Que ni nombre todavía:/ en adelante: el Muchacho”, dice el texto (2006a, 15).

¹¹ Expresión que enlaza *El Niño Argentino* con *Pericones*, donde Muchacho ya aparece prefigurado. *Pericones* ubica su mundo en la cubierta de un barco. Hay un deliberado vínculo intratextual entre ambas obras. Véase al respecto Dubatti 2009c, “De *Pericones* a *El Niño Argentino*: la poética de la intratextualidad en el teatro de Mauricio Kartun” (en prensa).

¹² “Y ya que en social reclamo/ solicita el proletario/ se le respete el horario,/ el ganadero lo acata” (21).

¹³ “Por suerte no soy mi padre” (38), afirma el Niño.

¹⁴ Así define el Muchacho la bodega en los primeros versos de la Jornada Primera. La didascalia la llama “caja de resonancia enorme”, esto es, de enorme resonancia simbólica.

Bibliografía

- Batín, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Madrid: Anthropos, 1997.
- Brownell, Pamela. “El Dieciocho Brumario del Niño Argentino: tragedia y parodia en Achalay.” *El Niño Argentino* Buenos Aires: Atuel/Biblioteca del Espectador, Apéndice Documental y Analítico, 2006. 121-31.
- Dubatti, Jorge. “El texto espectacular de *El partener* de Mauricio Kartun” (en colaboración con Osvaldo Pellettieri), O. Pellettieri. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991. 153-73.
- _____. “Identidad y utopía” prólogo a la obra *Pericones* de Mauricio Kartun. *Teatro argentino contemporáneo*. Madrid: Coedición del Fondo de Cultura Económica y el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España, 1992. 1101-1106.
- _____. “El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía.” *Teatro*. Mauricio Kartun entrevista. Buenos Aires: Corregidor, 1993. 279-86.
- _____. “El folklore en el teatro argentino actual: Mauricio Kartun y Bernardo Carey.” *Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Folklore*. Buenos Aires: Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1993. 125-31.
- _____. “*Lejos de aquí*: inmigración y neogrotesco.” *Conjunto* 100 (1995): 85-88.
- _____. “Mauricio Kartun: dramaturgo, docente y coleccionista de ‘viejos papeles.’” *Teatro/CELCIT* 19-20 (2001): <www.celcit.org.ar >.
- _____. “Identità e idealismo. Per un teatro umanizzante. La **drammaturgia** di Mauricio Kartun.” Fernanda Hrelia. *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispano americana*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2005. 71-76.
- _____. “Conversazione con Mauricio Kartun. Autore, docente e collezionista di ‘vecchie carte.’” Fernanda Hrelia. *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispano americana*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2005. 77-86.

- _____. "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros." *El teatro sabe: La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005. 151-72.
- _____. "Teatro y subjetividad: tres campos del ser. Notas a *La Madonnita* de Mauricio Kartun." *El Apuntador. Revista de Artes Escénicas*. Argentina: Publicación de la Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba, VI-15 febrero-marzo-abril, (2006): 16-20.
- _____. "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros, (Entrevista a Mauricio Kartun)." *La revista del CCC 1 Septiembre 2007*: <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/>>.
- _____. *El pensamiento teatral de Mauricio Kartun*. Buenos Aires: Atuel, 2009.
- _____. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2009.
- _____. "De *Pericones* a *El Niño Argentino*: la poética de la intratextualidad en el teatro de Mauricio Kartun." *El pensamiento teatral de Mauricio Kartun*. Buenos Aires: Atuel, 2009.
- Kartun, Mauricio. *Teatro I*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.
- _____. *Teatro II*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- _____. "La dramaturgia de Mauricio Kartun." J. Dubatti, *Teatro*. Madrid: Casa de América, 1999. 7-10.
- _____. *Escritos 1975>2001*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires Libros del Rojas, 2001.
- _____. *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires: La Lengua/Teatro, 2001. 129-65.
- _____. "Perras." *Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- _____. *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel, 2005. Col. Biblioteca del Espectador, n. 1.
- _____. "Si a la hora de escribir no puedo aceptar quién soy, nunca encontraré la felicidad en la escritura" (Entrevista). *El Niño Argentino*. Buenos Aires: Atuel, 2006. Col. Biblioteca del Espectador. 143-82.
- _____. *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue, 2006. Col. Colihue-Teatro, Ser. Praxis Teatral. 7-8.
- _____. *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada, 2006. Col. Gran Teatro.
- _____. "Cartografía de una obra." *Revista Teatro Complejo Teatral de Buenos Aires*, a. XXVII, n. 85 julio (2006).
- _____. "Jugar al teatro sin solemnidad." *Revista Ñ 21 de abril* (2007): 58-59.
- Koss, Natacha. "*El Niño Argentino*: reescritura escénica, poética de lo residual y nueva subjetividad." *El Niño Argentino*. En M. Kartun. Buenos Aires: Atuel, Biblioteca del Espectador, Apéndice Documental y Analítico, 2006. 133-42.

Talento, Paula Soledad. "Resistencia cultural: Grupo Cumpa y su relación con el teatro comunitario." En J. Dubatti, coord., *El pensamiento teatral de Mauricio Kartun*. Buenos Aires: Atuel, 2009 (en prensa).

Verzero, Lorena. "Pensamiento y acción en la Argentina de los '70: el teatro militante como emergente del proceso socio-político." Tesis doctoral, U. de Buenos Aires (inédito), 2008.

