



AVATARES DEL TEATRO POLÍTICO (ACERCA DE *EL NIÑO ARGENTINO* DE MAURICIO KARTUN)

Amelia Royo
(Universidad Nacional de Salta)

Resumen. La dramaturgia argentina de fines del siglo XX y principios del milenio retoma aspectos de la literatura histórico-política, tanto del siglo XIX como del siglo XX, con el objetivo de apuntar a los resabios ideológicos de la relación entre Estado y sociedad. *El niño argentino* (2006) de Mauricio Kartun es una obra teatral en verso que tematiza la oposición/articulación/complementariedad entre campo y ciudad. Este artículo busca identificar las correspondencias entre los personajes y las estructuras de clase que representan, mostrando, entre otras cosas, que el Niño aludido en el título representa a los hijos de la oligarquía vacuna. Así, la obra parodia una tradición rural de poder.

Abstract. The Argentinian drama of the late twentieth century and early millennium takes up many aspects of the historical-political literature of the nineteenth century, as well as of the twentieth century, with the aim of targeting the ideological remnants of the relationship between State and society. *El niño argentino* (2006) by Mauricio Kartun is a play in verse that thematizes the opposition/coordination/complementarity between the countryside and the city. This article seeks to identify the correspondences between characters and class structures they represent, showing that the child mentioned in the title represents the children of the rural oligarchy and suggests a powerful rural tradition.

Palabras clave. Kartun, Teatro argentino, Campo, Ciudad, Parodia

Keywords. Kartun, Argentinian Theatre, Countryside, City, Parody

En principio, el disparador de un desarrollo crítico es un texto que por sus características suscita emociones y reflexiones, sea por sus valores estéticos o por el caldero ideológico que la lectura intuye en él. Es lo que nos ocurre con *El Niño Argentino* (2006) de Mauricio Kartun, pieza archi-conocida para quienes pueden frecuentar las puestas en escena, como ya ocurriera con gran parte de la producción de Kartun, y particularmente con la que nos convoca.

Nuestro caso como lectores críticos se asienta en un interés genuino por el texto y en una motivación coyuntural, tal la estructura de un proyecto que atiende a la vieja dicotomía campo-ciudad. En ella se considera la instancia del viaje como un elemento articulador entre la naturaleza del campo y la cultura provista por los medios urbanos¹.

El Niño Argentino se centra en la instancia del viaje, viaje intercontinental que metaforiza el acceso a la «escuela mundana», como aprendizaje y consumición (Viñas D. 1974: 165). Pero en la tipificación de las variables del viaje que establece Viñas, a propósito de nuestros intelectuales del siglo XIX, no puede aparecer el que propone la ficción de Kartun, puesto que se trata de un estereotipo en el que quizás se funden las miradas de aquellos que hicieron Historia y produjeron abundante literatura sin prever la inventiva de la dramaturgia que aquí nos ocupará.

La de Kartun es una trama que combina tradición en tanto sus protagonistas representan el campo argentino entre 1880 y 1930 aproximadamente, tiempo histórico caracterizado por una sociedad rural proveedora de los bienes de consumo para una capital sudamericana emergente, y para una Europa demandante de materia prima que colmara las expectativas de la modernidad capitalista. Combina tradición, decíamos, con un ingrediente delictivo que abreva en la otra tradición: el campo como cantera de prototipos humanos entre los que resulta infaltable el peón rural, literariamente construido como el servidor noble, o en la contraparte, como gaucho malo.

1. Del aparato crítico

Existe un clásico de la lectura crítica que permite un singular recorrido por la literatura argentina que tematiza –parcial o centralmente– el delito. Nos referimos al libro de Josefina Ludmer titulado *El cuerpo del delito* (1999). La

¹ Esta formulación se inscribe en el del Proyecto 2078 CIUNSa. 2012-2015 de la Universidad Nacional de Salta, el cual contiene en algunos de sus tramos consideraciones como las que siguen: «el equipo intentará reevaluar isotopías tan presentes como ya trabajadas en nuestros estudios literarios, nos referimos a las equivalencias campo=cultura popular; ciudad=cultura letrada; viaje=superación de la antinomia. Ecuaciones a las que se podrá añadir, a modo de interrogante: ¿la degradación urbana contemporánea es una nueva forma de barbarie?».

elección de este manual obedece a razones de orden funcional pero también metodológico. Articular a Ludmer y a Kartun, es un desafío a medias puesto que la mirada ludmerina, de amplio recorrido diacrónico en nuestra literatura, no se centra en el teatro, ni mucho menos incluye a Kartun². Aquello que Ludmer tipifica como «cuentos de» para abarcar distintas formas narrativas que van desde Eduardo Gutiérrez a la Vanguardia, con no pocas remisiones a textos latinoamericanos (hecho, por otra parte, muy pertinente puesto que el sistema exige esos contactos), y que no excede el marco del siglo XX.

Lo que nos motiva de la propuesta de *El cuerpo del delito* es la arrogancia de tomar el delito como «instrumento crítico» a partir de los postulados de Karl Marx expuestos en 1863, bajo el apotegma de que un criminal «produce» crímenes, y a partir de ello se suscita la cadena de producción: leyes, tratados, conferencias, hipótesis, etc. Y ahora podemos agregar que el criminal «produce» realities, noticieros, series de T.V. y, sobre todo, produce un público consumidor absorto.

Visto así, el manual de Ludmer insta el delito como «útil» en tanto entraña un poder articulador entre «el drama cultural de creencias y el drama político del Estado en cada coyuntura histórica» (Ludmer J. 1999: 15).

Trataremos de encontrar equivalencias entre estos conceptos y los elementos actanciales o diégeticos de la pieza teatral; mucho antes de la consumación del delito en la obra, la ambientación da cuenta de la coyuntura histórica que se puede resumir en que Aurora (la vaca) y Muchacho se disponen para la travesía ritual:

Treinta noches sin sus días
al oscuro condenado,
sólo a farol alumbrado,

de aquí, de nuestro país
A Europa, nuestro destino,
vacuno holando-argentino
y su gaucho institutriz

(Kartun M. 2006: 15).

Ya en las presentaciones algo confusas entre los dos protagonistas, Muchacho desliza un parlamento que configura toda una definición de lo que devendrá en antagonismo: «De chiquito aprende el peón/ la prosapia del patrón» (Kartun M. 2006: 17). Podemos partir de la hipótesis de que la dramaturgia de fines del siglo XX y en lo que va del milenio retoma aspectos de la literatura histórico-política, tanto del siglo XIX como del siglo XX con la variable de apuntar a los resabios ideológicos de la relación entre Estado y

² Un recorrido por el índice del «manual» de Ludmer arroja una diacronía que abarca el siglo XIX y parte del XX, con pocas entradas relativas a dramaturgos: Podestá; Discépolo; Mauricio Pacheco.

sociedad. En ese plano es precisamente donde encontramos en Ludmer un modo de leer los espacios sociales compartidos por una clase que detenta el poder económico y político. «En sus 'cuentos' de educación los patricios de la coalición inventan una cultura nacional que es agente de cohesión para el estado» (Ludmer J. 1999: 43) dirá la mencionada crítica a propósito de la escritura del 80. El dandy es la argentinización-traducción del dandy histórico: distante entre el cinismo y el sadismo, afirma Ludmer y su definición nos acerca al personaje creado por Kartun.

2. De señoritos, peones y ganado

No quisiéramos que el desarrollo previo oblitere lo que debe ser el centro del análisis. El tema pudo ser plasmado como narración más que como pieza teatral. Sin embargo, lo que particularmente hace de *El Niño Argentino* una ocurrencia fuera de serie, es que se trata de una pieza en verso. A propósito de este dato hay que observar que el léxico mezcla elementos de lo cotidiano con otros extraídos del arcón de palabras que ya nadie usa, esto tiene que ver con la escritura en verso pero también con la referencia a lugares viejos que la fábula requiere³.

Los parlamentos rotan entre tres escasos personajes, uno de los cuales ni siquiera es humano. Para quienes no tuvieron la oportunidad de acceder al texto creemos necesario reseñar la fábula en la que «tragedia y parodia se superponen» (Brownell P. 2006: 124). Los componentes paródicos se localizan en el lenguaje y el disfraz, pero la acción transcurre en la bodega de un barco que une el puerto de Buenos Aires con un puerto europeo. Los protagonistas son un joven de familia acomodada que huye de algún escándalo ocasionado en cuestiones de honor, su interlocutor es un muchacho que ejerce la tutela de Aurora, a la sazón la vaca proveedora de leche fresca para el niño caprichoso y soberbio.

Cuando decimos (junto con la crítica) que en este texto confluyen rasgos de la tragedia y de la parodia deberíamos poder demostrarlo en su desarrollo, porque a priori es paródica la trama en sí conforme está satirizando a la sociedad rioplatense del estamento agro-ganadero de un largo tramo de nuestra historia. La pregunta consecuente sería ¿Por qué parodiar un caso de extravagancia de clase a casi ochenta años de su vigencia real?

De lo que se trata aquí, y a propósito de lo anticipado en el título de esta exposición, es de concederle suficiente relevancia al triángulo de personajes conformado por los interlocutores Niño-Muchacho y la tercera entidad presentada como Aurora, la vaca. La pieza teatral transcurre en una festiva

³ Un ejemplo es Gath y Chávez (tienda famosa de Buenos Aires por los años en que se desarrolla la pieza teatral)

renovación del pasado, estética predilecta en las búsquedas de Mauricio Kartun, por eso la lectura escénica está obligada a decodificar elementos simbólicos como el bastón y el abanico en manos del Niño, el primero remite a poder y el abanico insinúa la homosexualidad, aunque esté ligado a rasgo de elegancia de clase.

Un elemento preponderante de la condición residual de este teatro es el uso del verso rimado a la manera del teatro clásico y renacentista. Y otra vez una pregunta casi obligada ¿Cuál es el móvil de ese recurso arcaico cuando vehiculiza un contenido de crítica ideológica vigente?, y aquí tal vez nos ilumine reflexionar sobre lo residual en términos de la iconicidad del factor de la discordia entre los protagonistas. La vaca configura la esencia del grotesco porque es un rumiante humanizado, de identidad femenina como la patria, mezcla de sensualidad y decadencia, de abundancia y sacrificio. Es más: por los parlamentos accedemos a su conciencia que emblemáticamente expresa resignación y esto puede traducirse en lo ideológico como la visión-autoral que disfraza su evaluación del conflicto de clases, y su concepción de patria en esa simbología vacuna.

Soy la insulsa campeona moral
en esta republiqueta.
La medalla del mal paso.
La cucarda del fracaso

(Kartun M. 2006:55).

Soy apenas hueso y sebo.
Soy deshechos de faena
.....
Las reses no tenemos alma...
pero tenemos aftosa

(Kartun M. 2006: 98-99).

3. Entre la crítica y la metacrítica

Como las didascalias del texto teatral, es necesario intercalar comentarios metacríticos que justificarán la elección del marco teórico. Ya hemos anticipado la preferencia de Josefina Ludmer por conceptos marxistas y, al leer crítica sobre la dramaturgia de Kartun, advertimos cuánto abreva el autor-director en citas y estereotipos provistos por la doctrina del materialismo histórico. Según la

versión de alguna crítica nada desprevénida⁴, el carácter de tragedia-paródica del texto que nos ocupa puede desarticlar esa aparente paradoja atendiendo a cuestiones de forma tal el caso del uso del verso rimado a la manera de cierta gauchesca como *El Fausto criollo* de Estanislao del Campo; y en otro plano – quizás– aspectos tales como el disfraz y la musicalización alegórica, sin desatender al montaje de la Jornada Tercera, tiempo dramático en que se patentiza Achalay: «En este esplin de feriado,/ fiesta cívica y asado/ compartirás la emoción/ de una magna fundación/Nuestra íntima nación»(Kartun M. 2006: 51).

Respecto del primero de los recursos, encontramos respuesta explícita por parte del propio Kartun:

Empecé a percibir entonces que el verso es justamente el soporte ideal para ciertas textualidades que en el coloquial realista resultan imposibles. [...] Entonces, si se trataba de hablar de una relación perversa, zoofílica, el verso parecía un buen mediador, se transformaba en un elemento distanciador, estetizante, irónico y crítico(Kartun M. 2006: 147).

La escena de zoofilia puede pasar inadvertida en una lectura poco atenta, pero en la puesta en acto es muy elocuente su tragicidad befa.

4. ¿De quién es el cuerpo del delito?

Cabe, por último, intentar reconocer en este entramado Ludmer-Kartun si el delito que acontece en la pieza teatral del siglo XXI puede leerse en idéntico sentido que la literatura argentina escrita hasta Borges⁵. Estamos hablando, obviamente, de los textos que tematizan la oposición/articulación/complementariedad: campo/ciudad.

Si convenimos en que el drama de Mauricio Kartun refiere solo el episodio del viaje, y que este transcurre entre el puerto de Buenos Aires y El Havre, con destino París, el campo aquí es el ámbito del que provienen los protagonistas con mayor o menor arraigo, pero todos como símbolos agrarios: el Niño representa los hijos de la oligarquía vacuna y, como tal, sugiere una tradición rural de poder, con tanto poder que puede viajar a Europa en tren de diversión, de aprendizaje y aun de escapar de la ley.

⁴ Nos referemos a Brownel Pamela «Dieciocho Brumario del *Niño Argentino*: tragedia y parodia en Achalay», artículo publicado en Kartun Mauricio, *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel, 2006.

⁵ Hito final del corpus de Josefina Ludmer. Si bien ingresa Juan José Saer, los textos son contemporáneos a Borges, en vigencia. (Cfr. Índice de *El cuerpo del delito*)

El Muchacho (innominado) es una obvia representación del campo en una versión de subalternidad respecto del Niño, hijo de sus patrones y acostumbrado al viaje consumidor que ratifica los rasgos de clase. Aquí lo más típico y al mismo tiempo atípico de la representación del campo es un actante (en términos greimasianos) que sin voluntad transformadora define el desenlace trágico, y el cambio de conciencia en el personaje que sobrevive merced a la comisión del delito. Obviamente nos referimos a Aurora, la vaca, para muchos ícono del país en tiempos de economía exportadora.

En la versión crítica de cuño marxista lo relevante es el salto cualitativo que supone la actitud de relevo de una clase por otra, merced al desengaño que, en su ingenuidad original, experimenta el peón de cría o «gaucho institutriz», como ironiza el texto. Obligado a faenar a Aurora⁶, Muchacho decide un desenlace con la misma frialdad y sentido práctico: degüella a su amo, viste sus ropas elegantes, adopta su actitud ganadora y baja del barco convertido en un Señor capaz de enfrentar las calles de París, es decir el mundo del glamour y del consumo, dejando atrás su sentimentalismo por el campo y, especialmente, su fidelidad servil a los amos.

A priori, el triunfo de otra conciencia como desenlace supone una ideología positiva, pero nunca el delito como salida del conflicto de clases puede ser valorada salvo en el marco de la tragedia.

Según Edmond Cros el texto cultural no posee vida autónoma, existe solamente reproducido en un objeto cultural con las formas de una organización semiótica. De eso se trata el texto teatral aquí analizado, es un objeto cultural en el que emergen fragmentariamente huellas fugaces, susceptibles de ser analizadas a partir del reconocimiento de enigmas que, en este caso, conjugan disvalores del plano moral: juego, corrupción, sexo, mentira, disfraz, traición, en síntesis: travestismo ético. Travestimiento de entidades e identidades que conllevan lugares en la estructura de clases.

⁶ En otro trabajo hemos desarrollado la importancia del nombre Aurora por su bisemia: la alusión al personaje de historieta -la Vaca Aurora- en la versión bufa, y las remisiones al sentido de patria en la evocación que el texto hace a la canción alegórica entonada por todos los argentinos en el ciclo escolar. (Cfr. «Teatro argentino Siglo XXI con emblemas del Centenario» (*El Niño Argentino* de Mauricio Kartun), en *Silabario*, Universidad de Córdoba (en prensa).

Bibliografía

Brownel Pamela, «El dieciocho brumario del Niño Argentino: tragedia y parodia en Achalay», en *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel, 2006.

Cros Edmond, *Ideosemas y morfogénesis del texto*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992.

Cros Edmond, «El texto cultural: teoría y aplicaciones, Cine-imagen-pintura», en *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, Ed. du CERS, 2002.

Dubatti Jorge, «*El Niño Argentino*: drama de aprendizaje y escepticismo», en *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel, 2006.

Kartun Mauricio, *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel, 2006.

Kartun Mauricio, *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue, 2006.

Koss Natacha, «*El Niño Argentino*: reescritura escénica, poética de lo residual y nueva subjetividad», en *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel, 2006.

Ludmer Josefina, *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Libros Perfil, 1999.

Pavis Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.

Viñas David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.