



De la gauchesca a *El niño Argentino*: viaje, aprendizajes y desventuras en el teatro argentino contemporáneo

From the gauchesca to *El niño Argentino*: travels, learnings and misadventures in contemporary Argentine theater



Lía Sabrina Noguera

CONICET / Universidad Nacional de las Artes /

Universidad de Buenos Aires, Argentina

liasabrinanoguera@gmail.com

Recepción: 28 agosto 2024

Aprobación: 29 octubre 2024

Publicación: 01 noviembre 2024

Cita sugerida: Noguera, L. S. (2024). De la gauchesca a *El niño Argentino*: viaje, aprendizajes y desventuras en el teatro argentino contemporáneo. *Orbis Tertius*, 29(40), e317. <https://doi.org/10.24215/18517811e317>

Resumen: El presente artículo propone un estudio sobre la obra *El niño Argentino* (2006) de Mauricio Kartun con el fin de analizar, reflexionar e identificar los diversos medios (literatura, música, danza, entre otros) que la pieza argentina pone en juego con el objeto de crear una *mezcla* paradigmática que es propia del teatro de este autor y director. En este sentido, pretendemos analizar las relaciones intermediales que se producen en esta obra y que evidencian una forma de volver sobre el pasado artístico de nuestra región al mismo tiempo que se preocupan por revisar el pasado nacional. Además, en este escrito nos interesa profundizar sobre los aprendizajes, las aventuras y desventuras que los protagonistas de la obra experimentan en su viaje de América a Europa, recuperando la fórmula dicotómica civilización-barbarie, y cómo los personajes se modifican, crecen, evolucionan e involucionan en este pasaje fronterizo.

Palabras clave: Teatro Argentino, Género gauchesco, Reescrituras contemporáneas.

Abstract: This article proposes a study on the work *El niño Argentino* (2006), by Mauricio Kartun in order to analyze, reflect and identify the various media (literature, music, dance, among others) that the Argentine piece brings into play with the object of creating a paradigmatic mix that is typical of the theater of this author and director. In this sense, we intend to analyze the intermediary relationships that occur in this work and that demonstrate a way of returning to the artistic past of our region at the same time that it is concerned with reviewing the national past. Furthermore, in this writing we are interested in delving into the learning, adventures and misadventures that the protagonists of the work experience on their journey from America to Europe, recovering the dichotomous civilization-barbarism formula, and how the characters modify, grow, evolve and they devolve in this border crossing.

Keywords: Argentine Theater, Gaucho Genre, Contemporary Rewritings.



Para comenzar

En 2006 el dramaturgo, director, actor y docente Mauricio Kartun, luego de más de una veintena de obras escritas en Argentina, estrena *El niño Argentino*, segundo drama que él mismo dirige en la Sala Cunill Cabanellas del Complejo Teatral General San Martín. La pieza, interpretada por Osqui Guzmán (Muchacho), Mike Amigorena (Niño Argentino) y María Inés Sancerni (Aurora, la vaca), fue múltiplemente premiada, realizó varias giras y posicionó a sus hacedores en un lugar de mayor visibilidad en el campo teatral nacional. A raíz de ello, la puesta tuvo una segunda temporada (algo casi insólito para la programación de un teatro oficial) en el Teatro Alvear, perteneciente al mismo complejo teatral. Esta propuesta escénica de Kartun presenta una lectura política que critica tanto nuestro pasado nacional como la década inmediatamente anterior a la que se estrenó: los años 90 que fueron gobernados por Carlos Saúl Menem. Para ello, nos ubica en la Argentina de principios del siglo XX, momento en el cual las familias pudientes y pertenecientes a la clase ganadera de este país solían realizar viajes a Europa acompañadas de una vaca. Este animal, que viajaba en la bodega asistida por un peón de campo, surtía de leche fresca a la prole durante el extenso tiempo que duraba el viaje. Kartun sintetiza ese viaje en seis jornadas que muestran cómo se van entablando relaciones, acuerdos y desacuerdos entre los protagonistas del drama y cómo se van dirimiendo los destinos de los tres personajes. Escrita totalmente en verso, esta puesta propone una relación de intermedialidad con la literatura, el teatro gauchesco y las ficciones fundacionales argentinas, a la vez que recupera los procedimientos de la actuación popular.

Por ello, en el presente artículo nos proponemos analizar el modo en el cual *El niño Argentino* recupera y resignifica el universo gauchesco y el pasado literario argentino a fin de reflexionar sobre la historia política nacional. Creemos que la transposición de la literatura fundacional argentina, como es el poema de José Hernández, *Martín Fierro* en particular, y otras ficciones del periodo romántico argentino en general, la referencia a otro medio literario como es la narración en verso que la puesta en escena de Kartun evidencia y la combinación de otras materialidades como la danza y la música (que es propia del teatro en general desde su surgimiento) permite identificar esta propuesta escénica como una de las múltiples obras que apelan a la estrategia intermedial para crear nuevos sentidos sobre nuestra Historia. Intermedialidad que, siguiendo las tres clasificaciones de Irina Rajewsky (2005), entendemos como: intermedialidad en sentido estricto de transposición medial, caso en el que una obra pasa a otro formato a partir de un cambio de soporte, por ejemplo, el pasaje de una obra literaria a un filme; intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medios, cuando en una obra se produce el cruce y convivencia de al menos dos diferentes lenguajes artísticos, por ejemplo, teatro y danza, cine y ópera, etc.; y la intermedialidad en sentido estricto de referencias intermediales, proceso en el cual además “de combinar diferentes formas de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propias formas específicas” (2005, p. 11).

Por último, estudiaremos los cruces y desplazamientos geográficos y culturales que los personajes del drama realizan en su viaje por el océano Atlántico para llegar a Europa. Traslados que pretenden evidenciar los recorridos de la barbarie a la civilización, pero que –en sus reversos– muestran los modos de *desubjetivación* y *desaprendizaje* que los protagonistas de esta obra experimentan.

De gauchos y otras yerbas

Entre los símbolos nacionales que identifican a la Argentina encontramos uno que ha despertado laudos, críticas, polémicas y discursos: el gaucho. Sujeto controversial, difícil de clasificar y entender, pero que se volvió el paradigma por excelencia de la cultura argentina y que hasta el día de hoy se presenta como un signo identificador de los pensamientos políticos, literarios y culturales de nuestro país. Por ello, Ezequiel Adamovsky (2019) en su libro *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada* propone una clasificación muy adecuada para dar cuenta del devenir histórico de este lexema y este sujeto. En primer lugar, el investigador argentino señala que no es claro el origen de la palabra, pero se registra su uso a partir del siglo XVIII “para designar a cuatreros y vagabundos que se internaban en las profundidades de las campañas para cazar ganado sin fijarse si tenían dueño” (2019, p. 17). Más adelante, en tiempos de la Colonia y su finalización, el gaucho se asocia con los peones de campo. El tercer momento de su historia, que produce un cambio crucial en su significación, se establece con las Guerras Independentistas. En las luchas contra los ejércitos españoles, el cuerpo social se aúna y las clases populares, en especial aquella que montaba a caballo, toma relevancia. “En este contexto, la palabra gaucho adquirió un sentido ambivalente: comenzó también a hablarse positivamente de esos valientes gauchos patriotas que combatían con heroísmo” (Adamovsky, 2019, p.17). Su gloria es tal que, muy prontamente, el sujeto social se vuelve sujeto literario y construye, de la mano de literatos e intelectuales argentinos de la época, el género gauchesco conformado por la poesía, la novela y el teatro. Cabe señalar que, en relación con este género literario, Ricardo Rojas (1948) considera que la épica gauchesca resulta la piedra fundamental sobre la cual se asienta el resto de la literatura argentina puesto que rescata los orígenes de “nuestra” civilización pampeana. Por su parte, Ángel Rama (1976), destaca el valor social e ideológico de la gauchesca y el modo en que los escritores “gauchos” recrean un habla y crean un público. En uno de los textos fundamentales sobre la literatura gauchesca, Josefina Ludmer (2000) la define como un uso letrado de la cultura popular. Sostiene que:

...el primer locutor ficticio de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto cantor y patriota (...). Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan (...) Surge entonces lo que define de entrada al género gauchesco: la lengua como arma. Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género... (Ludmer, 2000, p. 23).

Así, la gauchesca siempre trata de “orillas” y de “alianzas” entre la voz y lo escrito, entre la ley y la no ley.

Hacia fines del siglo XIX el género gauchesco alcanza sus mayores éxitos. Esto se explica a partir del gran auge migratorio que experimenta Argentina a fines del siglo XIX, proceso impulsado por la política de Domingo Faustino Sarmiento. En este contexto, tanto nativos como extranjeros se identifican con sus temáticas: gauchos capturados por el Estado que van a la guerra, gauchos desertores que abandonan el ejército y son perseguidos por la ley, gauchos traicionados por sus patrones o por los representantes de la ley, gauchos que pierden sus familias, gauchos que se rebelan contra el poder. No obstante, el gaucho encierra toda la peligrosidad, pero también es la fuente de honor y fidelidad entre sus pares, aspectos últimos que se concentran en dos de los textos más representativos del género gauchesco literario: el poema *Martín Fierro* de José Hernández –escrito en 1872 y 1879– y la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez –escrita entre 1879 y 1880–. El poema de Hernández, compuesto por “La ida” y “La vuelta”, presenta la historia de un gaucho trabajador a quien la injusticia social del contexto histórico lo vuelve un gaucho matrero –fuera de la ley–. El escritor argentino Leopoldo Lugones (1916) considera el *Martín Fierro* como poema épico porque “personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos (...); porque su poesía

constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral” (Lugones, 1991, p. 146). En similares claves narrativas, la novela *Juan Moreira* cuenta las desventuras de un gaucho que cae en desgracia por su encuentro con la ley, pero –a diferencia de Martín Fierro– Juan es un gaucho que no se adapta al sistema y muere dando pelea hasta el final de sus días. Aunque ambos textos son considerados pilares de nuestra literatura y cultura argentina, a comienzos del siglo XX las aguas se dividieron entre quienes exaltaban la obra de Hernández y desprestigiaban la novela de Gutiérrez.

A mediados de la década del diez, intervenciones como las de los intelectuales argentinos Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, a las que deben añadirse los resultados de una polémica encuesta acerca del poema de Hernández publicada en la revista *Nosotros* en 1913, canonizaron el *Martín Fierro* como una manifestación de la cultura elevada y eso modificó su circulación diferenciándola de la de *Juan Moreira*. La “separación de las aguas” que, en relación con el *Martín Fierro*, Prieto detecta “entre la popularidad de un personaje literario y la dignidad del texto que lo proyectaba al imaginario colectivo” (2006, p. 133) funciona también como un partaguas entre la popularidad de Moreira y la intelectualización de Fierro. En la década del veinte esta situación se acentuó producto de la aparición de las grandes ediciones del poema que marcaban una clara distancia respecto de las ediciones baratas que seguían siendo el único canal de circulación impresa para *Juan Moreira*.

Sin embargo, el éxito de la gauchesca no culmina en la literatura, sino que se hace extensivo al teatro, en especial el de fines del siglo XIX y –posteriormente– al cine del siglo XX produciendo así la amplificación y diversificación de textualidades del género. De esta forma, tanto el campo literario como el teatral generó discursos ficcionales, políticos y culturales que promulgaron la consolidación de un sujeto antiestatal por excelencia, como fue el caso de *Martín Fierro* y *Juan Moreira* en las obras de José Hernández y Eduardo Gutiérrez y sus respectivas transposiciones teatrales de la mano de Elías Regules, Eduardo Gutiérrez y José Podestá. Además, el género gauchesco puso en escena a un personaje, el gaucho, que sintetizó los diferentes debates que circularon en torno al surgimiento del Estado Moderno argentino hacia fines del siglo XIX. A la vez, evidenció el lugar de constante litigio por parte de este cuerpo que estuvo atravesado, constantemente, por una doble inscripción: la legalidad del otro y su propia legalidad. En este sentido, con la gauchesca surgió un nuevo héroe signado desde su inicio por un desacuerdo (político, económico o amoroso), pero también por la derrota, la injusticia y la traición.

Cabe señalar que la gauchesca teatral se inicia en 1884 con el estreno del drama *Juan Moreira*, en su versión de pantomima de la mano autoral de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y, dos años después, se estrena su versión dialogada. Con este estreno se conforma un microsistema de enorme productividad dentro de un teatro que se constituye a partir de su emergencia y da inicio a la conformación del campo teatral argentino: consolida un poética textual y actoral (la popular), crea un público y permite, por primera vez en nuestra historia, la aparición del teatro como práctica social. Las obras que constituyen este ciclo, y que fueron representadas por las diferentes compañías de José Podestá, son: *Martín Fierro* (1889) de Elías Regules, *Juan Cuello* (1890), de Luis Mejías y José Podestá, *Hormiga negra* (1890), de Eugenio Gerardo López, *El entenaio* (1892) de Elías Regules, *Julián Giménez* (1893) de Abdón Arosteguy, *Juan Soldao* (1893) de Orosmán Moratorio, *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893), de Juan C. Nosiglia y José Podestá, *¡Cobarde!* (1894) y *Las tribulaciones de un criollo* (1894), de Víctor Pérez Petit, *Por la patria o El desorden del Quebracho* (1896), de Orosmán Moratorio y *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón. En este conjunto de obras se observa la proliferación de historias que representan las aventuras y desventuras que experimentan los personajes principales en sus diversos cruces de fronteras (legales, geográficas, institucionales, familiares, temporales). Además, evidencian cómo esos traslados producen una modificación en sus vidas y destinos a la vez que el propio género sintetiza el *abuenamiento* del gaucho en el devenir de su propia historia: de gaucho matrero, como Juan Moreira, Martín Fierro o Julián Giménez, entre otros, a gaucho trabajador: Calandria.

La productividad del género, tanto literario como teatral, se hizo extensiva a los siglos posteriores, con cambios y reformulaciones que pretendieron dar cuenta de las nuevas realidades sociales, políticas y culturales. Dentro del vasto conjunto de obras que vuelven sobre el pasado nacional, entendemos a *El niño argentino* como un exponente significativo de recuperación, crítica y refuncionalización del pasado nacional argentino que presenta diversas estrategias que permiten evidenciar las diversas redes discursivas para repensar los tópicos canónicos del ideario decimonónico: el viaje iniciático, la educación sentimental, la civilidad, la inmigración, entre otros.

Por ello, a continuación, estudiaremos cómo la obra de Kartun entabla relaciones con la poética gauchesca a partir no solo del uso lingüístico, sino también a partir de la inversión del destino del personaje gaucho puesto que, a diferencia del devenir del ciclo de obras, *El niño argentino* propone la configuración del héroe a partir de un camino transformador que se inicia como gaucho trabajador, pasa por gaucho insurrecto y culmina en muchacho “cajetilla” y traidor. En este sentido, la pieza de Kartun propone el sublevamiento de las clases populares a fin de invertir los signos positivos y negativos de la fórmula fundante sarmientina: civilización-barbarie. Fórmula que, según Maristella Svampa, sintetizaba en la Argentina:

...la conjunción entre el orden y el progreso; pues si en tanto dilema de combate, proponía un principio de orden en nombre del progreso, más tarde, durante el período de organización nacional (1852-1880) el progreso aparecerá como condición legitimante del orden instaurado. (...) Ella hacía referencia a un pasado al mismo tiempo que establecía una separación neta, un corte, entre el proceso de constitución de una nueva sociedad y el período de guerras civiles y el gobierno de los caudillos. (...) pero la fórmula proyectaba también una perspectiva integracionista dentro de un nuevo proyecto socio-histórico. (1994, pp. 43-44).

Tengo una vaca lechera... no es una vaca cualquiera...

*El niño Argentino*¹ se estructura en seis jornadas que sintetizan los veinticuatro días que dura el viaje en barco desde el puerto de Buenos Aires hasta el de *El Havre*. Allí, los tres personajes Aurora, Muchacho y Niño se desplazan por el Océano Atlántico y en cada posta experimentan un cambio. En la primera jornada se produce el encuentro inicial entre los protagonistas y conocemos la prehistoria de Niño: a raíz de una sexualidad insurrecta el padre lo castiga enviándolo a trabajar luego del viaje a Europa. En esta instancia observamos ya una contradicción de signos que va a operar a lo largo de la obra: a la juventud frívola que desdeña el trabajo, que gusta del ocio, los vicios y los encuentros amorosos furtivos que concentra el personaje de Niño Argentino, se le antepone la juventud comprometida. Esta es trabajadora, no sabe de distracciones, opera mediante la disciplina, el deber y es solidaria con el otro, aspectos que se encarnan en Muchacho. Se trata de un tópico presente en la literatura y el teatro romántico argentino que solía presentar jóvenes antagónicos para sintetizar los valores de las clases opuestas: los jóvenes comprometidos con la patria para liberarla del yugo de la tiranía o la juventud frívola que vivía sin compromisos políticos. Un segundo aspecto que remite al pasado cultural argentino, puesto que el primero –y de manera innovadora para el teatro de comienzos del siglo XXI– reside en la estructura del texto teatral: el verso. A partir de una estrategia de intermedialidad como referencia, es decir, mediante el uso de un procedimiento de otra disciplina, la literatura, la payada, el canto, Kartun retoma el universo gauchesco, pero lo imbrica con un lenguaje que apela a la grosería, la procacidad, lo burdo para proponer una parodia que apela en todo momento a la crítica nacional y, al mismo tiempo, a generar comicidad. Así leemos:

Muchacho:
Vamos niño, no se aflija...
¿Y si le pide a ese padre
considere el castigo?
Si es más que padre un amigo...
Le dará sano consejo,
Y en un paternal abrazo
Le dirá: “Vaya amigazo,
Lo he perdonado, canejo”

Niño Argentino
 O te ha atontado el encierro
 O abusos del *Martín Fierro*.
 Tata no dispensa el mal
 Ni habiendo bula papal.
 Mas encima la muy puta
 de mi hermana la mayor
 lo ha puesto de pésimo humor
 con su vulva disoluta. (...) (Kartun, 2012, pp. 24-25)

Señalamos esta cita perteneciente a la segunda jornada puesto que no sólo evidencia el uso procaz del lenguaje, sino también la referencia al texto fundacional de la literatura argentina: *Martín Fierro* de José Hernández. Estos versos pertenecen a “La vuelta”, momento en el cual Fierro regresa de su viaje a Los toldos, lugar donde vive con los indios, y tras su retorno se convierte en un gaucho sumiso que da consejos a sus hijos. En este sentido, la obra de Kartun apunta a reforzar la contradicción de caracteres de los dos protagonistas masculinos (la sumisión ante la rebeldía) y evidencia la bondad del peón de campo. Además, en la segunda parte de este poema fundacional su autor se preocupa por redimir la figura del gaucho, lo vuelve un sujeto reflexivo y arrepentido por su accionar salvaje, a la vez que lamenta las muertes producidas.

Ahora bien, volviendo a lo grotesco del lenguaje que recorre la obra, observamos que este aspecto se hace carne, también, en los cuerpos actorales masculinos, retomando así una poética actoral que los estudios teatrales argentinos (Pellettieri, Rodríguez, Mauro) han denominado actuación popular. Ella se inicia de la mano de José Podestá en el circo criollo y luego continúa en las representaciones de la gauchesca teatral. Su centralidad en el campo perdura hasta mediados de la década del cincuenta en Argentina, momento en el cual comienzan a aparecer los primeros indicios de la actuación stanislavskiana. En sus estudios sobre la actuación popular, Karina Mauro señala que ella se sirve de un procedimiento privilegiado: “La parodia a la cultura oficial, vehiculizada a través de la parodia al teatro culto y a todos los elementos valorizados en el mismo (el texto dramático, la composición de la trama, la figura del personaje etc.)” (2013, p.18). Aspectos que resuenan no solo en el plano actoral de *El niño Argentino*, sino también, en el plano verbal. Asimismo, tanto Amigorena como Guzmán mediante sus ademanes excesivos y plásticos, el tono elocuente, el uso de la mueca y la maquieta (principios constructivos de la actuación popular), el desparpajo y el sigilo, ponen en escena auténticos cuerpos grotescos que, siguiendo a Mauro, entendemos de la siguiente manera:

La concepción grotesca del cuerpo es un principio básico del actor en la Actuación popular, que utiliza procedimientos como la artificiosidad, la deformación, los efectos de contraste, la mezcla de rasgos (Golluscio, 2003), la imitación o caricatura de tipos, los movimientos excesivos (por ello, la acrobacia es una de las disciplinas más empleadas), el uso de la máscara (en tanto negación de la identidad individual y posibilidad de reencarnaciones), la exaltación de partes del cuerpo ignoradas por el teatro tradicional (fundamentalmente, la zona de la cadera) y también el recurso a la procazidad y las groserías. (2013, p. 19)

Así también, lo popular en la obra de Kartun no sólo refiere a los géneros retomados, a la actuación implementada, sino también a la presencia de otras disciplinas, que producen un tipo de intermedialidad como combinación de medios. Estas disciplinas son el circo, el varieté, la danza y la música folclórica, entre otros. Esto produce una acentuación de los signos nacionales que no solo se transcriben en los cuerpos actuantes. Cuerpos, palabras, tonos de desafíos y lamentos, estos últimos se profundizan en Muchacho al conocer el destino trágico de su vaca. Así lo dice Niño Argentino: “No quiero hacer hincapié/ en cuestiones apenantes,/ pero imagino el suplicio/ de perderla allá en la Francia. /El dolido Sacrificio/ de volver solo a la estancia/ sin tu querido rumiante. (Kartun, 2012, p.29). En este momento comienza la caída del héroe, Muchacho, puesto que, ante tal destino funesto de su querida vaca Aurora, su actitud pacifista y sumisa se repliega. No obstante, antes de ese desenlace, tanto en esta jornada como en la tercera, el texto se preocupa por mostrar diversas formas de aprendizajes que tanto Niño como Muchacho experimentan. Un ejemplo de ello es el baile del pericón pero también los modos y formas de actuar propias de un *gentleman* para que en la jornada cuarta puedan asistir ambos al baile de disfraces que tiene lugar en la proa. En esos momentos los saberes se intercambian, la experiencia se comparte y tanto uno como el otro *aprende* de diversos universos sociales, pero también políticos. En este sentido, y en referencia a la noción de aprendizaje que recorre toda la obra de Kartun y se propone como principio constructivo del drama, Jorge Dubatti afirma que:

Para construir el sentido político de denuncia Kartun compone en *El Niño Argentino* 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. (...) Pero lo cierto es que El Muchacho evolucionará hasta asumir la visión de clase del Niño Argentino y su familia (2010, p.9).

No obstante, luego de los diversos aprendizajes, de los acuerdos y alianzas que entablan Muchacho y Niño (por ejemplo: vender la leche que produce la vaca Aurora entre los tripulantes del barco para así sacar ganancias y poder seguir realizando las apuestas que Argentino desea), “el gaucho institutriz” (Kartun, 2012, p. 15) encuentra a su patrón violando a su rumiante. Acto atroz, violento y de traición que no sólo le permite asumir a Muchacho una perspectiva ideológica diferente y consciente, sino que lo vuelve un gaucho matrero que busca venganza por tal asalto. Así, el viaje hacia la cuna de la civilización, la ciudad de las luces (como fue concebida la Francia del siglo XIX) convierte la aventura del peón y su vaca en una desventura, la cual no solo culmina con la faena de Aurora y su devenir comida (asado) destinada a los pasajeros del buque; sino que también evidencia cómo Muchacho se convierte en asesino: mata al Niño por venganza y se inviste con sus atuendos de *high life*. Así lo leemos en una de las acotaciones que, fiel al estilo kartuniano, son altamente literaturizadas y minuciosas:

Un solo tajo diestro de matarife le abre el cogote de oreja a oreja. Cae en la tiña que se tiñe definitivamente de rojo. Paisano aplicado, enjuaga el cuchillo y envaina. Con la seguridad de quien lo ha pensado, pasa velozmente del baúl a una maleta algunas finas prendas de vestir y los útiles de baño. Va hasta las ropas del Niño Argentino, manotea el reloj de cadena, y recupera el patacón de plata. Toma con avidez el pote de goma tragacanto, un peine, y comienza a empastarse los pirinchos hasta ir domándolos poco a poco. Mientras lucha con ellos repite voluntarioso y con resultados razonables: Garcon... un Pastis... de Marselle... (Kartun, 2012, p. 76).

En este sentido, observamos que el viaje pero, en especial, el atravesamiento de las fronteras geográficas que fueron de la barbarie (América) a la civilización (Europa), operan como un mecanismo de transformación que animaliza a los humanos, barbariza sus actos, y vuelve alimento para la tripulación a la querida vaca Aurora. Así, faena, violencia y violación se encarnan en las dos últimas jornadas de la obra retomando, de esta manera, otra herencia de nuestras ficciones fundacionales argentinas: *El matadero* de Esteban Echeverría.

Dicha obra narra los sucesos que se producen al interior de un espacio en el cual el tratamiento brutal de la carne animal es moneda corriente. Sin embargo, las acciones transcurren en tiempos de cuaresma (momento en el cual la consumición de carne no es posible) y luego de una gran tormenta (aspecto que imposibilita el ingreso de vacas a este espacio). No obstante, en este espacio geográfico que se halla en la ciudad ingresa por error un toro y, tanto este animal como el ingreso del cajetilla,² produce el horror y el divertimento de los personajes pertenecientes al matadero. Así, luego de matar al toro, proceso que produce accidentalmente el degüelle de un niño, en el cuento asistimos a la tortura de la carne del cajetilla/unitario (personaje especular del propio Echeverría) a partir de su encuentro con los cuerpos federales que representaban y sostenían en el poder a Juan Manuel de Rosas. Una tortura que responde y sintetiza el error geográfico de un sujeto no federal que ingresa en una zona en la cual el deseo por la carne del otro (literal y metafórico; animal y humana) se hace presente. ¿Y quién es un unitario? En palabras del narrador del cuento de Echeverría:

Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador (Rosas), patrón de la cofradía, a todo que no era degollador, carnicero ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero. (Echeverría, 1972, p. 585).

De este modo, ante esta barbarie, en una clara lectura política en la cual Echeverría criticaba las formas de gobernar de los federales (los sectores populares) que sostenía en el poder a Juan Manuel de Rosas, la única salida posible era la muerte. Como podemos observar, en este ideario romántico no es posible la síntesis entre la civilización y la barbarie; ellos son componentes que se excluyen mutuamente. Por ello, cuando un personaje comulgaba con la barbarie, ya sea de forma voluntaria o involuntaria, no podía ser salvado puesto que su contaminación con lo otro era imborrable. Así lo supo María, el personaje de *La cautiva* (1838) de Esteban Echeverría, como también el cajetilla de *El matadero*: nada queda igual luego de traspasar la frontera que divide dos culturas, dos geografías, dos clases, dos sociedades disímiles. Por ello, retomando estos tópicos decimonónicos, la escritura de Kartun los hace presentes puesto que, en su viaje por el Atlántico, en sus cruces fronterizos, sus personajes se transforman, cambian, se desujetivizan y vuelven, en algún caso, a sujetarse. Al mismo tiempo, y continuando con las líneas de lectura de los escritores decimonónicos, los protagonistas de *El niño Argentino* no se salvan ni se redimen. Si Aurora y Niño Argentino son asesinados por las propias manos de Muchacho, este último, aunque siga con vida, también es condenado en la mirada final del texto por la traición que acomete. Una traición que no sólo se produce por el asesinato de su patrón luego de jurar que lo iba a cuidar sino por la forma de hacerlo. Recordemos que, en la gauchesca en general, y en *Juan Moreira* en particular, se enfatiza en las formas de matar que posee el gaucho y el representante de la ley: mientras que el primero mata cara a cara, el segundo mata por la espalda, a traición. En este sentido, Muchacho se vuelve su contracara, deviene *gentleman* y abandona la peonada. Las luces se apagan, suena un paso doble, Muchacho sale de la escotilla y en ese final la obra de Kartun nos deja un clima desolador. “No existe reconciliación alguna entre pobres y ricos; solo la posibilidad de que unos sean desplazados completamente por los otros. El abismo que los separa es insalvable.” (Rivarola, 2011, p. 88)

Conclusión

El teatro contemporáneo argentino, en parte, se preocupa por volver sobre el pasado nacional desde sus múltiples posibilidades (literatura, música, teatro, danza, cine, etc.) a fin de reflexionar, cuestionar y rehistorizar nuestro presente. Para ello, apela a revisar ciertos discursos ficcionales fundacionales y establece un diálogo en el cual las estrategias discursivas, actorales y de puesta en escena son centrales para no contar las mismas historias que una y otra vez hemos leído en nuestros primeros estudios escolares. Con esta intención exploran las diversas porosidades fronterizas entre las disciplinas, los relatos de ayer y de hoy, con el objeto de apostar por un teatro que perfore los sentidos anquilosados y desajuste ciertas creencias y mitos populares. En esta línea el teatro de Mauricio Kartun en general, y *El niño argentino* en particular, apuesta por una escritura y una escena que recoge las imágenes de antaño, las mezcla con el barro, la sangre y el desparpajo y crea piezas de una destacada originalidad. Además, ese volver hacia atrás no solo nos posibilita el encuentro con tiempos disímiles, sino que permite la identificación con nuestro actual presente en crisis que pone en el tapete las zonas de contactos, de intercambios, de sublevamiento, de insurrección que caracteriza al arte y a nuestra sociedad.

Referencias

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito: de Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Dubatti, J. (2010). El Niño Argentino de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como "ladrillazo a la vidriera". *Latin American Theatre Review*, 43(2), 5-23.
- Echeverría, E. (1972). *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora.
- Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal. El niño Argentino - Ala de criados - Salomé de chacra*. Buenos Aires: Atuel.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Lugones, L. (1991). *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Mauro, K. (2013). La actuación popular en el teatro occidental. *Pitágoras* 500, 3(2), 15-31.
- Pellettieri, O. (2002). Microsistema de la gauchesca teatral. En O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)* (pp. 100-130). Buenos Aires: Galerna.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality" [Intermedialidad, intertextualidad y remediar: una perspectiva literaria en intermedialidad]. *Intermedialités*, 1(6). Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
- Rama, Á. (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Calicanto.
- Rivarola, L. (2011). Una caracterización de la clase política argentina en "El niño Argentino" de Mauricio Kartun. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (14), 75-88.
- Rojas, R. (1948). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Losada.
- Svampa, M. (1994). *El Dilema Argentino Civilización o Barbarie: De Sarmiento Al Revisionismo Peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

NOTAS

- 1 El subtítulo de este subtítulo hace referencia a una canción infantil compuesta por Fernando García Morcillo y letra de Jacobo Morcillo y publicada en 1946. Se convirtió en el tema más popular de ese año en España y trascendió las fronteras de su país de origen, haciéndose muy famosa en Argentina.
- 2 Según definición de Real Academia Española: "m. despect. coloq. Arg. Par. y Ur. Hombre presumido y afectado".