



ISSN 1851-3263
Publicación Cuatrimestral

Palos y Piedras

Mauricio Kartun
poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros

por

Jorge Dubatti
Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (Argentina)

Incluye Anexo: Entrevista a Mauricio Kartún

Cómo citar este artículo

Dubatti, Jorge. "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros". La revista del CCC [PDF]. Septiembre-Diciembre 2007, n° 1. Actualizado: 2007-10-03. Disponible en Internet:
<http://www.centrocultural.coop/modules/revista/pdf.php?que=1&id=22>. ISSN 1851-3263.

Las poéticas teatrales cifran en sus combinatorias morfotemáticas una arquitectónica que, en términos de Mijail Bajtin (Hacia una filosofía del acto ético), construye una estructura relacional a partir de nuestra interacción con el mundo y los otros. Dice Bajtin: “La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto” (p. 61). Reconstituyendo la articulación de ese vínculo, Mauricio Kartun piensa su poética como un instrumento de construcción de identidad existencial y cultural y sostiene que el rasgo sobresaliente de la arquitectónica del teatro argentino es la bastardía.

Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) ocupa hoy un lugar central en el teatro argentino por su triple actividad de dramaturgo, maestro de dramaturgos y director. La visión retrospectiva de su obra –eje que articula la selección de los cuatro textos incluidos en el presente volumen– afirma la vigencia de su poética a través de un cuarto de siglo y se proyecta hacia el futuro. Kartun ya es un clásico del teatro nacional.

Su vínculo con la escena surgió a fines de los sesenta, junto a Augusto Boal y Oscar Fessler, con quienes estudió actuación y dirección. A comienzos de los setenta Kartun dejó el puesto del Mercado de Abasto, en el que trabajaba, para dedicarse a la militancia y el teatro. Empezó a escribir una serie de textos que más tarde decidiría no editar: *Civilización... ¿o barbarie?* (en colaboración con Humberto Rivas, 1974, dir. Armando Corti), *Gente muy así* (1976, Grupo Cumpa) y *El hambre da para todo* (1977). En 1993, en su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, Kartun resumió esa primera etapa de su escritura como “una dramaturgia de urgencia, que respondía con rapidez periodística” a los estímulos y necesidades de la realidad política y estaba destinada a “eufóricos circuitos barriales”ⁱⁱ. En esos años publicó algunas notas sobre cultura popular en la revista *Crisis*ⁱⁱⁱ y compuso las letras de las canciones de *Los hijos de Fierro*, la película de Fernando “Pino” Solanas.

Un imaginario personal

La dictadura lo obligó a interrumpir aquella “dramaturgia de urgencia”. Kartun se inscribió entonces en un taller de escritura dramática dictado por Ricardo Monti, el autor de *Historia tendenciosa de la clase media* y *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*. El aprendizaje con Monti le abrió nuevas perspectivas estéticas, que culminaron en la concreción de *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (Teatro Abierto 1982) y *Cumbia morena cumbia* (Teatro Abierto 1983), una trilogía de teatro breve donde ya está cifrada nítidamente la identidad de su poética. A 25 años del estreno de *Chau Misterix*, una de sus piezas más representadas^{iv}, Kartun nos señaló en una entrevista en agosto de 2005:

“Con *Chau Misterix* fue raro. Fue el resultado de mi primer contacto con el taller de Ricardo Monti. Yo venía de años de práctica de una dramaturgia explícitamente política, más rígida, y la consigna de buscar en un imaginario personal me resultaba perturbadora. El detonador según recuerdo borrosamente fue el título de una película española de por entonces: *El Capitán Brando*. Una de esas cópulas fantásticas donde dos conceptos se unen en un tercero. Mi título es un remedo de aquel. Al principio dudaba mucho. Creía tanto en las ideas por entonces que el mundo de las imágenes me parecía medio mantequita. Después apareció el barrio, el club, la infancia. El paraíso perdido, bah. Y me atrapó. ¿Quien se quiere ir del paraíso?”.

En 1987, bajo la dirección de Jaime Kogan, Kartun estrenó su primer obra “larga”, *Pericones*, en el Teatro San Martín. El episodio de acceso al circuito oficial marcó su “consagración” como autor en el campo teatral. Poco antes Kartun inició su labor como formador de dramaturgos. En la citada “Reseña autobiográfica” recuerda:

“Coordinando un grupo de autores jóvenes en Teatro Abierto me descubro maestro (...) Voy pergeñando una metodología, o una estrategia por lo menos, que parece dar buenos resultados. Teniendo que enseñar empiezo por fin a aprender”.

Con él se forman, hasta el día de hoy, durante dos décadas, decenas de dramaturgos argentinos y extranjeros, entre ellos algunos de los exponentes más destacados de la escena actual de Buenos Aires: Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Rafael Spregelburd, Lucía Laragione, Alejandro Tantanian, Federico León, Patricia Suárez, Pedro Sedlinsky... Kartun tiene la extraña capacidad de ayudar a sus discípulos a concretar sus propias poéticas, evita las recetas de “manual”, favorece la singularidad de cada creador^v. En el prólogo a la primera edición de la pieza de Daniel Veronese *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1993), escrita en el taller de Kartun, éste afirma sobre la tarea de enseñar dramaturgia:

“Es claro que en esta especie de quimera que es la de formar artistas, los maestros tenemos -por lo menos- tres clases de discípulos: aquéllos a los que realmente formamos, realizamos, comprometiendo nuestro esfuerzo con su fe; éstos otros a los que nunca podremos realizar por más que nos esforcemos; y finalmente aquéllos que *uno no realiza* sino que *se realizan con uno*, sin esfuerzo, y lo harían exactamente igual con cualquier otro maestro, porque no necesitan en realidad que se los moldee sino que se los des-molde”^{vi}.

En 1988 estrenó *El partener*, y poco antes concretó su primera experiencia como director: *El clásico binomio*, de Rafael Bruzza y Jorge Ricci, con el Equipo de Teatro Llanura, en Santa Fe. Sobre el origen de *El partener* Kartun escribió:

“Tenía sueño. El micro a Gualaguaychú, más destartado que de costumbre. Cruzábamos el puente a Brazo Largo. El sol pegaba de mi lado. A veces me pregunto -recuerdo que esa mañana lo hice-: ‘Por qué demonios compro siempre el asiento de la ventanilla’. Si hace frío, se cuele el chiflete. El caño de la calefacción te quema los tobillos. Si llueve, gotea. Y siempre al lado alguien que duerme y al que hay que despertar una y diez veces para ir hasta el retrete, para servirse un cáustico vasito de café o sacar un libro del maletero. Y el sol. El sol que siempre pega de mi lado. Saque sobre la derecha o sobre la izquierda. No hay caso. Siempre me dará en la cara. Atrás había una voz. Un hombre. Acento entrerriano. ‘Si Dios y la Virgen lo permiten’. No paraba de hacer invocaciones. Inquieto el viaje. Fastidioso. Y yo con el compromiso de entregar en unos días un trabajo. Una adaptación de una pieza de Brecht que se me rebelaba, se resistía, desde el día mismo en que confirmé el contrato. Llevaba conmigo el cuaderno de notas y había intentado ya, infructuosamente redondear aunque fuese una idea, un par de parlamentos, algo que me tranquilizara, que me hiciera confiar en que efectivamente la adaptación se terminaría alguna vez. En que, el trabajar por encargo podía tener algún sentido. Pero no. Ni un bocadillo. Saqué, para evadirme en realidad, un libro recién comprado. Una novela de Skarmeta, el chileno. Un autor del que siempre supe disfrutar. Ni sospechaba -ingenuo como somos siempre- que en una imagen de sus primeros capítulos estaba el anzuelo. Ese módico explosivo, ese resplandor sorpresivo que suele iluminarnos fugazmente el campo de batalla de la pieza futura. Ese desafío. No sé si fue aquella imagen: -un borracho, un dúo de varieté, alguien que vuelve-, o ese deseo irreprimible de escribir *otra* cosa que me gana siempre que tengo que escribir *una* cosa, pero diez minutos después había encontrado a mis personajes, y tenía una imagen de rara nitidez sobre el ámbito de la pieza. Nunca escribí, claro, aquella adaptación de Brecht. Desde ese deseo, desde esa necesidad y ese azar concebí *El partener*. De ese viaje a Entre Ríos salió su espíritu criollo. Campana, la ciudad en la que transcurre, estaba a la vista desde lo alto del puente. Ese pasajero del asiento de atrás -a quien nunca vi la cara- le dio su voz a Pachequito. Por esos campos inundados, por esos esteros, imaginé aquel viaje de su última gira. De Urdinarrain, un pueblito cercano, la imagen del abandono de Carmen. Creo que la estética es el lugar donde de manera más obscura exhibimos los creadores los signos de nuestra identidad. Un lugar muy delator, buchón. Allí aparecen condensados todos los elementos que hacen al artista mismo: sus ideas, sus rollos, sus influencias. En pocas obras me he visto tan en exposición como en ésta. *El partener* está hecho de cosas que me conmueven hasta el alma. Las profesoras de folclore. Las peñas semanales. Un padre y un hijo varón, solos. Los artistas de cantina. Algunos pueblos de Buenos Aires. Construido, entre otras cosas, desde la emoción que desde siempre me han producido los versos gauchescos. Esas ganas de llorar contradictorias, vergonzantes, que siempre me agarran con los recitados de Fernando Ochoa: ‘Yo fui m’hijo el que maté... a su madre, disgraciada, porque en la cama abrazada a otro hombre la encontré. -Hizo bien tata querido gritó el hijo sin encono. Venga viejo lo perdono por lo tanto que ha sufrido, pero aura tata le pido que no la maldiga más y si fue mala y audaz, por mí perdónela padre, que una madre siempre es madre... déjala que duerma en paz...’. De eso está hecho *El partener*. De esos retazos. De esos jirones del imaginario. De mis discos de pasta, y la ropa vieja que me gusta usar hasta los flecos. Las fotos blanco y negro, y los álbumes de canciones. Del murmullo triston de la radio portátil en la madrugada. De esas imágenes, bah -irremediabilmente melancólicas-, con las que fantaseamos los artistas retener alguna vez el pasado”^{vii}.

Versiones: el Jinete sin Cabeza

Por encargo del Teatro Nacional Cervantes Kartun escribió una adaptación de *Las aves* de Aristófanes, que finalmente llegó a escena en 1991 en el Teatro del Pueblo con dirección de Villanueva Cosse, bajo el título de *Salto al cielo*. Ese mismo año presentó, con gran éxito comercial, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso* (dirección de Jaime Kogan), que publicó en versión corregida diez años después de su estreno mundial^{viii}. La década del noventa sumó a la trayectoria de Kartun un intenso trabajo como versionista o adaptador: *Corrupción en el palacio de justicia* (1992), de Ugo Betti, para el director Omar Grasso; *Volpone* (1994) de Ben Jonson, y *El pato salvaje* (1996) de Henrik Ibsen, para -y con- el director David Amitín, ambas en el Teatro San Martín. La dramaturgia de adaptación es un género que interesa profundamente a Kartun. Sobre él ha reflexionado con motivo de la edición de *Sacco y Vanzetti*:

“Siempre me llamó la atención la consecuencia con la que algunos de los grandes acudían en su producción a las versiones de textos previos. Brecht, sobre todo, y Shakespeare ni hablar. (...) ¿Qué es lo que hace de esa ropa usada un bienpreciado?, me he preguntado muchas veces. ¿De dónde viene ese deseo de volverlo camiseta propia? ¿Por qué impulso les ataca a los autores este deseo por la mujer del prójimo, y qué pulsión más decadente todavía los empuja a hacerla suya a la vista de todos? Es difícil de entender hasta que se lo practica. Recién ahí se termina de ver claro el placer inaudito de esa libertad desfachatada que como en el carnaval nos da el jugar tras la máscara, el dejar por unas horas -por unas obras- el peso de la propia historia, la propia cara -la profesional, la estética-, para vivir tras la careta una mimesis más *des-carada* aun, más liberadora incluso en algún caso, una mentira más perfecta que nos haga, ya no sólo entrar nietzscheanamente en la piel del títere, sino -más insidiosamente aun- en la de su titiritero. Una especie de fantasma corriendo sin rostro sobre un caballo ajeno. Un jinete sin cabeza: así se me ha representado siempre el oficio del versionista”.

Las nuevas obras de la década plantearon una variante de producción: la escritura en colaboración, de la que nacieron *Lejos de aquí* (1993, con Roberto Cossa) y *La comedia es finita* (con Claudio Gallardou, 1994). A este momento pertenecen también las canciones de *Arlequino* (espectáculo de La Banda de la Risa) y *Aquellos gauchos judíos* (obra de Ricardo Halac y Roberto Cossa). En los noventa Kartun comenzó a publicar su teatro completo, nueva señal de su legitimación^{ix}.

La labor pedagógica de Kartun se extendió muy pronto fuera y dentro de la Argentina. Creó junto a Roberto Perinelli la Carrera de Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Empezó a dictar Creación Colectiva en la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, en Tandil, y la Cátedra de Dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín. Para el Grupo de Titiriteros del San Martín escribió en 1995 *La leyenda de Robin Hood*, obra para muñecos y actores, en colaboración con Tito Loréface. Avanzados los años noventa dio a conocer dos obras breves: *Como un puñal en las carnes*, estrenada en la Provincia de Buenos Aires^x, y *Desde la lona*, incluida en el ciclo Teatro Nuestro (surgido de la iniciativa del gran actor Carlos Carella), y una pieza extensa: *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (estrenada en el Teatro San Martín, en 1998, con dirección de Laura Yusem).

Entre sus últimos trabajos se cuentan las adaptaciones de *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki (Teatro San Martín, 2001), de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams y de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (ambas para la directora Alicia Zanca, en el Teatro Regio y Teatro Alvear, respectivamente en 2003 y 2004), y las piezas originales *El niño argentino* (Beca Antorchas 1999, sin estrenar aún), *La Madonnita* (estrenada en 2003 en el Teatro San Martín), *La suerte de la fea* y *El faltadito* (versión de *Las Bacantes* de Eurípides). En 2002 escribió *Perras* con el director Enrique Federman y los actores Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel, experiencia de dramaturgia de la escena, grupal. *Perras* es un texto singularísimo, producto de un sujeto colectivo que integra la investigación, los ensayos, el lenguaje de puesta en escena y los saberes acumulados durante la temporada en cartel^{xi}. En 2001 Kartun reunió en el volumen *Escritos*^{xii} su producción ensayística. Años de producción fecunda y de múltiples reconocimientos^{xiii}.

Dramaturgia “encarnada”

Sobre *La Madonnita*, primer texto que “auto-dirige”, Kartun escribió para el programa de mano del estreno:

“En su delirio alquímico, los hombres no han parado de intentarlo: apresar en un objeto, en una cosa, el cuerpo del deseo. La búsqueda utópica de su soporte perfecto. Su registro quieto en una foto. Palabras que lo proyectan desde un libro. Una grabación de su voz. Un dibujo. Fantasía de mantener inalterable una imagen transmitida a la cabeza del amante. Perfecta. Sin el deterioro del tiempo ni la vulgaridad cotidiana de la relación. La carne deseada, mantenida lejos de su propia carne. Olvidando, claro, que la carne duele. Que sufre. De algo así creo que se trata esta pieza. Nada que no haya intentado desde siempre la dramaturgia. El texto teatral es la pornografía del teatro. Su quimera de encerrar en un objeto provocativo, obsceno e indeleble -la obra- aquella carne viva de la representación. Tal vez por eso este intento -tardío- de un autor teatral de consumir al fin. De alcanzar por vía de la dirección un auténtico acceso carnal a su propia escritura. De montarla. De ponerla. De debutar ni más ni menos. Gracias por esto a Manuel [Vicente], a Roberto [Castro] y a Verónica [Piaggio], que desinteresadamente expusieron sus cuerpos al asunto durante tanto tiempo”^{xiv}.

Es importante destacar que la versión de *La Madonnita* aquí recogida corresponde al texto resultante de los procesos de puesta en escena, diferente del texto pre-escénico. Vale confrontar ambos para observar qué elementos Kartun debió modificar del original. En el prólogo a la edición del texto pre-escénico, Kartun escribe:

“Un texto teatral que se precie supone muchas, sucesivas, correcciones hasta alcanzar aquel efecto vital que lo caracteriza. Una versión tras otra que el autor confía fundamentalmente a su propia oreja. Pero de todas esas versiones la definitiva suele ser aquella que la puesta en escena va imponiendo durante sus ensayos. Aquella que viene del acto sagrado, impiadoso y categórico de *encarnarse*. La que genera el cuerpo emocionado del actor y el espacio preñado de él. Suelen caerse en esa prueba de fuego muchos parlamentos, muchos textos en los que el autor confió ciegamente y que en esa *encarnación* se revelan inorgánicos, encarajinadores del fluir escénico o fuera de formato. La desesperada búsqueda de condensación que es mecanismo imprescindible de cualquier pieza suele borrar para siempre aquellas imágenes originales, aquellas palabras que fueron materia viva alguna vez, que formaron parte de ese cuerpo. Y que aun enriqueciéndolo, iluminándolo, pesaban como lastre a la hora de remontar vuelo escénico. Y con ellas, claro, se borran para siempre también partes de ese mundo. Materia viva. Pistas que servirían para entenderlo o complementarlo”^{xv}.

Si bien Kartun ya había hecho dos experiencias como director anteriores a *La Madonnita*, fue recién en oportunidad de este estreno que “blanqueó” públicamente su deseo de dirigir. En una entrevista que realizamos en diciembre de 2003, poco tiempo después del debut, Kartun nos señaló que si bien había tenido en su carrera experiencias muy satisfactorias con diversos directores, con los que incluso había discutido mucho, siempre había sentido en materia de puestas en escena de sus obras “una zona sin resolución”.

“A mí me pasaba y me pasa mucho en los ensayos cuando un director trabaja con mis materiales, que me digo: está el texto, están los personajes, pero no está el tono. El tono en términos teatrales es algo muy inasible. ¿Cómo se define el tono? Es fácil definirlo cuando se estudia a un autor, por ejemplo, el tono Kafka. ¿Cómo es el tono kafkiano? Es una sensación física de lo kafkiano. Pero podés definirlo después de toda una trayectoria kafkiana, de toda una experiencia kafkiana. ¿Cómo hacés para decirle al director: no, es otro el tono? Yo no lo

puedo definir, no te puedo definir mi tono. Pero el tono es otra cosa. Durante mucho tiempo hubo una zona de insatisfacción, una sensación... Yo mismo me preguntaba: no será que esto es un rollo mío. No será que esto no se puede o que... Era una pregunta a responder. Esta fue una de las razones por las que me puse a dirigir (me): el responderme esa pregunta”.

Pero también fue importante para Kartun ver a sus alumnos de dramaturgia –Veronese, Spregelburd, León, entre muchos- autodirigirse.

“Fui viendo cómo mis alumnos iban demoliendo un mito que yo había incorporado como verdad indiscutible: que el autor no debe dirigir sus obras porque las empobrece. Yo me formé con esta teoría. Era así desde que yo empecé a estudiar teatro. Y cuando te lo dicen es como el mandato paterno, viene de una línea de autoridad. Pero, en la última década, lo que empezó a pasar es que esto que yo transmitía a mis alumnos no era respetado por ellos. Decían: sí, sí, pero si yo espero a un director no me dirigen nunca. O: no, no me van a entender. (...) En eso no me hicieron caso y todos dirigieron”.

Para Kartun la dirección significó una contribución esencial “en la búsqueda de una forma propia que se completaba en la dramaturgia del espacio y en el tratamiento de la actuación” y además un mecanismo de superación, de autodesafío, de “bombardeo controlado” de la propia poética dramática.

“Sentí que había algo que estaba incompleto. Por otro lado me estaban pasando dos cosas angustiantes. Una era la sensación de que había entrado en el mecanismo, había armado un mecanismo que funcionaba (...), lo que los norteamericanos llaman ‘la obra del año’. Todos los años tenés que escribir una obra, lo que te permite estar en cartel en algún lugar más o menos prestigioso, eso te mantiene con prensa suficiente... De vez en cuando ganás algún premio y eso te da algún manguito. Eso también hace que repercuta en algún viaje. Se empieza a armar una especie de mecanismo que se vuelve peligroso. Porque uno, conciente o inconscientemente, a la hora de escribir empieza a producir dentro del mecanismo. Y decís: esto tiene que tener determinada condición para que siga pasando esto. Empezás a pensar en términos de producción en vez de centrarte en ciertas formas de honestidad más profunda. Desde que trabajo en el campo pedagógico del proceso creador, manejo el concepto de ‘bombardeo controlado’. Todo acto de descubrimiento es un bombardeo controlado a la red conceptual. Uno trabaja en una red conceptual. Lo que hacen los creadores es, cada tanto, ponerle una bomba a la red conceptual. La hacen volar en pedazos y después reconstruyen los pedazos. [Marcel] Proust decía: romper el cristal de la costumbre. El trabajo del creador es ese piedrazo al cristal de la costumbre, y generar luego con los trozos otra vidriera. Esto lo he hecho mucho en los argumentos y en las formas teatrales con las que he trabajado. He tratado de que las piezas no se parezcan, que salten de un mundo a otro, de hecho trabajé alguna vez con el verso, porque estaba tratando de trabajar una forma diferente. Sentí que había algo que yo tenía que bombardear y era este mecanismo que se me había armado”.

Con motivo de la presente edición en Losada, propusimos a Kartun mirar hacia atrás y confrontar la escritura de *Chau Misterix* con la experiencia de *La Madonnita*, evaluar cambios y constantes. Nos dijo en la entrevista de agosto de 2005:

“Entre las continuidades: cierta recurrencia seguramente en el reciclado de soportes anacrónicos: el folletín, las novelas de piratas, los versos gauchescos, la historieta, el radioteatro, la vieja fotografía de estudio. Creo mucho en ese capital en *pátina* que cobran las cosas inútiles: ese valor agregado, esa capa sutil, ese aura, que *significa*, que genera sentido, sin deformar al objeto. Creo en la caducidad como camino de sacrificio inevitable para alejarse de la practicidad profana y volverse al fin inserviblemente sagrado. La gran mayoría de los muebles de mi casa son reciclados. Yo mismo los he restaurado. Tengo aquí a la vista una hermosa mesita vienesa. Pequeña y redonda. Una clásica mesita de arrime en la que apoyar las copas y los ceniceros. La levanté de una pila de trastos que tiraron tras una limpieza en uno de esos tradicionales clubes de escolaso que sabe disimular cada barrio. Adoro de ella (en el sentido más literal) las innumerables marcas que como rayos fueron dejando los cigarrillos apoyados descuidadamente en su borde. Me hablan de esas madrugadas insomnes, del poker impiadoso, de sus personajes sublimes: esos inefables perdularios suburbanos. Bueno, lo mismo me pasa al escribir reciclando un viejo género. Siento el extraordinario changüi que te brinda su *pátina*. Y aprovecho ese plus, esa elocuencia. En relación a los cambios en mi escritura: los percibo sobretudo en una mayor (pre)ocupación cada vez por el lenguaje. La aceptación de una vez por todas de la dramaturgia como una forma (bizarra pero forma al fin) de la literatura”.

Entre sus novedades, el volumen que prologamos incluye versiones revisadas de *Chau Misterix* y *El partener* y un texto inédito de Kartun, *La suerte de la fea*, cuyo personaje es una “figuranta” de orquesta de señoritas. Sobre esta pieza dice su autor:

“*La suerte de la fea* es claramente un apéndice de *La Madonnita*. Una especie de gajo -por decirlo en lenguaje jardinero- plantado en otra maceta, aunque ahora como árbol (bonsai, bueno...) haya sido podado en otra topiaria diferente. La escribí en medio de los ensayos de aquella otra para cumplir un compromiso con el Salón del Libro de Teatro de Madrid al que debía viajar tras el estreno. Era imposible sustraerme al imaginario que

en esos días me obsesionaba hasta el insomnio. La geografía de ambas es la misma: el bajo porteño, el mítico Paseo de Julio. De hecho quien se tome la impagable tarea de hacer comparada con ambos textos se sorprenderá de algunas coincidencias nada casuales (y hasta un cachito bochornosas, como el palco bajo que ambas mencionan como refugio para el trueque sexual). Pero más aun: ambas se basan en hipótesis semejantes: las formas virtuales que adopta el deseo. Es curioso: redondeé este verano el borrador de una nueva obra, *Baco polaco*, donde la hipótesis reaparece. Al terminarla pensé en que, de manera inconsciente, había terminado armando un trabajo múltiple sobre esos soportes, que tal vez algún día publique como trilogía”.

Signos de identidad

El “bombardeo a la red conceptual”, sin embargo, preserva invariantes en la obra de Kartun: el interés por lo popular y por las situaciones en apariencia “menores”, bajo la consigna de que “lo menos es más”; la relación entre hombre y utopía, el tema del deseo como motor de la vida y fundamento de valor de la realidad, los correlatos metafóricos micropolíticos con la Utopía macropolítica; la manifestación de un pensamiento de resistencia antiposmoderna, que mantiene cierta fidelidad a las creencias de los setenta; el trabajo con “lo viejo”. Kartun escribió con motivo del estreno de *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998):

“Hacer cosas con palabras viejas. A eso me he dedicado con devoción en todos estos años. Como las fotos, como esos añosos objetos limados por el uso que guardan en su desgaste el ademán mismo de su hacer, tienen las palabras viejas el don de contener, eternamente congelados, a sus propios gestos. En el teatro de texto duerme el *sentido* de las historias, y más aun: sus sentidos, lo que se siente. Su existencia sensorial”^{xxvi}.

“Mezclar desechos. Nunca he hecho otra cosa al escribir mis piezas”^{xxvii}.

Kartun dedica muchas horas de su vida a juntar papeles viejos, objetos en desuso, fotografías antiguas de actores y de fiestas de Carnaval. Tiene un archivo documental incalculable, que de alguna manera trasciende en su poética. La poesía de lo viejo y de lo descompuesto atraviesa todo el teatro de Kartun. Su escritura -como dramaturgo y director- es un ejercicio de serendipia, o como él lo llama, “cirujeo cultural”^{xxviii}: Kartun posee la capacidad de descubrir tesoros donde otros sólo encuentran desperdicios, basura, materiales olvidables y despreciables. Su dramaturgia se conecta así con una vasta tradición simbólica argentina: la que explota la “riqueza de la pobreza”, variante nacional del minimalismo (que se remonta al trabajo con el “desierto” en Echeverría y Sarmiento) y que lo emparenta con la resiliencia, con la capacidad de construcción en tiempos de adversidad, con el don de “hacer de necesidad virtud”. La serendipia de Kartun nos hace descubrir maravillas donde parecía no haber nada. Eramos ricos y nos creíamos indigentes. Nuevamente este elemento funciona en la orgánica de todos los niveles textuales de la dramaturgia y de la puesta en escena: las viejas palabras, las viejas costumbres, los viejos objetos, los viejos espacios, y también el viejo teatro, la vieja literatura, las viejas manifestaciones del arte popular. Hay en Kartun una pasión por lo *retro*, por la estilización presente de los lenguajes del pasado, a su manera una forma de honrar y mantener viva la memoria de lo muerto.

“Es el fenómeno de la descomposición –nos señaló Kartun en una entrevista-. No se puede construir con lo compuesto. Lo que está compuesto, lo que tiene un valor utilitario, pertenece al campo de lo profano, a la producción de lo cotidiano, y es muy difícil darle el carácter sagrado de lo poético, pasarlo para el otro campo. Lo único que puede ser pasado al otro campo es aquello que puede ser descompuesto. Descompuesto es dividido en sus partes, para tomar la parte que nos sirve. Porque si no, hay que tomar la totalidad. En la medida en que uno descompone un elemento, toma de ese elemento algunas de sus partes y por lo tanto puede producir el fenómeno poético. Si yo pongo una cámara de fotos contemporánea –más allá de que no tendría que ver con la época-, genera algo que me obliga a tomarla como tal: es una cámara de fotos. En cambio la cámara de fotos que usamos en *La Madonnita*, que compré en un cambalache hecha pedazos y que luego restauré, al no tener un carácter contemporáneo, al haber perdido su utilidad, me permite recuperar otras cosas. Por ejemplo que al moverla, baila. Hay un momento donde Hertz la mueve y yo descubro: baila. Baila porque yo puedo descomponerla en su función. Puedo decir que no es una cámara. Es un objeto anacrónico que ya no tiene otra función que la de ser, en este caso, un objeto poético. Yo trabajo mucho con esto, el objeto en descomposición. La búsqueda de un carácter especial en un objeto que ha perdido todo valor. El ejemplo tradicional –abreviándolo mucho- es el referido a los dos mejores violines del Taller Stradivarius. Estos tienen la tastiera, la madera donde uno pone los dedos, fabricada con los restos de un par de remos rotos que el luthier encontró tirados al costado de un canal de Venecia. Esa madera que no servía para nada, que era un cachito de basura tirada, tenía una condición que ninguna madera podría alcanzar nunca por madurado natural. Y es que para lograr ese temple se la había, durante décadas, sumergido en el agua y sacado, sumergido y sacado, implicando tantas horas-hombre en esa acción que nadie podría haber pagado nunca. Y además someterla al sol, al frío, al calor del verano, etc. Esa madera rota, se transforma en los ojos de quien sabe ver su virtud en nada menos que en madera preciosa. Nadie podría pagar lo que vale esa madera. Yo siempre he trabajado un poco con ese mismo concepto: un viejo objeto que ya ha perdido su función se transforma –en la medida en que uno puede descubrir ese otro valor- en un objeto precioso”.

“Creo que la estética es el lugar donde de manera más obscena exhibimos los creadores los signos de nuestra identidad”, señaló Kartun al referirse a *El partenaire*. Ciertamente, Kartun encuentra en su poética teatral una manera de

pensar, o de buscar, una identidad de lo argentino, más específicamente del área rioplatense. Su poética se autodefine como metáfora epistemológica de nuestra identidad cultural: una metáfora que cifra una manera de estar en el mundo y concebirlo. Kartun destacó esa voluntad de identidad estética en una temprana entrevista^{xix}, casi a la manera de un programa de investigación permanente de la estética como una política de existencia para lo nacional. Poética teatral de mezcla y cruces de la cultura alta y la baja, que no reivindica ninguna homogeneidad, que recupera las tradiciones populares locales y transforma la experiencia cotidiana del pasado y del hombre común en poesía, que extiende a su propia naturaleza esa identidad arltiana de “atorrante y metafísica”, que preserva el espíritu originario de la lucha política, la utopía y la resistencia -aunque más no sea encarnados en metáforas minimalistas- frente a una realidad adversa que reclama nuevas construcciones. Una poética que no se limita a ser “tradicionalmente receptora” de las poéticas europeas y norteamericanas y reivindica el propio deseo, la realidad de la propia experiencia^{xx}. Un teatro *bastardo*.

“Si buscamos el auténtico aporte del teatro argentino a la escena del siglo XX, lo encontraremos -en principio- en su voluntad controvertida, irresuelta, y culposa, de independizarse de la rigidez canónica de los otros veintitrés siglos precedentes. Su vergonzante a veces, y otras veces orgullosa *bastardía*” (*Escritos*, p. 77).

Práctica de la rebeldía y la insubordinación a las estructuras de la cultura alta extranjera, trabajo en el borde, en el mestizaje. No en vano Kartun rescata como la fundación de un teatro identitario nacional el *Juan Moreira* tosco y circense de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y a partir de aquella “hibridez fundacional” la aparición de “nuevas mezclas”: el grotesco criollo, la escena nativa, el teatro anarquista, la revista porteña, el teatro judío, hasta llegar a “nosotros, los dramaturgos contemporáneos argentinos” empeñados en generar “una estética propia que intenta no parecerse a ninguna” (*Escritos*, p. 82). Acaso sea esta última la definición más precisa para los dramas de Mauricio Kartun.

- ⁱ *Hacia una filosofía del acto ético*, Madrid, Anthropos, 1997. Seguimos en esta lectura de Bajtin los lineamientos propuestos por los estudios de Ileana Diéguez.
- ⁱⁱ M. Kartun, “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, en su *Teatro 2*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp. 131-139. También en su *Escritos 1975-2001*, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Los Libros del Rojas, 2001, compilación y prólogo a cargo de J. Dubatti, pp. 105-112.
- ⁱⁱⁱ Dos de ellas, sobre el Carnaval de Buenos Aires, San La Muerte y San Son, fueron recogidas en el citado *Escritos 1975-2001*, pp. 155-169 y pp. 170-182.
- ^{iv} Véase en *Teatro* de M. Kartun (Losada, 2006) el itinerario de estrenos que reproducimos a continuación de la pieza.
- ^v Entre sus últimas experiencias como formador de dramaturgos, cabe destacar el volumen *Dramaturgia en banda* (coordinación pedagógica de M. Kartun), publicado por el Instituto Nacional de Teatro en 2004. El tomo reúne obras de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao.
- ^{vi} Prólogo de M. Kartun a *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella / Los corderos*, Buenos Aires, Celcit, 1993, p. 5.
- ^{vii} Reproducido en *Escritos 1975>2001*, ed. cit., pp. 113-115.
- ^{viii} *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- ^{ix} *Teatro I y Teatro II*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, ambos tomos con estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, publicados respectivamente en 1993 y 1999.
- ^x Publicada además en la edición española: *Teatro* de Mauricio Kartun, Madrid, Casa de América, 1999.
- ^{xi} Incluido en *Nuevo teatro argentino*, comp. J. Dubatti, Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 115-131.
- ^{xii} *Escritos 1975-2001* incluye los textos de Kartun sobre dramaturgia y cuestiones teatrales, sobre títeres, sobre su propia producción, los prólogos a la obra de sus alumnos, ensayos sobre cultura popular y sus intervenciones en actos políticos.
- ^{xiii} La relevancia de la obra de Kartun en la cultura argentina se objetiva también en la serie de distinciones que ha obtenido: Primer Premio Nacional de Dramaturgia, María Guerrero, Konex de Platino, Trinidad Guevara, Fondo Nacional de las Artes, Asociación de Cronistas del Espectáculo, Prensario, Argentores, Teatro del Mundo (UBA), Clarín, entre otros muchos.
- ^{xiv} La puesta en escena de *La Madonnita*, espectáculo excepcional, marca la consagración de Kartun como director. Sobre su relevancia, baste decir que fue incluido por la revista cubana *Conjunto* entre los veinte espectáculos más destacados del teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1984-2003). Véase al respecto J. Dubatti, Victoria Eandi y Marta Taborda, “Veinte espectáculos para la memoria”, *Conjunto* (La Habana), n. 133 (julio-setiembre 2004), p. 21.
- ^{xv} La versión pre-escénica de *La Madonnita* puede consultarse en la edición de Atuel, Biblioteca del Espectador, 2005. Allí se reproduce, además, un metatexto de Kartun de valiosa consulta sobre los procesos de escritura del texto: “*La Madonnita*: de qué está hecha” (pp. 65-70), publicado por primera vez en la Revista *Teatro*, Complejo Teatral Buenos Aires, n. 73 (octubre de 2003).
- ^{xvi} M. Kartun, “Rápido nocturno, aire de foxtrot”, en su *Escritos 1975>2001*, ed. cit., p. 123.
- ^{xvii} M. Kartun, “Rápido nocturno, aire de foxtrot”, en su *Escritos 1975>2001*, ed. cit., p. 119.
- ^{xviii} M. Kartun, *Escritos 1975>2001*, passim. Al respecto, Jorge Dubatti, “Apéndice” en M. Kartun, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, pp. 129-165. También “Mauricio Kartun: dramaturgo, docente y coleccionista de ‘viejos papeles’”, Revista *Teatro/CELCIT*, n. 19-20 (setiembre 2001), soporte electrónico www.celcit.org.ar
- ^{xix} J. Dubatti, “El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía”, en Mauricio Kartun, *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, pp. 279-286.
- ^{xx} M. Kartun, “El aporte de América Latina al teatro del siglo XX”, en su *Escritos 1975>2001*, ed. cit., p. 76.

**Entrevista realizada con los alumnos de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires coordinada por Jorge Dubatti.
Sala Osvaldo Pugliese del Centro Cultural de la Cooperación, 7 de agosto de 2006.**

JD: ¿Cómo fue el proceso de escritura de *El Niño Argentino*? ¿Cuándo y cómo empezaste a escribir la obra?

MK: Arranqué en el '99. Siempre es complicado entender cómo surge una pieza. Qué es lo que hace que uno escriba sobre determinado campo, historia o mundo, y no sobre otros, siendo en realidad que todo está disponible... En mi mecanismo, mi credo, lo que establece qué escribir es siempre cierto acto punzante que producen algunas imágenes. Dice [Roland] Barthes, en *La cámara lúcida*, que lo que nos atrae de ciertas fotografías es su *punctum*, aquello que de ella nos punza. Aquello que hace que ante mil fotografías uno fije su atención en una y la separe. Algo así te pasa con las imágenes: algo te "pica" de esa imagen y la transforma de pronto en un valor. En un bien preciado al que de golpe le atribuimos condición generadora. Y en la convicción de que ese valor efectivamente existe, soy capaz de transformar esa imagen en otra cosa: una obra, un espectáculo. Entre todo el infinito imaginario posible, se recorta algo en el que uno siente que duerme una producción hipotética. Paul Auster habla del concepto de rima en la creación, de las casualidades, de los encuentros. Uno da con algo casual y le atribuye un sentido causal. Le atribuye el valor de la elocuencia.

JD: Danos un ejemplo.

MK: Hace unos días leía, *Tragedia y filosofía* de [Walter] Kaufmann. Me lo tragaba ávidamente en busca de unas observaciones que se vinculan con otra pieza que estoy escribiendo que funciona sobre ciertos mecanismos de la tragedia griega. Tenía enfrente una sillita petisa medio destartada que había encontrado en la calle hace un tiempo y que estoy arreglando con la idea de usarla en alguna puesta. Intuía que en la de esa pieza justamente. Había estado intentando hacerle un asiento de cuero, que no me salió. Pensaba mandarla a empajar. Usaba en el libro de Kaufmann como señalador una tarjeta que saqué sin mirar de mi valija de clases. Cuando voy a marcar la página descubro que se trata de una tarjeta que me dieron hace tiempo dos peruanos que arreglan sillas viejas en el Mercado de las Pulgas. Auster puro, me digo. Pero me quedo corto: cuando la doy vuelta, encuentro anotado atrás el teléfono y su nombre: **Homero**, y un número de celular. Imaginate: estar escribiendo sobre los griegos, encontrar el movicom de Homero y que el chabón se dedique a arreglar sillitas que es el único objeto con que vinculaba esa puesta. (Risas). Una rima. Una señal. Es inevitable que te arme un campo de sentido. En este caso: la revelación de un espectáculo posible que me empezó a obsesionar: un rapsoda, un narrador sentadito en la silla petisa que cuente aquella historia –ahora transformada en narración– a la manera de la Odisea. Ahí está el desafío. No sé si alguna vez haré algo con esto. Es probable que resulte un disparate, y algún día lo abandone. O no. O sea tan tentador que me meta efectivamente en el despropósito de imaginar un espectáculo de narración oral de cuatro, o doce, o de veinte horas, con alguien sentado en una silla petisa de sacar a la vereda, empajada por Homero. ¿Por qué cuento esto? Porque si uno no entiende este primer mecanismo estrafalario con el que nacen las obras, es difícil después entender los procesos que siguen.

JD: ¿Qué imagen está en la génesis de *El Niño Argentino*?

MK: Aquella anécdota de las familias patricias que, a principios del siglo pasado, llevaban la vaca a Europa para suministrar leche fresca a toda la prole durante los 28 días que duraba el viaje en barco. Más allá de la ocurrencia, me impactó la potencia expresiva, metafórica, que tiene esta imagen en relación a la Argentina de ese momento. Una Argentina en la que las familias de la oligarquía ganadera gastaban en viajes el 20% del producto bruto que ingresaba por exportaciones de ganado. Pensemos que este país era rico gracias a esas exportaciones. Y el 20% partía nuevamente hacia Europa. Solía escucharse decir en Francia a principios de siglo: "*Rico como un argentino*". Millonarios tirando manteca al techo... Lo primero que me apareció tras la imagen fue la pregunta consabida: ¿y quién ordeñaba la vaca? Seguramente no un marinero. Llevarían un peón. Siempre me han interesado esos personajes trasplantados, los peones de cría que llegan por ejemplo a la Exposición Rural. Arriban por primera vez a Buenos Aires y no conocen en su estadía otra cosa que no sea La Rural. Me atrae argumentalmente por ejemplo la idea de un peón de cría que vuelve a su pueblo y cuenta su paso por Buenos Aires, relatando sólo en realidad el mundo, el territorio, de la Sociedad Rural. Análogamente: qué pasa con ese peón que lo que conoce del viaje es sólo la bodega. Que lo único que ha recorrido de ese barco rumboso en el que se bebe, se juega, se baila, es ese lugar de encierro... Y qué pasa cuando llega a Europa. ¿Subirá al primer barco que regrese? En esa pregunta está el origen de *El Niño Argentino*. ¿Qué pasa con ese peón en Europa, a donde llega encerrado, trasplantado desde su campo? Al principio tenía imágenes de un monólogo: nada más que la relación entre el peón y la vaca. Y luego apareció el Niño Argentino. Es muy curioso, fue en realidad por sugestión de una pieza que yo entonces no conocía: *Decadencia* de [Steven] Berkoff, escrita también en verso.

Escribir teatro contemporáneo en verso

JD: Losada publicó el año pasado *Decadencia*, en la excelente traducción de Rafael Spregelburd.

MK: Justamente. Había hablado por entonces un par de veces con Rafa sobre la dificultad de traducir versos, algo poco frecuente en el teatro contemporáneo. Me contó luego sobre aquella escena "risque": el relato del hotel, en el que una de las mujeres de *Decadencia* está en la cama con su marido y entra el camarero y mientras el marido duerme ella le chupa la pija al criado. Yo me preguntaba: cómo se escribe esa escena. Empecé a percibir entonces que el verso es justamente un soporte ideal

para ciertas textualidades que en el coloquial realista resultan imposibles. Que sólo gracias a la mediación de un procedimiento estético muy fuerte se podía sostener cierta obscenidad que intuía en mi propio material. Entre paréntesis, leída más tarde en la obra, aquella escena no me pareció tan fuerte. Es lo que pasa siempre con las cosas en la cabeza, se vuelven tanto más sugestivas. Entonces, si se trataba de hablar de una relación perversa, zoofílica, el verso parecía un buen mediador. Se transformaba en un procedimiento distanciador, estetizante, irónico y crítico, que me permitía decir y hacer las barbaridades más grandes con gran impunidad. Por otro lado siempre me resultó muy inquietante lo que decían sobre el mecanismo del verso los viejos autores. Esa convicción de que escribir en verso resultaba más fácil que escribir en prosa. Que solo se trataba de acomodar el oído y el imaginario a ese mecanismo, y que cuando ese artefacto empieza a fluir, es mucho más sencillo escribir en verso que en prosa. Me resultaba apasionante la idea de probar

JD: ¿Y te resultó más fácil?

MK: Lo que decían aquellos autores era estrictamente cierto. Porque el problema para escribir no es generar formas. Si uno es escritor, se supone que genera formas de manera más o menos espontánea. Uno maneja su propia retórica, su estilo, su poética. El problema de escribir, sobre todo en lo coloquial, es el del fluir generando relaciones que abran el imaginario a otras nuevas. Y cómo conseguir que un diálogo tenga la suficiente locura para parecer real, cuando en realidad es prefabricado y alguien lo ha pensado. Y cómo todo en ese aparente caos configura cosmos. El verso tiene un mecanismo notable: las palabras se relacionan entre sí en el imaginario por una lógica ilógica, la consonancia, y no como es habitual por asociación temática o familiar. Generalmente la cabeza trabaja dentro del mecanismo más detestable, más burocrático, que es su propia red conceptual. Eso que hace que cuando uno imagina algo, inmediatamente la red le arme el colchón de una serie de pensamientos asociados que tienen que ver con ese mundo. Que lo protegen, lo ablandan y no permiten el salto hacia otros. Eso que hace que uno no logre ir más allá con la imaginación. Por tomar algo que está sobre este escritorio: si yo digo “grabador”, mi red conceptual dice: cassette, voz, ruido latoso, tecla... Esto es por un lado tranquilizante, pero a la vez este colchón frena y apaga toda locura. Si quiero imaginar a partir de *grabador*, todo lo que se me va a ocurrir va a estar asociado a *grabador*. Cuando uno en cambio asocia por consonancia, tiene el extraordinario desafío circense de hacer una pirueta por la cual conseguir que algo se relacione con otra cosa que no está dentro del mismo campo de significado, y al que uno tiene que encontrarle la forma vincular. La escritura por rimas es el acto creador en estado puro. La creatividad no es otra cosa que la capacidad para encontrar relaciones entre elementos antes no relacionados. En el arte y en la vida. Cuando digo “grabador”, si trabajo por consonancia, en mi cabeza aparece –por ejemplo- “bebedor”, y no tengo más remedio ahora que encontrar un campo de significado entre esos dos conceptos. Y es esta necesidad, este mecanismo el que empieza a crear entre otras cosas nada más y nada menos que el dispositivo más fructífero de la poesía: la metáfora (qué otra cosa es la metáfora que la relación entre dos elementos antes no relacionados, que crean significado en un tercer campo). En un relato, la relación entre un grabador y un bebedor me obliga a imaginar, por ejemplo, a un hombre que, borracho, graba sus memorias y el alcohol se las hace perder. Que graba porque el alcohol le borra la memoria. Graba y escucha, porque está perdido. Todo esto acaba de aparecer en mi cabeza en este mismo instante simplemente porque hice el esfuerzo de juntar el valor significativo de la palabra “grabador” con la palabra “bebedor”, y eso instala a su vez una ficción, un mito en miniatura, que yo debo ahora sostener. Imaginate esto en el procedimiento de escribir la totalidad de una obra. Y sobre todo cuando uno no se conforma con la rima fácil. Porque –convengamos- si te contentás con el sonsonete boludo, esto no pasa. Por suerte hay algunos utensilios muy prácticos para el asunto. Lo que cualquier autor en verso ha usado y usará lo confiese o no: el diccionario de palabras rimadas y de sinónimos. (Risas).

JD: La sinonimia te acerca otra vez a la red conceptual. Los sinónimos se relacionan por el mismo o parecido significado.

MK: Es cierto, pero el sinónimo te ofrece nuevas oportunidades para encontrar otras consonancias. [Francisco de] Quevedo jode mucho con los poetas que escriben solamente con el diccionario. Uno se pregunta: pero cómo hizo este hijo de puta para encontrar estas dos palabras rimadas... Uno escribe al correr de la consonancia, pero hay un momento en que el mecanismo se traba. Al trabarse hay dos posibilidades: o hacés elipsis o vas a buscar diccionario. Cualquiera que trabaje con *Word* sabe que, clickeando con una tecla sobre la palabra, aparece una columna con una serie de sinónimos. Muchas veces pasa que se te empiezan a abrir campos a partir de la sinonimia. Tengo que decir “bebedor”, pero no rima, entonces aparecen borracho, ebrio, beodo, mareado, temulento, esponja... (Risas.) Esto produce rupturas, y estas rupturas generan la riqueza del mecanismo poético. Imagen por un lado, procedimiento por el otro, y empezar a probar...

Varieté, payasos, poder y organicidad

JD: Entre los códigos de multiplicación del texto en la escena que encuentre en los ensayos está el de la relación entre el payaso blanco y el tony.

MK: Fue un descubrimiento de puesta. No estaba en el texto original. Tanto es así que en el texto que publicamos en *Atuel* no figura ninguna didascalia en relación a los payasos. Volvemos al concepto austeriano de encuentro al que uno le atribuye un determinado valor y significado. Y resuelve. Teníamos un problema cuando empezamos a ensayar esta obra: cada cuatro parlamentos Mike [Amigorena] me preguntaba: “¿Por qué dice esto el personaje?”. “Pero esto lo dice el autor, no lo dice el niño...” “Por qué este tipo le diría al gauchito ésto que el gauchito no puede entender”... Al principio empecé a buscar

justificaciones verosímiles. Qué se yo, del estilo: *todo poderoso busca humillar al otro con sus conocimientos* y cosas así. Pero claro, cuando empezamos con la segunda escena, Mike volvió a arremeter: “¿Acá también?”. Y sí... Tercera escena: “¿Y acá también?”. (Risas). Llegó un momento en que solo se me ocurría decirle: “No jodas, Mike, son ocurrencias de autor, todo lo que hace es artificial, no hinchas las bolas, hacelo de la mejor manera posible y aceptá que todo es un artificio”. Pero claro eso no se lo podés decir a alguien que está construyendo laboriosamente un personaje. Entonces, en un momento, Mike le hablaba a Oski [Guzmán] pero no le hablaba en realidad, porque me decía: “Si lo miro no me lo creo”. Entonces se hablaba a sí mismo. Cuando yo ya no sabía qué mierda hacer, le pedí, decime el texto a mí. “¿Y vos quién sos?”. El espectador, decímelo a mí. “Por qué el personaje le hablaría al público”. Porque cualquier tipo ingenioso necesita de un público que lo celebre siempre. Vamos a pensar en esto. Acá el Niño no tiene quién lo celebre, porque el Muchacho no ve ni cuadrada la agudeza de lo que él le dice. “Quién es ese público”. Ahí apareció una construcción doméstica que hicimos en los ensayos, que después la incorporé al texto: la patota de los hijos del poder, *“la patota de traviesos niños del Club del Progreso”*. Son tus tres mejores amigos, tres perdedores, peores que vos, a los que les encantan las guasadas que vos hacés. Vos hablás con ellos y ellos se cagan de risa, las peores cosas que hagás te las van a celebrar. Tu mejor público. Los terminé incluyendo en una referencia que hace el Niño en la tercera escena: “Anchorena, Iraola, Guerrico,/ arriba que hay humor grueso,/ siempre es triste el niño rico...”.

JD: “Siempre es triste el niño rico” hace intertexto con un slogan de la campaña de Menem.

MK: Sí, la infame frase de Menem sobre el hambre de los niños pobres y “los niños ricos que tienen tristeza”. Ahora teníamos un personaje que le hablaba a un público imaginario que le celebraba las peores chuscadas. Y apareció otro problema. Oski ahora me decía: “¿Pero y yo?”. (Risas). “¿Cómo respondo frente a un tipo que le está hablando a la nada?”. ¿Y a vos qué te produce? “Y... mirar a esa nada y no entender”. Bueno, tomemos esta hipótesis. Y empezamos a jugar a esto. Un día hicimos una improvisación: les pedí que instaláramos el ensayo en el Varieté del Farabute. Hoy todas las escenas serán en el código de actuación de varieté. Cuando empezamos a jugar a los cómicos apareció una imagen muy reconocible: uno de los payasos le hablaba al público y lo gastaba al otro, al tonto que no percibía a ese público. Fue un descubrimiento tan fuerte que nos reímos a los gritos: estábamos trabajando –sin saberlo hasta entonces– con el código del payaso blanco y el tony. Oski es un actor muy entrenado en técnica de clown, y Mike también, formado con Cristina Moreira. El dúo funcionaba bárbaro. Me fui a buscar información sobre este tema. Soy googlemaníaco. (Risas). Internet me sirve no porque encuentre ahí demasiado material, sino porque me insinúa por dónde buscarlo. En el primer sitio en el que entré, encontré un documento que citaba una nota de Federico Fellini sobre esa poética.

JD: Nada menos que Fellini. Los ensayos de Fellini son de una lucidez y una profundidad sorprendentes.

MK: Era una nota de un libro que yo tenía en mi casa, por supuesto, desde hacía muchos años, y del que no recordaba demasiado: *Fellini por Fellini*. Cuando filma la película *Los clowns*, escribe un artículo donde describe al mundo en función de la dialéctica entre payasos blancos y tonys. Dice Fellini que el mundo entero se divide entre estas dos categorías. Que todas las relaciones de poder están armadas en función de esa división. “Hitler, ese payaso blanco”, dice. Y contando sobre su propio jefe de producción, sostiene: “Necesitamos de ese payaso blanco que nos reta, nos grita... Siempre que aparece un buen payaso blanco, todos tendemos a transformarnos en tony. Todos nos convertimos en idiotas que hacemos estupideces frente a esa autoridad bella, inmaculada”. Y alude a algo que para mí fue brutal y revelador: la ceja en arco que tiene dibujado el payaso blanco es, en realidad, signo de entendimiento. Complicidad. Es el que entiende y levanta la ceja en guiño cómplice con el público. Este sistema de poder, pasado luego analógica y literalmente a la puesta, fue lo que organizó absolutamente todo, desde el principio al fin. Veníamos trabajando desde noviembre [de 2005], y esto fue en abril [de 2006]. De pronto se abrió un campo que desde su propia organicidad nos resolvió analógicamente todo. Fue a partir de ese descubrimiento que empezamos a joder con la idea de la trup de cómicos.

La historia en el estómago de una vaca

JD: En el texto pre-escénico se habla de música, pero no aparece el cuarto personaje del espectáculo, el Hombre Orquesta.

MK: Ese también fue un descubrimiento de puesta. Estábamos trabajando con Carmen Baliero, una música extraordinaria. Originalmente yo quería que la música fuese de una banda en vivo, una de esas bandas de pueblo que tocan todo con ritmo militar, pero era una desmesura, el San Martín no nos daba esa producción y a la vez nos pedía que la música estuviese grabada. ¡Era una pena! En el momento en que empezamos a probar música apareció Gonzalo [Domínguez], el acordeonista. Yo tenía muchas viejas fotografías de hombre orquesta en mi archivo y me parecía una alternativa, aunque demasiado lejana, difícil. Le pregunté a Gonzalo sin demasiadas esperanzas si tocaba algún otro instrumento y me dijo que tocaba el serrucho. Esta es la coincidencia austeriana. ¿Cuántos músicos podés encontrar que sean capaces de tocar el serrucho, un instrumento de balneario si los hay? Al otro día lo trajo. Y lo traía en una funda de instrumento. (Risas). Y me dije: no hablemos más: un tipo que guarda un serrucho en una funda tiene que ser nuestro. (Risas). Gonzalo además toca muy bien el kazoo. No es tocar en realidad: con el kazoo vos cantás, tarareas, y sale la música distorsionada por la membrana. Es un membranófono. Yo venía investigando sobre el concepto de parodia, que es el otro eje organizante de la poética. Buscando material encontré una nota donde alguien decía que el kazoo no es un instrumento musical sino su parodia. Bingo. A los actores los sorprendió la

incorporación: era un cuarto personaje cuando ya todo estaba armado... Yo en cambio tenía mucha seguridad de que funcionaría. Charlábamos mucho sobre el tema con Gabi Fernández, nuestra asistente, que fue en esta puesta interlocutora imprescindible y promotora de muchas buenas ideas. Gran mina. Con la inclusión de Gonzalo, su acordeón, el serrucho, y el kazoo se armó todo el código interno: un grupo de varieté que repite desde hace un siglo la historia de Achalay, la historia del crecimiento y la decadencia de un país en el que estalla la parodia. Y todo esto transcurriendo 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.

JD: Es poderosamente pregnant el conjunto de signos con el que está construido el personaje de la vaca. Es una mujer delgada, una “vaca flaca”, mezcla de presentadora, prostituta, rumia como vaca, manipula una moneda de plata que remite al patacón de plata del Muchacho, su ropa tiene señales de violencia...

MK: Yo sabía que la vaca tenía que aparecer y que iba a hablar. Al principio hablaba solamente en el momento de la violación y me resultaba muy difícil sostener esa hipótesis. Cuando empecé a pensar en la representación, y como todo ocurre dentro de la vaca, apareció la idea que ella misma enuncia: “Soy la speaker del bataclán”, es decir, “soy la presentadora de esta historia, que se representa adentro mío, y yo soy quien cuenta esta historia”. Allí decidí que estuviera presente desde el principio. La moneda fue otro descubrimiento de puesta. Empezamos a trabajar con una moneda que ella hacía girar en el suelo, pero como en esta sala no se ve el piso, porque la cabeza del de adelante te lo corta, entonces se decidió trabajar con la moneda en la mano. Exacto: la moneda con la que ella juega remite al patacón de plata que el Muchacho se saca del tirador para dárselo al Niño en la última escena. Sentí que la moneda tenía que dar una vuelta. Me acordé de un cuento de mi infancia, de la Colección Vigil, libros grandes, de tapas duras: “La Moneda Volvedora”. Recordé haberlo leído cuando era chico y recordé también cómo me conmovía en mi infancia esa imagen de la moneda que regresaba siempre. Un buen homenaje a las lecturas de mi niñez, me dije: la vaca muestra una moneda antes de empezar la relación Niño-Muchacho. La presenta y crea expectativa sobre ella. Luego la moneda aparece repetidamente. A veces no la señalamos. Aparece en el tirador del Muchacho, luego se la da al Niño, el Niño se la pone en la boca y muere con la moneda en la boca. La moneda es en mi código interno el capital. El Niño muere con el capital en la boca. Esto es uno de los recorridos del relato: cómo el capital llega al Niño, cómo muere con ese capital, cómo el Muchacho lo recupera nuevamente pero ya no lo pone en el tirador, sino que se lo pone en la boca como el otro. La obra termina con esa imagen: el Muchacho está por salir, ríe y al abrir la boca lo único que se ve es la moneda. Cuando ríe en esa sonrisa menemista tan siniestra lo que tiene adentro es la moneda contra la lengua. Son construcciones internas de la obra, argumentos ocultos, que no queremos resaltar. No quiero que pasen a primer plano, sino que tengan una condición de hilván. A veces lo ves, a veces no lo ves.

La mística de un equipo

JD: ¿Cómo elegiste el elenco?

MK: Había visto a Oski en *El Pelele* de La Banda de la Risa. Después en la tele haciendo impro y me pareció que era un actor que andaría bárbaro para el Muchacho. En una gira que hicimos con *La Madonnita*, íbamos con los actores para Santa Fe en mi coche, jodiendo y tomando cerveza. Les comenté que estaba buscando elenco. Vero [Piaggio], la actriz que hacía La Madonnita de sobrepique, me tiró a Oski. El Negro Manuel [Vicente] lo mismo. Coincidían con lo que yo había pensado. Volvimos de la gira un sábado y el domingo lo llamé a Oski, que se copó. Estas cosas se construyen siempre alrededor de un eje: alguien que instala el patrón. Oski fue ese patrón. Quien viniese tenía que ser su opuesto complementario. Empecé a buscar y consensué mucho con Oski antes de llamar a audición. Creo que un proceso de ensayo solamente se puede sobrellevar con cierta salud –no hablo siquiera de felicidad– si hay mística, si hay barra, si hay espíritu. Si cuando termina el ensayo todavía tenés ganas de destapar una botella de vino y cortar un salame y seguir hablando hasta las dos de la mañana de lo que pasó en el ensayo. Si no se arma una banda, una mística, el grupo no siente el deseo de seguir elaborando fuera de ensayos, no se le ocupa la cabeza con el proyecto. Un trabajo de creación comprometido te obliga a trabajar mucho en tu casa. Tener la cabeza en revoluciones. Audicionaron comediantes excelentes de esta generación. Vi en Mike una gran potencia para el personaje, mucha ductilidad. Me decidió enseguida. El gran quilombo fue elegir la vaca. Audicionaron 16 actrices. El Teatro San Martín, por una omisión, no puso en el programa un agradecimiento que pedí especialmente para las actrices que audicionaron. Aprovecho para hacerlo. La audición para la vaca fue a letra sabida, y se vinieron todas con la letra de toda la obra. Trajeron los tres monólogos sabidos, y cada una con una propuesta. Una de ellas incluso trajo una idea musical y cantó en ritmo de milonga toda la letra. Extraordinario. La vaca tiene en la obra un lugar retórico diferente y de cierta complejidad por eso fue tan difícil decidir. Hice las audiciones en diciembre, no me decidía, y durante el verano hasta me dediqué a intentar una versión sin ese personaje. Cuando llegó marzo, había que retomar ensayos, resolví que iba con vaca nomás. Volví a hacer audiciones y llamé a ocho o nueve actrices más. Descubrí que en el personaje había un problema constitutivo que tenía que ver con mi propia escritura, con el tono que le había impuesto. Pero que era así y no encontraba alternativa textual. La única manera de resolverlo era apostar a la creatividad de una actriz que se montara sobre la dificultad. En ese sentido María Inés [Sancerni] era una garantía de trabajo creativo durante el proceso de ensayos. Aposté a la creatividad de una artista. Creo

que acerté. Por último, el músico. Ya lo hablamos: azaroso. Me encantó además el aspecto físico de Gonzalo, que ni sospechaba que iba a estar a la vista del espectador (y me cuidé mucho de decírselo a ver si se espantaba...).

Dramaturgo que dirige, director que escribe

JD: Después de la experiencia de *La Madonnita*, “reincidiste” en la dirección en Buenos Aires. Es cierto que ya habías hecho antes experiencias de dirección, aunque más bien secretas, en Tandil y la provincia de Santa Fe. Pero en ocasión del estreno de *La Madonnita* [2003] dijiste que estabas exhausto, que la tarea de dirigir era desgastante y que no estabas muy seguro de retomar ese camino. Pero qué bueno que volviste a dirigir, porque si lo hubiese montado otro director, no conoceríamos *El Niño Argentino* tal como nos lo devela tu puesta. Resaltemos la complementariedad entre tu conocimiento de tu poética dramática y los descubrimientos que dentro de esa poética te permite el trabajo de reescritura en escena. Una mutua develación: la puesta como expresión máxima de tu poética. Una multiplicación escénica de la poética dramática, que ilumina la naturaleza de tus textos y de tu poética como ningún otro director podría hacerlo. Ningún otro director te había dirigido así. Buenísimo que dirija Kartun.

MK: Retomo una frase que le escuché una vez a Tito Cossa: “Uno siempre acepta los compromisos porque como falta mucho confía en que nunca lleguen”. (Risas.) ¿Darías una conferencia en La Quiaca el año que viene? ¡Sí, dale...! Pero el problema es que el año pasa. Y la fecha llega. Y si sos un tipo conciente, tenés que cumplir. En este caso fue por el mismo mecanismo. Solo que me lo autoimpuse para salir de cierta inercia con esa obra. Si hubiese supuesto que el proyecto que presenté en el San Martín era para empezar a ensayar en dos meses, no lo habría sacado del cajón. Creo que lo hice un poco en ese juego: bueno, no sé si tengo muchas ganas pero total si Kive [Staiff] me la pide va a ser para dentro de dos años... De acá a dos años, andá a saber... También puedo decir que no, después. Lo presenté, me dijeron que sí, el tiempo fue pasando, de pronto se me vino encima. En algún momento del proceso maldije –como siempre– la decisión de haberme comprometido. ¡Por qué tengo que ponerme a hacer este trabajo tremendo, trasnochar, contener a un grupo, cuando es tanto más lindo escribir en tu casa en chancletas! La verdad es que no tengo otra razón... Por esta mecánica loca en la que el artista vive creándose desafíos. Y de verdad que hubo un momento del proceso en que maldije. Había charlado alguna vez sobre el tema con quien fue mi asistente en *La Madonnita*, Lautaro Vilo, que tiene mucho juicio y acordábamos en que a lo mejor *El Niño...* era una obra para publicarla, no para hacerla. Una obra para leer. Durante mucho tiempo fantaseé incluso hacer una publicación apócrifa, atribuírsela a un autor de los años treinta. Con la esperanza de que esto generara algún despelote...

JD: Durante muchos años sostuviste que el dramaturgo no debía dirigir sus obras. Ahora te vemos en la dirección como pez en el agua.

MK: Creo que en cierto aspecto aquello es verdad. Uno empobrece la multiplicidad de sentidos que la obra podría alcanzar en el imaginario de otro. Creo no obstante que eso se compensa con alguna otra serie de valores. Pero vamos a decir la verdad, quienes me lo revelaron fueron mis alumnos. Fue el trabajo de [Daniel] Veronese, de Spregelburd, de Federico León, de Tanta [Alejandro Tantanian], de [Sergio] Boris, de Bernardo Cappa, todos esos a los que yo –hago el mea culpa– en algún momento les dije: *esto está bueno que pase a manos de otro*. Claro todos me contestaron “Sí, sí”, y no me dieron ni cinco de bola. Y ni siquiera se ocuparon en discutiéndolo, por supuesto. (Risas). “Sí, sí, Kartun, sí, sí. Te invito a un estreno...”. Empecé a ver el fenómeno escénico que se estaba produciendo a partir de esos textos que yo conocía de mi taller, y que luego ellos tomaban en el espacio, y modificaban, cambiaban sin ningún prejuicio. Lograban entrarle a dificultades que tenían esos textos a las que no habían logrado entrarles en el taller y ahora sí en el trabajo con los actores... Me pareció que estaba equivocado y que estaba a tiempo de rectificar el prejuicio.

Trabajar como quien juega

JD: ¿Hay un mecanismo de puesta?

MK: Como en todo lo creador: la única manera de laburar en esto es ser absolutamente fiel a todo lo que a uno lo conmueve o lo divierte. Y a lo que te apasiona. Para un tipo como yo, que viene del Gran Buenos Aires, de San Martín, cuyo acceso a la cultura fue dificultoso, que en la escuela secundaria lo echaron de cuatro colegios, que repetí tres años del secundario, el acto de relación con la cultura, el conocimiento y el método siempre estuvo marcado por la hipótesis de que había algo superior a lo que acceder y que esa instancia estaría siempre en manos de otro que nunca sería yo. Durante muchos años sostuve este prejuicio personal. Buena parte de mi primera producción como autor incluso estuvo muy marcada por la dependencia de esos modelos superiores, de esas formas, que de alguna manera marcaban “lo que se debe hacer”. Parámetros del buen gusto, lo vigente... Hasta que un día empecé a entender por qué algunas cosas que yo escribía me producían un extraordinario placer en su verdad profunda y otras me resultaban de cartón. En aquellas que me producían placer, veía aparecer mi mundo, y en las otras sólo mi destreza de escritor. Tengo mucha facilidad para hacer diálogos y buen conocimiento sobre la arquitectura teatral. Nada especial: eso que se conoce como *un oficio*. Aplicando el oficio, puedo generar cosas diferentes. Pero un día empecé a descubrir que lo único que me conmovía, en el sentido literal –me “movía con”–, lo que me arrastraba y me hacía sentir con ganas a las ocho de la mañana de sentarme frente al teclado hasta la noche, era el jugar con mis cosas. Mis cosas son las cosas que me gustan: pescar, la fotografía antigua, mis ideas, los jardines, los libros, algunos objetos antiguos, ciertos

géneros obsoletos, que se yo... elementos innumerables y actividades que constituyen en cada uno su zona sagrada. Si logro vincular todo eso con lo creativo, produzco el milagro: trabajar –que es acción del campo cotidiano, y por lo tanto profano– como quien se divierte en el campo sagrado. Entendí por qué se podía trabajar poniendo solo oficio. Y que no estaba mal hacerlo: que podía hacer adaptaciones con ese oficio, por ejemplo, pero que eso estaba bueno en tanto yo pudiera seguir sosteniendo con claridad la diferencia entre lo que es oficio y lo que es el juego. Insisto: la creación es jugar. El trabajo de puesta está vinculado a esto: yo juego. Recupero aquello que me encantaba cuando era chico: jugar a los soldaditos. Armar mundos... A cada ensayo voy con la idea de divertirme. Voy a ver qué descubro. Y voy con una ambición muy baja en relación a cuánto debo descubrir. Si de un ensayo salen diez segundos buenos, ese ensayo se justifica. Mi ambición es que de cada ensayo salgan 15, 20 segundos, un minuto. Y la sensación es que, cuando esto se arma, lo que falta se empieza a completar solo. Yo juego mucho; el ensayo para mí es un lugar de juego, donde acepté desde el primer día que podía ir sin saber, que podía pararme delante de los actores en el mismo estado de inconciencia y de pureza... casi de idiotez. (Risas). Sí, bueno, soy un perfecto idiota frente a lo que va a pasar ahora, pero yo sé que si nos ponemos a jugar, pasa. Y esto me dio una energía absolutamente insospechada.

JD: En el caso de *El Niño Argentino*, ¿qué cosas que a vos te gustan están presentes en la obra?

MK: Montones. La situación del lazo con el que el Niño se ahorca antes de entrar al brete, resultó de un juego que le propuse al equipo a partir del objeto. Ese lazo lo encontré haciendo *trekking* en Córdoba, en un sendero a tres horas del pueblito más cercano. Seguramente se le había caído a un arriero, lo tuve que cargar, estaba mojado, pesaba como un ternero. Lo tuve que cargar durante muchas horas porque seguimos subiendo. Siempre supe que con ese lazo iba a hacer algo, no sé qué. Lo tuve en el ensayo durante mucho tiempo, hasta que empezamos a jugar con él. Un día me apareció el recuerdo de una noticia que había leído en los años ochenta, de un español que había muerto en un hotel acá en la Avenida de Mayo practicando un juego sexual bastante popular entre alguna gente: la apnea durante el orgasmo. Confieso que nunca me le animé... (Risas). Hay gente que lo practica con entusiasmo deportivo... La falta de oxígeno durante el orgasmo lo prolonga y resulta más explosivo. La novia declaraba: “Siempre que veníamos él se ataba el cogote con un pañuelo”... (Risas). Lo cierto es que en la escena antes de entrar al brete conté esto y Mike se entusiasmó: “Ningún pecado me es ajeno”, se puso el lazo y dijo “Esto me encanta”. De ahí surgió la dinámica del lazo en el espectáculo. Cuento este ejemplo porque cada una de las cosas que están en la puesta tienen que ver con objetos queridos, fetiches, o con el juego. El banquito de ordeño, lo hice yo con mis manos desde la primera madera hasta la última. Tengo una casa fuera de Buenos Aires y encontré en la playa una madera que me encantó por su dureza, por cómo el mar la había trabajado. La use de pata. Lo armé y lo abuloné con otra madera que tenía en la casa. El banquito chiquitito en el que se sube Muchacho para correr el telón, me lo hizo Rojitas, un amigo de un viejo pescador de Pinamar con el que vamos a sacar pejerrey cada tanto. Está el agradecimiento en el programa de mano: Carpintería Rojitas. Casi todos los objetos en escena son míos. ¿Por qué hay bolsas? Mi viejo tenía depósito de cereales y yo me crié jugando en las estibas de cereal. Uno de mis primeros juegos fue armar fuertes y casas en las pilas. La presencia de esas bolsas tiene que ver con el recuerdo de ese mundo. La mulita, el muñeco que mueve el Niño, es un títere que hizo una vez una alumna en la Escuela de Titiriteros del San Martín donde doy clases. Como la caparazón era mía, cuando terminó el año, me lo regaló y yo lo guardé en mi estudio. Lo recuperamos jodiendo en un ensayo. Hay muy pocos elementos en toda la obra que no sean objetos que por alguna razón guardé, conservé o hice para esta ocasión. El brete, las bolsas, la escalera son realización escenográfica, pero casi todo lo demás son elementos míos, que no cumplen una función escenográfica sino –creo– poética. El bastón que empezamos a usar era mío, finalmente se rompió y lo tuvimos que cambiar, pero empezamos a usar bastón –que en la obra es un objeto muy expresivo– porque yo tenía uno durante ensayos. Cualquier elemento de puesta que encuentres, tiene que ver con ese mundo previo.

Elogio de la pátina y el anacronismo

JD: Es algo parecido a lo que hiciste en la puesta de *La Madonnita* y el trabajo con los objetos encontrados. Esto se relaciona con la pátina, que vos destacás especialmente: el valor poético de las cosas viejas y usadas. Hacer teatro con cosas viejas y en desuso, palabras y géneros en desuso. La referencia a Achalay y los cómicos del Balneario de la Costanera Sur. Llaman la atención las palabras con que están escritos los versos: viejas palabras fuera de circulación cotidiana, que remiten al pasado. Cronoleptos anacrónicos.

MK: El gran problema del texto teatral, para ser comprendido en alguna hipótesis de dimensión poética, es que está hecho de lo más bastardo: la palabra en función coloquial. El habla de todos los días. Es muy difícil elevar ese texto a una categoría poética si uno no ejecuta un procedimiento lírico sobre ese material. En las últimas décadas la imposición del realismo fue forzada por el cine y la televisión. Y obligó al teatro a parecerse a aquello que lo superaba en ciertos campos. En ese intento de parecerse, el teatro asumió la hipótesis del naturalismo y el costumbrismo, porque funcionaba con éxito en los otros soportes. Desapareció el poeta dramático y se impuso el dialoguista. En esta hipótesis, el diálogo cobró un desafortunado valor: es bueno cuanto más se parece a la vida. Es mejor cuando se puede reconocer que hablan como en mi casa. En ese mecanismo perdió entidad poética y fue por esa pérdida que el teatro es expulsado de la literatura. El texto entra en una zona de desvalorización donde pasa a ser mero acompañamiento de lo performático. “El texto es un elemento más”, dicen. Por cierto no lo es. Es su materia fundamental. ¿Cómo conseguir que ese texto recobre densidad y entidad sin entrar en un mecanismo lírico cursi? Sin hacer que los personajes hablen como autores, como poetas... Ese ha sido el gran dilema. Una manera que

encontré –creo que lo hablamos en relación a *La Madonnita*- es trabajar con lenguajes anacrónicos, que en el oído del espectador se despegan naturalmente de lo coloquial cotidiano. Y por lo tanto me permiten jugar con la libertad de decir algunas palabras que en el oído sonarán antiguas o sin correspondencia con la época actual. Te permite cierta ambición poética sin el riesgo de lo retórico.

JD: Analicemos un caso puntual en los versos de *El Niño Argentino*.

MK: El Niño entra y dice: “Descargó el Equeco. / Sonaste Maneco”. “Sonaste Maneco” no le dice absolutamente nada la mayoría de los espectadores. Quizá a los que tienen edad suficiente les recordará el dicho de una historieta de los cuarenta. No es de principios de siglo, pero me permite jugar con cierta atemporalidad en la que la mezcla de lo anacrónico crea un verosímil poético. Instalado el verosímil, me permite inventar palabras. En *El Niño Argentino* hay muchas palabras inventadas. En ese sentido el gran maestro –claro- fue Valle Inclán. En mis obras hay mucho juego armado. Hay frases que suenan a lugar común y en realidad son inventadas.

JD: Algunos materiales provienen de la oralidad popular, la comicidad burda o ingeniosa del barrio, el bar, la cancha, los escritos de las paredes en los baños públicos.

MK: Entre los hombres muchas cosas de la fundación de la masculinidad tienen que ver con la relación con el padre. Mi viejo murió cuando yo tenía dieciocho años. Todo lo vinculado a la breve historia que compartí con él, a esos elementos de masculinidad adulta, duró muy poco tiempo. Por ejemplo, de los cuentos “verdes” que me contaba mi padre, a dos de ellos los puse en *Rápido nocturno*. Yo me reía a los gritos de la grosería de esos cuentos, de la complicidad. En *El Niño Argentino* hay algo del placer que me producía ir con mi padre a ver teatro de revistas. Ibamos con mi viejo y mi vieja, que eran muy teatreros: Lolita Torres en El Tronío, comedias de Narciso Ibáñez Serrador, y ocasionalmente con la rama progre de la familia, pecé, al Fray Mocho, teatro independiente... Pero lo que disfrutaba especialmente era el teatro de revistas. Nunca me he reído tanto como con esas guarangadas. Mi padre también disfrutaba mucho de ese humor, y viste cómo son esas cosas... Es muy curioso cómo mi hijo lo disfrutaba a su vez mucho conmigo. Hemos sido adoradores del Gordo Casero, en mi casa se grababa todo *Cha-Cha-Cha*. Mi hijo se fue de viaje de egresado de la primaria y en el bolso llevaba los cassettes de *Cha-Cha-Cha* para pasárselos a los chicos en el micro. Cuando escribí la obra trabajé mucho con el recuerdo de aquellos versos guarangos que aprendí en mi adolescencia. Algo que se ha perdido, como se pierden las tradiciones de la oralidad. En mi adolescencia yo recitaba una larga parodia de obra española. Guaranguísima: “Majestad, majestad, los infantes de Aragón se han cogido a vuestras hijas...”, etc. (Risas.) Bien: yo sentía como ya dije que el verso atenuaba esa guarangada, estilizaba lo grosero de tal manera que le daba un campo posible. Si digo lo que dice ese verso en prosa, el público se levanta ofendido y se va. En la estilización aparece la posibilidad de la picaresca. Aparece Quevedo.

***El Niño Argentino*, pieza política escéptica**

JD: *El Niño Argentino* es una pieza de teatro político, hay que conectarla con el devenir de tu “teatro de urgencia” de los setenta, con las formulaciones posteriores en la poética de *Pericones* y *Desde la lona*. ¿Cómo resuelve la relación con la historia y la política *El Niño Argentino*? En el programa de mano incluí una cita de *El Dieciocho Brumario* de Luis Bonaparte de Karl Marx que funciona como orientadora de la interpretación política de la pieza.

MK: Divido la respuesta en dos. En principio, la relación con aquella “dramaturgia de urgencia”. Efectivamente, hay mucho de eso. En aquella época yo era uno de los ayudantes de cátedra de Horacio González, actual director de la Biblioteca Nacional. “Historia Nacional y Popular”. Con Horacio trabajábamos en el Aula Magna de la Facultad de Medicina con 1500 alumnos. En la clase representábamos una escena, que había escrito yo y montábamos cada semana con mi primer grupo de teatro, el Grupo Cumpa, sobre determinada situación de la historia. Se armaba una especie de foro de 1500 discutiadores, donde había abucheo, volanteada, gente que se levantaba y se iba, activa participación... Horacio González es un pedagogo notable. Lo he visto una vez dar clases en la Facultad tomada, y decidiendo que en esa instancia no había otra vía de comunicación que no fuese un volante, se fue a una oficina, escribió la clase en una vieja máquina de escribir, arriba le puso: “Clase Volante”. Pidió a los ayudantes que se hiciera fotoduplicación y en dos horas estaban repartidos a todos los alumnos. Empezaba diciendo algo así: “Esto es una clase volante. Un volante es un elemento de comunicación como cualquier otro. Tomo la circunstancia de una Facultad tomada para hablar de la historia de otras facultades tomadas...”. Notable. Guardo esos materiales como un tesoro. 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 permitiría 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. *El Niño Argentino* es teatro político. Pero aquel era políticamente esperanzado. Y este 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. 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.

Segundo aspecto: el tema de la tragedia y la parodia como elemento que organiza la totalidad de la obra. La frase de Marx: “Todos los grandes hechos de la historia universal se repiten dos veces. Una vez como tragedia y la otra como parodia”, 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, ¿cómo vas a pensar que es en serio?* Lo que estalla ante nuestros ojos allí es la parodia. Se repiten exactamente los mismos propósitos y mecanismos de nuestra tragedia, el gobierno de la dictadura –desnacionalización, objetivos económicos de privilegio sobre determinados sectores, endeudamiento– pero ya no hay cárceles clandestinas, todo está legalizado con el voto, y los presidentes bailan con odaliscas, corren a doscientos en una Ferrari o hacen reír perdidos entre los decorados de Tinelli. Todo estalla, nos afanan la guita, todo lo que estaba en el banco desaparece, te hacen la convertibilidad y te dicen que a vos te queda... *¿Y dónde están los dólares? ¡Pero flaco, los dólares ya los mandaron afuera hace años! ¿Vos no sabías? ¡No, no sabíamos nada! Pero si esto era todo un chiste...* Ese estallido es tremendo, más doloroso en cierta forma que la tragedia, porque la tragedia es conciente –tendrías que ser un negador para no advertirla–, pero en la parodia lo que uno siente, para decirlo en porteño, es que nos garcharon con alegría. Que se rieron sin taparse la boca. 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*. Claro: puedo comentarla en este marco charlando informalmente con ustedes pero jamás cometería el pecado de explicitarla en la obra. Puedo en una charla como esta agregar datos, puedo hablar como el escritor de la pieza pero nunca haría de la obra misma una moralidad, una alegoría. Puedo sí reflexionar sobre ese u otro campo analógico interno. Por buscar otro: creo que en la imagen del Niño 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...

Alumna: ¿Hoy vivimos tragedia o parodia?

MK: Aquí hubo tragedia y después parodia. Por seguir en la nomenclatura yo diría que hoy vivimos drama. En su sentido etimológico, drama significa “gente en acción”. Creo que estamos viviendo un sistema dialéctico. Un tiempo dramático. De pugnas, de cambio, de peleas, de modificación. No podría decir que este gobierno es parodia de la tragedia, ni que tiene una voluntad trágica expresa. Creo que es un gobierno donde se agita la fuerza de todo lo que hemos pasado. Un remanso. Ojalá.

La traición como dinámica de la clase política

Alumno: ¿Qué función cumple la traición en el pensamiento político del Muchacho?

MK: Creo que la traición es otro eje de la política argentina en las últimas décadas. Creo que más allá de algunas agachadas o esquives, cada uno de los viejos políticos murió siendo el que era. Uno puede juzgar a Perón en función de muchas cosas, pero nadie podrá decir que no era lo que era. Nunca fue otra cosa que lo que fue. Illia, tipo absolutamente inmovilizable en sus propios valores. A partir de la dictadura militar, y especialmente con el advenimiento del menemismo, empieza a legitimizarse 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. Antes de ayer leo que Alfonsín vería con mucho agrado una yunta con Lavagna. Al mismo tiempo Macri dice lo mismo: unirse con Lavagna. No estoy haciendo un juicio crítico de Macri ni de Alfonsín ni de Lavagna. Muestro simplemente el mecanismo perverso que se legaliza en esa sociabilidad. ¿Alfonsín, hasta hace un mes, no decía otra cosa? ¿Por qué dice esto ahora? Porque el radicalismo está de capa caída y esto le permite tener un candidato con el cual... Pero también leo que Menem dice que haría gustoso un frente con Lavagna. ¿Cómo es esto? ¿En qué lugar se puede sintetizar un espacio político que reúna a Menem, a Macri y a Alfonsín? Sólo en ese espacio en que 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 status 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. ¡Por fin! Hoy Barrionuevo coquetea con Kirchner en Catamarca. ¿Barrionuevo no era el que tenía que irse primero? *.-Che, pero es política... -¿Pero es un crápula! -Pero che, lo necesita... Tiene que tomar el poder en Catamarca...* Esto 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.

La Argentina, campeona moral

Alumno: Me gustaría que hables de la estética del personaje de la vaca.

MK: 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. No soy muy futbolero, pero tenía la secreta esperanza de que Argentina saliera segunda en el Mundial. Subcampeona. Llegar a la Final y terminar segundos para volver a escuchar los argumentos de siempre: la construcción del mito nacional por excelencia: fuimos los que jugamos mejor, en realidad los campeones somos nosotros, no nos ayudaron los penales, el azar, los referís ya sabíamos que están todos arreglados... Nunca escuché hablar tanto del tema de los referís arreglados como a los taxistas en este mundial. Un pensamiento argentino. 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.

JD: Esa es una diferencia con *Pericones*, donde el sistema político es mucho más cerrado. Aunque si comparamos *Pericones* con la dramaturgia de urgencia, ya hay señales de apertura. Se puede registrar una evolución: de un sistema más cerrado a otro más abierto.

MK: En el origen había búsqueda de sistemas perfectos que expresaran no metáforas sino comparaciones, eran sistemas analógicos a la manera brechtiana. Sistemas cerrados. Didácticos. El teatro como ilustración de reglas políticas ya sabidas. Aprendí de la experiencia política, pero más de la experiencia poética, que esas verdades, además de ingenuas y fastidiosas, nunca son absolutas. Creo que hoy un teatro político obliga inevitablemente a trabajar sobre la incertidumbre.

JD: En tus obras trabajás con tramas paralelas que se determinan entre sí. Una de esas tramas no está organizada explícitamente, sino que funciona como organizadora secreta, subterránea de la pieza. En *La Madonnita* analizamos la tensión entre la historia del cuadrángulo amoroso con la serie de las festividades cristianas, del 8 de diciembre Día de la Virgen a la Pascua de Resurrección. Trama evidente, entonces, cruzada con el sistema de una trama menos invisible. En *El Niño Argentino* uno de los elementos que provee esa trama secreta es el duelo de payasos. ¿Hay alguna otra?

MK: Sí. Ya hablamos de la estructura interna en la que el tony asciende a payaso blanco. Hay otra línea no enunciada que va organizando el material: los puertos del viaje: Montevideo, Recife, el océano, Dákar en África, en un episodio que finalmente decidí no incluir. Hay un texto que finalmente no quedó en el espectáculo pero que también funciona como organizador interno, que rescaté en un artículo publicado por la revista *Teatro*. En la última jornada patrón y peón recordaban una aventura en África que marca la iniciación sexual del Muchacho. Les leo:

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 chanco...*

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: / ¡Hacía volar las pelucas! / Y allí mi peón consciente: / un vómito de aguardiente, / y en la hosca madrugada / cargarme hasta el barco en la rada / y entrar subrepticamente. / Montevideo... Recife... / Y esa Dakar 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.*

Esa imagen de la "obscena estela negra" funciona como un organizador del periplo. Forma parte de la vida secreta del texto.

Estructura e ideología

Alumna: Siento que la obra se divide en dos grandes partes, la primera más cómica, la segunda trágica.

MK: Toda la primera parte de la obra es parodia, sí. Cuando llega la violación de la vaca empieza la tragedia. Ahí se pone fiero. El espectador entusiasmado con la joda sigue pidiendo: *.-Dame más de lo otro... Che, ¿la mulita no va a aparecer más.* Pero es inevitable: esa es la particularidad de la propuesta. La decisión que la singulariza. Una parodia seguida de una tragedia, y aguántatelas. Es curioso: las primeras escenas no son aristotélicas, en el sentido de la gradación lineal de una historia. Son circenses, están armadas como números de varieté. Más allá de algunos conflictos secundarios el conflicto central se desencadena en realidad cuando el Niño le viola la vaca. Ahí acepta la traición como mecanismo, cambia, asume y ejerce su propio aprendizaje de esa traición. Todo lo que pasa en las primeras escenas es más varietesco. La segunda parte sí es aristotélica, hay un conflicto y se desarrolla. Hay pelea y pugna en relación a ese conflicto. Debería crecer su atención, sin embargo el espectador que ya compró el varieté, frente a lo aristotélico siente cierta decepción. No está mal como mecanismo distanciador, me digo a veces.

La fertilidad del actor

Raquel Pomerantz: ¿Qué es para usted dirigir actores?

MK: No sé cómo harán otros. Ya lo he dicho muchas veces: yo soy solo un autor que dirige. En mis ganas de jugar con esto, la dirección no es otra cosa que el mecanismo de permitir una expresión fértil, libre y acrítica de los actores improvisando y luego elegir de entre todo lo que te proponen. Instalar límites: ahora se acabó la joda, ahora vamos a joder dentro de este corral... Pero todo lo que está en escena es aprovechamiento de la poética de lo que ha propuesto el actor. Habrán advertido que Mike Amigorena tiene una curiosa habilidad para hacer sonidos. Es algo así como ventrílocuo. Nosotros ensayamos ocho meses, y los primeros cinco meses eso no estaba. Mike se resistía mucho porque decía que ésas eran boludeces de sobremesa. Después de los ensayos, cuando nos quedábamos a tomar un vino, y él empezaba a joder, yo le decía: ¿Viste que en teatro se dan cursos de todo? Vos tenés que inventar una nueva técnica. Te vas al Rojas y armás un curso de Combinación Gutural. (Risas.) Y empezamos a joder con la combinación gutural. Todo empezó con el sonido del llanto. No sé cómo mierda hace pero pone la boca sobre la manga de la camisa y aparece el llanto del bebé. En esas semanas estábamos trabajando mucho con juguetitos. La idea era la del Niño caprichoso que juega con muñequitos de cuerda, que se los lleva al viaje. Después en la puesta no quedó ninguno. Jugando probamos la última escena, la de su asesinato, con él muriendo y llorando como un bebé. Lo vi y me deslumbró: ahí estaba el niño que muere. A partir de la inclusión de esta destreza, él legitimó la posibilidad de incluir otras. Y era imparable, porque hace unas cosas graciosísimas con la voz. Ese juego con la mulita... No es auténtico ventrílocuo, pero suena como si lo fuera, tiene una gran habilidad. Oski lo mismo: un día me cuenta que es bailarín de folklore. Que fue a peñas mucho tiempo. Es actor egresado del Conservatorio. Y siempre jode con que ingresó porque vio dos materias que eran Folklore y Destreza Física. Y como en ese momento hacía Kung-Fu... (Risas.) La escena que más nos costaba resolver era la del monólogo de la traición. La probamos de cincuenta maneras diferentes. Un día terminamos el ensayo, empezamos como siempre a comer salame y boludear. La escena nos tenía locos. No funcionaba. Es una despedida, me dice, se despide de la vaca. En el folklore sería una Zamba, me dice. El adiós con el pañuelo. Y así como estaba con el vaso de vino se sacó el pañuelito que tenía al cuello, y empezó a decir el texto bailando la zamba. Monólogo-zamba. Quedamos todos conmovidos. La habíamos resuelto. El trabajo de puesta tal como lo dispongo para este juego que me gusta es joder con lo que cada uno sabe, con los saberes propios, con los objetos propios. Mis alumnos me cargan con una frase que suelo repetir –seguramente demasiado– y que para mí es un credo: *Uno es el poeta que puede y no el poeta que quiere.* Cuando uno entiende este mecanismo de ser el poeta posible, es cuando empieza a valorizar cada cosa de su propio mecanismo

expresivo. Escribo esta obra porque escribo aquello que me gusta y me divierte, escribo guasadas porque me reía mucho con ellas con mi papá. Y me machaco un dedo haciendo un banquito para la obra porque tengo alguna habilidad de artesano, esa madera me atrae, y me divierte fabricarlo. No hago otra cosa que procesar lo que soy, lo que sé y lo que tengo, en busca de darle entidad poética a esas cosas, a esos saberes.

Nacional, popular y latinoamericano

JD: ¿El director va modificando desde los saberes del dramaturgo la escritura del texto? ¿Cuántas versiones hay de *El Niño Argentino*? En tu libro *Escritos 1975-2005* hablás de los aportes del teatro latinoamericano al teatro mundial. Hablás de un “teatro bastardo” que constituiría una identidad del teatro latinoamericano. ¿Hasta qué punto tu propia poética no se define dentro de esa bastardía? ¿Tu poética adscribe deliberadamente a esa bastardía identitaria, de marca nacional, popular y latinoamericana? ¿Hasta qué punto eso te hace singular si se te compara con un español o un francés o un norteamericano?

MK: Varias preguntas. Vamos por partes: por supuesto, el espacio y los actores modifican el texto. Luego sucede el inevitable dilema: ¿debo incluir en una publicación -por ejemplo- ese descubrimiento sobre el payaso blanco y el tony? ¿O es territorio de la escena, que no debo cargarle a un futuro director, a riesgo de achicarle su propia hipótesis creadora? Es muy probable que no incluya ese código en una publicación. Pero es dilemático.

Luego: versiones del texto, numeradas tengo ocho en computadora... Eso significa simplemente que ocho veces decidí imprimir la cantidad de cambios totales. Como yo escribo a mano, considerando todo lo que he reescrito, puede haber cincuenta, sesenta versiones. Cuando llegó el trabajo de puesta, empezó a aparecer la síntesis. Acortar, acortar... Saqué muchísimo.

En relación a la bastardía. Sí, seguramente hay en mi poética mucho de eso. Pero no es una postura ideológica. Un compromiso a priori. A cierta edad... Uff. Hoy estoy monotemático con el asunto... (Risas). A cierta edad, digo, lo ideológico está en el cuerpo. Salvo que uno sea muy hipócrita... Llega un momento en el que no podés diferenciar entre lo que sos y lo que creés. Tengo -es verdad- un pensamiento nacional y popular. Pero no es una especulación estratégica. Ni una toma de posición. Se inscribe en un fenómeno mayor: mi pertenencia física, social, humana a ese espacio cultural. En toda la extensión del concepto cultura: desde la política a lo estético. Qué se yo, un ejemplo: a comienzos de los ochenta fui comprando toda la discografía de la Mona Jiménez. Cuando no era todavía solista sino el cantante, el vocalista del Cuarteto de Oro. Me iba a revisar las bateas de la Estación Retiro y de Estación Constitución, porque eran los únicos lugares donde se vendían esos discos en Buenos Aires. Aquí no lo conocía nadie. Me encantaba. Yo disfrutaba y mis hijos se criaron bailando con la Mona Jiménez en casa. Llegaba, ponía el *longplay* y le dábamos duro al cuarteto. El recuerdo de una fiesta en unas vacaciones, yo bailando cuarteto con mi hija de cinco años es una de las imágenes más bonitas que tengo de su infancia. Algunos de mis amigos se pasaban. Yo era el tipo excéntrico al que le pedían en las fiestas que pusiera *esos discos que vos comprás*. Se reían a los gritos y me decían que no se podía entender. Tuve un gran amigo, músico, Jorge Valcarcel, trabajó en varias obras mías. Con Jorge íbamos de gira por Latinoamérica y siempre compartíamos la habitación. Jorge me decía: a ver, mostrame los cassettes, yo se los mostraba y él se cagaba de risa. Me decía: ¡Y lo peor es que no es una postura!. Al fin y al cabo esto soy yo. Y cuando escribo no soy otro. Me gusta Sandro, el de la primera época. Lo escucho con mucho placer. Y un día me cuelgo con música minimalista y me mato con Wim Mertens que fue un gran camote de los '90. O le doy al Klezmer, a Martirio, a Tom Waits o a Hermeto Pascual. Y otro día vuelvo a la discografía de la Mona en los ochenta. Yo soy esa mezcla. Y si a la hora de escribir no puedo aceptar esa mezcla, nunca encontraré la felicidad en la escritura. Yo me escapé muchos años de San Martín cuando vine a la Capital a formarme. Quise dejar atrás San Martín. Porque en San Martín yo era un chico de barrio, burro, que repetía el colegio secundario. Pero un día el pasado te alcanza. Te agarra del forro del culo: flaco, la única manera que vos tenés de reconciliarte con vos mismo, es entender que vos sos aquel y no otro. Eso no quita que estudies filosofía. Que leas toda la narrativa contemporánea. Que veas cine independiente coreano. El horror es cuando haciendo eso creés que esto debe borrar signos de otra cosa. Escucho a Yupanqui. Y me conmueve. Escucho las letras y las redescubro. Los Tres Chiflados, son grosos de verdad. Wittgenstein es groso. Barthes es groso. Los cómicos del Balneario, son grosos de verdad. Marrone. Un tipo que enfrenta un auditorio como el del Balneario, mil personas tomando cerveza y comiendo sandwichitos y hay que hacerlos reír, disfrutar, si no tenés el don no lo conseguís. Era guaso, ¿y cómo vas a hacer reír a mil tipos? Era guarango, pero además era él. Era él. Nunca quiso ser otra cosa.