

**Del mito al cuento y del cuento al teatro. Quiroga-Kartun-  
Loréfice: los caminos hacia una puesta en escena.**

POR MILENA BRACCIALE ESCALADA

---

**Resumen:** Dentro de la vasta obra dramática de Mauricio Kartun existen algunas prácticas que podríamos denominar “excéntricas” en relación con su labor de dramaturgo y director, y que si bien se vinculan con las obras centrales de su producción global, lo hacen de manera transversal. Pongamos por caso el rol desarrollado como compositor de canciones para teatro y cine o, el objeto que nos interesa, la adaptación teatral para actores, títeres y sombras, a pedido de Tito Loréfice, director del elenco de titiriteros de la UNSAM. Kartun adapta para teatro el cuento “Juan Darién” de Horacio Quiroga, que la editorial Cántaro publica luego de su puesta en escena y que resulta destacado por Alija -Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina- en 2015, en la categoría teatro, reconocimiento de importancia sustancial para esta literatura. Nos preguntamos, entonces, dos cuestiones. Primero, qué elementos intrínsecos del relato de Quiroga motivaron a Kartun a llevar a cabo esta adaptación y, en correlación con ello, en qué aspectos de esta nueva versión se observan marcas propias de la poética kartuniana. Segundo, qué es lo que hace que este texto se edite para un público juvenil cuando en su puesta original está destinado a adultos. Finalmente, estableceremos algunas conexiones entre el texto dramático y “Salvajada”, título con el que Loréfice dirige su puesta en escena, en cartelera actualmente en el teatro Pan y Arte de la ciudad de Buenos Aires (agosto 2016).

**Palabras clave:** Quiroga, Mito, Cuento, Kartun, Adaptación teatral, Loréfice, Títeres.

**Abstract:** *Within Kartún's vast dramatic oeuvre, there are some practices which may be called "excentric" in relation to his work as playwright and director. One example is his*

*role as composer of songs for theatre or cinema. Another example is the focus of our analysis: his theatrical adaptation for actors, puppets and shadows, requested by Tito Loréfice, director of UNSAM's group of puppeteers. Kartun's made a theatrical version of Horacio Quiroga's short story, "Juan Darién", which was published by Cántaro for adolescents and received an award from ALIJA—Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina (Argentinian Association of Children's and Young Adult Literature)— in the category of theatre, in recognition of its importance for this literature. In this paper, we focus on two questions. First, we analyze what elements intrinsic to Quiroga's tale motivated Katún to produce this adaptation, and in what aspects of this new version there are authorial marks that connect it with the rest of his texts. Second, we ask why this text, originally directed for adults by Tito Loréfice, is published for young readers later. Finally, we compare the dramatic text and "Salvajada", the play directed by Loréfice, currently on stage at the Pan y Arte Theater in Buenos Aires (August 2016).*

**Keywords:** *Quiroga, Myth, Short story, Kartun, Theatrical adaptation, Loréfice, Puppets.*

# Travesías: Artículos

CATALEjos

**Del mito al cuento y del cuento al teatro.**

**Quiroga-Kartun-Loréfice: los caminos hacia una puesta en  
escena.**

**Milena Bracciale Escalada<sup>1</sup>**

**Punto de partida. “Un jinete sin cabeza”: Mauricio Kartun en su rol de versionista.**

En la vasta carrera teatral de Mauricio Kartun (San Martín, Pcia. de Bs As, 1946), pueden rastrearse una serie de hitos que es factible considerar “excéntricos” en relación con su labor principal de dramaturgo y director. Si pensamos en una periodización posible para

---

<sup>1</sup>Magíster en Letras Hispánicas por la UNMdP. Ayudante graduada en el área de Literatura Argentina y miembro del grupo de investigación Cultura y política en la Argentina (UNMdP- CELEHIS). Becaria doctoral del Conicet, con un proyecto de investigación sobre la obra dramática de Mauricio Kartun. Mar del Plata, Argentina. Contacto: milena\_bracciale@yahoo.com

la totalidad de su obra, veremos que estos trabajos se vinculan estrechamente con su quehacer dramático y, sobre todo, con su concepción poética e ideológica, pero lo hacen de manera transversal. Tal es el caso, por ejemplo, de la composición de canciones para teatro y cine o, lo que nos interesa destacar a lo largo de estas páginas, su rol como adaptador teatral que, en el caso particular del cuento “Juan Darién” de Horacio Quiroga, subsume, a su vez, su labor como compositor de canciones. No es la primera vez que Kartun realiza un trabajo como adaptador.

En *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, efectuada en 1991 y editada diez años después, el dramaturgo parte de una serie de elementos previos de la más diversa índole -desde las ficciones suscitadas por el famoso caso hasta las actas del juicio, los interrogatorios, los alegatos y las cartas personales de Sacco y Vanzetti-, para hacer con todo ello un texto dramático. En cambio, en *Salto al cielo*, también de 1991 y publicada en 1993, el autor lleva a cabo un trabajo que podríamos calificar como más tradicional, en el sentido de que el texto fuente es también una obra teatral, en este caso, *Las aves*, de Aristófanes; se trata, entonces, de una reelaboración sobre un mismo código. En otras oportunidades, hemos observado cómo esas adaptaciones se conectan de manera directa con la cosmovisión ideológica y poética del propio Kartun.<sup>2</sup> Así, las versiones originales se resignifican no sólo geográfica y temporalmente, en virtud del nuevo contexto afín al nuevo espectador, sino, y sobre todo, a la luz de la concepción estética y política del propio Kartun, por lo que esa “ropa usada”, al decir del dramaturgo, se vuelve propia. Con respecto a esta cuestión, sostiene Kartun:

¿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 estos 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

<sup>2</sup> Bracciale Escalada, M. (2012): Mauricio Kartun como adaptador del teatro griego: comedia y utopía en LÓPEZ, Aurora, POCIÑA, Andrés y SILVA, María de Fátima Comps.: *De ayer y de hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. PP.85-93.

Bracciale Escalada, M. (2013): Hacer teatro con "ropa usada: sobre *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun". *Actas de las I Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Historia, Arte y Política*. Tandil, del 26 al 28 de septiembre de 2013. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

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* aún, 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 aún – 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 de versionista. (Cursivas en el original). (Kartun, 2001, pp. 4-5)

Ahora bien, la adaptación sobre la que proponemos reflexionar tiene a su vez otra particularidad que tampoco es nueva en la experiencia kartuniana: se trata de una versión no sólo para actores sino también para títeres y sombras. Kartun recibe el pedido por parte de Tito Loréfica, el director del elenco de titiriteros de la UNSAM, que le propone realizar algo semejante a lo que había hecho años atrás con la adaptación de *Robin Hood* para el elenco de titiriteros del Teatro General San Martín. Ambas piezas tienen en común, a su vez, otro factor: su edición posterior en colecciones dedicadas a un público infanto-juvenil. *La leyenda de Robin Hood*, en coautoría con Loréfica, es publicada en 2006 por la editorial Atuel en una antología titulada *El teatro y los niños. Cuatro piezas para títeres y actores*; mientras que, la editorial Cántaro, publica en 2015 el cuento de Horacio Quiroga y la adaptación de Kartun, ambos textos bajo el mismo nombre: *Juan Darién*. Lo llamativo es que esta versión que escribe Kartun es puesta en escena, previamente a su publicación, por Loréfica y el elenco de titiriteros de la UNSAM, pero para un público adulto. Nos preguntamos, entonces, dos cuestiones. Primero, qué elementos intrínsecos del relato de Quiroga motivaron a Kartun a llevar a cabo esta adaptación y, en correlación con ello, en qué aspectos de esta nueva versión se observan marcas propias de la poética kartuniana o, en otros términos, cómo se vincula este trabajo con el resto de su obra dramática. Segundo, qué es lo que hace que este texto se edite para un público juvenil cuando en su puesta original está destinado a adultos. Finalmente, estableceremos algunas conexiones entre el texto dramático y *Salvajada*,

elocuente título con el que Loréface dirige su puesta en escena, en cartelera actualmente en el teatro Pan y Arte.<sup>3</sup>

### Primera parada. “El carozo mítico” en el cuento de Quiroga.

Kartun, que no suele trabajar a pedido, requiere de un material que lo entusiasme lo suficiente como para emprender la tarea de adaptador. Es Loréface quien le narra el relato de Quiroga, historia que de inmediato lo subyuga y lo conduce a aceptar la propuesta. El cuento, que formó parte de la antología de 1924, *El desierto*, retoma aspectos de los relatos folclóricos de tradición oral y del universo mítico, para poner en tela de juicio una serie de dicotomías clásicas y universalmente aceptadas: civilización-barbarie, ciudad-campo, bien-mal, cultura-naturaleza, normal-anormal, el yo frente a la otredad. No hay precisiones espacio-temporales pero sabemos que la historia se desarrolla en una zona no citadina, limítrofe con la selva. Como en los cuentos tradicionales, acontece “una vez, a principio de otoño”, en “un pueblo de un país lejano” (Quiroga, 2015, p. 23). Un tigre recién nacido irrumpe repentinamente ante una madre que acaba de perder a su pequeño hijo y ella le salva la vida, amamantándolo. Una

<sup>3</sup> Las referencias a la puesta en escena remiten a la función del viernes 29 de julio de 2016 en el teatro Pan y Arte, ubicado en la calle Boedo 876, de la ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ficha técnica:

Intérpretes: Román Lamas (Juan Darién), Natalia Gerardi (Madre, Alumna, Pueblo, Siamés Albino, Tigre), Omayra Martínez (Pitonisa, Alumna, Pueblo, Mujer Barbuda), Pablo Maidana (Tape, Alumno, Pueblo, Tigre), Lucía Arias (Maestra, Pueblo, Tigre), Clara Chardin (Irupecita, Pueblo, Hombre Rata), Joaquín Tato (Tapecito, Pueblo, Siamés Albino), Aníbal Flamini (Domador, Alumno, Pueblo) y Guillermo Tassara (Inspector, Alumno, Pueblo, Tigre Viejo).

Ilustraciones: Ricardo Abella.

Animación: Javier Timossi, Irene Messina, Marcia Ruiz Bochides, Cecilia Jaime.

Diseño y realización de títeres, objetos y máscaras: Valeria Dalmon.

Vestuario: Luisa Bohorquez.

Paisaje sonoro: Rubén Segal, Javo Canolik.

Diseño de iluminación: Julio Reynoso.

Fotografía: Julieta Jons.

Diseño gráfico: Clarisa Chervin.

Prensa y comunicación: Solange Segal.

Codirección: Hernesto Mussano.

Idea y dirección: Tito Loréface.

En el siguiente link puede verse el tráiler de la obra y acceder al texto completo que funciona como programa de mano: <http://www.panyarte.com.ar/novedades.php?pag=2933&detalle=2700>

serpiente le otorga al niño forma humana pero este encantamiento, fiel a la estructura de los relatos tradicionales, tiene sus limitaciones:

Tu corazón de madre te ha permitido salvar una vida del Universo, donde todas las vidas tienen el mismo valor. Pero los hombres no te comprenderán y querrán matar a tu nuevo hijo (...) a menos que una madre de entre los hombres lo acuse; a menos que una madre le exija que devuelva con su sangre lo que tú has dado por él, tu hijo será siempre digno de ti. (Quiroga, 2015, p. 25)

Ya en esta cita, que anticipa el ineludible desenlace, se vislumbra un primer foco sobre el que Quiroga efectuará su crítica. La frase “todas las vidas tienen el mismo valor”, apunta precisamente a aquello que el hombre, pese a su aparente idiosincrasia civilizada y culta, no respeta, comprende ni acepta. La diferencia de valor aquí estará puesta en el animal, en el niño-tigre que como tal será visto como una fiera a la que hay que exterminar. Sin embargo, esa animalización de la víctima bien puede leerse como una metáfora del otro, del diferente, del que se aleja del patrón que rige lo supuestamente normal. El niño, bueno y estudioso –aunque no inteligente-, carga siempre con el estigma del raro, por lo que se convierte en un sujeto marginado, sobre el que se efectúa la burla. En un examen escolar, el inspector –autoridad no sólo por el cargo que ejerce sino, y más precisamente, porque viene de la ciudad- percibe la rareza del niño y, a través de una sugestión hipnótica, demuestra que se trata en realidad de un tigre. A partir de allí, se desencadena la violencia. El pelo áspero, su timidez y el olor extraño que caracterizan a Juan, adquieren ahora una justificación explícita que conduce al pueblo en su totalidad a perseguirlo en forma despiadada: la masa frente al individuo. Quiroga describe sin miramientos la crueldad con la que los hombres se comportan frente al niño:

Por fin el suplicio concluyó. En el fondo de la jaula, arrinconado, aniquilado en un rincón, solo quedaba su cuerpecito sangriento de niño, que había sido Juan Darién (...) Lo sacaron de la jaula, y empujándolo por el medio de la calle, lo echaban del pueblo. Iba cayéndose a cada momento, y detrás de él, iban los muchachos, las mujeres y los hombres maduros, empujándolo. (Quiroga, 2015, p. 32)

Hacia el final, Juan Darién comprende lo que sucede, asume su identidad de tigre y se venga del domador de circo que lo había encerrado y torturado. El cuento culmina de manera contundente y sin concesiones:

El viento cálido les trajo en ese momento, desde el fondo de la noche, el estampido de un tiro.

-Es en la selva –dijo el tigre- Son los hombres. Están cazando, matando, degollando.

Volviéndose entonces hacia el pueblo que iluminaba el reflejo de la selva encendida, exclamó:

-¡Raza sin redención! ¡Ahora me toca a mí! (Quiroga, 2015, p. 37)

Como se advierte a partir del fragmento precedente, el relato cuestiona la idea de civilización y barbarie, pone en tela de juicio el comportamiento humano y discute el concepto de “fiera” o “animal”, desde una perspectiva crítica. Si retomamos el epígrafe del comienzo de este trabajo, podremos elaborar junto con Todorov, cuyo libro *La conquista de América* es ya un clásico con respecto a la cuestión de la otredad, una serie de conclusiones. Todorov utiliza la historia ejemplar del descubrimiento y la conquista, para demostrar, entre muchas otras cosas, la relatividad de ciertos conceptos:

No sólo la tierra no es el centro del universo, sino que tampoco lo es ningún punto físico; la noción misma de centro sólo tiene sentido en relación con un punto de vista particular: el centro y la periferia son conceptos tan relativos como el de civilización y barbarie. (Todorov, 2014, p. 230)

Tal como explica Todorov, la civilización occidental oblitera la extrañeza del otro exterior, a través del igualitarismo, propio de la religión cristiana pero también de la ideología de los Estados capitalistas modernos, como otra manera de expansión colonial (Todorov, 2003, p. 295). Asimila e impone -otra forma de violencia-, con la intención de neutralizar las diferencias. Al mismo tiempo, descubre al “otro interior”:

Desde la época clásica hasta el final del romanticismo (es decir hasta nuestros días), los escritores y los moralistas no han dejado de descubrir que la persona no es una, o incluso que no es nada, que yo es otro, o una simple cámara de ecos. Ya no creemos en los hombres-bestia del bosque pero hemos descubierto a la bestia en el hombre (...). La instauración del inconsciente se puede considerar como el punto culminante de ese descubrimiento del otro en uno mismo. (Todorov, 2014, p. 295)

Estas concepciones que describe Todorov a propósito de la conquista de América, afloran en el cuento de Quiroga, que insiste en resaltar la relatividad, e incluso la inversión, de los polos civilización y barbarie; la obsesión de los hombres por neutralizar o, mejor dicho, eliminar lo diferente, manifestándose incapaces de comprender al otro y, finalmente, la presencia bestial en el ser humano, es decir, su parte animal y feroz. Estas características, con el mito del niño-tigre que las sustenta, evidentemente atrapan la atención de Kartun, que lleva aún más lejos la apuesta e imprime en las once escenas que configuran su texto dramático, su sello personal. Como se afirma en el programa de mano de “Salvajada”:

Es sabido el extraordinario poder que opera en un relato aquello que solemos llamar su carozo mítico. Esa curiosa esencia, ese destilado de concepto, que sostiene en sus metáforas algo paradójicamente más voluminoso en su sentido que el volumen mismo de sus formas. Pocas historias contienen una expresión más poderosa, conmovedora y elocuente sobre el drama del asimilado que este cuento breve de Horacio Quiroga. El asimilado como tragedia; la tragedia del que debe volverse símil. Construirse a imagen del otro y perder la propia. El digerido, el absorbido. El integrado. (2015, s/n)

Kartun descubre en el cuento de Quiroga la “parábola perfecta (...) de la tragedia americana”, pues ve en el siempre sospechoso hombre-tigre al negro del mundo blanco, al “villero”, al “cabeza”; y en el pueblo que lo rodea, la imagen palmaria de la “cotidiana violencia colonial” (programa de mano de “Salvajada”).

### Segunda estación. “El drama del asimilado”: Kartun lee a Horacio Quiroga.

El dramaturgo argentino sigue de cerca la estructura de los núcleos narrativos del relato de Quiroga, pero expande una serie de aspectos que se vinculan de manera directa con su estética personal.

En primer lugar, Kartun se distancia de la imprecisión geográfica y sitúa de forma concreta la historia que se cuenta y la historia que se ve –como afirma Anaconda–, en el marco argentino.<sup>4</sup> No sólo se indica en la didascalia inicial “Un poblado mínimo del litoral

<sup>4</sup> Dice Anaconda: “Acá empieza la historia. La de verla. Yo quedo por acá. Dando vueltas para la de contarla. Dar vueltas es lo mejor que sabemos hacer las bichas”. (Kartun, 2015, p. 44)

más profundo” –por lo que se puede establecer una asociación directa con la zona del litoral argentino-, sino que además se menciona explícitamente la ciudad de Posadas; en la escuela una de las alumnas recita de memoria, ante el inspector, los afluentes del río Paraná; se nombra a Facundo Quiroga, el tigre de los llanos; y hay alusiones a marcas de productos típicos de época como las lonas Pampero o la tradicional farmacia capitalina Franco Inglesa, referente en la venta de perfumes y cosméticos. Del mismo modo, indican una precisión geográfica los giros coloquiales y guaraníes con los que se expresan los personajes, el uso de refranes populares y frases provenientes del folclore oral e, incluso, los nombres de las compañeras de escuela de Juan: Irupé, Anahí, Itatí, Panambí (Kartun, 2015, p. 53). Lo lingüístico, entonces, es una evidente señal a través de la cual se establecen conexiones con lo local y, en especial, con una zona específica del norte del país; pero, a su vez, manifiesta una peculiaridad propia de la estética kartuniana: su minucioso trabajo de estilización del habla, en este caso, popular. Hay una indagación muy aguda no sólo sobre los vocablos que se emplean, sino también sobre lo sonoro, la cadencia de las frases, lo fónico, que revela una clara consciencia acerca de que estos textos, antes que ser leídos, serán escuchados.

La serpiente del cuento de Quiroga se convierte aquí en una Anaconda pitón, estableciendo un cruce entre el personaje que da título a otro famoso cuento de Quiroga y la relación por homofonía, o porque suenan parecido, con una pitonisa. Así, Kartun cumple con otra particularidad de su estética autoral que consiste en la mezcla de tradiciones diversas. La Anaconda del cuento de Quiroga se cruza aquí con la sacerdotisa de Apolo, que daba los oráculos en el templo de Delfos: el mito clásico se yuxtapone con el mito local. Asimismo, es un personaje delegado, pues además de funcionar como relator a público, haciendo avanzar la escena –algo así como el Gringuete en *Salomé de chacra*, la vaca en *El niño argentino* o Tatana en *A la de criados*-, incluye en sus parlamentos el posicionamiento ideológico que, reforzando la visión inicial del cuento de Quiroga, revela la lectura personal y política que Kartun efectúa del texto fuente. Como se sabe, leer es reescribir.

La Anaconda asoma tras una primera escena de revuelo general y griterío, que resume las reacciones del pueblo ante la presencia del tigre y la huida de su cría. Desde el comienzo, Kartun nos enfrenta con el conflicto central y produce en esa primera

escena un cruce entre los juegos de palabras, las aliteraciones con los sonidos fónicos del guaraní y frases hechas que se asocian con creencias repetidas sin cuestionamiento, en general, por los sectores más conservadores:

¡Fieras, doña..., fieras y no hay más que hablar! Hoy se te arriman a la tranquera, mañana los tenés en el fogón. No tienen un límite. De chiquito hay que matarlos. De grande después se te encopetan, se te encocoran. ¡De chiquito hay que carnearlo! ¡Añá tigre! (...) Darle machete. Darle muerte... Acá de chiquito hay que darle muerte al tigre, no sea crezca y chau tu plata. (Kartun, 2015, pp. 42-43)

“Hay que matarlos desde chiquitos”, reproduce el lugar común que clama por eliminar al diferente, a las “lacas” sociales que no producen o, en términos de personajes kartunianos, a los Abel de *Terrenal*, a los Juan el Bautista de *Salomé de chacra*, a todos aquellos que se apartan de las normas. Cuando se confirma que Juan es un tigre, las voces de ese tenor sobreabundan aún más: “Menor, encima ni un día dura preso... Entran por una puerta y salen por otra, señora...” (Kartun, 2015, p. 74). Esto hace que Anaconda defina en su primer parlamento a los detractores de Juan como “el pueblo de la rabia. De la tirria, del rencor (...) No hay como el daño para juntarlos. Los pegotea como la savia del gomero el daño, los hace uno, el daño los hace masa” (Kartun, 2015, p. 43). Desde el vamos, entonces, queda claro cómo Kartun refuerza los aspectos violentos del grupo frente al individuo segregado y, de inmediato, incorpora otro elemento central para su poética y ausente en el cuento de Quiroga: el humor. El uso de diminutivos es una marca del relato de Anaconda conducente a ese fin: “Yo acá soy la que cuento. Actora con gesto ademán habría sido de tener bracito. O titiritera a la marioneta, pero no, la serpiente es desmembradita, solo la voz le queda (...)” (Kartun, 2015, p. 44). Pero donde Kartun refuerza aún más la versión humorística de la historia es en la ridiculización de ciertos personajes, sobre los que opera la crítica. El más destacado es el caso del Inspector de escuelas: “Inspector. Yo no soy. Cómo decirlo... Yo represento, señorita. Ha llegado el Ministerio. No sé si me hago entender...” (Kartun, 2015, p. 65). A través de este personaje y de la señorita maestra y la señora cooperadora, hay una fuerte crítica cargada de humor hacia los lugares comunes de la institución escolar. El inspector es también la figura por medio de la cual se marca la relación asimétrica entre la capital y el interior, con todo el halo de misterio y supuesta superioridad que posee aquel que de allí proviene. El uso del ferrocarril como algo

inalcanzable, la forma de expresarse, el empleo de un pañuelo perfumado con fragancias que sólo se adquieren en la gran ciudad, construyen un personaje sobre una base caricaturesca. Expresiones como: “Con cuatro aprueba y más de seis son aplausito”, “Olé qué bonito. Olor a la capital” o “Contéstele al Ministerio” (Kartun 2015: 67), señalan la ridiculización de esa supuesta superioridad que, además, el personaje utiliza de manera autoritaria y despectiva tanto con los alumnos –se burla de los nervios de Juan y lo llama “obtusos” por no responder bien la pregunta que le hace (Kartun 2015:68)-, como con la maestra a quien directamente amenaza dejarla sin trabajo si no resuelve el asunto del niño-tigre: “Y del cargo, digo yo. Señorita docente, un problemita con los niños es carpeta y al lunes que sigue suplente (...). Muerto el perro negro, se acabó la rabia. Figuradamente, digo” (Kartun 2015 71-72). En boca del inspector, Kartun le agrega al dicho popular el adjetivo “negro”, para reforzar la lectura política del texto de Quiroga, al leer el mito del niño-tigre como una metáfora de la segregación social. El uso recurrente de los diminutivos por parte de las autoridades –inspector, maestra, señora cooperadora-, resulta gracioso *per se*, pero apunta deliberadamente a resaltar la hipocresía y la hipercorrección política de la clase media, que se dirige hacia los niños, por ejemplo, con excesivo cuidado aunque les diga las cosas más aberrantes. Este desmantelamiento de la hipocresía queda de manifiesto, incluso, en las didascalias, donde se advierte concretamente el posicionamiento de Kartun. Luego de someter a latigazos al niño, dice la señora cooperadora: “Delicadeza le pido con la criatura... Será lo que será, pero no deja de ser una criatura...”, ante lo cual agrega la acotación posterior: “Ahora con la consciencia tranquila se van todos comentando ruidosamente la experiencia” (Kartun 2015: 84).

Kartun aprovecha la figura del domador de circo que aparece en el cuento de Quiroga, para incorporar una escena típica del universo circense que reúne a un grupo de “fenómenos” encerrados en una jaula: el American Circus de Fieras y Fenómenos. Una *troupe* de desclasados y marginados que hacen reír y, a la vez, dan pena. El domador, que usa uniforme y “es todo orden y ley” (Kartun, 2015, p. 78), hostiga cruelmente a dos siameses albinos, a una mujer barbuda y a un hombre rata. Es un personaje violento, guiado ciegamente por la persecución del beneficio económico, que causa repulsión: “Hablaban bien de los vigilantes: ¡Payaso de mierda!” (Kartun, 2015, p.

77), cuenta de sí mismo. El grupo de fenómenos ayuda a Juan a huir, con una marcada empatía que los “normales” no poseen. Esto causa la ira del domador, lo que refuerza la manifestación de su violencia y autoritarismo:

(...) mugrientos (...) gastados (...) a punto de viejos (...) ¿Quién les daría techo y un plato si no estuviera yo? (...) Al diferente no lo quiere nadie y al viejo peor: porque además de feo no produce, no gana. ¿Entonces para qué sirve un viejo? Los viejos son los negros de la edad (...) ¡Acá van a conocer el rigor del patrón, sublevados! (Kartun, 2015, pp. 95-96)

Hay, en conexión directa con su última pieza *Terrenal*, una visión muy crítica al sistema capitalista.<sup>5</sup> Finalmente, Juan no sólo se metamorfosea en tigre sino que además evoluciona y adquiere una actitud cínica que le permite vengarse del domador sin titubeos a pesar de sus súplicas: “¿Juan Darién? Aquí no hay nadie que se llame Juan Darién. No conozco a Juan Darién, yo. Nombre de hombre, ese. (...) ¿Me pedías que saque al tigre? Acá lo tenés al tigre” (Kartun, 2015, pp. 96-97).

Hay dos elementos más que coinciden con peculiaridades propias de la poética kartuniana y, en especial, con el universo representado en su última obra, *Terrenal*. En primer lugar, la huida del tigre condena a los habitantes del pueblo al temor eterno, al miedo a la inseguridad. Como Caín, que anda armado en un territorio desierto por pánico a los rateros, “ni esa noche, ni otra ni muchas más durmió nadie en el pueblo del odio (...)” (Kartun, 2015, p. 97). El grito final de Juan hacia los humanos, nos recuerda la condena de Tatita a Caín tras el asesinato de su hermano:

Tiemblen gentecitas (...) Cierren ventanas y puertas y desvélnense cuidando, que al menor descuido tienen tigres adentro. Al bruto, al bárbaro, a la bestia, la tienen adentro. Al tigre añá. Revisen la cerradura diez veces y debajo de la cama revisen. Y duerman encerrados así se ahoguen del calor. (Kartun, 2015, p. 97)

Ahora el pueblo está armado –“agarrados al machete, al chumbo, al trabuco” (Kartun, 2015, p. 98)-, y su castigo es la intranquilidad, la tan temida inseguridad. El individualismo, la propiedad, el guardar y acumular, la indiferencia hacia el prójimo, la

---

<sup>5</sup> Estrenada en septiembre de 2014 en El Teatro del Pueblo y aún en cartel, *Terrenal, pequeño misterio ácrata*, escrita y dirigida por Kartun, entrelaza la atmósfera pampeana, esos sitios remotos del “desierto argentino”, con el relato del Génesis, puntualmente, con la historia de Caín y Abel, para dar cuenta del origen “mítico” del capitalismo. Caín es la derecha, la moral conservadora, el que guarda y acumula, la parte terrenal de la obra, la metáfora del capitalismo; Abel es su contrapartida, la parte ácrata.

persecución sin miramientos de los progresos pecuniarios -marcas propias del sistema capitalista cuyos orígenes míticos Kartun simboliza en *Terrenal-*, tienen su contrapartida en el miedo y la sobreprotección de lo propio. Por eso, el “otro” –el raro, el diferente, el villero, el negro, el desclasado, el marginal, el pobre, el desocupado o, en su metáfora perfecta, el tigre-, se configura como constante amenaza. “Desvélese cuidando” (Kartun, 2015, p. 97), revela la contrapartida de un sistema que llena las horas de vida de los hombres trabajando y, luego, no les permite disfrutar de lo obtenido por temor a perderlo.

En segundo lugar, Anaconda, que ya le había adelantado a Juan la obsesión de los hombres por entenderlo todo, por ponerle letra a la música, tal como lo define Tatita en *Terrenal*, redondea esta idea hacia el final, cerrando la obra con la siguiente reflexión:

Las historias de los hombres terminan con una canción, les gustan a los hombres las cosas que explican. Las historias de los animales terminan con música. Sola. Con musiquita. Los pájaros silbando, la cascada cantando, los bichos gritando, la selva es todo música. Manía que tiene el hombre por explicar. El bicho no explica. La selva no explica. La música no explica. Pero escuchando esta música y pensando, cualquiera se puede explicar esta historia. Cualquiera que quiera, bah... (Kartun, 2015, p. 100)

De esta manera, se observa de nuevo el sello personal de Kartun en la adaptación de este cuento, no sólo en el uso de procedimientos como son la estilización de la lengua popular o el humor, o en la recurrencia de ciertos personajes como la señorita maestra –punto de conflicto entre Caín y Abel en *Terrenal-*, sino también en la presencia de ciertas ideas que sobrevuelan permanentemente el texto y que el dramaturgo sostiene en otras piezas de su producción, lo que confirma que el vínculo entre su trabajo de adaptador y el resto de su obra no es sólo estético sino también ideológico. Estamos frente a un teatro de ideas. Un teatro que se posiciona políticamente de manera explícita y sin concesiones, y que mantiene intactos estos imperativos incluso, o con más razón de ser, en su edición destinada a un público juvenil.

## “Senderos que se bifurcan”. De los títeres para adultos a un lector juvenil.

Los cuentos de Quiroga estaban en su mayoría dirigidos a sus hijos. De hecho, dentro de “Juan Darién”, el autor refiere concretamente la presencia de niños en su auditorio: “Y los chicos que lean esto y no sepan de qué se habla, pueden preguntarlo a las personas grandes” (Quiroga, 2015, p. 27) o, más adelante, “(...) no deseo que los niños que me oyen vean martirizar de este modo a ser alguno” (Quiroga, 2015, p. 32). Sin embargo, la puesta que dirigen Tito Loréfice y Hernesto Mussano no está destinada especialmente a un público infanto-juvenil. De hecho, sus funciones están promocionadas como “títeres para adultos”. Lo que tal vez asocie esta adaptación con un destinatario juvenil, además de la relación original de Quiroga con ese público, es la explicitación bien concreta del posicionamiento ideológico que sostiene la pieza. Eso se observa, por ejemplo, en las canciones, entre las que se destaca el estribillo de una de ellas que reza: “Ni ojo por ojo / ni diente por diente / acá hay que darle al diferente”. Esta adaptación encuadra perfectamente no sólo en los contenidos de literatura de la escuela media para estudiar la trasposición de códigos del cuento a la obra teatral, sino que además trabaja sobre toda una serie de cuestiones que contribuyen a la formación en valores de los adolescentes: la discriminación, la violencia, el maltrato, la marginación hacia el diferente, el denominado *bullying*. Esta es la razón por la cual la adaptación que originalmente está destinada para adultos, es aprovechada luego como texto teatral para un público juvenil, que además puede asistir, comprender y disfrutar de la puesta de “Salvajada”, que combina de manera formidable el teatro de actores con el uso de marionetas, máscaras, objetos, música en vivo, sombras, proyecciones y percusión corporal.

La puesta dirigida por Loréfice suma al texto teatral la indagación sobre diversidad de procedimientos escénicos que recrean de manera magistral la atmósfera de la selva, tanto desde lo visual como desde lo auditivo, pero sin recurrir a mecanismos complejos o de gran despliegue. Se caracteriza, más bien, por una explotación al máximo de cada mínimo recurso encontrado. Así, sonidos guturales, silbidos, chistidos, palmas o chasquidos de dedos producen un amplio universo sonoro que profundiza aspectos que originalmente en el texto sólo estaban aludidos. La insistencia sobre el olor que emana

Juan, queda plasmado por el ruido de todos los actores olfateando juntos. La imagen ridícula del inspector está condensada en un cuerpo confeccionado con los cajoncitos de madera de un antiguo fichero, así como Juan está caracterizado con una máscara – no es el títere separado del titiritero- colocada no sobre el rostro sino sobre la cabeza, lo que obliga al actor a caminar permanentemente en forma encorvada, dando una impresión aún más extraña de la fisonomía del personaje, y enfatizando su retraimiento y timidez. Con los palos con los que tocan una batucada contra el piso, crean luego las rejas de la jaula donde el niño está preso. Cada objeto, máscara o títere está construido con la creatividad de un orfebre. En cada uno de ellos, hay un diseño de artista que revela, a su vez, la lectura plástica que se hace del texto de Kartun. Con todo ese material, nueve actores ejercen como titiriteros, actores y músicos, y crean un universo mítico que atrapa y sorprende en forma permanente al espectador.

Proyección en pantalla, títeres, música en vivo y actuación se condensan, así, en una puesta que revitaliza la concepción del teatro como ritual y que, a su vez, coincide con el aspecto mítico que subyace en el relato original. De esta manera, cada uno de los integrantes de este recorrido –Quiroga, Kartun, Loréfice -, da cuenta de una sucesión de lecturas en las que cada cual aporta lo propio, resignificando el original una y otra vez, en un acto de creación permanente.

### **Fin del recorrido. Algunas conclusiones sobre esa “cotidiana violencia colonial”.**

Quiroga – Kartun – Loréfice evidencian los sinuosos y múltiples caminos que pueden conducir a una puesta en escena. Si bien Kartun queda subyugado por el relato y el mito que contiene el cuento de Quiroga, al reescribirlo lo lee desde su perspectiva imprimiéndole no sólo su sello estético personal sino también su posicionamiento ideológico, lo que convierte a esta adaptación en un nuevo acto creativo comprometido políticamente, con una visión socialista y de izquierda que Kartun profesa desde los comienzos de su carrera autoral, en la década del '70. Así, queda demostrado cómo un trabajo aparentemente menor en la carrera de un dramaturgo de renombre como

Kartun, es realizado en consonancia con el resto de su producción central. O, como él mismo afirma, “... tras muchos años de trabajo uno descubre que no escribe obras sino una obra, una especie de sin fin donde todo tiene que ver con todo” (Kartun, 2012, p. 61).

De acuerdo con Patrice Pavis, la adaptación es un trabajo dramaturgico a partir de un texto destinado a ser escenificado. A diferencia de la traducción, esta práctica teatral no teme modificar el sentido de la obra original, por el contrario, goza de gran libertad. La relectura de los clásicos es un tipo de adaptación bastante frecuente que implica una intervención, una reescritura, una recreación que, lejos de ser inocente, compromete la producción de sentido (Pavis, 2007, pp. 35-36). En este caso, la operatoria kartuniana no consiste en un simple traspaso de código. Kartun realiza un trabajo de selección, enfatiza lo que le interesa, elimina lo que no le sirve y agrega escenas y personajes afines a sus intereses estético-políticos. Por eso, en esta nueva versión, no aparece la madre que cree que Juan quiere arrebatarse a su niño y que logra con sus reclamos romper el encantamiento que había otorgado la serpiente, haciendo que Juan pierda su forma humana y vuelva a ser un tigre. Del mismo modo, no existe en Quiroga todo el episodio de los fenómenos del circo que, sumado a su magnetismo teatral, está recubierto de un patetismo que hace reír y, a la vez, enfrenta al espectador con sus sentires más oscuros.

La edición de este texto en el marco de una colección de literatura juvenil resulta un aporte contundente de amplio alcance. Por un lado, permite evidenciar los pasajes de un código a otro, conectando a los más jóvenes con un género sumamente atractivo como es el teatral y con escasos exponentes dedicados a este grupo etario, como sí ocurre por ejemplo con la novela o el cuento. Por otro, posibilita el acercamiento a dos autores fundamentales de la literatura nacional. Primero, por supuesto, a Quiroga; segundo, a Kartun, uno de los dramaturgos y directores argentinos más relevantes de la actualidad. La adaptación de “Juan Darién”, que no fue escrita originalmente pensando en un público juvenil, no subestima al lector; por el contrario, lo enfrenta con una atmósfera violenta, con un lenguaje complejo, con un entramado de metáforas que hilvanan un relato de identidad, desde un posicionamiento concreto, conducente a tomar partido. Una vez más, con Kartun, no hay medias tintas.

## Referencias bibliográficas

- Arreche, A.; Kartun, M.; Loréface, T.; Montes, G. y Szuchmacher, P. (2006). *El teatro y los niños. Cuatro piezas para títeres y actores*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, M.(2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal. El niño argentino – Ala de criados – Salomé de chacra*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, M. (2001). *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Kartun, M. (1993). Salto al cielo en *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pavis, P. (2007). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Quiroga, H. y Kartun, M. (2015). *Juan Darién. Cuento y obra teatral*. Buenos Aires: Cántaro.
- Todorov, T. (2014). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.