

Terrenal de Mauricio Kartún: una reescritura política, circense y metateatral del mito de Caín y Abel



Daniela Oulego

Universidad de Buenos Aires / formal_dani@hotmail.com

Fecha de recepción: 30/08/2015. Fecha de aceptación: 25/09/2015.

Resumen

El propósito del presente trabajo es analizar *Terrenal*, la última obra teatral dirigida por el dramaturgo Mauricio Kartun. El abordaje comprende el estudio de la reelaboración del mito bíblico sobre Caín y Abel desde una mirada política que critica el capitalismo. Además, se analiza la construcción de los personajes estableciendo analogías con distintos prototipos de *clowns*. Por último, se utiliza la noción teórica *Theatrum mundi* para reflexionar sobre el teatro.

Palabras clave

Terrenal
Kartun
mito
clown
Theatrum mundi

Abstract

The purpose of the present paper is to analyze *Terrenal*, the last theatre play directed by dramaturge Mauricio Kartun, focusing on the study of the reworking of the biblical myth of Cain and Abel from a political perspective criticizing capitalism. Furthermore, the construction of the characters makes some analogies with different prototypes of clowns analyzed. Finally, the theoretical notion *Theatrum mundi* is used to think on the theatre.

Key words

Terrenal
Kartun
myth
clown
Theatrum mundi

Terrenal. Pequeño misterio ácrata (2014) es la última obra dirigida por el dramaturgo argentino Mauricio Kartun, que se encuentra actualmente en cartel en el Teatro del Pueblo. Años antes, en *Salomé de Chacra* (2011), Kartun ya había abordado el mito bíblico de Salomé, entrecruzándolo con elementos criollos a partir de una relectura política. Asimismo, en *Terrenal* retoma el mito hebreo de la conflictiva relación entre los hermanos Caín y Abel, para plantear cuestiones ideológicas. En el presente trabajo se estudiará la puesta teatral *Terrenal* desde distintos aspectos: el ámbito del mito y su relectura política, la construcción circense de los personajes y los elementos de autorreflexividad teatral.



Fotos: Malena Figo.

El mito de Caín y Abel

“Ellos (Adán y Eva) tuvieron dos hijos varones. El mayor se llamaba Caín, nombre que traducido significa *posesión*, y el pequeño Abel, que significa *nada*”. Este extracto forma parte de la extensa cita del historiador judío fariseo Flavio Josefo que acompaña el programa de mano de *Terrenal* a modo de apoyatura teórica sobre el mito bíblico.

Según Mircea Eliade, a las distintas religiones se les presentó una doble contradicción. Por un lado, la necesidad desligarse de cualquier tipo de relación con el pensamiento mítico debido a la errónea concepción de *mito* como sinónimo de fábula o ficción y, por otro lado, la falta de sustento documental para poder historizar los acontecimientos. Sin embargo, este pensador considera que las prácticas religiosas no pueden “desolidarizarse por completo del pensamiento mítico.” (Eliade, 1999: 159)

En este sentido, la concepción y el nacimiento de los hermanos Caín y Abel forman parte de los mitos hebreos recopilados por Robert Graves. Para este autor, el motivo del fratricidio fue el rechazo de Dios a la ofrenda de Caín, que consistía en los primeros frutos de la tierra, y la aceptación del cordero primogénito como sacrificio por parte de Abel. Consecuentemente, como “el mito proporciona modelos a la conducta humana” (Eliade, 1999: 10), Caín es castigado con el destierro por Dios.

Por su parte, Hugo Bauzá define los *mitos* como: “creaciones anónimas, de carácter colectivo y expuestas a perpetuas y múltiples resemantizaciones.” (2005: 15) Así, la posibilidad del *mito* de ser revisitado a lo largo de la historia es lo que le permitió a Mauricio Kartun apropiarse de la mítica conflictividad entre los hermanos Caín y Abel desde una relectura política que propone dos posturas enfrentadas ideológicamente.

En *Terrenal*, Caín (Claudio Martínez Bel) y Abel (Claudio Da Passano) se encuentran contrapuestos tanto desde los parlamentos como desde lo corporal. Si bien son pocos los elementos utilizados en la puesta en escena se pueden identificar con un determinado personaje. Abel sólo tiene un balde con larvas de isocas para vender como carnadas el domingo en el camino que va al “Tigris”. Este término alude al río de la Mesopotamia, pero, al mismo tiempo, se refiere al Tigre, lugar de la zona norte de la Provincia de Buenos Aires, en donde se puede pescar. De esta manera, Kartun introduce un juego con el lenguaje que combinará expresiones populares locales con vocabulario ligado a la Antigüedad.

Por otro lado, un banquito, el chumbo, la máscara y el aparato fumigador serán los objetos manipulados por Caín. Todos ellos vinculados a una clase social terrateniente que recurre a las armas y la violencia cada vez que se siente amenazada. La canasta con morrones frescos del día, fruto de su producción, será la ofrenda que le dará

Caín a Tata Dios (Claudio Rissi). Kartun le otorga a su Dios un carácter autóctono y regional debido a que *tata* es la forma de denominar al *padre* en las zonas rurales del interior del país.

Desde el comienzo de la obra, Caín y Abel realizan movimientos corporales contrapuestos. Mientras Abel marca el ritmo en su cuerpo, Caín se encuentra sentado de espaldas a su hermano. Abel está trabajando un domingo, día de descanso y sagrado para Caín, cuya religión parece estar más ligada al dinero que a valores espirituales. Así, Abel, el “descamisadito” en alusión al modo en que el peronismo llamaba a los trabajadores, se encuentra en contacto y armonía con la naturaleza esperando el alumbramiento de los escarabajos toritos. Para Abel: “en la naturaleza está la riqueza”.

En contraposición, Caín, defensor del capitalismo y cercano a los “monos” antiperonistas, sólo respeta la propiedad privada como valor primordial. Según él mismo, tiene “cortita a la naturaleza” fumigando todo lo que pueda significar la amenaza de compartir su porción del terreno. Asevera al respecto: “¡Marco! Mido y marco. Y delimito. Lo del uno y lo del otro. Lo suyo y lo mío”. Estos parlamentos se sostienen desde lo corporal por Caín que marca su propiedad privada haciendo gestos con la mano y levantando la pierna sobre ladrillos que sólo él puede visualizar como límite.

“Mientras Abel, el más joven, procuraba ser justo y se dedicaba a la vida pastoril, Caín pensaba únicamente en la riqueza y por ello fue el primero que tuvo la ocurrencia de arar a la tierra” explica Flavio Josefo, a propósito del vínculo dicotómico entre los hermanos. No es casual que Caín en *Terrenal* haya elegido la parte derecha del terreno para poder producir y así acumular “capitalito”. Es decir, su postura ideológica también se manifiesta desde la ubicación física de su propiedad.

Para Mircea Eliade, el mito “es siempre el relato de una “creación”, se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*.” (1999:14) Con esta definición, Eliade pretende abarcar desde el cosmos en su totalidad hasta un fragmento del mismo involucrando, por ejemplo, un comportamiento humano. El programa de mano de *Terrenal* nos informa que Caín fue el primero en cercar las tierras y fundar una ciudad con el objetivo de proteger el patrimonio. Por eso, en esta relectura del mito, Kartun lo considera el primer terrateniente de la historia de la humanidad.

Volviendo al vínculo entre los hermanos, la dicotomía va a manifestarse en su máxima expresión en el monólogo de Caín en el cual exige una ley. Luego comienza la matanza de los escarabajos toritos en nombre de *La guerra gaucha*, estableciendo de esta manera un vínculo intertextual con la obra de Leopoldo Lugones que versa sobre la lucha gaucha contra España durante las Guerras de la Independencia.

El genocidio de los escarabajos toritos desencadena el enfrentamiento entre los hermanos. Abel muere a manos de Caín sin que Tata Dios intervenga, debido a que permanece tras bambalinas. Según Robert Graves, el alma de Abel quedó vagando en las cercanías y su sangre hirviendo en el lugar en que fue derramada, porque “no podía refugiarse en el Cielo, a donde ninguna otra alma había ascendido todavía, ni en el Abismo, a donde ninguna otra alma había descendido” (1969: 66) En *Terrenal*, Caín saca metafóricamente el alma del cuerpo de Abel como si fuera un truco de magia, un papel blanco interminable sale de la boca de Abel y queda en el lugar a donde sufrió el golpe mortal.

Kartun se vale de una de las versiones míticas para reelaborar el castigo que recibe Caín. El cuerno que brota en la frente de Caín tenía como función primordial protegerlo contra los animales, parafraseando a Robert Graves. Sin embargo,

Kartun le otorga dos nuevos significados en su reescritura del mito: por un lado, la semejanza física con los insectos que había aniquilado, ya que termina convertido en un escarabajo torito, y, por otro lado, representa la infidelidad cometida por la Señorita Maestra. Si bien este personaje no aparece en escena, sabemos por Tata Dios que lleva en su vientre un hijo de la estirpe de Abel, “la guampa es por cornudo, Caín.”

En este sentido, podría afirmarse que la relectura del mito de Caín y Abel que realiza Kartun responde al *pensamiento dialéctico hegeliano* en el que ningún elemento puede ser concebido de manera aislada, sino en relación con otro, su contrario. El título de la obra se encuentra en contradicción con las nociones teóricas que aparecen en el subtítulo. Así, *Terrenal* se opone a *Pequeño misterio ácrata*, porque los *misterios* eran representaciones sobre relatos bíblicos de la Edad Media que trascendían lo terrenal. A su vez, los *misterios* no podrían ligarse jamás con el término *ácrata* que es utilizado para denominar a los partidarios del anarquismo, ya que etimológicamente quiere decir *sin autoridad*, es decir, sin ninguna creencia.

Siguiendo con esta línea, la tensión entre los opuestos, *tesis* y *antítesis*, constituye la estructura misma de la obra permitiendo la *síntesis*. Caín asegura sobre la relación con su hermano Abel: “Somos el uno y el otro. Cosa y sombra”. Esta concepción de la realidad fundada en la *dialéctica* se manifiesta de manera explícita en los parlamentos de Tata Dios que le dice a Caín: “Y quién te dijo que pelear estaba mal, idiota... Pelear es ser par. El bofetón es vida. Sin choque no hay chispa. Nada se mueve sin riña (...) Dialéctica, infeliz.” Sin dudas, con esta frase también se está aludiendo a la noción de *dialéctica* entendida en sentido marxista, como motor fundamental en la lucha de clases.

La construcción de los personajes

En *Terrenal*, las actuaciones responden a las convenciones propuestas por el dramaturgo Bertolt Brecht y, al mismo tiempo, se valen de elementos circenses que pueden acercarse a un *variété*. Para Sebastian Gasch, “el *variété* es el ámbito de la ficcionalidad pura, de la instantaneidad, de la fantasía antinaturalista, de la permanente metamorfosis, de la ruptura espacio temporal, del deslumbramiento visual y de la sugestión de la imagen escénica”. (1967: 297-382)

En el Teatro del Pueblo, el sonido de la campana marca el inicio de la representación: desde que los espectadores entran a la sala, los personajes atraviesan el escenario con las luces bajas mirando al público. Durante toda la función, las actuaciones serán de frente a los espectadores rompiendo, de esta manera, la cuarta pared.

Por momentos los personajes realizan guiños al público buscando cierta complicidad o el festejo de algún remate divertido. Sin embargo, sus miradas no se anclan en ninguno de los espectadores. A modo de ejemplificación, cuando Caín se refiere a la sombra que significa Abel para él, realiza una especie de *aparte* hacia los espectadores: “Por qué concha se habrá tenido que quedar. Justo hoy que es mi día franco. Mi único día de sol. Me lo arruina”.

En este sentido, la ruptura de la ilusión y puesta en evidencia de la maquinaria teatral se asemeja al *distanciamiento* propuesto por Bertolt Brecht. El objetivo principal de esta técnica era lograr que los espectadores no llegaran a identificarse para poder así reflexionar sobre el planteo político de la obra. Es decir, en ese procedimiento por el cual lo percibido se vuelve ajeno a través del *efecto de extrañamiento*, hay también una actitud crítica que le permite al espectador desalienarse.

Además, podría establecerse una relación intertextual entre *Terrenal* y ¿Cuánto cuesta el hierro? de Bertolt Brecht cuando Caín amenaza a Abel con el *chumbo* que compró recientemente: “Busquemé... 38 largo pavonado. Trabuco. Lo cambié a un fletero por seis jaulas de morrón alpargata (...) La propiedad en armas construyendo la paz.”

En ¿Cuánto cuesta el hierro?, el protagonista (Svendson) le vende barras de hierro a un sospechoso cliente, a cambio de cigarros y zapatos, que termina siendo el responsable del estallido de la guerra. Para el vendedor, tener un arma nunca está demás, justificando su accionar mediante el contradictorio discurso de vender hierro de manera pacífica. Irónicamente, Svendson y el cliente se identifican por “querer la paz por sobre todas las cosas”. Igual que él, Caín compra el chumbo a un fletero con los morrones fruto de su producción para dormir seguro y, al mismo tiempo, construir la nación.

Terrenal y ¿Cuánto cuesta el hierro? Se vinculan, entonces, por el intercambio de mercaderías a cambio de armas, con el contradictorio objetivo de defender la paz apelando a la violencia.

También se asemejan Svendson, que al comienzo de la pieza está lustrando la mercancía, y Caín por la noción marxista del *fetichismo de la mercancía*: el morrón es descripto por Caín como un objeto monstruoso que puede alimentar a una familia tipo, le dice a Tata Dios: “Solo morrón Excélsior. De siete para abajo extermino. Pureza de raza morrona.” Así, no sólo sobrevalora sus morrones invisibilizando las condiciones explotadoras que esconde su producción, sino que hace alusión al nazismo en su búsqueda de la “pureza de la raza”.

Según Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, “el *clown* trabaja para el público, con los ojos bien abiertos y la mirada dirigida a los espectadores, bien atenta a sus reacciones, registrando las risas, la seriedad o el aburrimiento.” (2006: 64) Asimismo, los tres personajes que conforman el elenco de *Terrenal* podrían relacionarse con distintos prototipos circenses como lo son el Payaso blanco (Tata Dios), el Tony (Caín) y el Pierrot (Abel).

En primer lugar, Tata Dios se asocia al payaso blanco, porque representa las leyes del mundo adulto, el orden; es autoritario y malicioso. Kartun eligió un Dios panzón, amante del vino, de la fiesta y de la siesta. Las referencias al Festival de Doma y Folklore de Jesús María y a la ciudad de Cosquín remarcen la presencia de un Dios cordobés. Con su pronunciada tonada de provincia, representa lo popular en sus chistes y reapropiación de frases hechas. Paradójicamente, sus mandatos son más respetados por Caín que por él mismo. Igualmente, el personaje de Tata Dios también se asocia a la imagen del dios griego Dioniso (Baco en Roma), ligado al *fluir vital*, el vino y el delirio místico. Tata Dios acepta la ofrenda de Abel quien, en esta relectura del mito, consiste en ir a una fiesta en un recreo con asado, danzas y reposera para la siesta. La “caravana” a la que se refiere podría relacionarse con el cortejo que seguía a Dioniso en el que las bacantes serían las “chinas” del lugar. Luego, sabremos que en esa fiesta, no muy lejana de lo orgiástico, la Señorita Maestra se entregó a Abel como “durazno prisco, como damasco lleno de miel”. No obstante, el principal vínculo de Tata Dios con Dioniso se encuentra en la valoración de la música, palabra que se encuentra permanentemente en su discurso desde que hace su aparición en escena a modo de *deus ex machina* y se burla de Caín por su falta de ritmo. Más adelante, exaltará la música en detrimento de la letra. Tata Dios le explica a Caín: “Yo solo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer el baile. (...) Yo música pura. La música del universo. Yo concierto”. Por estas palabras podemos deducir que los primeros movimientos corporales que realiza Abel en escena están marcando el ritmo de la música que Caín no puede o no sabe escuchar.



Foto: Malena Figo.

Volviendo a la construcción de los personajes desde lo circense, Caín representaría al Tony, es decir, al payaso bobo que está permanentemente desestabilizando al Payaso blanco. Este modo de vincularse se evidenciará en la escena final, cuando Caín reciba el castigo de Tata Dios y lo fastidie por su falta de comprensión de la condena. Durante esa escena, un sombrero de cotillón con forma de cuerno, que será el que portará Caín como forma de castigo, enfatiza la situación circense. Además, su semejanza con el payaso Tony se puede visualizar en la utilización de un traje que parece quedarle demasiado ajustado. Finalmente, su rol es de fundamental importancia para que la catástrofe se desencadene en la obra.

Por su parte, el personaje de Abel es quien se encuentra más cercano a un *clown* por su maquillaje y expresiones faciales. Su caracterización podría responder a la de un Pierrot, personaje de la *commedia dell'arte* italiana, que representa al eterno enamorado, cuyo estado de melancolía permanente es producto de un amor no correspondido. Sin embargo, a diferencia del Pierrot, la tristeza de Abel nada tiene que ver con cuestiones amorosas. Al inicio de la obra se encuentra ligada al abandono por parte de Tata Dios y su descreimiento en su regreso: “Se olvidó Tata de nosotros. ¿No se da cuenta? Años y años sin volver y usted lo sigue esperando”, le dice a Caín. Luego, llorará de rodillas por la matanza de los escarabajos toritos, cuyo alumbramiento estaba esperando con más esperanzas que en la llegada de Dios.

Siguiendo con esta línea, en el momento del arribo epifánico de Tata Dios, el chumbo con el que Caín está amenazando a Abel se transforma en una especie de instrumento de percusión. Con este mismo objeto le dará muerte acompañando cada golpe, sin tocar a la víctima, con el grito onomatopéyico: “Pumba”. Como ya se mencionó en el presente análisis, este momento culmina con la salida del alma del cuerpo de Abel por la boca, mediante un interminable papel blanco como si fuese un cuadro de prestidigitación.

Otro elemento circense es la utilización de la música, con la presencia de un músico en vivo sobre el escenario que enfatiza la finalización de cada *gag* con el sonido de platillos. Por ejemplo, la escena en la que Caín y Abel se enfrentan a los bofetones

se asemeja a un paso de comedia *slapstick*, en la que sus personajes se golpean torpe y exageradamente. Finalmente, esta situación concluye con el chiste de Tata Dios: “Diente por diente dijo el ajo”, haciendo alusión a la ley del talión “Ojo por ojo, diente por diente” y poniendo de manifiesto, al mismo tiempo, su postura condescendiente con respecto a la violencia entre los hermanos.

Theatrum mundi

En *Terrenal* pueden identificarse distintos elementos de autorreflexividad teatral, a través de los cuales el teatro se piensa a sí mismo. A modo de ejemplificación, ante la falta de información sobre la vida de Abel, Tata Dios le dice: “Pero y vos, Abelito... Vos hasta ahora misterio medieval”. Con esa frase no sólo hace referencia al drama religioso de la Edad Media sobre el Antiguo Testamento, sino al subtítulo de la obra que se está representando.

No obstante, la reflexión sobre el Gran Teatro del Mundo es el único momento en el que se iluminan las luces de la sala y los personajes observan a los espectadores. Así, Caín luego de matar a Abel le pregunta a Tata Dios: “¿*Theatrum mundi* entonces la vida?!”. Patrice Pavis define al *Theatrum mundi* como: “metáfora inventada en la Antigüedad y en la Edad Media, y generalizada por el teatro barroco, que concibe el mundo como un espectáculo escenificado por Dios e interpretado por actores humanos carentes de envergadura.” (2011: 476)

Platón en la *Alegoría de la caverna* asemeja, por un lado, a los titiriteros con los hombres que transportan los objetos, cuyas sombras serán proyectadas sobre la pared de la caverna y, por otro lado, al público con los hombres que se encuentran atados por las piernas y el cuello desde niños. De este modo, establece una analogía entre la vida y el teatro de marionetas en el que los seres humanos sólo pueden percibir sombras proyectadas. Aristóteles también hace alusión al teatro en su tratado *De mundo*, cuando afirma la presencia de un dios supremo que, como un titiritero mediante un hilo, hace mover las articulaciones de sus muñecos animados en armonía. Luego, durante el barroco, Pedro Calderón de la Barca en su obra *El gran teatro del mundo* retomó esta manera de concebir la vida, asemejándola a un teatro en el que cada persona representa un papel.

En *Terrenal*, Tata Dios critica la venta de “numeritos”, es decir, el producto comercial en el que se convirtió el que se suponía debía ser el Gran Teatro del Mundo. Asevera al respecto: “Ustedes sólo tenían que estar. Escuchar la música celeste y estar. Escuchar la armonía y bailar. Los puse acá a que escuchen y bailen y vos infeliz te pusiste a edificar una peña con boletería y marquesina. A cobrar la entrada y a pelear por cartel”.

A lo largo de su exposición, Tata Dios valorará la música y el baile sin letra, sin palabras que no hacen otra cosa que ensuciar las notas musicales, intentando explicar lo que sólo hay que entender porque “la música es el contenido”. Así, le reprocha a Caín ser su condena: “te di escena redonda y me la morcilleaste toda. Te di argumentos y te quedaste con tus numeritos”.

En sentido, Tata Dios les critica a los “monos” no respetar los argumentos que ya estaban dados con el sonido de la música y buscar la finalidad comercial. Además, utiliza el término “morcillar” que en el ámbito teatral significa *improvisar*, como otro elemento de autorreflexividad que rompe la ilusión para poner de manifiesto, una vez más, el artificio.

Siguiendo con esta línea, para Tata Dios, el Gran Teatro del Mundo termina convirtiéndose en “un tablado de balneario inservible”, *variété* de relleno a donde hay



Foto: Malena Figo.

“rutinas, ruido y rabia”. De esta forma, el Gran Teatro del Mundo y la vida, al mismo tiempo, terminan deviniendo en un *tablado*, es decir, un escenario popular despojado del exceso de maquinaria para la construcción de la ilusión teatral.

Sin embargo, Tata Dios no sólo está criticando al teatro comercial producto del mal entendido de los antiperonistas, sino que está en diálogo con la misma obra en la que participa. *Terrenal* por su puesta en escena austera, la escasez de objetos y sus tres personajes circenses se asemeja a ese *varieté* sobre un “tabladito” en el que se convirtieron el teatro y la vida.

Por último, la obra concluye con dos finales para seguir apelando a la reflexión metateatral hasta el momento de cierre. Así, primero los espectadores aplauden a los personajes que terminaron la función dentro de un teatro y, luego, a los actores que salieron de sus roles.

Ficha técnica

Dramaturgia y Dirección:	Mauricio Kartun
Asistencia de dirección:	Alan Darling
Actores:	Claudio Da Passano, Claudio Martínez Bel, Claudio Rissi
Escenografía y vestuario:	Gabriela A. Fernández
Asistencia de escenografía y vestuario:	María Laura Voskian
Iluminación:	Leandra Rodríguez
Diseño sonoro:	Eliana Liuni
Fotografía:	Malena Figo
Fecha y lugar de estreno:	sábado 20 de septiembre de 2014 en el Teatro del Pueblo

Bibliografía

- » Bauzá, H. (2005). *¿Qué es un mito?*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- » Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La rosa blindada.
- » Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- » Gasch, S. (1967). "Music-hall". En AAVV, *Gran enciclopedia del espectáculo*. (pp. 297-382). Barcelona: Argos.
- » Graves, R. (1969). *Los mitos hebreos*. Buenos Aires: Losada.
- » Hegel, G. (1973). *Fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- » Marx, K. (1964). *El capital*. Buenos Aires: Fondo de cultural económica.
- » Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- » Platón. (1988). *La república*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Trastoy, B. y P. Zayas de Lima, (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.