

Voces mutiladas en *Terrenal, pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartun

Claudio Verdesé
Universidad Nacional del Litoral-I.S.F.D. N° 163

En la versión literaria de Mauricio Kartun de *Terrenal*, la dinámica de la acción se estructura en cuanto a momentos graficados por el habla de los personajes. Ésta se construye a partir de la mutilación de frases de un imaginario social argentino, de fragmentos de la Biblia y de locuciones que denotan la pertenencia a sistemas de ideas y valores preexistentes representativos de la *doxa*. Si bien la palabra antecede a la acción, cada integrante del conflicto decide en base a una reflexión previa. El habla de Caín anticipa el asesinato de diversas formas, sabe que no hay propiedad sin coerción. La forma del contrapunto determina el momento creativo espontáneo en la boca de los hijos. La ausencia física de Tatita es la señal para una espera en contrapunto de voces ahogadas, inconformes y dispares surgidas de la boca de Caín y de Abel, los personajes principales de *Terrenal*. Así transcurre la primera escena hasta la irrupción de Tatita que impide con su grito imperativo que Caín dispare contra Abel, un arma de fuego, un chumbo. El chumbo se transforma en una quijada de vaca, sin perder el carácter de objeto bélico será el recurso que Caín acude para terminar con la vida de su hermano. Este objeto se suma a la configuración de elementos relacionados con la ganadería que el dramaturgo ha utilizado en distintas obras, aunque ese no es el objeto de análisis del presente escrito. Hasta ese momento la palabra es la forma de dirimir las diferencias entre los hermanos que comparten la posesión de la tierra baldía. Solo Caín construye una pared para delimitar la propiedad y protegerla del exterior. La acción comienza

un domingo, Caín aduce que solo trabaja, pero su elocuencia se dirige a ver que el otro, Abel, solo trabaja lo necesario en una ocupación menor, como la considera Caín, y el resto del tiempo lo destina al ocio. Los parlamentos presentan las paradojas del pensamiento establecido bajo el capitalismo, tanto en su etapa temprana como fuerza de progreso social, pero también en su etapa actual o de senilidad como sostiene Osvaldo Coggiola en su investigación del año 1992, sobre los cinco siglos de la empresa marítima europea en América.

El pensamiento burgués emergente, tanto en su versión laica como religiosa, fue incapaz de pensar la unidad concreta de la especie humana, esto es, su unidad contradictoria (la unidad que no elimina la diversidad, y la diversidad que no elimina la unidad) pues le faltaban los atributos de un verdadero pensamiento dialéctico capaz de disolver todas las relaciones de opresión, para oponérseles en la práctica [...] (18).

La tensión continua en la obra se sustenta en la disparidad que Abel y Caín representan para lograr una dialéctica que los parlamentos destilan y en la puesta en escena se consuman de forma magistral con preeminencia del color negro, en el vestuario y escenografía al espectador se le configura un velorio. Los diálogos en clave rioplatense se presentan cercanos a un lector (espectador) ya sea conocedor o no del mito bíblico, y así se produce la impronta reflexiva representando aspectos filosóficamente profundos del pensamiento y acción social, política e ideológica del hombre actual. Raymond Williams constituye su análisis en *Cultura y Sociedad* a partir de la reformulación de conceptos centrales en la vida política y social del capitalismo europeo en auge, en *Terrenal* se personifica el pensamiento en torno al trabajo, la riqueza y las formas de vida que se organizan a partir de esos conceptos. El carácter

vodevilesco de los personajes se inscribe bajo una afirmación de Marx en el *18 brumario de Luis Bonaparte*: la historia se repite dos veces, primero como tragedia y luego como farsa.

La brevedad de las intervenciones o parlamentos se ensancha cuando Tatita, el padre de los hijos en conflicto aparece y logra irrumpir luego del asesinato de Abel a manos de Caín en el final de la escena tres. La reaparición del padre es la impronta de un orden que no se logra, el orden que Caín cree tener es solo sometimiento a una escala de valores anacrónicos, incapaz de incluir otras formas de vida diferentes, como se percibe en la relación con su hermano.

La organización de las escenas se inscribe en una dialéctica paternalista, solo se juntan los tres personajes en el momento de retorno del padre luego de veinte años de ausencia sin esperanza por el lado de Abel y con la necesidad del padre por el lado de Caín. El padre los anoticia de que la propiedad que comparten no es suya y esto genera una crisis en Caín, que mide y delimita la parte que corresponde a cada uno en el reparto; al mismo tiempo que Abel no le importa esa situación: no hay propietarios en la obra, solo ilusión.

Caín, inventor de pesos y medidas, es el emprendedor en el intento de pensar de manera “industrial” en términos de Williams, la actividad de recolección, selección y venta de morrón. Cree que ha domesticado la naturaleza en contraposición a la espera que Abel realiza frente a los designios de la tierra en la crianza del bicho torito. Así lo representan en la obra:

ABEL: En la naturaleza está la riqueza.

CAÍN: Para rico, el morrón mío. La tengo cortita yo a la naturaleza. Me viene al pie la naturaleza a mí.

ABEL: Y después dice que soy yo el que olvida las Escrituras...Contemplad como crecen los lirios del campo. Ellos no trabajan y no hilan. Pero ni Salomón en toda su gloria estuvo más espléndidamente vestido... (11).

Abel espera la naturaleza en su devenir estacional, Caín la fuerza a rendir plusvalía; se inscribe la opresión humana sobre el medio ambiente. En el habla de Abel hay asombro y respeto a la naturaleza, Caín utiliza las frases propias de los que no ven más allá de su entorno y conciencia. Abel tiene cierta visión panteísta de la vida, disfruta de la naturaleza sin expoliarla. La invasión de la codicia humana llega al extremo cuando Caín mata los toritos con tóxicos. Porta un habla con adjetivos posesivos que repite en cada intervención para delimitar propiedad. Es un desclasado cuya pertenencia no es social, es individualista:

CAÍN: No tengo muertos yo. Yo no tengo historia. La historia empieza conmigo. Me hago a mí mismo yo... (11).

Williams previene sobre el carácter solitario del hombre en el capitalismo industrial, en su crítica al pensamiento de Shelley en el capítulo sobre el artista romántico sostiene: “La insistencia de una humanidad común general era notoriamente necesaria en un período en que un nuevo tipo de sociedad empezaba a pensar en el hombre como un mero instrumento especializado de producción” (50). El terreno compartido los obliga a una convivencia forzada por el lazo familiar pero los diferencia la visión del mundo, la forma de vida y particularmente el anhelo económico en cada uno:

CAÍN: [...] Nunca nos entendimos nosotros dos.

ABEL: Deberíamos. Porque esa es la ley primera. Somos hermanos.

CAÍN: Hermanos son los huevos y viven chocando. Mejor no cruzarnos... (17)

En la crítica a Tawney, Williams alude al debate por la igualdad, intención que se desprende de toda convivencia democrática; refiere que “Los fundamentos de la cultura común –insiste– son económicos; su condición es una gran medida de igualdad...” (186). La construcción de una igualdad forzada por el lazo familiar es dinamitada por la sanción que Caín establece al metaforizar la igualdad de los huevos que viven chocando. Esta connotación negativa del conflicto posiciona a Caín en la vereda del pensamiento burgués y lo aleja de una dialéctica del conflicto como motor de la historia de cuño marxista. El uso del habla de la *doxa* (“hermanos son los huevos”) refuerza esta idea.

La construcción de los contrapuntos en el texto apela también al procedimiento de la intertextualidad en varios niveles, como en la cita precedente la afirmación extraída de *Martín Fierro* mutilada por el dicho popular que dice Caín. El detalle del habla de Caín demuestra que además del uso de los posesivos en primera persona, repite frases que se asemejan a un habla desclasada sin pertenencia y en continua defensa como en el momento de exterminar los bichos toritos fumigándolo: “CAÍN: Mi cruzada la cruzada de Caín. La guerra gaucha. La guerra sana. La guerra santa” (34).

La mutilación de la voz de Caín es la autoreferencia, auto privación de la voz social, sin historia, sin padres ni maestros o líderes, fuentes de las que dice no beber aunque repita su pensamiento al grado de la naturalización del buen vivir o vivir correcto construido por las voces de los propietarios: es un eco distorsionado del decir del *establishment*.

Al abordar el pensamiento de Newman, Williams caracteriza a los filisteos como “inútiles, debido a su apego a una civilización externa”; “su ‘fe’ en la maquinaria (Riqueza,

Industria, Producción y Progreso) y en el éxito individual negaba, respectivamente, la búsqueda armoniosa y ‘general’ de la perfección...” (111). Un anticipo del pensamiento hacia el final de la obra por parte de Tatita al dar cuenta del “castigo” que reclama Caín por su asesinato. El castigo es su conciencia, afirma Tatita.

En el momento de la muerte de Abel, la alusión a Juan Moreira es un intento de recuperar pasajes de teatralidad del circo criollo, Abel grita, ¡Chirino!, como identificación del poder de represión en la figura de Caín y es la forma de recrear esas muertes que el sistema social reproduce frente a los más débiles. En el transcurso de la acción hay dos movimientos que se expresan en la resistencia de Abel a la potencia represiva de Caín, ya que no hay expansión en sus palabras, éstas llevan una carga de resentimiento hacia el otro, ante puestas de una conmiseración hacia sí mismo. Esa es la forma de democracia que conciben los Caín, posicionado a la derecha del espectador, mata a la noche a los toritos de manera intempestiva y metamorfoseado con los dispositivos propios de fumigador-gendarme fuerza de choque.

Los parlamentos de los personajes destilan una dinámica doble, en un sentido hacia el diálogo con el contexto social de producción y en otro hacia el interior del teatro argentino y su historia. Tatita en su aparición luego del asesinato de Abel presenta la vida desde el tópico *Theatrum Mundi*, configuración de la vida y los seres como marionetas. En el caso del texto analizado la visión de un único espectador como Tatita, refuerza el efecto de la vida como representación dramática y puesta en escena vacía. Dice Tatita en que la vida es “un *variété* de relleno”, esta vida que a los ojos de los novelista ingleses analizados por Williams es sufrimiento por ser piezas de la producción industrial. La comparación distingue el concepto de vida como funcional a un sistema de acumulación social relativamente joven a

una actualidad que muestra la decrepitud del capitalismo financiero. Tatita define la vida de diversas formas pero es como *tarimita de pasatiempo la vida* la que lo ubica como un buscador de sentido en el límite de la sinrazón post muerte de Abel la vida en este caso puede ser sinónimo de teatro: pasatiempo.

La impronta del *vaudeville* en la escritura de Mauricio Kartun transforma el texto, particularmente en el decir de los personajes, en un habla mutilada, que logra su completud en el momento de la puesta en escena, cuando el tono de la actuación trasforma el texto en discurso, en voces que pierden cierta sustancia y recuperan el impacto de la implicatura del espectador. En una entrevista a Mauricio Kartun junto a los actores participantes del primer elenco (Da Passano, Martínez Bel y Rissi) coincidieron en afirmar que la búsqueda del tono de cada personaje les llevó meses de ensayo sin resultados perceptibles, solo lo lograban encontrar cuando ensayaban en clave “bequetiana”.

Ese tono conquistado luego de meses de ensayo posiciona al decir de los personajes dentro del discurso acrático en un contexto histórico-social en Argentina, previo al retorno anti-populista al gobierno (*Terrenal* se estrena el 20 de septiembre 2014). Una variedad de planteos que surgen de la boca de Caín son la materia reciclada de diversos discursos sociales que circulan en clave anti-populista, popular o directamente liberal-conservador. Las frases repetidas de un establishment que legitima sus acciones de achicamiento, ajuste y represión hacia los *descamisaditos*.

El uso de diminutivos de parte de Caín potencia el efecto de su torpeza. También el diminutivo es materia despectiva hacia el otro junto a términos del campo semántico de la actividad política:

CAÍN: Salve usted y lávese las lagañas en el tacho. Mírese la facha de resaca. Anoche bebió, descamisadito de los ranchos. Dejadito.

ABEL: El sábado es líquido.

CAÍN: Se hace el esdrújulo... (9)

La muerte de Abel es esperanzadora en el nivel de que ha dejado un hijo en el vientre de la Señorita Maestra, conquista fracasada de Caín, pero receptora del amor de su hermano.

Las voces son ecos de otras voces circulantes en la sociedad y al interior del teatro argentino. La mutilación de un decir desde otro lugar al que no se pertenece solo al nivel de préstamo temporario, transforma al sujeto del decir en un injerto social que no prende al combatir al cercano para privilegiar al lejano. *Terrenal* desestructura ese movimiento al transformar el tono en un tono de comedia de frases que retumban cotidianamente como slogans y en la repetición divorciada del pensamiento el sujeto se metamorfosea en vacío. Caín es un corifeo que repite en forma de farsa la tragedia de la existencia desde la lógica del occidental conservador, espera ser castigado por Tatita luego del asesinato de Abel, pero Tatita próximo al concepto spinozeano de Dios, de que Todo es Dios responde que ya es castigo tener la conciencia que tiene Caín y deambular por el mundo arrastrando semejante lastre eterno *de los que amán más las pertenencias que a los hombres al anhelar ya no el bienestar propio sino el malestar ajeno.*

El texto se torna teoría teatral y también cultural hacia el final a través de las intervenciones de Tatita, interpela los roles en el proceso de puesta en escena:

CAÍN: ¿El creador?

TATITA: EL maestro de ceremonias. Cada morisqueta la han hecho ustedes solitos.

CAÍN: Siempre mirando y nos dejó pelear tantos años.

TATITA: ¿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... (42)

De la lectura dual del texto de Kartun junto a *Cultura y Sociedad* desciende una interpelación al carácter de nuestros reflejos críticos frente a los slogans del poder que en su senilidad balbucea sin cesar las voces arcaicas que el ventarrón del olvido a acercado a estas costas. Considero que el tono propio del *vaudeville* con que se ha impregnado el texto de Kartun lo sitúa fuera de la *doxa*, en plena ruptura con las voces del teatro político post-dictadura y neutralizando la cadena de ecos que en el campo de la cultura resuenan, coro mutilado de este permanente estado de excepción que el capitalismo senil produce. El estado de excepción que el hecho teatral en permanente diálogo con la cultura genera para no ser otra mercancía más de la canasta básica de bienes culturales, oxigenando la comprensión que el propio Williams centra como causa de la crisis humana.

Referencias bibliográficas

- Coggiola, Osvaldo (1992). "1492-1992: El capitalismo festeja su senilidad". En *Revista En defensa del marxismo*, N° 3. 6-19.
- Kartun, Mauricio (2014). *Terrenal pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Williams, Raymond (2001) [1958]. *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva visión.