

Terrenal: una reescritura bíblica de resistencia ético-política

Franco Denápole
Universidad Nacional de Mar del Plata

En *Terrenal*, la última obra dramática publicada de Mauricio Kartun, el autor reescribe el pasaje bíblico del asesinato de Abel a manos de su hermano Caín. En esta versión, Caín es un agricultor de morrones, Abel un criador de Isocas y Dios es el ‘tatita’, un terrateniente jocosos y despreocupado. Como toda reescritura, esta pone en juego un diálogo entre dos textos, los cuales compiten y se interpelan constantemente. La elección de un motivo bíblico y un género del teatro medieval religioso, y la introducción, a partir del lenguaje y la escenografía, de partículas de otro dominio –podríamos pensar, nacional y campero–, genera una tensión que es la fuerza fundante de la obra. De esta manera, el proceso de significación de *Terrenal* está marcado por la coexistencia paradójica y productiva de sentidos, materiales y lenguajes aparentemente contradictorios.

A partir del contacto de esta serie de componentes heterogéneos, la obra de Kartun va dibujando un mapa. Se trata de un mapa complejo que escapa a cualquier clase de esquematismo, que no se desempeña como una estructura descriptiva organizada en partes o un diagrama explicativo. En otras palabras, al decir de Deleuze y Guattari en *Rizoma*, éste no se trata de un calco o un modelo representativo basado en la operación de duplicación y oposición de pares opuestos –lo que los filósofos llaman ‘modelo arbóreo’–, sino de un rizoma o mapa: que no es pura representación, sino que es acción en lo real; que no se divide en categorías delimitadas, sino que se abre al *agenciamiento* de materias diversas, asumiendo

direcciones impredecibles, destruyéndose y reconstruyéndose a sí mismo de manera inacabada (Deleuze y Guattari 2003: 17-18). En principio, a partir de la oposición fundante comentada anteriormente, es posible señalar al menos dos pares de componentes que, lejos de oponerse, entablan un diálogo rizomático. En primera instancia, uno compuesto por los extremos de lo bíblico/alegórico y lo histórico/nacional. Efectivamente, la obra no puede leerse simplemente como una traducción de la parábola religiosa, y tampoco es posible decir que se trata de un texto que responda a una estética realista. El segundo binomio lo componen dos formas de actuación política que la obra lleva adelante: una macropolítica y otra micropolítica. De nuevo, estas dos modalidades conviven en *Terrenal*, contagiándose continuamente.

Entre lo mítico y lo histórico

El mito es el relato originario por excelencia. Más allá de la cultura de la que provengan, en todos ellos persiste el sentido de principio. Son estos una serie de relatos arquetípicos en los que se configura una primera matriz representativa de la realidad. De similar manera, en *Terrenal*, la historia de Caín y Abel funciona como instancia originaria, en tanto instala las bases para que el texto ponga en funcionamiento sus acciones y devenires. El pasaje del génesis estructura la obra dramática estableciendo una serie de sentidos iniciales e inaugurando una primera dimensión espacial: el tiempo indefinido de la parábola bíblica. Este se establece principalmente a partir de la falta de aclaración de un momento histórico o un espacio geográfico con un referente real y el anclaje del argumento a un tipo de relato tradicionalmente mítico, en tanto narra el origen de algo: del pecado, de la envidia, de la tendencia humana a erigir ciudades y estructuras, de dos estirpes opuestas. En la obra de

Kartun persiste, entonces, este primer sentido del tiempo: aquel en el que se desarrolla una experiencia primigenia en el que se explican las causas del mundo que va a llegar (el mundo histórico). Este es el primer territorio fundado en *Terrenal*.

Sin embargo, los personajes de la obra teatral no hablan al estilo del lenguaje de la Biblia. Al acusar a su hermano de perezoso, Caín lo hará de la siguiente manera:

Cabeza de negro cabeza. De negro escarabajo. ¡Ora y labora, ¿se olvida?! Si trabajara en algo el diablo lo encontraría ocupado. No parece de la estirpe de Tatita. Vive de la faena. De la fauna. Un fauno. Como el gaucho, el gauchillo que carneaba una vaca solo para alimentarse con su lengua (Kartun: 15-16).

En la utilización de ciertos vocablos o frases se percibe el acceso a la obra de elementos de otro dominio. Lo mismo ocurre cuando el Tatita y Abel deciden tomarse un tiempo de descanso a base de asado y baile. Se trata de lenguas y materialidades de un orden distinto al anterior. Si lo bíblico funciona como cemento de la obra, estos procedimientos lo harán *devenir, desterritorializarse* (Deleuze y Guattari 1988). Efectivamente, es posible afirmar que el espacio-tiempo mitológico se agencia aquí con un régimen distinto, que posee una marca histórica característica. Lo dice el propio Kartun en la entrevista que Jorge Dubatti agrega a la edición de la obra: “cómo hablarían estos tipos solitarios, resultado del lenguaje bíblico original y el territorio conurbano de los ‘50 o los ‘60 donde imaginaba ubicarlos” (72). Más allá de la fecha exacta, es interesante notar cómo, en palabras de Deleuze y Guattari (1988), a partir del agenciamiento con un régimen de enunciación colectivo –al cual se le pueden poner diversos nombres: nacional, campero, criollo, gaucho–, el cronotopo mítico deviene espacio-tiempo histórico. Comienza a tejerse de esta forma un segundo mapa,

delineado por el habla de sus protagonistas. En este sentido se pueden citar diversas operaciones: el apócope característico de la oralidad rioplatense de ‘usted’ a ‘usté’ (Kartun: 9), la interjección ‘eh’ que adquiere tono de amenaza en: “Que no me dentre ninguno al invernáculo, eh” (10), y un amplio repertorio léxico con palabras como: bárbaro, jineteadas, ferné, poncho, y expresiones tales del estilo de “la tengo cortita yo a la naturaleza” (11) “una barda patagónica de mierda” (13), “de atrás es planchita” (21).

Mediante estas herramientas, *Terrenal* dibuja un mapa de cierta zona del campo argentino. Su tarea en este sentido es cartográfica, en tanto se asocia con un contexto geográfico, histórico y cultural particular, y se establece a sí mismo como manifestación o resultado de las prácticas autorepresentativas que allí tienen lugar, trazando de esta manera las cualidades de un cierto espacio de pertenencia (Dubatti: 112-115). Por eso, la lectura del texto por parte de un argentino conlleva un fenómeno de identificación. Esto se traduce en el hecho de que *Terrenal* pone en funcionamiento formas de enunciación que no podrían existir en otras condiciones espacio-temporales. No es arriesgado decir que la obra de Kartun se enmarca dentro del conjunto heterogéneo de lo que podríamos llamar teatro(s) argentino(s), plural necesario si se entiende, como sostiene Dubatti, que existen fenómenos de “intranacionalidad, áreas y fronteras internas [...] ‘dentro’ de los teatros nacionales” (109). Habiendo hecho esta salvedad, se sostiene que, a partir de la construcción de una enunciación ‘nacional’, *Terrenal* marca las fronteras de un territorio familiar (el espacio de lo uno) y se incluye a sí mismo allí, como heredero de cierta tradición dramática.

Sin embargo, este segundo territorio no ‘sustituye’ al primero, sino que lo bíblico/mítico y lo histórico/nacional conviven paradójicamente en el texto. A lo largo de la obra, los personajes hacen referencias al vocabulario bíblico, de modo tal que esta dimensión

penetra constantemente. Por ejemplo, Caín, al responder a su hermano acerca del clima dice “Hace una humedad bíblica” (Kartun: 9). El Tatita es quien más elabora estos enunciados, que adquieren cierto sentido humorístico: “Caincito... Abelito... Perdón que me retrasé un rato. Una eternidad hasta acá” (23); cuando los hermanos le increpan que no pagó el terreno –haciendo que ellos sean ocupas durante veinte años sin saberlo–, responde “Qué sé yo, tantas cosas en la cabeza... Todo un mundo por hacer...” (31). Por último, cuando Caín y el Tatita vuelven del baile, el segundo cuenta a Caín: “De sobremesa hice mis temitas, mi música... Celestial...”, y Abel completa: “Una gracia... Divina” (36). Al tratarse este de un texto teatral que se escribe para ser representado, se puede pensar que estos guiños están dirigidos al espectador, con el objetivo de generar un efecto cómico que proviene de la autoconciencia de los personajes, que parece que saben a qué relato pertenecen y encuentran formas de parodiar el vocabulario religioso dándole un sentido distinto. Pero lo interesante de este procedimiento es el contacto siempre inacabado que implica entre las dos dimensiones descritas anteriormente: la histórica y la bíblica. En otras palabras, ninguna clausura a la otra, sino que se convocan, se engendran mutuamente, se contagian indefinidamente. Por esa razón el mapa que traza *Terrenal* es un mapa en devenir: pues no cierra el sentido, sino que se reterritorializa hacia el componente mítico/religioso y se desterritorializa hacia lo histórico nacional. Por último, este devenir se ve aún más dinamizado por el acceso de fragmentos de otros textos como el *Martín Fierro* o la marcha patriótica, y regímenes de enunciación tales como los refranes populares.

Entre la alegoría y la línea de fuga

Así como *Terrenal* habilita el agenciamiento entre dos materialidades distintas que conforman, una un territorio mítico y la otra, uno histórico, también pone en funcionamiento dos ejercicios políticos distintos. En principio, la cartografía de un territorio nacional que se constituye a partir de la aparición de una forma de enunciación que puede asociarse a lo argentino y que adquiere, también, un carácter político. Caín es quien, con los ataques que dirige a su hermano, inaugura este registro. Todo comienza al referirse a la isoca, la larva del escarabajo torito, como “Engendro. (...). Negro y lujurioso” (Kartun: 9), afirmando también que “todo lo maldito es negro” (10). Además, dirá del cascarudo que es “plaga sub urbana” (12). Luego esta característica se desplazará al propio Abel, criador de isocas, y adquirirá nuevas connotaciones. Dice a su hermano: “[la isoca] tiene lomo de fletero y se dedica a vagar. Y a la concupiscencia. Como usté” (11); “Cabeza de negro cabeza. De negro escarabajo” (15); cuando Abel invita a Tatita a la fiesta o fogón, Caín sentencia: “Graaaaasa...” (29); También le dice que “Ponga cabeza. La tiene arruinada de ferné” (13). Por último, sostendrá que “Nunca falta ratero. Hay que proteger las reliquias. El sagrario” (14) y luego “Viene ratero pumba. Viene hermano torito pumba” (19). De esta manera, Caín hace uso de algunos lugares comunes que, de nuevo, resuenan en la mente del lector argentino, y que éste puede asociar a cierto discurso discriminatorio que pretende definir un sector de la sociedad: ‘negro’, ‘vago’, ‘plaga’, ‘grasa’. Por lo tanto, el enfrentamiento entre Caín y Abel se vuelve alegoría de un conflicto político-social-nacional que puede rastrearse hasta su nacimiento como país: entre lo ‘uno’ y lo ‘otro’; que viene desde Sarmiento: civilización y barbarie, unitario y federal, ‘gente bien’ y ‘negro cabeza’. El territorio histórico delineado por *Terrenal* deviene político de la mano de este primer conjunto de sentidos que se articulan dando lugar a un gesto que podríamos llamar ‘macro-político’, en tanto se trata

de una parodia que hace referencia a la Historia Nacional; un comentario crítico acerca de los grandes males de la Argentina.

Ahora bien, además de esta operación que denominamos como ‘alegoría macropolítica’, la obra se constituye como acontecimiento político en otro sentido. Para definirlo, es necesario retomar el enfrentamiento entre Caín y Abel desde una perspectiva distinta. Como se dijo anteriormente, esta obra actúa a partir del establecimiento de una primera dimensión mítica que se instaura en diálogo con la leyenda bíblica de los dos hermanos. Sin embargo, como también se ha argumentado, no existe aquí una simple traducción de esta historia, sino más bien una reescritura, que pone en funcionamiento otros propósitos y acciones de distinta naturaleza. En efecto, como el propio Kartun afirma, Tatita es un dios a “[su] imagen y semejanza” (74). En otras palabras, si bien al igual que el texto bíblico se mantiene cierta intención de realizar un ejercicio de reflexión ética, aquí los posicionamientos y los sentidos han cambiado radicalmente.

Tatita no es el Dios vengador de la Biblia, sino uno que aboga por la libertad, la música, el goce y el juego como últimos sentidos de la existencia en el mundo. Por ello, aquí la culpa de Caín no se reduce a la envidia de su hermano, sino que recae en su forma de concebir la tierra y al otro. Por su lado, Abel elige vivir sin ataduras, evita el trabajo diciendo que “es el vicio de los que no sirven para otra cosa” (15), prefiere el baile a la faena, es despreocupado y está siempre dispuesto al encuentro con los demás. De la tierra solo espera un evento que se da naturalmente: el nacimiento de la isoca, y alaba a esas criaturas que “nacen y mueren en unos días y lo único que hacen es vagar, buscar yunta, amar y copular” (10). En oposición a él, Caín, productor de morrones, guiado por la búsqueda del progreso y un sentido del deber y la justicia -al que da lugar tras una fallida interpretación de las palabras

del Tatita- se dedica a organizar y lotear la tierra, someterla en busca del morrón perfecto, construir edificaciones y marcar límites entre lo propio y lo ajeno. A su vez, Caín es un ermitaño que no sale de su casa salvo para trabajar y no se anima a hablar con la mujer que desea. De esta manera, los hermanos representan dos formas opuestas de existir en el mundo, que se reflejan en las relaciones que establecen con su tierra y con los otros.

La relación que Caín establece con su tierra y los otros responde al principio de *reterritorialización* (Deleuze y Guattari 1988), es decir, a la estructuración, la división en categorías, la fijación de límites y el cierre de espacios. En otras palabras, a la construcción y defensa de un territorio de lo ‘uno’ y lo ‘propio’. Esto implica al mismo tiempo una clausura del principio del goce, del motor de vida que es el deseo, ya que, siguiendo la filosofía deleuziana-guattariana, es el deseo el que lleva al devenir, a la desterritorialización, a la conformación de nuevos territorios y al cruce. A esto último estará dispuesto Abel, sujeto nómada, que transita la existencia y se deja atravesar por ella, y que busca el contagio con lo que lo rodea. Esta reformulación no apunta a hacer de esta historia una metáfora de los conceptos deleuzianos-guattarianos, sino que se vuelve necesaria a la hora de describir el otro tipo de acción política que *Terrenal* lleva adelante, que denominamos aquí como ‘micro-política’.

A la hora de definir este segundo tipo de acción, son útiles unas palabras de Dubatti. El crítico, al hablar de las nuevas formas de hacer política de las obras de teatro más contemporáneas afirma que:

no hace falta “exponer” pedagógicamente, glosar o ilustrar ideas preexistentes (...); basta con construir dispositivos que, incluso a través de la ausencia o el vacío,

estimulan al espectador a producir sentido a partir de preocupaciones y experiencias que ya están en él y en su mundo (154).

Por otro lado, y volviendo una vez más a los filósofos franceses, es posible asociar lo macropolítico al concepto de lo molar, y lo micropolítico, al de lo molecular. *Terrenal* construye un territorio esquemático de oposiciones molares a la hora de entablar su relación con la historia nacional, pero también pone en funcionamiento movimientos moleculares, es decir, movimientos según los cuales lo mayor deviene menor, *líneas de fuga* que escapan de la categorización, de los binomios y los esquemas estructurantes. La obra propone y opera una transformación: no ya la producción de grandes alegorías que definen el sentido último del devenir histórico de un país, sino la conformación de pequeños sentidos y materialidades que pretenden agenciarse en la mente del lector y apelar a su capacidad de agenciarse. El trabajo que la obra lleva adelante sobre los sentidos y materialidades heterogéneos que se han descrito hace eco en la experiencia vital única del lector, tendiendo líneas de encuentro hacia él, de modo tal que su sentido nunca se cierra completamente.

Conclusión

Terrenal es una obra de teatro que dibuja un mapa paradójico, en tanto es conformado por territorios y movimientos aparentemente contradictorios. Se trata de un mapa nómada, que hace convivir dialógicamente los pares opuestos. Es imposible definir su alcance sin tener en cuenta su naturaleza: está en constante devenir; en procesos inacabados con *reterritorializaciones* y *desterritorializaciones*. Si se vale del relato bíblico para constituir un piso de significados y una dimensión espacio-temporal mítica, es decir, un espacio

primigenio, que existe antes del tiempo y el acontecer histórico –y por lo tanto que, como dice Carlos Fuentes, es “un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse” (20)–, luego lo corrompe a través de la introducción de materialidades, sentidos y formas de enunciación que están anclados a un contexto histórico particular. Si bien siembra las semillas para una lectura alegórica en la cual Caín representa un sector conservador y reaccionario, que ejerce la discriminación y el rechazo, y Abel a la masa segregada y disminuida, también aparece un sentido político diferente que reivindica la resistencia al poder desde el acto singular de la búsqueda del deseo y de la apertura al otro. En efecto, el mapa de *Terrenal* es un mapa nómada, que construye territorios pero también provoca la desterritorialización y el desvío; que pone en juego la tensión nunca resuelta de entre la fuerza estructurante de lo macro y la insistencia de erosión de lo micro.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- (2003). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. Guaymas: Joaquin Mortiz.
- Herner, María Teresa (2009). “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. *Huellas*, 13. 158-171
- Kartun, Mauricio (2014). *Terrenal, Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.