Revisitar el mito de origen: diálogos entre el circo criollo y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartun

Antonela Scattolini (UBA – UNTREF)

RESUMEN

El mito, tanto en su acepción clásica como en su versión moderna, es un discurso que ensaya una explicación dramática y arquetípica del mundo, a la vez que articula una serie de nociones fundantes de la organización social de los seres humanos. Nuestro trabajo buscará abordar cómo la poética de *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartun resignifica el valor de ciertos mitos de origen para proyectar una reflexión teatral sobre el eterno retorno de algunas constantes en nuestra sociedad.

Existen al menos dos mitos de origen revisitados en Terrenal. El primero que aparece, un mito en un sentido más literal, es el mito bíblico de los hermanos Caín y Abel. El segundo "mito de origen" que retoma Terrenal aparece en el tejido intertextual que construye con el nacimiento del Teatro Nacional Argentino del vientre de nuestro Circo Criollo. Se trata en realidad de un hecho histórico documentado, con lo cual no hablamos ya estrictamente de la definición clásica de mito. No obstante podemos, con cierta licencia poética, comprender que el universo del Circo Criollo, sus procedimientos y su posterior productividad en la cultura popular también le sirven a *Terrenal* para hablar de las nociones fundantes de nuestro teatro como ritual, y por extensión, de nuestra sociedad toda.

PALABRAS CLAVE

Teatro argentino, Circo criollo, Mito, Intertextualidad, Orígenes del teatro

SUMMARY

Myths, both in their classical and modern definition, are a form of speech that expresses an archetypal and dramatic explanation of our world, while including a series of foundational ideas of our social organization. Our current work aims to study how Mauricio Kartun's *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* resignifies certain myths at the basis of our culture in order to elaborate a theatrical consideration on the eternal return of some aspects of our society.

There are at least two founding myths that *Terrenal* revisits. The first one, a myth in a more literal sense, is the biblical story of Cain and Abel. The second founding myth is brought forward by the intertextual links the play establishes with the birth of the Argentinian National Theatre from our National Circus, in the Circo Criollo's womb. This is in fact a proven and documented historical fact, not strictly a myth in its traditional meaning. Nevertheless, indulging in some poetic license, we can comprehend that the Circo Criollo, its techniques and current influence in drama serve as a fertile land to speak about the founding ideas of our theatre as a ritual and, in addition, our society as a whole.

KEYWORDS

Theatre, Circus, Myths, Origin of drama, Intertextuality

Terrenal es una obra de arte tan polisémica como la gracia que la nombra.

Terrenal era el edén que habitaron los primeros hombres antes de ser desterrados por Dios. Terrenal es aquello relativo a la tierra, por oposición a lo celestial. Terrenal es el fruto que de la tierra se extrae. Henchido de barro. Negro. Terrenal es lo mundano, el pan nuestro de cada día, y a un tiempo el paraíso.

De tierra, o para ser más exactos, de arena o aserrín, era también el picadero del primer Circo Criollo, matriz fértil del teatro argentino a la que Kartún recurre en la génesis de esta propuesta dramática. En este sentido, la obra nos permite observar la productividad de sistema de representación del Circo Criollo en nuestros días [1] que, lejos de estar perimido o desaparecido, tiene aún un papel vital en nuestras manifestaciones teatrales.

Mauricio Kartún y el teatro nacional. *"Un estado dialéctico entre la cucaracha y el pavo real".**

La poética de Mauricio Kartún como dramaturgo y director se inserta dentro de la tradición del teatro nacional a través de un trabajo constante y voluntario de hibridación de lo "culto" y lo "popular" (Pelletieri, 1999: 246), que apunta a reflexionar sobre nuestra construcción identitaria a través de ejercicios intertextuales en los que el campo cultural actual dialoga con manifestaciones de la cultura popular de antaño. A riesgo de tornar el análisis de la puesta en una muy poco aconsejable radiografía impresionista de su autor, consideramos pertinente relacionar esta poética con el autodenominado "cirujeo cultural" (Kartún, 2015: 19) que la sostiene y la trasciende: el acopio de fotos, programas de mano, documentos raros procedentes de la cultura popular, elusivos archivos de un saber pasado de mano en mano y de boca en boca, papeles marginados, no clasificados, difíciles de conseguir.

Revisitar el mito de origen, volver al terrenito de antaño, tiene en este caso un doble sentido. Los mitos son relatos de carácter sagrado y fiduciario que apuntan, entre otras cosas, a dar una explicación de aquello inefable para una civilización. Procedentes de culturas orales, situados en una transhistoria no anclada cronológicamente, los mitos no tienen una sola versión sino varias, y el relato crece y muta en un espiral que sólo tendrá fin cuando concluya el impulso que le dio origen: el de alcanzar un sentido, dar una respuesta unívoca a un *por qué*. Como bien ejemplifican los niños, eso no ocurre nunca. De la raíz etimológica *mythos,* el término puede ser traducido como palabra, discurso o narración, al igual que el término *logos*. Sin embargo, el *mythos* articula una narración-explicación de mundo dramática, a partir de la imagen, ligada a la esfera de lo afectivo y que aprehende la realidad como acontecer viviente, en tanto que el *logos* la disecciona, la anatomiza y analiza para comprenderla desde un concepto. Aun así, ambos términos funcionan como complementarios (Bauzá, 2003). Sin embargo, a medida que se desarrolla el pensamiento lógico-científico en la cultura occidental, podemos hablar de una pérdida de creencia paulatina en las explicaciones dramáticas del mundo para pasar a explicaciones lógicas. Susan Sontag sostiene que cuando los mitos fundantes de una sociedad pierden su carácter fiduciario, pero no pueden ser descartados debido a su alto valor simbólico y social, son resemantizados como alegorías. He aquí una vuelta más del espiral.

Existen al menos dos "mitos de origen" revisitados en Terrenal. En un sentido más literal (y conceptualmente correcto), aparece el mito bíblico de los hermanos Caín y Abel

> *"Ellos (Adan y Eva) tuvieron dos hijos varones. El mayor se llamaba Caín, nombre que traducido significa* posesión, *y el pequeño Abel, quesignifica* nada. *(…) 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. (…) Tras acordar ellos hacer de lo suyo una ofrenda a Dios, éste se complació más con los frutos espontáneos y naturales y no por los producidos por la fuerza y por la argucia de personas avaras. De ahí que Caín irritado por haber preferido Dios a Abel, mató a su hermano." [2]*

Esta cita oficia como disparador de la nueva visita al relato cosmogónico, retomada a su vez por la lectura de Robert Graves, que ve en la historia del enfrentamiento fratricida una lucha entre el valor de la propiedad y el impulso nómade. Cuando el *logos* empieza a ganar terreno en la mentalidad del hombre, cuando el mito original pierde su carácter fiduciario y ya no se cree en él, aparecen interpretaciones que lo tornen productivo en la nueva episteme, y continúen dándole impulso a la explicación del mundo que articula. Tal y como dice Natacha Koss en su estudio crítico, en el caso de *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* el mito se redefine en ideología. *Caín* es defensor acérrimo de la propiedad privada. *Abel* criador aserrínico de isoca para carnada. En estos dos "*entrepreneurs*" se han transformado el labrador y el pastor del mito. *Caín* moralmente correcto. *Abel* políticamente incorrecto. Ambos personajes se van definiendo opuestos en una esgrima de términos traídos del universo bíblico, teatral, peronista, marxista y popular que forja la lengua propia de éste universo paradisíaco que es Terrenal. La característica singular en este caso es que la ideología está expresada en imágenes poéticas, una representación dramática que moviliza la esfera de lo afectivo y se vuelve metáfora: aparece entonces una vez más el *mythos*, le hace pito catalán al *logos* y le demuestra que no sólo de análisis vive el hombre.

Breve historia del Circo Criollo. *"Los pongo a girar el pericón y me lo paran para decir relaciones"*

El segundo "mito de origen" que retoma Terrenal aparece en el tejido intertextual que construye con el nacimiento del Teatro Nacional Argentino del vientre de nuestro Circo Criollo. Se trata en realidad de un hecho histórico documentado, con lo cual no hablamos ya estrictamente de la definición de mito antes mencionada. No obstante, si entendemos con Mircea Eliade que "la función del mito es la de desarrollar modelos ejemplares para los principales ritos y actividades humanas, a la par que (…) garantiza la autenticidad de un ritual (…) [y] encierra un *corpus* de nociones fundantes de la civilización y de la organización social entre los hombres"(Bauzá, 2003: 38), podemos, con una cierta licencia poética, comprender que el universo del Circo Criollo le sirve a Terrenal para hablar de las nociones fundantes de nuestro teatro como ritual, y por extensión, de nuestra sociedad.

Según la neohistoriografía del teatro argentino, podríamos decir que el Circo Criollo transita su etapa emergente a partir del éxito de la pantomima Juan Moreira a cargo de los hermanos

Podestá, primero en el circo italiano de los hermanos Carlo y luego en su propia Compañía ScottiPodestá a partir de 1885. En 1884 los hermanos Podestá se encuentran realizando

representaciones en el circo-teatro Humberto Primo de Buenos Aires, mientras el circo italiano de los Hermanos Carlo realiza funciones en el Politeama Argentino. En búsqueda de una novedad, y de rescatar los valores criollos (intención que venía creciendo entre los artistas circenses), el circo extranjero pide al escritor Eduardo Gutiérrez que cree una pantomima homónima de su popularísimo folletín Juan Moreira. El escritor pone como condición que dicha pantomima sea representada por alguien que sepa montar, cantar, bailar, tocar la guitarra y usar el facón, y allí entra en escena José Podestá. La pantomima fue una parte significativa de la representación circense desde sus orígenes en Inglaterra en el 1700, y siempre cumplió una función de vehiculización ideológica. La novedad que se introduce a partir de Juan Moreira es la voluntad de reflejar costumbres regionales, un *ethos* cultural, así como su relación con el costumbrismo y su influencia en el nacimiento del nativismo como género dramático en función a la popularidad que irá adquiriendo con las representaciones. "La pantomima estaba estructurada en varios cuadros y todo se expresaba con mímica, acompañado de música, sólo el gato con relaciones y el estilo que cantaba Moreira en la fiesta campestre interrumpían el mutismo de los actores" (Mogliani, 2016:17)

Pero es en 1886 cuando, siguiendo la sugerencia del hotelero francés León Beaupuy, José "Pepe" Podestá suma texto a la pantomima, creando entonces la primera obra de teatro nacional. Es a partir del enorme éxito de esta segunda parte teatral que se consolidan los códigos de representación del Circo Criollo (dando lugar a su fase canónica) que, a diferencia del circo tradicional o moderno europeo, constará de una primera parte donde se lleven a cabo los números acrobáticos, de malabares, prestidigitación o de payasos, y una segunda parte teatral donde se represente un drama gauchesco, para el cual se utilizaba tanto el picadero o pista como el escenario o tablado.

Según el propio Kartún, con Juan Moreira "es la primera vez que el teatro toca tierra americana y por lo tanto comienza a hacer un teatro de la Tierra, hay algo en ese representar que inevitablemente lo obliga a crear nuevas convenciones." (Kartún, 2014)

Es con esa estructura del teatro terrenal que la pieza entabla un diálogo constante.

Análisis de la pieza. "*Andarás por la tierra enchastrando la inocencia con tus pesos y medidas*".

Cuando Pascal Jacob describe al circo tradicional como "un espectáculo simple, bien hecho, para asustar y divertir, colorido, naif y sobre todo sin consecuencias", hace referencia a una teatralidad del aquí y ahora, que no busca la identificación del espectador con personaje alguno ni delimita un espacio dramático; donde no hay cuarta pared, ni tercera ni segunda: la circularidad transforma a los propios espectadores en parte del "decorado", y los números los interpelan de forma directa a lo largo de toda la representación. En la puesta en escena de *Terrenal* los actores que encarnarán a Caín y Abel atraviesan la escena mirando a público mientras éste se acomoda en la sala, como primera referencia a esta permeabilidad de la frontera entre el espacio escénico y el *espacio teatral* en buena parte de los géneros populares. (Lo mismo sucederá con la salida de escena de Abel: en un acto de escapismo a la actuación naturalista del teatro "culto", el actor simplemente se levanta, y sale.)

La distancia con la representación mimética y la cercanía al intertexto circense se ven también en el uso de la iluminación. Si tomamos como primera regla de oro de los códigos de representación circense la circularidad de la pista, las luces que recortan a Caín y Abel no se preocupan de construir ningún espacio ficcional, sino que dibujan círculos perfectos sobre la escena alrededor de los personajes (aun enmarcados en un escenario *alla italiana).*

Una vez comenzada "oficialmente" la representación la primera imagen que llega a nuestros ojos cobra vida con una enigmática acción física de *Abel*, medio paso de tap, medio pantomima, homenaje criollo al music-hall. Detrás Caín, sentado, hace malabares. Incluso cuando la estructura del texto dramático no realiza esta división, podría aventurarse que en la puesta en escena, estas acciones sumadas al intercambio inicial entre los hermanos (ese ping-pong de gran virtuosismo terminológico y musical), mantiene una cierta relación con la dinámica de dúo de payasos, y marca una diferencia clara con la entrada de Tatita, donde la alusión a la representación dramática gauchesca entra a jugar con mayor fuerza. Aparecería allí entonces un guiño a la primera y segunda parte del circo criollo.

Construcción de personajes. ***"Te di escena redonda y me la morcilleaste toda"***

En cuanto a los códigos de actuación, la construcción de personaje en Terrenal parte de un manejo del cuerpo y la palabra ligado a la pantomima y a la tradición del actor popular. Los gestos de los actores, fuertemente codificados y repetitivos (las manos en los bolsillos de Abel, el dedo acusador de Caín, la caminata de Tatita, como recién bajado de una montura) construyen una corporeidad muy alejada de la cotidiana y trabajan con un uso muy marcado de los frentes.

En la construcción de los tres personajes pueden identificarse los procedimientos característicos del actor popular recopilados y sistematizados por Osvaldo Pelletieri: la mueca (expresión fija de un actor, que puede ser melodramática o patética) y la maquieta (registro de interpretación caricaturesca). Asimismo cada actor/personaje tiene un latiguillo característico, una cadencia o musicalidad particular al final de las oraciones, y trabaja con apartes (parlamentos breves en que hablan con el público o consigo mismo fingiendo estar solos) y doble diálogo (hablan con el *partener* mirando al público y

haciendo gestos de burla que por lo general niegan lo que la palabra afirma).

Dentro de esa identidad estética podemos diferenciar a su vez tres tipos: el de Caín, más cercano a la figura del capocómico, quien hace uso a su vez del procedimiento del camelo o cantinfleo (hablar de manera ininteligible y cometer errores de pronunciación). Abel, en una composición que se emparenta con el mimo, de hablar pausado y casi con dificultad (donde pueden leerse también algunas referencias a Luis Sandrini). Y por último el personaje de Tatita, (inspirado en la figura de Horacio Guarany según el propio Kartún), dialoga con la caracterización criolla de Pepe Podestá como Juan Moreira: desde la elección del vestuario hasta el registro, homenaje a la actuación gauchesca: un cruce entre drama y oratoria donde los parlamentos parecen rebotar de los actores-interlocutores para dirigirse directamente al público. Sin olvidar, además, la posición siempre frontal al público y la articulación de una elocución con rasgos de declamación que recuerda a la que utilizaban los actores "serios" en los dramas gauchescos (a su vez una reinterpretación popular de los actores románticos). (Mogliani, 2016: 21)

En relación al esquema dinámico que define el estatuto de los personajes y su intertexto con la representación circense, pueden aventurarse dos análisis. Uno es el establecido por el propio Kartún: Tatita sería el payaso blanco, soberbio y seguro de sí mismo, Caín el tony (o augusto) torpe y siempre inadecuado. "Augusto es el tipo clásico del individuo que fracasa en todo, siempre sometido al dominio del payaso blanco que hace el papel del señor, del intelectual, del hombre duro y de mente estrecha" (A.A.V.V., *Correo de la UNESCO*, 1998: 23). Finalmente Abel sería el Pierrot, eterno melancólico enamorado.

En el marco del presente análisis encontramos, sin embargo, indicios para aventurar otra lectura posible: si consideramos la división en dos partes mencionada con anterioridad, en la primera Caín y Abel conforman un dúo cómico estrechamente emparentado con la dinámica del payaso blanco y el tony/augusto: "El clown blanco tiene que ser malo. Abofetea. Es el burgués[3] …+ Los augustos son en cambio una imagen subproletaria de la corte de los milagros. Los desnutridos, los deformes, los marginados."(Kartún, 2015: 190) Primo del arquetipo de payaso Tony, el torpe y tristón Abel empieza siendo el desvalido. Caín, en cambio, es el payaso seguro de sí, soberbio y miserable también en su orgullo de chiquitaje. La elección del intertexto circense en esta repartija de papeles y en su inversión final es una toma de postura en sí misma que juega a lo largo de la pieza. "Los roles se definen: el rico y el pobre, el sabio y el tonto, el que da y el que recibe las bofetadas, aunque en el juego de opuestos de los payasos, el tonto es el sabio y el vencedor termina vencido." (Seibel, 2005: 40) La entrada de Tatita podría entonces verse desde la composición de una maquieta ligada más claramente a la gauchesca como el comienzo de la segunda parte del circo criollo.

Terrenal y el teatro nacional. *"Vos le dirás de hacer y ella te dirá de ser y de estar"*

La relación de la obra de Kartún con el circo criollo va más allá de una mera cita historiográfica y se inscribe en una poética dramatúrgica y directorial, en un modo de ver el campo cultural y teatral argentino que el propio autor define como la "bastardía". El teatro argentino es según esta línea el hijo bastardo del "Adelantado Drama Aristótelico" fecundó en el vientre del "Nativo Circo Criollo". En "El aporte de América Latina al teatro del siglo XX", Kartún define claramente la diferencia que existe a su entender entre el origen filosófico del pensamiento europeo, ligado a una idea del hacer que avanza sobre el mundo y lo transforma, lo conquista, y un pensamiento del estar, forma autóctona que acepta el entorno y se adapta a él. El estar es expresión de una dialéctica siempre en potencia, la posibilidad de cambio constante ligada a una conciencia de lo efímero. (*Mythos* y *logos* aquí hacen una vez más su entrada triunfal). En términos teatrales, el *drama* aristotélico como representación de una acción, de un hacer, se opone a una ritualidad ceremonial de las culturas originarias americanas emparentada al estar. El circo, no obstante provenir del viejo mundo, es una teatralidad del estar que evidencia el vínculo real y momentáneo con el espectador al que, como mencionamos anteriormente, interpela de forma directa, por fuera de cualquier intención mimética o de identificación con un personaje. Ese arte que como ya vimos, va a transformarse una vez afincado en suelo argentino, va a constituir la nueva teatralidad popular e incluso marginal del circo criollo o circo de segunda parte, matriz que insemine luego el teatro europeo culto para conformar nuestro teatro nacional. Las referencias a la riqueza de este híbrido pueden verse a lo largo de toda la pieza: desde la decisión de la puesta en escena, con una elección de acciones mínimas para los actores (cuyas acciones físicas no "hacen" estrictamente nada: Caín no cuida sus morrones, Abel no cría su isoca), hasta las posturas de ambos hermanos en torno al trabajo, sin olvidar el estado de gravidez final de la Señorita Maestra quien, como el teatro argentino, se irá siguiendo las normas del *hacer* de Caín, pero llevando en su matriz la estirpe del *estar* engendrada por Abel.

Coda. *"A partir de ahora soy ausencia Caín. De la ruta para allá sos dueño de tu destino."*

En forma de coda y a su vez de vuelta al inicio bíblico (para no perder la circularidad a la que la pista de circo nos tiene acostumbrados) nos gustaría introducir una consideración sobre la figura de Dios en este mito al que Terrenal nos lleva una vez más. Según el propio autor, el Dios que interesa a su obra es el Dios Mito. "Acepto su cosmogonía, su metafísica, sus metáforas, que hablan sobre todo de nosotros, no de él, del hombre, de su público, retorciéndolo, tironéandolo durante siglos para que diga siempre otra cosa" (Kartún, 2014: 73). En este sentido es interesante pensar la noción de *absens* que introduce Nancy en su texto "La representación prohibida", y cómo relaciona la idea que los hombres pueden hacerse de Dios con la noción de representación. Para el autor, cualquier representación artística unívoca es impensable; la representación total, cerrada, de cualquier cosa, aquella que nos hable de la completud de un sentido, es tan inabarcable para el hombre como la representación de Dios. Dios no entrega su verdad más que como una falta en este mundo, la marca de algo incomprensible, el absens: en la retirada de su presencia. Se manifiesta a nosotros de forma indicial, como una huella que evoca una posibilidad de sentido, la ausencia en el seno de la presencia que intensifica y pone en funcionamiento la representación. El Dios/Representación, Tatita entre paréntesis, es el enigma del sentido en el medio del lenguaje que pone a funcionar los términos, para explicar aquello que nunca podremos explicar y gracias a lo cual seguimos hablando. La falta que nos permite continuar buscando, el motor que reaviva el impulso eterno. (Nancy, 2005)

NOTAS

[1] Entendemos la definición de sistema de representación tal y como Pelletieri lo retoma dese Tinianov, en oposición a tradición que se caracteriza por su estatismo.

[2] Programa de mano de *Terrenal. Pequeño misterio ácrata.*

[3] Todos los subtítulos son fragmentos de textos de *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (Enero 1988) *El circo. Un espectáculo del mundo.*Revista *El Correo de la Unesco*,Año XLI,

Bauzá, H. (2003) "El mundo del mito" en *El imaginario en el mito clásico,*Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

Jacob, Pascal (2002) *Le Cirque. Du théâtreéquestreaux artes de la piste.*Bologne: Ed. Larousse.

Kartún, M. (2014) *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, Buenos Aires, Atuel.

Kartún, M. (2015) *Escritos. 1975-2015*. Buenos Aires, Colihue.

Kartún, M (2014) "La técnica del actor popular y el teatro contemporáneo" en *Revista afuera*. Recuperado el 28 de Junio de 2016 de http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=317&nro=14

Nancy, J. (2005) “La representación prohibida”, Buenos Aires, Manantial.

Mogliani, Laura (2016) *El circo en Buenos Aires: de los volatineros a la formación universitaria*. Publicación interna de la cátedra Historia del circo de la Universidad de Tres de Febrero.

Pelletieri, O. (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.

Pelletieri, O. (Ed.) (1999) *Tradición, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino,* Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, O. (2011) *En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo*, en: *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino.*Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 11-40.

Pellettieri, O. (Dir.) (2009). *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires*. *Volumen I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires, Galerna.

Rodríguez, M. (s./f.) “Hacia una teoría del actor popular en Latinoamérica” Recuperado el 28 de Junio de 2016 de http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=302&nro=14

Seibel, Beatriz (2005)*Historia del Circo.*Ediciones del Sol.

Trastoy, B. y P.Zayas de Lima (2006) *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo.