

Caín y Abel: vivir en “estado de excepción”

María Amelia Arancet Ruda

Pontificia Universidad Católica Argentina

CONICET

Una vez más...

Tradicional y popularmente se ha visto el Génesis 4, 1-16 como la narración en que el malvado Caín asesina al inocente Abel. Es un relato fundante, en el sentido más puro del término; por tanto, es retomado una y otra vez a lo largo de la historia de la literatura. Ya sea para ser estudiado o para ser vuelto a narrar. Algunas reformulaciones literarias, directas o indirectas, son *Cain: A Mystery*, de Lord Byron (1821); *Abel Sánchez. Una historia de pasión*, de Miguel de Unamuno (1917); *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair*, de Herman Hesse (1919); “Milonga de dos hermanos”¹ y “Juan López y John Ward”², de Jorge Luis Borges (1965 y 1985, respectivamente); *Caín*, última novela de José Saramago (2009); y, en esta ocasión, *Terrenal*, de Mauricio Kartun³ (2014), y *la cuestión del pellejo*, de Mónica Rosenblum⁴ (2016), que una vez más realizan el gesto de recoger el guante para hablar sobre, a través y a propósito de Caín y Abel. Vamos a sopesar de qué manera los toman y a considerar cuáles son y cómo funcionan en cada una de estas dos obra sus mecanismos discursivos centrales, desde la neorretórica y desde la gramática.

¹ En su *Para las seis cuerdas*.

² En su *Los conjurados*.

³ Las principales publicaciones Mauricio Kartun dramaturgo son: *Teatro I y Teatro II*, Ediciones Corregidor, 1993 y 1999 respectivamente; *Teatro*, Casa de América, 1999; *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso*, Adriana Hidalgo, 2001; *La Madonnita*, Atuel, 2005; *Teatro*, Losada, 2006; *El niño argentino*, Atuel, 2007; *Ala de criados*, Atuel, 2010; *Chau Misterix*; *Como un puñal en las carnes*; *La suerte de la fea*, Colihue, 2011; *Tríptico patronal: El niño argentino*, *Ala de criados*, *Salomé de Chacra*, Atuel, 2012; *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso*, Estructura mental a las estrellas, 2014.

⁴ Mónica Rosenblum en poesía publicó: *Ultima Piedra*, Editorial Tierra Firme, 2002; *Umbrales*, pájarosló editora, 2008; *Mantra de palo*, Tocadesata Ediciones, Bs. As., 2009; *verde va con fucsia*, La Parte Maldita Editora, 2012; *la cuestión del pellejo*, Alto Pogo, 2016; y la *nouvelle poética el caso peralta o por hache y por bé*, zindo & gafuri Ediciones, 2015.

Kartun. Uno y otro, siempre

Mauricio Kartún (n. San Martín, provincia de Buenos Aires, 1946) hace hincapié en mostrar la relación entre los dos hermanos, presentados como opuestos. Además de ser uno agricultor –cultiva pimientos– y el otro, ganadero –cría isoca–, Caín –en principio, ‘el malo’– es social y políticamente correcto: es trabajador, ordenado y obediente a las normas establecidas, sin siquiera discutir las. Abel, en principio ‘el bueno’, es, en cambio, más bien un vago, quizá bohemio por su costado sensible, lábil y poco o nada respetuoso de las leyes. Cada uno de ellos genera rechazo y simpatía en el espectador, a veces alternadamente y, otras, como dupla.

La pieza crece merced a la dinámica del contrapunto, sostenido por un ritmo ágil, hecho de frases breves donde abundan, vg, **lexías de la sabiduría popular modificadas** (CAÍN: “¿Es Mahoma que espera a la montaña?” –Kartun, 2014: 14) y **juegos de palabras** (CAÍN: “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, 2014: 15/16–; “ABEL: El sábado es líquido.// CAÍN: Se hace el esdrújulo...” –Kartun, 2014: 9–). Este papel principal del lenguaje hace a la obra muy literaria. Kartun además de ser el autor, ha sido el director, gracias a lo **cual trabajó el texto en los ensayos junto con los actores hasta el último momento, antes de plasmarlo en la edición hecha por Atuel**. Coincidentemente, Denis Pascuzzo (2014) señala que en *Terrenal* “más que nunca el teatro es poesía”, y detalla por qué: “se ve claramente cómo **las palabras arman especies de constelaciones de sentido** [...] el texto se compone de palabras con espesura, los sentidos se enlazan y se expanden, porque hay una clara conciencia de la multiplicidad reunida en cada palabra emitida”. En efecto, el texto es poético porque el trabajo se da en las palabras y con las palabras. En concordancia, Jorge Dubatti observa en entrevista al autor que **su teatro ha pasado “al dominio del lenguaje como artificio teatral”**⁵ (Kartun, 2014: 76).

Dado este peso que lo lingüístico ostenta en *Terrenal* analizar sus principales figuras retóricas es especialmente esclarecedor. Por una parte hay una metataxis importante que modifica la expectativa de la **‘frase mínima acabada’** en castellano; de allí surge lo que se percibe como una **sintaxis rara, incómoda**, que marca la diferencia respecto del habla usual. En este caso se marca por medio de la elisión, a veces del artículo (“CAÍN: ¿Qué tiene que ver contemplar lirio con mirar cascarudo?” -2014: 12–); otras, del verbo (“CAÍN: Plaga de Egipto lo cascarudo” -2014: 12–). Estas **elipsis** crean un efecto de extrañamiento que es buscado. En medio de ellas abunda el uso de frases hechas –con variantes, o no–, por lo cual el **extrañamiento se va mezclando con la familiaridad**, de una manera que necesariamente mueve de lugar al espectador/lector.

⁵ “Siempre frente a mis obras apareció cierto desconcierto del actor que descubría medio angustiado que no se las podía «decir» sin encontrarles antes el código [...]. Que el clásico decir/ naturalito no le servía.” (Kartun, 2014: 76-77).

Hay, sin embargo, otra tipo de alteración retórica que se da en el terreno de los metalogismos: la **antítesis**, que es la pieza clave para el desenvolvimiento poético. Una excelente muestra es el monólogo de Caín, más extenso que la mayoría de los parlamentos, en el inicio de la “Escenita II”. Posee un eje estructural clarísimo, el de lo que Dios elige y lo que no; este eje apunta al principal núcleo de la historia de Abel y Caín:

CAÍN: ¿Soy lo celeste y elige lo negro?/ ¿Soy desvelo y elige el sueño...?
Soy lo hecho y elige lo echado./ Soy prendario y elige al desprendido.
Soy botón y elige al ojal./ Soy la sombra y elige al asombrado.
Soy el juicio y elige al pleito./ Soy regla y elige al regular./ Soy negocio y elige al ocio.
Soy uso y elige al abuso./ Soy el mundano y elige al inmundo.

Soy la derecha y elige la torcida./

¡Entonces, concha no hay ley ni juez! ¡No hay mundo futuro, ni recompensa para el justo, ni castigo para el malhechor!/
¡Por Dios! ¿Yo hago todo lo que se debe y él no lo pone en el haber? ¿Rindo para aprobado y aprueba al réprobo?

(2014: 33)

Aquí los juegos de palabras arman **antítesis**, unas veces denotadas y otras por connotación. Los términos propuestos en binomios pueden remitir siempre a **antítesis** debido a que el fiel de la balanza es el verbo ‘elegir; es decir que lo contextual plantea la elección excluyente. Veamos cuatro diversos artilugios para formar **antítesis**, que fuera del sintagma no lo son: **a/** se genera **significación antitética**, aunque los términos en sí mismos se acercan más a la metonimia: “botón”/ “ojal”, “juicio”/ “pleito”; **b/** se ofrecen dos sememas que son **variaciones sobre la misma raíz**: “prendario”/ “desprendido”, “sombra”/ “asombrado”, “regla”/ “regular”, “negocio”/ “ocio”, “uso”/ “abuso”, “mundano”/ “inmundo”, “aprobado”/ “réprobo”; **c/** se da idea de **antónimos por paronomasia**: “hecho”/ “echado”; **d/** se emplean **antítesis** expresas, más o menos directas: “celeste”/ “negro”, “desvelo”/ “sueño”, “derecha”/ “torcida”, “debe”/ “haber”. La figura retórica elegida sostiene, a su vez, la posibilidad de una metáfora desarrollada en torno a dos metaforizados básicos: Caín y Abel.

A la par, vista en perspectiva, se puede afirmar que *Terrenal* se levanta sobre la hipérbole como base, doblemente subrayada por la lítote. La **hipérbole⁶ hace las veces de pivote sobre el cual se sostiene el plano de estos dos personajes grotescos**, cada uno como el opuesto caricaturesco del otro. La **lítote⁷**, que viene dada por la puesta en escena, despojada al punto de estar prácticamente vacía, **destaca las dos presencias y, a la par, subraya la impronta de universalidad**. La hipérbole y la lítote que señalamos en *Kartún* cobran aun más sentido cuando pensamos que ambas figuras de pensamiento tienen que

⁶ Metalogismo que dice más para decir menos.

⁷ Es un metalogismo por supresión; dice menos para decir más.

ver, fundamentalmente, con la cantidad de información brindada, si es más para menos, o menos para más. Así, estas operaciones, en definitiva, están **en concordancia con la naturaleza del texto bíblico** originario, lleno de silencios y de cabos sueltos que dan lugar a estas y a otras muchísimas realizaciones.

Estos hermanos, opuestos, a la vez, en algunos puntos, son idénticos. Por ejemplo, están vestidos de igual forma, y **esa vestimenta les queda chica a ambos**. Ese talle que ya no les va, pero que siguen usando, no solo sirve para armar la visualidad grotesca, sino que da cuenta de un rasgo que los condena: **el actuar como chicos por inmaduros**. Consecuentemente, su actitud y su accionar, regidos por permanecer a la espera de la aprobación paterna –incluso es así en el escuetísimo pasaje bíblico–, no son propios de adultos, puesto que **carecen de autonomía**. Por otra parte, es ineludible señalar que Caín y Abel responden al arquetipo de la pareja de hermanos del mismo sexo; así, por ejemplo, Abel provoca a Caín para irse a las manos (2014: 19-20) y se burla de él a propósito de su atracción por la Señorita Maestra (2014: 20-22). Por su parte, Caín descalifica a Abel constantemente tildándolo de vago (2014: 9- 14) y de ignorante (2014: 16). Su rivalidad no es accidental, sin que define su modo de ser. **Están polarizados por la necesidad de diferenciarse**, para poder dejar en claro quién es quién.

La construcción de Caín y de Abel a través de esta confrontación con espejos deformantes contribuye a la homeostasis de su universo. Recordemos que se denomina equilibrio homeostático, propio del medio interno, al movimiento de balanceo realizado para asegurar la salud, el bienestar. Entre Caín y Abel, es el **contrapeso que cada uno ejerce respecto del otro a fin de mantener el estado de cosas**. De otra forma alude Tatita a esta basculación de partes:

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.

CAÍN: **(Reprocha)** ¿Violencia, tatita?

TATITA: No. Dialéctica, infeliz. La miseria no es pelear. La miseria es matar al par. (2014: 42).

Este equilibrio dinámico entre las partes es perfecto, no obstante, para **que el espectador/ lector quede atascado en medio**, inmóvil. Así, si tuviéramos que definir nuestra filiación, se haría casi imposible, puesto que hay tantos factores para identificarse con cada uno, como para no hacerlo. Esta dificultad de moverse definitivamente en una o en otra dirección permanece hasta que la escena se desestabiliza cuando aparece Tatita, una representación de Dios –aunque nunca se lo designa como tal en la obra– entre simpática y repulsiva⁸. Es entonces cuando se desencadena la tragedia. Y podríamos decir que lo es en

⁸ Esta versión de Dios es sin lugar, a dudas degradada. “Dios es Horacio Guarany”, dice Kartun (2014: 72). Luego explica un poco: “Mientras armaba el acopio me venía aquella entrevista que me había divertido mucho. Un inimputable querible, Guarany, una mezcla de guasa de ideología, ingenuidad y vanidad. no sé,

la medida en que, al parecer, los personajes tenían todo para ser felices, pero no lo consiguen. Al menos eso sostiene el mentado Tatita: “Ustedes solo 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” (2014: 44). **Era el Paraíso, pero no lo aprovecharon.**

En *Terrenal* las tintas se cargan contra Caín; en este aspecto la obra es estructuralmente fiel a los poquísimos hechos claros en la Biblia y a su lectura más tradicional. La diferencia, evidente, es que Kartun ofrece un asesino Caín que lleva sobre sí el peso de ser la **encarnación del capitalismo**: “Sos tu propio morrón [le dice Tatita]. Enorme, vacío y amargo. Que cuanto más enorme afuera, adentro más vacío” (2014: 47). **La clave política es anunciada desde el adjetivo “ácrata”** (cfr. Jorge Dubatti en Kartun, 2014: 76) en el subtítulo de la obra. Ya desde allí hay una rebelión contra la autoridad, que cobrará luces en el despliegue de la obra, puesto que el personaje del padre/**la divinidad no resuelve nada.**

El ingreso de Tatita como *deus ex machina* (2014: 22) en el momento en que Caín está a punto de matar divide la obra en dos. La primera fracción, en que los hermanos están peleando incesantemente, es la más rica. En ella vemos un florido duelo verbal, a tono con el trasfondo campero y folclórico, en especial lo folclórico mediático, introducido, por ej., por la mención expresa de los festivales “Jesús María de Doma y Folclore”, “Santa Cruz de la Milonga Surera” y “Cosquín” (2014: 13). Además de este juego entre las partes, se deja ver una vasta gama de posibilidades de confrontación. Este espectro queda bruscamente reducido después del ingreso de Dios, tanto por ceñirse ajustadamente a la versión más extendida del mito, cuanto porque polarización ideológica, que ocupa el primer plano, se congela después de llegado el padre, y ya no ofrece nuevos desarrollos.

El hecho de que uno esté identificado con el capitalismo, “la mitad derecha del terreno” (2014: 17), y el otro con el socialismo, “la mitad izquierda del terreno” (2014: 17), hace que las partes sean del todo interdependientes. **Si se habla de mitades, no hay posibilidad de existencia por separado.** No hay utopía sin oposición, ni progreso sin resistencia. No puede concebirse a Caín sin Abel ni viceversa.

Rosenblum. Caín/Abel en la cotidiana

la cuestión del pellejo, de Mónica Rosenblum (n. La Paz, Bolivia, 1960), tiene cuatro secciones. La más fuerte es la inicial, “preguntas frecuentes para caín”. Este subtítulo dice la verdad, pero no toda, pues también contiene preguntas para Abel, para Dios, para el yo y para el lector.

calzaba, lo probé y anduvo. Creo en aquello de la «forma formante»: dada una forma, ésta [sic] crea –como en un fractal- su propia condición compleja y después completa”. (2014: 75)

La sección se estructura sobre la base del desarrollo de lo que el hipotexto bíblico⁹ propone y lo que el texto poético desarrolla, continuándolo de distintas formas. El principal mecanismo de ampliación es la pregunta. A pesar de estar adelantado en este subtítulo (“preguntas para caín”), el tono de voz usado para la apropiación, decididamente inquisitivo, no deja de sorprender.

La primera pregunta es acerca de cómo se gestaron en Caín las ganas de y el plan para matar a Abel. Se hurga en los hechos, conjeturando, para obligar a la respuesta: “¿fue así,/ Caín?” (Rosenblum, 2016: 22). Implícitamente, lo que hace el sujeto, entre otras cosas, es poner en evidencia que cualquiera podría haber urdido y llevado a cabo el asesinato, incluso quien habla/escribe.

La voz está marcada por el predominio de las frases interrogativas. A propósito de ellas observamos, junto con Victoria Escandell Vidal, que las preguntas no son siempre exactamente tales. Esta estudiosa puntualiza que, para que una oración sea verdaderamente una pregunta, tiene que cumplir con la condición de “solicitar al destinatario que proporcione una información de la que se carece”. Es claro, entonces, que en *la cuestión del pellejo* no todas las interrogativas son preguntas, “ni todas las secuencias que pretenden que el destinatario dé una determinada información tienen que presentar, necesariamente, una formulación interrogativa.” (Escandell Vidal, s/f.)¹⁰

Algunas podrían ser preguntas auténticas, mientras que muchas otras son interrogaciones orientadas, en las que “el emisor no se manifiesta neutral ante la alternativa que propone el enunciado”, porque conoce algo de la respuesta de antemano (Escandell Vidal, s/f.). Por eso, las interrogativas de esta clase funcionan, desde el punto de vista discursivo, como aserciones argumentativas.

Así como la obra de Mauricio Kartun podría interpretarse como una suerte de careo, la primera parte de la de Mónica Rosenblum podría leerse como una toma de declaración indagatoria. Pero, hay una carga intencional que excede la esperada neutralidad de la fiscalía. Quizá se trate más bien de un interrogatorio. Este carácter está reforzado por los varios recursos desplegados por el sujeto del enunciado que quiere saber. Las preguntas dejan ver sus esfuerzos para empatizar con el interrogado, especialmente con Caín (“¿cómo pasaste/ de vamos a voy?” (Rosenblum, 2016: 26), “¿demasiado grande/ el castigo, Caín?” –Rosenblum, 2016: 37-, “¿estás triste, Caín?” –Rosenblum, 2016: 50-). Así como las preguntas descubren los intentos de ejercer presión en el enunciatario al confrontarlo con una interrogación cuya respuesta está implícita, en particular cuando se trata de Dios

⁹ Se usan, explicitadas en cada cita, dos traducciones, la de Reina Valera, de 1960, y la de la Biblia de Jesurálén, de 1976.

¹⁰ “La equiparación de los conceptos de ‘interrogación’ y ‘pregunta’ es todavía menos adecuada desde el punto de vista teórico. [...] dentro del terreno de la reflexión gramatical no es conveniente identificar ambas nociones, como se hace a veces informalmente, ya que, al hacerlo, se están identificando equivocadamente estructura gramatical y propósito discursivo.” (Escandell Vidal, s/f.).

(“¿dónde estabas/ vos cuando/ Caín se abalanzó?/ ¿y para qué/ andás preguntando/ por lo que ya/ sabés?” -Rosenblum, 2016: 32-, “Abel/ ¿fue tu anzuelo?” -Rosenblum, 2016: 33-). Asimismo, queda expuesta la **determinación delatora** con que se formula la secuencia de preguntas, por ejemplo a Abel:

¿te salvaste, Abel?
¿te defendiste
pero Caín te ganó?
¿le ganaste?
¿qué gana acá?
¿quién?
¿te dejaste?
¿te inmolaste?
¿estás con los justos?/
¿con los mejores?
¿hay brillo ahí?
¿te salvaste, Abel?
(Rosenblum, 2016: 35-36)

Hay varias secuencias de preguntas, formuladas por un solo locutor: una primera persona que puede ser el ‘yo’ o el ‘nosotros’. Hank Haverkate (2007) postula que según el tipo de secuencias interrogativas –de preguntas retóricas o de preguntas informativas- se pueden identificar distintas estrategias pragmáticas, por **ejemplo empatía, antagonismo e insistencia discursiva**. En *la cuestión del pellejo* pueden hallarse los tres casos.

Cuando la pregunta aparece reduplicada de algún modo, se añaden **distintas cargas expresivas** (Haverkate, 2007). Respecto de Caín el matiz añadido traza una cara más afable del supuesto victimario. En cuanto a Abel y a Dios, las interrogaciones suelen cumplir funciones pragmáticas como incriminar, criticar y condenar.

La “estrategia de la especificidad extrema” (Haverkate, 2007) al **mencionar detalles muy íntimos y domésticos, es una estrategia que toca profundamente al interrogado, “lo conduce mentalmente a su mundo afectivo primario”** (Haverkate, 2007). En *la cuestión del pellejo* hay un acento puesto en generar intimidad, por ejemplo a través de la recreación hipotética de lo hogareño cotidiano, cuando se alude a la ropa, “pijama rayado” (Rosenblum, 2016: 22), con su ineludible reenvío a la vestimenta de los prisioneros en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial; también cuando, barruntando causas, se proponen supuestos enfrentamientos por nimiedades: “armabas tus torres/ y Abel te las demolía?” (Rosenblum, 2015: 25); finalmente, cuando, en la reconstrucción de los hechos, se busca develar minucias que solo los propios actores de los acontecimientos pudieron haber conocido, como: “¿a qué ritmo caminabas” (Rosenblum, 2016: 24),

“¿volviste tu cara para ver la suya?” (Rosenblum, 2016: 25), “¿cómo te miró él/ cuando lo supo?/ ¿cuándo lo supo?” (Rosenblum, 2016: 26).

La voz de *la cuestión del pellejo*, asimismo, está armada mediante versos breves, que no se prestan tanto para la declamación, cuanto para la **lectura en voz baja**. Este supuesto volumen de voz y este destacarse de los sintagmas cortos como versos sobre el blanco de la página conducen a detenerse en cada uno de ellos, sin precipitación. Es esta voz la que se reconoce nítida en distintas partes del libro, suavemente ineludible y certera. Por ejemplo, al preguntarle a Caín por lo que está pidiendo (Rosenblum, 2016: 37-38) y al reduplicar esos sintagmas, pero ya sin formato interrogativo, en el “coro” que cierra el libro (Rosenblum, 2016: 87), como **deseo del yo, de todos**, de cualquiera, del *everyman*:

¿ah, querías
una mano gigante
protectora
en la cual descansar?
¿olvidar recordar
mecerte más allá
de los tiempos
de los hechos/
de la propia
innombrable?
¿traspasar las secuelas?
¿comprender acaso?
¿reposar?
¿recordar olvidar acaso?
¿algo alguien que te acune?
¿un consuelo?
¿una tregua?
¿una brisa fresca?
¿sobre la sangre
un jazmín?
¿un panadero?
¿una rendija
con luz?
¿una hojita verde?
(Rosenblum, 2016: 37/38)

El título del libro, que proviene del verso final del poema II de la sección “el salvo”, (Rosenblum, 2016: 58) a medida que adelanta el poemario, lentamente, se va mostrando iluminado pleno de sentido. Muchas veces aparece implícita la **capacidad de sentir con el otro, de ‘ponerse en su pellejo’**, vg cuando al preguntarle a Caín, el sujeto lírico supone

cómo fue el asesinato para articular el enunciado y dar lugar a una respuesta que, naturalmente, no ha de llegar; o, más allá en su alcance, para **dar espacio a la suposición del lector, que comienza a interrogarse conforme progresa en su lectura.**

La frase “la cuestión del pellejo” proviene, como sabemos, del acervo **coloquial** – Rosenblum y Kartun comparten este gusto-. El sintagma evoca varias lexías de este registro, a saber: ‘ponerse en el pellejo del otro’, que implica **solidaridad y empatía**; ‘jugarse el pellejo’, que significa **compromiso y riesgo**; ‘estar en el propio pellejo’, que indica lo más **íntimo y vulnerable** de cada uno; ‘**salvar el pellejo**’ siempre señala que hay **peligro de muerte y que es necesario ponerse a salvo**, es decir salvarse. *la cuestión del pellejo* como obra total pone sobre el tapete la cuestión de la salvación. Leemos: “salvar”, “salvé”, “salvó”, “salvaste”, “salva”, “salvarte”, “salvedades”, “salvamen”, “salvo”, “el Salvo”, “mansalva”.¹¹ Esta idea atraviesa el poemario de manera axial, como noción y como étimo.

La **salvación en tanto ‘liberación’, ‘amparo’ y ‘redención’ aparece y desaparece como el hilo de un hilván.** Hilo, por cierto presente desde la primera sección: cuando se pregunta por el “vamos”: (“¿cómo es vamos?/ ¿cuál hilo/ hilacha/ cuál lazo/ cuál nosotros?” –Rosenblum, 2016: 23-); cuando se hacen conjeturas sobre las causas: “¿las hilvanabas [las torres]/ hasta el cielo/y de un soplido/ te las derribaba?” (Rosenblum, 2016: 25); cuando, frente a lo consumado, se contempla el “mudo/ nudo/ de una trama/ suprema” (Rosenblum, 2016: 26); cuando, ya desterrado, se lo ve a Caín “rebotando en las costuras del este del edén” (Rosenblum, 2016: 43); cuando en la parte IV de las preguntas se deja en claro que caín/*everyman* usó/usa un “hilo” (Rosenblum, 2016: 49-50) para tejer, enhebrar, coser, zurcir, remendar, emparchar.

Lo que se teje, se desteje y se repara constantemente es la pertenencia: “soy una hebra, un punto/ [...] tanto destejer para insertarlo/ para insertarme/ en qué/ en cuál faz cuál dorso/ en pertenencia a qué” (Rosenblum, 2016: 65). Y se reitera el punto, como en todo tejido, en el *ritornello* “a mayor faz, mayor dorso” (Rosenblum, 2016: 65-71). **Esa pertenencia es la que salva.**

El hilván y el tejido se materializan textualmente en los reenvíos dentro del libro por medio de citas internas, idénticas o modificadas: el título es un verso de “el Salvo”; lo que Caín querría es el cierre en el “coro”; la pregunta bíblica “¿acaso soy yo el guardián de mi hermano?” figura dos veces como cita textual en dos lugares distintos (Rosenblum, 2016, pp. 31 y 59). Es oportuno mencionar aquí el valor de la partícula interrogativa ‘acaso’. Según Victoria Ecardell Vidal “la presencia de **acaso en una interrogativa induce una interpretación de signo opuesto al de la propia interrogativa**: si la interrogativa es

¹¹ Destaco que *Terrenal* comienza con el saludo entre los hermanos según la fórmula latina: “Salve”.

afirmativa, la orientación es negativa, y viceversa”. Así, la pregunta bíblica va virando la mira, amenazante, hasta llegar al lector y al yo:

acaso
acaso
¿acaso eras vos
el guardián de tu hermano?
¿acaso es el señor
guardián de vos?
¿acaso alguien
es guardián de alguien?
¿acaso eras vos?
¿acaso soy yo?
(Rosenblum, 2016: 38)

Las carreras del tejido necesariamente construyen un movimiento de vaivén. De manera que, con variantes, se va haciendo el mismo camino. Esta manera de moverse está anunciada por el primer epígrafe de Ana Claudia Díaz que al afirmar: “Y todo es eco. / O todo se dice en otra parte”, anuncia las repeticiones de aquellos Caín y Abel, pero en circunstancias y en modos muy diversos: en un viaje a Montevideo –lo vemos en la sección “el Salvo”-, en una ida al teatro o en un encuentro entre conocidos –se leen en la sección “el marco de la puerta”-.

A propósito de este “hilo”, “hilván”, adosamos la conclusión de Mauro Lo Coco respecto de que “desandar los caminos del odio” –dice- no tiene por objeto hallar al culpable; tampoco un chivo expiatorio. “Es un depurar: dejar el camino libre de discursos [prosigue] para que aflore eso que nos acecha, limpio, sin denominación. El silencio cobra el valor crucial de ser el territorio de donde emerge eso que late sin ley”. (Lo Coco, 2016)

En verdad, en la indagatoria al victimario están todos los victimarios; así como en Abel, todas las víctimas. Y un poco más lejos aun: mediante las interrogaciones se apunta a desdibujar la respuesta taxativa sobre quién es realmente el perpetrador y quién el objeto del crimen. En un tono que nunca es altisonante, se cuestionan todos los lugares; el de Dios, con un enojo emparejado con el humor (“a ver/ vamos a buscarlo/ un dos tres/ todos juntos/ con fuerza:/ s e ñ o r d ó n d e e s t á s/ mmm mmm/ no responde” (Rosenblum, 2016: 31); el de Abel/la víctima (“¿te salvaste, Abel?” (Rosenblum, 2016: 36); el de Caín/el asesino (“¿cómo lo llevás, Caín?” (Rosenblum, 2016: 27).

En las secciones siguientes, que –repetimos- según el epígrafe de Ana Claudia Díaz son ecos, está planteado el tema de la salvación de distintas maneras, aunque se afirma “no es mi intención que respondas preguntas” (Rosenblum, 2016: 82). Nosotros nos preguntamos, contagiados ya de la actitud inquisitorial, si esto es verdad.

Después de haber regresado al mítico momento en que se funda la violencia en el género humano -al menos según una tradición mítica y una concepción del hombre- la

cuestión del pellejo recorre distintos momentos que podrían parecer inanes. Sin embargo, para la mirada del sujeto del enunciado, todo está siempre atravesado por el mismo “hilo”, porque **la humanidad sigue lidiando con la trama, tratando de entender sus caras** -“a mayor faz, mayor dorso”-, buscando desarmarla a veces y, otras tantas, repararla.

No hay uno sin dos

Tanto *Terrenal* cuanto *la cuestión del pellejo* acuden a un reservorio cultural antiquísimo, el mito más conocido en Occidente para relatar el origen del primer homicidio, que es fratricidio; es decir que son equivalentes. Claramente la primera de las dos obras está montada sobre una **interpretación política** y, la segunda, sobre la pregunta por la **intimidad psíquica y espiritual**.

En Mauricio Kartun los hermanos existen uno junto al otro, constantemente. Es así en varios niveles: desde la presentación escénica, en la que se ve a estos dos hombres muy similares y, a la par, muy diferentes; pasando por el plano ideológico, con su remanido planteo de la derecha y la izquierda; hasta la construcción de las frases, sea en diálogo o en monólogo, sobre la matriz de la antinomia.

La mentada dificultad de elegir o de identificarse con Caín o con Abel es, naturalmente, harto significativa. Además de otras posibles lecturas, responde sin dar más vueltas, a que en verdad **todos somos cainitas y “abelitas” a la vez**¹². Y, por cierto, esta duplicidad está presente en la condena de Caín, cuya mujer lleva en el vientre al hijo de Abel. **Unos y otros pertenecen finalmente a la misma familia**.

En Mónica Rosenblum predomina la interrogación y, por tanto, una actitud abierta, puesto que las interrogativas, sean preguntas o no, suponen siempre una **apertura expectante para dar lugar a la presunta respuesta, o a la reacción**. Es esta dirección, la de la búsqueda de mayor claridad, la que hace del texto una trama tensa tendida hacia ese otro, llámese Caín, llámese Abel, llámese Dios, llámese ‘yo’ –el del sujeto autorreflexivo- o llámese ‘tú/vos’ –el del alocutario-. **Así, la interrogación pone en discurso la opción inclusiva, que brinda la única posibilidad de salida, si la hay**.

Julián Andrés González Holguín¹³ en un estudio muy reciente sobre Caín y Abel señala que “[...] aunque el culpable es nombrado, la historia tiene desde su inicio mucho más de asesinato misterioso que de informe de investigación, pues **son más las preguntas**

¹² A propósito del neologismo, resulta por lo menos llamativo que en el actual diccionario de la RAE figure tanto el adjetivo ‘cainita’ como su origen, Caín, y no así Abel ni sus derivados.

¹³ Estudios colombiano que trabaja actualmente en la Escuela de la Iglesia de la Divinidad del Pacífico, en EEUU.

que genera¹⁴, que las respuestas que provee¹⁵ (2017: 16). González Holguín habla de los incluidos por exclusión, siguiendo en estos conceptos al Giorgio Agamben del tomo II de *Homo Sacer*¹⁶. Así por ejemplo, los indocumentados pueden ser perseguidos y penalizados, por lo que dentro del sistema ocupan un lugar –son incluidos-, el lugar donde se ubica a los que no tienen derecho a pertenecer –son excluidos-. Semejante condición, la de ser incluido por exclusión, es la del ‘estado de excepción’ de Agamben.

Consideramos que estas dos obras ofrecen una lectura muy fructífera desde la mirada sistémica, con su dramática dinámica de inclusión/ exclusión. El hecho de que en el mito de origen de la violencia en el mundo los protagonistas sean hermanos está planteando que todos los hombres lo han sido, lo son y lo serán. Esta relación es determinante, pues borra las diferencias y pone al desnudo el mayor conflicto social del hombre: los iguales no pueden respetarse, pero necesitan hacerlo, ya que no respetar al otro, que es frente al cual puedo definir mi identidad, es no respetarme a mí mismo. De allí en más, el camino de destrucción queda trazado. A continuación no resta otra alternativa más que una larga historia de enfrentamientos, de desencuentros y de ocasionales coincidencias, en el mejor de los casos.

Aun cuando se quiera excluir al otro, al Caín que toque, intrínsecamente es imposible. Tan solo se puede negar lo que es, mirar para otro lado, hacerse el distraído. Si hay faz, hay dorso. Si hay derecha, hay izquierda. Caín es el desterrado, el excluido; pero Abel, muerto, no sobrevive sin que Caín lleve su prole por el mundo. Caín, vivo, es el que nos permite conocer, como especie, el deseo de cuidado, de protección, de supervivencia. “Los hermanos sean unidos” parece ser indubitadamente “la ley primera”, no tanto por deber moral, sino por dictado de la naturaleza. En efecto, “Matar es afuera” (Rosenblum, 2016: 24), es excluir. Así Caín elimina a Abel; y Abel le quita el lugar a Caín.

Las dos obras tratadas aquí integran el campo de la literatura argentina de los últimos cinco o diez años, aproximadamente, teniendo en cuenta su gestación. Que en este momento, principios del S XXI, se retome el relato de Génesis 4, 1-16 es significativo. En el contexto de la historia mundial actual, la respuesta acerca de quién es el culpable siempre cambia de color. De la lógica de ambos textos se desprende que nos salvamos todos, o no se salva nadie.

¹⁴ Efectivamente, lo mismo que Rosenblum en su texto poético, las cuatro primeras páginas del trabajo de González Holguín no hace más que formularse preguntas. Tanto este estudio como el poemario se ven motivados por la misma enorme cantidad de ausencias de detalles y de explicaciones. Las preguntas son a Caín, a Abel, a Dios, al yo.

¹⁵ Todas las traducciones de González Holguín son nuestras. El original: “[...] although the culprit is named, from the very beginning the story is much more of a murder mystery than an investigative report because it generates more questions than it provide answers” (2017: 16).

¹⁶ Esta obra de Giorgio Agamben consta de cuatro tomos, iniciados en 2003.

Bibliografía:

- ESCANDELL VIDAL, María Victoria. s/f. “Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos” Capítulo 6, Versión pre-publicación, mimeo]. URL: http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBI_CACIONES/04/DOCENTE/MARIA_VICTORIA_ESCANDELL VIDAL/PUBLICACIONES/61-GDLE.PDF
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Julián Andrés. 2017. *Cain, Abel and the Politics of God: An Agambenian Reading of Genesis 4:1-16*. Routledge, Taylor & Francis Group, Florence, Kentucky. [Routledge Interdisciplinary Perspectives on Biblical Criticism, Vol. 5].
- GRUPO M. 1982. *Retórica general*. Bs.As., Paidós, 1987.
- HAVERKATE, Henk. 2007. “Aspectos pragmalingüísticos de la interrogación en español con atención especial a las secuencias de preguntas”, en *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I / Cultural Studies Journal Of Universitat Jaume I, Cultura, lenguaje y representación / Culture, Language and Representation*, vol. III, 2006, pp. 27-40 URL: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/1317/1162>
- KARTUN, Mauricio. 2014. *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Ed. y apéndice a cargo de Jorge Dubatti. Bs.As., Atuel [Biblioteca del espectador].
- LO COCO, Mauro. 2016. “la cuestión del pellejo, Mónica Rosenblum”, URL: <http://transtierros.blogspot.com.ar/2016/12/la-cuestion-del-pellejo-monica-rosenblum.html>
- MASÍN, Claudia. 2016. “la cuestión del pellejo o la poesía como forma de empatía”, prólogo a la cuestión del pellejo. Bs., Alto Pogo.
- PASCUZZO, Denis. 2014. “*Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, de Mauricio Kartun, en el Teatro del Pueblo” en *Puesta en escena*, 08 de octubre de 2014, URL: http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/2064_terrenal.-pequenio-misterio-acrata-de-mauricio-kartun-en-el-teatro-del-pueblo..php
- ROSENBLUM, Mónica. 2016. *la cuestión del pellejo*. Bs.As., Alto Pogo [Col. Poesía].