

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

ARISTÓFANES Y EL ARTE DE LO POSIBLE EN *SALTO AL CIELO* DE
MAURICIO KARTUN:
POLÍTICA Y CONCIENCIA POÉTICA EN UNA FARSA (GRIEGA)
APÓCRIFA

EMILIANO J. BUIS
Universidad de Buenos Aires – CONICET

Quizás por las dificultades propias del género, los intentos por adaptar la comedia griega a los escenarios contemporáneos han sido poco frecuentes. El caso de *Salto al Cielo* (1991), del dramaturgo argentino Mauricio Kartun, es interesante: si bien parte en su trama inicial de las mismas estructuras dramáticas y del mismo esquema actancial de *Aves*, la obra desplaza las alusiones políticas explícitas por una reflexión metateatral sostenida en torno de la factura misma de la comedia y de la función liberadora del arte. Analizaremos aquí cómo, en su búsqueda literaria, Kartun modifica el desarrollo del argumento de Aristófanes y *autoriza nuevos espacios* resemantizando el precedente 'clásico' e imprimiendo nuevos senderos y límites al fenómeno de lo cómico.

1. Introducción¹

Por su permanente cruce de registros, su apelación directa a la coyuntura política y su habitual procacidad, la comedia aristofánica ha sufrido una suerte menos digna que la tragedia ática a la hora de su recepción, reproducción o adaptación a los escenarios contemporáneos². No obstante ello y a pesar de dicha dificultad inherente al género, muchas obras han vencido la barrera de la mostración simultánea de lo político y lo procaz -quizás las dos características centrales de producción aristofánica- y se han visto representadas a lo largo de

¹Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación 20020090200095 «*Genealogías violentas y problemas de género: conflictividades familiares y perversiones del oikos en la literatura griega antigua*», dirigido por la Dra. Elsa Rodríguez Cidre y codirigido por mí en la Universidad de Buenos Aires (Programación UBACyT 2010-2012) y del Proyecto I+D+I «*Familia y Propiedad en el Derecho Griego Antiguo*», acreditado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de España (FFI2008-00326/FILO) y dirigido por la Prof. Dra. Inés Calero Secall en la Universidad de Málaga. En particular, forma parte de mi tema personal de investigación en ambos proyectos, que consiste en relevar los múltiples niveles (directos y metafóricos) de las relaciones de parentesco en la comedia aristofánica y sus alcances jurídicos.

² Reconociendo dicha complejidad, un autor como Cartledge (1990) sostuvo (con un reconocido anacronismo) que la comedia antigua fue “*something like burlesque ... broad farce, comic opera, circus, pantomime, variety, revue, music hall, television and movie satire, the political cartoon, the political journal, the literary review and the party pamphlet*”.

la historia en distintos escenarios del mundo³. Pensemos por ejemplo en la comedia *Aves* del año 414 a.C., que -quizás por su carácter más bien utópico- ha conseguido a menudo resistir los embates de la tradición dramática para configurarse en las últimas décadas (y fundamentalmente desde la famosa puesta en escena censurada de la compañía de Karolos Koun en Atenas en 1959) como una obra en permanente revisión.

En esta ponencia, en particular, nos ocuparemos de examinar uno de esos intentos recientes, el llevado a cabo en nuestro país por Mauricio Kartun en *Salto al cielo*. La obra, que debutó en el Teatro de la Campana en noviembre de 1991 bajo la dirección de Villanueva Cosse, parece dar cuenta (al menos desde la trama inicial) de las mismas estructuras dramáticas y del mismo esquema 'actancial' del original, y sin embargo termina instalando profundas divergencias con su texto de base. Nos ocuparemos aquí, precisamente, de examinar esos cruces y distanciamientos.

2. De Aristófanes a Kartun: derrotero de una metapoética cómica

Desde una primera lectura, la comedia *Salto al cielo*, que Kartun compuso a pedido del Teatro Nacional Cervantes,⁴ deja entrever un esquema dramático similar al que había imaginado Aristófanes veinticinco siglos antes. Un protagonista, Pistetero, se propone crear un nuevo mundo en el que los hombres puedan vivir con las aves, impidiendo que los dioses los gobiernen desde las alturas. La distribución 'actancial' básica de los personajes se estructura análogamente en ambos textos: los pájaros primero se oponen con firmeza a la iniciativa de Pistetero, y sin embargo a medida que avanzan las escenas se convierten en cercanos colaboradores de la empresa propuesta. Por su parte, los dioses -que se constituyen en una fuerza opositora- intentarán derribar el plan del protagonista.

La referencia explícita a los aspectos políticos del universo litigioso y del imperialismo jurídico, que claramente identificados en la comedia aristofánica, están lógicamente ausentes en Kartun. No hay referencias al problema acuciante de la ciudadanía ni a preocupaciones directas sobre la toma de decisiones políticas contemporáneas. Como explica Sikora (1993) y como veremos, Kartun insiste en el carácter utópico de la trama para justificar su *mise*

³ Cf. los excelentes estudios sobre la "actualidad" aristofánica de Van Steen [2000], Hall & Wrigley [2007] y Sommerstein [2008], *inter alia*.

⁴ Recordemos que ya se trataba en ese entonces de un autor consagrado. Nacido en San Martín en 1946, su primera obra *Civilización... ¿o barbarie?* (escrita con Humberto Rivas) se estrenó en 1973 en el Teatro Comedia. Cf. "Kartun, Mauricio", en Cortés, E. & M. Barrea Marlys (2003: 29). En su variada producción se advierten trazos sociales que van desde las contradicciones culturales de su infancia (*Bye Misterix*, 1980) hasta la propia historia argentina (*Pericones*, 1987). Adaptó y transformó variadas tradiciones teatrales, entre ellas el sainete criollo.

en scène. Desde el comienzo mismo, la obra se construye como una estructura atemporal, organizada sin embargo en torno de alusiones concretas a la realidad local americana de las aves pampeanas. Faltan aquí los encuentros discursivos que hallábamos en *Aves* entre Pistetero y los visitantes de *Nephelokokkygia*, puesto que la comunicación entre los personajes está condenada a los malos entendidos y al fracaso. En esto cobra especial importancia un personaje típicamente cómico que Kartun emplea para describir su mundo y que no aparece en el original aristofánico: se trata de Tero, quien no sólo es un portavoz del autor, sino que tiene una posición privilegiada en tanto mediador: es testigo de los episodios (desde el interior y a la vez desde afuera) y es capaz de dar a conocer su entramado metapoético. Siguiendo la línea de la reflexión aristofánica sobre el fenómeno artístico, la primera intervención de Tero que abre la pieza instala la dimensión teatral e informa a la audiencia que se dejará de lado toda ilusión dramática (Pasaje 1)

En la superficie son notorios los paralelismos formales: la búsqueda del rey de las aves que alguna vez fue humano, el deseo de escapar de las injusticias, la pretensión de un lugar pacífico en el que establecerse, la guía de los dos pájaros al inicio que orientan al par cómico, entre otros elementos. Pero también se abre lugar a las disparidades: Tero sabe bien que los dos personajes necesitarán suerte para tener éxito en su aventura. Pronto explicará que estos sueños de volar fracasarán y que todos volverán a la realidad (Pasaje 2). La función dramática de Tero consiste, pues, en presentar la verdadera naturaleza de la obra, permitirle al público comprender el sentido del argumento. Es un traductor, un veedor de la acción que comparte sus impresiones con los espectadores, que anuncia lo que sucederá. Como lo indica el juego de palabras, su deber es el de *enterar* (Pasaje 3).

Según sus palabras, entonces, Kartun subvierte los cimientos de la comedia antigua: el destino tradicional del héroe cómico con su victoria escénica -el triunfo final que Whitman (1964) considera una constante en la producción de Aristófanes- deja de verse garantizado en el nuevo contexto. En la perspectiva de Kartun y en las declaraciones de Tero, la comedia se percibe como un extraño híbrido, que va más allá de la definición que la escuela aristotélica sugiere a partir de la *Poética* y que debe encontrar en el pasado griego sus raíces precisamente para distanciarse de ellas. Así, las nuevas reglas de la ciudad de *Salto al cielo* se vinculan más con parámetros literarios que con disposiciones jurídicas. Si la antítesis entre el protagonista y los visitantes a *Nephelokokkygia* se construía en *Aves* sobre la base de un rechazo político de Atenas, en la versión argentina la voluntad de excluir a los intrusos se reinterpreta permanentemente en términos teatrales. Cuando el Corifeo aparece en escena y el coro solicita alas, se advierten referencias explícitas a la naturaleza dramática de la obra (Pasaje 4).

Poco después, el protagonista reaccionará frente al pedido de alas del Corifeo y prometerá reflexionar sobre la posibilidad de permitir que el coro vuele y viva con los pájaros. El Corifeo entonces se irrita y acusa a su enemigo de violar los principios del teatro clásico (Pasaje 5). La violación de las reglas del género es percibida como la comisión de un crimen político, y los culpables de traicionar los modelos clásicos deben ser condenados al exilio. En una pieza en la que la política parece ausente de la estructura superficial, no debe sorprender que la modernización de los géneros tradicional y los cambios en el esquema dramático sean descriptos como actos de sedición e insurrección. En la lógica de *Salto al cielo*, la denegación de alas al coro implica abolir un elemento esencial del drama griego y merece un castigo que, por supuesto, también es humorístico. Apenas cuenten con las alas reclamadas, Tero mencionará las posibilidades que brinda la comedia y definirá los ataques contra la tradición literaria, una vez más, como emergente de una violencia totalitaria (Pasaje 6).

Las cuestiones de poder, sin embargo, no son ignoradas en *Salto al cielo*. El objetivo político de Pistetero se torna evidente en cuanto se erigen las murallas de Meteoronópolis. El personaje tiene un fin personal, y para alcanzarlo no se inquietará por el sufrimiento de las aves que lo ayudan. Como algunos críticos han señalado, se vislumbran algunos rasgos de explotación demagógica en cuanto el público presencia un oscurecimiento progresivo del argumento, una suerte de desesperanza creciente que pasa a teñir toda acción sobre el escenario. A diferencia de los roles de *Aves*, los personajes aquí parecen haberse despojado de sus personalidades individuales para volverse parte de una voz colectiva y oprimida. Y esta opresión caracterizada por la corrupción y el engaño sobrevuela pronto todo el drama.

En su introducción teórica, publicada como prefacio a la obra, Kartun hace referencia a la dificultad de transmitir la experiencia como una de sus mayores obsesiones. Una obsesión que encuentra su rumbo en la obra a través del abandono de una aproximación realista (generalizada en el teatro argentino) y de la consolidación de lo que él llama una “farsa excéntrica”, una farsa que se vuelve más sutil en la medida en que no ataca a la política por su nombre sino que sugiere una posición ideológica. Bajo un juego metateatral con las palabras y las ideas, en el que los límites del discurso político parecen estar ausentes, hallamos un profundo interés en el contexto social cuando evaluamos el mensaje que dejan entrever el proyecto de Pistetero y su derrota final.

Colocar la política fuera de su lugar central es, en este sentido, una manera alternativa de referirse a lo político en un momento en el que todo lo que el teatro había tenido que decir al respecto estaba plagado de alegorías y metáforas. El propio Kartun se había ocupado abiertamente de la política

en sus obras presentadas durante el Teatro Abierto,⁵ tales como *La casita de mis viejos* (1982) o *Cumbia morena cumbia* (1983).⁶ Pero dado que el realismo parece ya poco posible en el teatro argentino de comienzos de los noventa, la utopía parece tomar su lugar en la condena de la corrupción y el autoritarismo.⁷ Como ha dicho Pellettieri, en *Salto al cielo* la ciudad creada por Pistetero es un espacio para la literatura en el que el poder está determinado por las palabras y la fantasía. A tal extremo llega la primacía de lo ficcional que Kartun decide modificar drásticamente el final de la comedia aristofánica. Mogliani explica este distanciamiento afirmando que, mientras en *Aves* la utopía es inalcanzable, en el texto de Kartun la esperanza se preserva porque los pájaros terminan iniciando un nuevo sueño.⁸ Nos resulta difícil compartir esta opinión, dado que precisamente en Aristófanes el protagonista consigue lo que en *Salto al Cielo* se ve obligado a abandonar. En *Aves*, precisamente, el triunfo de Pistetero, que logra obtener a Basíleia como esposa y vencer así a los dioses al heredar los atributos de Zeus, representa la victoria cómica del plan. Pistetero se ha transformado en el más elevado de los dioses (v. 1756) y ha podido derribar a todos sus adversarios políticos, a tal punto que se dedica a asar los pájaros anti-democráticos en el momento en el que la embajada del Olimpo hace su entrada en escena. En *Salto al cielo*, en cambio, son los dioses mismos los que le ofrecen a Basíleia al protagonista, son ellos quienes lo persuaden de dejar de lado su proyecto para evitar una masacre de hombres y aves (Pasaje 7). Y el propio Pistetero reconocerá su fracaso al preguntarle a su compañero Evélpides en qué se equivocaron (Pasaje 8).

En este final amargo, el triunfo ya no pertenece a la empresa individual de un héroe cómico que, al usar su conocimiento retórico-político, consigue imponerse, como ocurría en *Aves*. Al contrario, la obra en estas instancias

⁵ “The phenomenon of Teatro Abierto (1981-1984) becomes the shared experience in which the entire theatrical community participates and unites, in both a real and metaphorical sense, and expresses the essence of the generational entelechy. Coming as it did in the final years of the thirty-year period, Teatro Abierto should be seen as the culminating act of the Generation of 1956 since it represents both the fulfillment of the generational task and the resolution of the generational conflict. Teatro Abierto stands as an objective correlative of the generation, the fusion of its desire for freedom from socio-political repression and its concomitant search for freedom and identity in a unique theatrical style” (Roster, 1991). Esta aproximación realista al mundo fue puesta en jaque de modo paulatino por las nuevas voces de la Generación de 1971, que incluyó a autores como Ricardo Monti, Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y Roberto Perinelli, entre muchos otros.

⁶ Graham-Jones (102-107).

⁷ Al analizar diacrónicamente la obra de Kartun, Cosentino (1991: 36) considera que el movimiento problemático de la infancia a la adolescencia que se percibe en sus primeras obras es reescrito en el *corpus* posterior en términos de un desplazamiento de los hombres hacia una tierra sin hombres.

⁸ Mogliani (1992: 79-82).

se cierra con una celebración ambigua en la que los dioses conservan su superioridad ancestral. El Colibrí y los pájaros -que antes habían decidido seguir a Pistetero en su revolución- intentarán ahora ganar una posición y dar una buena impresión a los dioses poderosos. El matrimonio de Pistetero, por su parte, implica una renuncia a sus sueños y una aceptación de los condicionamientos divinos. Los hombres, nos enseña la obra, no pueden dejar de ser lo que son, y de ahí la necesidad de su imperiosa capitulación.

El fin de Pistetero y la gran clausura de la obra se acercan. Y Tero, nuevamente, aprovecha para pensar las tensiones contenidas en la trama cómica (Pasaje 9). Recurre a un juego de palabras al mostrar que, en breve, el *derrotero* se aproxima a la *derrota*. En un cruce entre ficción y realidad ("*La vida es un rumor lanzado por un pajarito, puro desplume y terotero, sin ninguna seriedad*"), entre sueño y vigilia ("*Acaba el sueño, y quedan del sueño los restos*"), la comedia procura restablecer el equilibrio perdido, pero termina aceptando que la trama ha perdido su camino. Tero ya no controla el desarrollo del argumento; tampoco lo controlan los restantes personajes. Pero ello no resulta problemático, en la medida en que la comedia, de hecho, solamente puede ser comprendida en el seno de la paradoja que instalan esos cruces: las normas clásicas que deben ser respetadas son transgredidas hacia el final. Muy poco antes del último discurso de la obra, Tero duda acerca de si la pieza culminará con risas o llantos (Pasaje 10). Si, de acuerdo con la tradición aristotélica, la comedia debía contar con un comienzo, un medio y un fin, Kartun demuestra que, para ser tal, debe también expresar su habilidad para subvertir y desmantelar su propia estructura.

3. Recapitulación

Mediante el logrado desdoblamiento del héroe-protagonista de Aves en dos figuras complementarias (no en vano llamadas *Piste-tero* y *Tero*), *Salto al cielo* autorizará frente al público nuevos espacios de interacción desconocidos en el pre-texto aristofánico. En esta dialéctica fuertemente metateatral que se establece entre los propios personajes -y entre algunos de ellos y los espectadores- se va generando un progresivo oscurecimiento de los bordes entre lo literario y lo real, entre la tierra y el aire; se trata de una desarticulación textual que sugiere en la nueva ciudad una (con)fusión extraña, y nunca desprovista de conflicto, entre el rol público del dramaturgo y la autoridad.

Al desplazar las alusiones políticas explícitas por una reflexión sostenida en torno de la factura misma de la comedia y de la función liberadora del arte, como hemos visto, *Salto al Cielo* instaura una profunda crítica al realismo propio del teatro argentino, como señalan Pellettieri (1993) y Sikora (1993). Kartun parece lanzarse en una búsqueda literaria que, apoyándose en el juego ya instalado por Aristófanes sobre la falta de ilusión dramática, sorprende al espectador y termina trastocando el desarrollo del argumento. Mediante una

vuelta de tuerca, el nuevo final que consagra la pieza resemantiza el precedente “clásico” ateniense e implanta nuevos senderos (y nuevos límites) para el fenómeno de lo cómico.

Incluso la oposición entre aire y tierra, permanente a lo largo de la obra, se ve minada en el final, en cuanto los pájaros remplazan el frustrado diseño de Pistetero y conciben un nuevo sueño (un nuevo plan literario) para comenzar de nuevo. El aire y la tierra son expulsados por un tercer elemento que Tero advierte en sus palabras: el agua (Pasaje 11).

La obra nos pone frente a un Canario avergonzado que toma la decisión de quedarse en el cielo, junto a Pistetero, Basileia y el Colibrí, y servirá a los dioses. Tratándose de un artista, está forzado a aceptar su condición. Kartun deja en claro una vez más su marca poética y regresa a la relación entre poder y arte, entre política y literatura. Cuando los dioses obligaron a Pistetero a aceptar su trato, el protagonista explicó a la Urraca que era preciso que lo hiciera para poder proteger Meteoronópolis (Pasaje 12). Si el ejercicio de la autoridad implica llevar a cabo el arte de aquello que es posible, como sostiene, entonces uno podría afirmar en cierta medida que la comedia, en tanto género, supone una actividad semejante. La obra se desenvuelve como puede, como resulta posible. Pero una última vuelta de tuerca le permite a Kartun dejar a Aristófanes un poco más atrás. La mayor parte de los pájaros han decidido huir del cielo. Formularán una propuesta inesperada que, en el marco del argumento tradicional, no parece posible. Si la tierra y el aire se ven reconciliados y el *status quo* recobrado, el único modo de permanencia con que cuenta la comedia es el descubrimiento de nuevos espacios. Encontrar un nuevo sendero que no parezca retomar ningún precedente. Un sendero que rechace tanto las modalidades políticas argentinas en materia de puestas teatrales durante los ochenta como los indicadores formales de las *performances* atenienses de fines del s. V a.C.

En un delicado balance entre poesía y política, Kartun consigue crear un territorio dramático único en el que resulta posible experimentar, discutir y jugar en torno del papel central del arte. Es un nuevo sendero en el que, en definitiva, el paisaje utópico -donde no están vigentes las reglas- resulta ser la comedia misma.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y comentarios

- Coulon, V. (19778) *Aristophane: Les Oiseaux. Lysistrata*. Tome III. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, 1928.
- Dunbar, N. (1995) *Aristophanes' Birds*. Oxford.
- Kartun, M. (1991) "Salto al Cielo", en Pellettieri, O. (1993) (ed.) *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores* (Colección Telón, Teatro Contemporáneo, 3), Ottawa: Girol Books.
- Kartun, M. (1993) *Teatro I*. Buenos Aires: Corregidor (con estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri).
- Rogers, B. B. (1924) *Aristophanes. The Peace. The Birds. The Frogs*. With the English Translation of B. Bickley Rogers, Vol. 2, Cambridge (MA) & London.
- Sommerstein, A. H. (1987) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 6. Birds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- Zanetto, G. (1987) (ed.) *Aristofane. Gli Uccelli*. Introduzione e traduzione de D. Del Corno, Milano.

Bibliografía crítica

- Cortés, E. & M. Barrea Marlys (2003) (ed.) *Encyclopedia of Latin American Theater*, Westport: Greenwood.
- Cosentino, O. (1991) "El teatro de los 70: Una dramaturgia sitiada", *Latin American Theatre Review* 24 (2); pp. 31-39.
- Dubatti, J. (1993) "El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía" (entrevista a Mauricio Kartun), en *Teatro I*. Buenos Aires: Corregidor; pp. 279-286.
- . (2001) (ed.) Mauricio Kartun. *Escritos 1975-2001*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas (Colección Teoría).
- . (2005a) "Conversazione con Mauricio Kartun. Autore, docente e collezionista di 'vecchie carte'", en Hrelia, F. (cur.) *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispanoamericana*; Roma: Editoria & Spettacolo; pp. 77-86.
- . (2005b) "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros", en Dubatti, J. *El teatro sabe. La relación escena/*

- conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel; pp. 151-172.
- . (2009) “*Pericones* de Mauricio Kartun: estructura dramática, novelas de piratas y sujetos históricos”, *Stichomythia* 9; pp. 9-13.
- Graham-Jones, J. (2000) *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*, Lewisburg (PA): Bucknell University Press.
- Hall, E. & A. Wrigley (2007) (ed.) *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*. London.
- Mogliani, L. (1992) “*Salto al Cielo*: el desarrollo de una utopía”, en Pellettieri, O. (1992) *Teatro argentino de los ‘90*, Buenos Aires: Galerna; pp. 79-85.
- Pelletieri, O. (1990) *Cien años de teatro argentino (1886-1990)*, Buenos Aires: Galerna.
- . (1991) “La puesta en escena argentina en los 80: realismo, estilización y parodia”, *Latin American Theatre Review* 24 (2); pp. 117-131.
- . (1999) “Mauricio Kartun y el teatro nacional”, *Teatro*, Tomo II, Buenos Aires: Corregidor, pp. 9-28.
- Rivera, V. A. (1989) *La composición dramática. Estructura y cánones*, México: Escenología.
- Roffo, A. (1987) “La utopía de organizar el caos” (entrevista con Mauricio Kartun), *Teatro*, Revista del Teatro Municipal General San Martín N° 29; pp. 42-48.
- Roster, P. (1991) “Generational Transition in Argentina: From Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)”, *Latin American Theatre Review* 25 (1); pp. 21-40.
- Sikora, M. F. (1993) “La comedia griega en *Salto al Cielo* de Mauricio Kartun”, en Pellettieri, O. (ed.) *De Esquilo a Gámbaro. Teatro, mito y cultura griegas y teatro argentino* (Cuadernos del GETEA N° 7), Buenos Aires: Galerna; pp. 117-126.
- Sommerstein, A. H. (2008) “Lysistrata turns a somersault: comedy, war and Eric Linklater”, *Classics Ireland* 14; pp. 1-43.
- Van Steen, G. A. H. (2000) *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton: Princeton University Press.
- Whitman, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

ANEXO. CITAS DE PASAJES ANALIZADOS

Pasaje 1:

TERO.- Historia de los pajaritos. Obsérvese. Obra de teatro. ¿Por qué las aves siempre se van? ¿Es el murciélago un ave o qué? ¿Por qué los pájaros gritan al atardecer? y otros interesantes misterios de la ornitología. Todo según aca el amigo: *Belenopterus Cayennensis*: Tero, Terencho, Teruteru. En un solo día aristotélico al fin. Que en otro tiene los huevos. Noche oscura en esta fábula. Minutos antes del amanecer en esta fábula. Un páramo. Allá piedras. Allí precipicio. Comedia: imitación de los hombres –como se ha observado– peor de lo que son. Evélpides, atrás Pistétero. Jóvenes. Abandonan su patria cansados de la injusticia de esa tierra, y llegan a estos aires, a esta escena, anhelando un lugar donde fundar un mundo mejor. Buscan en su marchita al extravagante Picaflor, el Colibrí que alguna vez fue humano para que él les recomiende en su sabiduría de viajero el territorio donde elevar ese mundo nuevo. Llevan de guía a un par de cuervos. Grajos morochos que los arrastran a su destino. A su suerte. Que falta les hará. Obsérvese. (p. 145).

Pasaje 2:

TERO.- ¡Amanecer de la historia! ¡Amanecer de la obra! Sueño de juventud. Ya luego volar, no se sueña más. Ya luego el tiempo pondrá: (*Terrible*) Los pies sobre la tierra. (*Ríe*). Tero. (p. 147).

Pasaje 3:

TERO: - (...) Tero. Desafío. Obsérvese. Aire contra tierra. ¿Qué palabra habrá pronunciado en su lengua el augur? Misterio. Nunca lo entenderán los oídos humanos que siempre esperan por comprender todo. Klage, klage, Urutaú, In den Zweiden des Yatay. War einmal ein Paraguay Wo geboren Ich und du: klage, klage, Urutaú! El misterio es un poder. ¿Y qué contestará el profeta a las palabras del héroe? Por gentileza de este traductor, y gracias a la magia del teatro, todo trama y convención, se enterarán ustedes de aquello que los protagonistas no se enterarán nunca. Se enterarán. De enterar. Que no es otra la función del tero. Se entiende. Obsérvese. (p. 161).

Pasaje 4:

CORIFEO – (*Entrando. Máscaras, coturnos, y grandeza trágica.*) ¡Alas...! ¡Alas...! ¡¿Dónde reparten alas...?! (*Descubriendo a Pistétero*). ¡¿Eh...?! ¡¿Ya te procuraste tú las tuyas?! ¡Juro a Tespis! ¡¿Cómo has...?! ¡¿Pero en virtud de qué infracción a la poética toda has podido?! ¡El corifeo soy de esta comedia! ¡A esta trama pertenezco como la nata a la leche! ¡Cómo pudo alguien enterarse antes que yo...! (*Reacciona*). Salvo que tú fueses... (*Avergonzado*) Claro, claro.

Sí. Definitivamente tú eres el protagonista. No había tenido hasta ahora el gusto de... ¡Je! Mi coro, el de los humanos no ha hecho aún su entrada en escena, por eso... (*Trans.*) Apenas terminado el acto anterior calcé mis atavíos, y hacia aquí me apresuré para ser pionero en la ciudad (p. 169).

Pasaje 5:

CORIFEO.- (*Estalla grandilocuente*) ¡¿Permitir?! (*Al coro.*) ¡¿Permitir ha dicho?! ¡¿Y qué permiso necesita un coro para habitar su propia comedia...?! ¡¿O es que eres, también tú, de los que sueña con abolirnos...?!

PISTETERO:- No, no se trata de...

CORIFEO:- (*Interrumpe.*) ¡Ahhh...! Así que de esos eres, de los que esputan sobre las reglas...

PISTETERO:- Yo...

CORIFEO:- ¡De los que ultrajan a Aristóteles! ¡De los que estupran su poética!

PISTETERO:- No hablaba yo de...

CORIFEO:- ¡Comedia sin coro: pájaro sin alas! ¡¿No comprendes, insurgente, el inexcusable equilibrio de una estructura dramática?! (...) ¡¿En nombre de qué abstrusa modernidad expulsas al coro de la escena?! ¿Sabes a qué exilio lo condenas? (*Irónico.*) ¡Eres joven, claro...! ¡Quieres cambiarlo todo! ¡Pues comienza por respetar lo clásico! ¡Por venerarlo! (*Contenida amenaza.*) Pero si así no lo hicieras, faccioso, asume frente a Apolo, Dios de las artes, el riesgo de tu gesto impío. (*Ordena.*) ¡Al destierro! ¡Vamos! (p. 170).

Pasaje 6:

TERO.- Todo alborozo. Todo regocijo. Hasta prestar alas es posible. Un acto de lesa literatura que si le sirvió a Aristófanes, bien le puede servir a este tero. Un vivalajoda. Aún lo emotivo encuentra su lugar en la comedia. Obsérvese. (p. 164).

Pasaje 7:

NEPTUNO.- (*A Pistetero. Aparte.*) Blup. (Pistetero, amigo, soy de tu causa. ¿No lo ha dicho acaso con elocuencia mi regalo...? ¡Cómo no comprenderte, si también yo al igual que tu, cargo sobre las espaldas como un Atlas, el peso de mi mundo el de las aguas! Mas, no puedo así contra la ira de Hércules. Lo que pides es excesivo, y mal puedo defender tu posición cuando todo el Olimpo estallaría. Si te allanaras al menos a pedido más sensato... sé que tienen los pájaros su fuerza, mas piénsalo, pronto sería aquello una carnicería donde colgaran desollados aves y humanos.) ¿Blup...? (¿Por qué no aprender del junco, que sabe doblarse sabio cuando el viento y alzarse luego en la calma? ¿Prefieres la rigidez del inflexible cardo que se quiebra y muere...? Por qué

pensar en guerra cuando te ofrecen los dioses por mi boca, protección, ventura, abundancia, y hasta te conceden en matrimonio el más preciado himen del Olimpo.) (p. 180)

Pasaje 8:

PISTETERO. – (*Infaltable. Con la angustia correspondiente*) Evélpides....
¿En qué nos equivocamos...? (*Evélpides esboza una sonrisa triste y se encoje de hombros. Comienzan a entrar algunos invitados que unen sus voces en el festejo.*)
(p. 183)

Pasaje 9:

TERO. – (*Sobre una música que sigue subiendo. Restos y polvo caen desde la ciudad.*) Noche profunda al final. Noche cerrada. Cancel. Sube la helada. Baja el sereno. Las cosas buscan desesperadamente su equilibrio. Obsérvese. La historia acaba como puede. Acaba el sueño, y quedan del sueño los restos. Residuos del deseo que fue. La historia es solo una polución nocturna. Un pegote infecundo entre las piernas. El cadáver de un pájaro boyando en el cielo. El ave en el aire ha muerto, no sabiendo cómo se cae. ¿Cuál es este cuento al final? ¿De qué se trata? ¿Es una treta? Obsérvese. La vida es un rumor lanzado por un pajarito, puro desplume y terotero, sin ninguna seriedad. ¿Una vileza? ¿Un tero quebrado? ¿Un tero taimado? Un tero apenas terotero, que en un lado pega el grito y en otro tiene los huevos. Un portero que cuenta patrañas en la puerta. Un inocente que ríe, gritando que derrota, derrotero quiere decir camino, y derrumbe: perder el rumbo. ¡Tero! Un cuidador del jardín en lo oscuro de la noche. Un guardabosque asustado. Un cobarde al fin que despierta a todos con sus gritos de miedo cuando el peligro asecha. ¡Tero! ¡Tero! ¡Un timorato que alborota mientras huye! ¡Tero! ¡Qué se yo...! Mesterio...!! ¡Tero! ¡Tero! ¡Tero! (*Bajan las lucen sobre sus gritos de alarma.*) Tero. (pp. 186/187).

Pasaje 10:

TERO. – (*Estropeado.*) Ocaso. Obsérvese. Tardecita en esta murmuración, en este chisme, en esta puesta. Poniente. Puesta de sol. De espaldas. Como si fuera poco caer, caen también las primeras sombras. Tero. Se ensombrece el argumento, la vida, la tarde, la era. ¿Cuál era...? Gritería de pájaros al atardecer del día, del ciclo, del siglo. Un atavismo de aquí en más entre los pajarracos. Implacable se acerca el desenlace. De enlace y moño para este caso. Para este casorio. ¿Será de reír? ¿Será de llorar? No sé. Yo no me llevo de cuentos. Todo tiene en el mundo, Aristotélico al fin, planteo, nudo y resolución. ¡Olor a mar, a marisco, a marisma! ¡Insigne pescau se acerca obsérvese, al mundo de los pajaritos! (p. 177)

Pasaje 11:

ÑANDÚ. - ¿Y dónde habría otro lugar para nosotros...? ¿Hacia dónde mudaríamos los pájaros...?

FLAMENCO. - Hacia el mar. Hacia las costas.

(...)

CANARIO.- ¿Qué haría un flamenco en las aguas...?

FLAMENCO. - Hacerse a ellas si fuera preciso. ¿Nunca has soñado sumergirte...? Se despierta uno con la sensación de que el aire es insuficiente; de que al pájaro le está dado algo más. ¿Hay un mundo allí bajo las aguas, como esperando que uno lo desnude! ¿No te provoca? ¿Qué harás aquí, Canario? ¿Cantarás en la corte...?

CANARIO.- (*Avergonzado.*) Soy un artista. (p. 185)

Pasaje 12:

PISTETERO. - ¡Hay que estar en mi lugar para darse cuenta! ¡Lo difícil no es ascender, pájaro, sino mantenerse en el aire! ¡Gobernar, Urraca, es el arte de lo posible!