

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

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

MAURICIO KARTUN COMO ADAPTADOR DEL TEATRO GRIEGO: COMEDIA Y UTOPIA

MILENA BRACCIALE ESCALADA
Universidad de Mar del Plata

*El hombre, siguiendo dicho ideal,
llegará a ser un superpájaro que,
lejos de nuestra atmósfera,
cruzar  los espacios infinitos entre los mundos,
transportado a su verdadera patria,
a una patria aérea, por fuerzas aromales.*
Gastón Bachelard

A través de esta ponencia proponemos abordar el texto dramático *Salto al cielo* de Mauricio Kartun, estrenado en el Teatro de la Campana el 4 de noviembre de 1991, con dirección de Villanueva Cossa, como una adaptación no ortodoxa de *Las Aves* de Aristófanes. El objetivo es determinar en la selección que hace Kartun, en tanto escoge no sólo una comedia dentro del vasto repertorio griego, sino también una pieza marginal dentro de la producción de Aristófanes. En este sentido, observar la elección de un género menor y de una pieza marginal, así como también las modificaciones que Kartun ejerce en dicha adaptación con respecto al original, sumado al modo en que all  funciona el concepto de utopía, nos permite acercarnos a ciertas particularidades de la poética del autor que pueden ser relacionadas con la totalidad de su obra y, además, con el contexto inmediato de producción de la pieza: la Argentina de principios de los 90.

De acuerdo con Patrice Pavis¹, la adaptación es un trabajo dramaturgico a partir de un texto destinado a ser escenificado. A diferencia de la traducción, esta práctica teatral no teme modificar el sentido de la obra original, por el contrario, goza de gran libertad. La relectura de los clásicos es un tipo de adaptación bastante frecuente que implica una intervención, una reescritura, una recreación que, lejos de ser inocente, compromete la producción de sentido. A partir de esta idea, proponemos analizar la adaptación realizada por Mauricio Kartun de “Las Aves” de Aristófanes en su obra “Salto al cielo”, estrenada en el Teatro de la Campana a fines de 1991, bajo la dirección de Villanueva Cosse. Nos interesa observar las razones que operaron en Kartun para seleccionar como fuente dicho texto y, a su vez, plantear las posibilidades de reconocer

¹ Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, est tica, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 35-36.

en esta elección y en la construcción del nuevo texto rasgos particulares de su poética de autor.

Tal como él mismo relata², este trabajo surgió a partir de un pedido por parte del Teatro Nacional Cervantes³ de un texto para su temporada. Para ese entonces, Kartun ya era un dramaturgo consolidado en la escena porteña aunque aún no dirigía sus propias piezas, actividad que emprendió recién en la última década. Según sus propias palabras, llegó a “Las Aves” de Aristófanes por azar. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, ese acto aparentemente azaroso no se produjo por mera casualidad. En primer lugar, dentro del vasto repertorio de clásicos griegos Kartun opta por la comedia, es decir que, en comparación con la tragedia, su primera elección es la de un género menor e, incluso, dentro de la producción de Aristófanes, selecciona de las once comedias que de él se conservan una de sus piezas menos reconocida. Aquí aparece, entonces, una primera peculiaridad que puede relacionarse con la poética general del autor: la opción por lo marginal o, dicho de otra manera, el trabajo creativo a partir de un género menor.

En segundo término, la antigua comedia ateniense, de quien Aristófanes fue no sólo el principal cultivador sino prácticamente su único representante, reúne dos características centrales que a nuestro entender cifran otras dos marcas insoslayables de la estética dramática de Kartun: el carácter político y el humor. Es sabido⁴ que tanto la comedia como la tragedia nacieron en las fiestas de Baco, cuyo culto contenía multitud de elementos dramáticos. Pero la primera, a diferencia del carácter serio y triste que adquirió la tragedia conforme a los sufrimientos aparentes del dios, se desarrolló a partir de la más desenfadada alegría. Parte de estos festejos lo constituía el *komos*, festín bullicioso con picarescos chistes y canciones de sobremesa, donde los convidados se entregaban medio beodos a danzas desenvueltas y entonaban un himno a Baco en el que al dios del vino se asociaban Falos y Fales, representantes de la fuerza generatriz de la naturaleza. A esta canción báquica se le llamaba la *Comedia* y solía repetirse en una procesión que se organizaba luego del festín. Los comensales, disfrazados con grotescas máscaras, con coronas de flores y tiznados de vino recorrían en carros el lugar donde se llevaba a cabo la fiesta. Finalmente, esta ebria mascarada buscaba como blanco de sus burlas al primero que se le ofrecía ante su vista y lanzaba sobre él un verdadero diluvio de chistes irrespetuosos, resaltando los defectos del elegido a viva voz y avergonzándolo frente a la multitud.

² Dubatti, Jorge. Reportaje, “El teatro de M. Kartun: Identidad y utopía”, en Kartun, Mauricio, *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, pp. 279-286.

³ Finalmente, la puesta en el teatro Cervantes nunca se concretó, de ahí que el texto haya sido estrenado en el Teatro de la Campana.

⁴ En Baráibar y Zumárraga, D. Federico, “Introducción” a *Comedias de Aristófanes. Tomo primero*, Madrid, Hernando, 1942, pp. 1-16. _

Así, la comedia nació de las fiestas dionisiacas y con su natural alegría e imaginación pasó pronto a la censura del ciudadano particular, aspirando a la justicia y la virtud, proponiendo en medio de las ironías y las enormes chanzas un ideal al espectador, señalando al vicioso por su propio nombre. De aquí el carácter eminentemente político de la comedia, que con la afición de intervenir en el gobierno y en la constitución democrática de Atenas, llegó a convertir a la escena en una segunda tribuna, juzgando con audacia las decisiones que el pueblo adoptaba en el *Ágora* y proponiendo además reformas y medidas. A partir de lo descrito, es factible sostener que Kartun encontró en Aristófanes un mundo poético y una atmósfera dramática que se relacionaba directamente con su propia producción: un teatro eminentemente político, donde la crítica al *statu quo* se ve atravesada por el humor, el desenfado y la sexualidad.

Ahora bien, dentro de este mundo general con el que Kartun se identifica como autor, “Las aves” condensa en una sola obra otros dos hitos constitutivos de su dramaturgia: la utopía y la patria como búsqueda de una identidad. En sus propias palabras⁵:

Por otro lado reaparece aquí, como dije antes, una constante de mis desvelos: la utopía, la dificultad de su concepción, las imposiciones de la realidad (...) *Salto...* es mi humilde aporte a la polémica. Creo en la necesidad vital del hombre de construir utopías. Sin ellas sólo nos queda del deseo, su cadáver; la utopía es el vehículo de ese deseo, es su camino y su motor. Sin ella sólo nos quedaría responder a nuestras necesidades más inmediatas, más primarias. Deseo es pasión, y sin ella es imposible toda concreción histórica (...) a la muerte de una utopía corresponde el nacimiento de otra, y éste es un acto orgánico, vital, independiente de toda voluntad especulativa.

Siguiendo los aportes de Gastón Bachelard⁶, podemos incluir, primero a “Las Aves”, y luego, por añadidura, a “Salto al cielo”, cuyo título es elocuentemente ilustrativo al respecto, dentro de las imágenes literarias que pertenecen a la *imaginación ascensional* y en relación con una filosofía del movimiento. De acuerdo con este autor:

Entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia. Nada las explica y lo explican todo. O, en forma más simple: cuando se las quiere vivir, sentir y sobre todo compararlas, se comprende que llevan un signo esencial y que son más naturales que todas las demás. Nos comprometen más que las metáforas visuales, más que cualquier imagen resplandeciente (...) tienen un

⁵ Dubatti, Jorge, Op. cit., pp. 285-286.

⁶ Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y de la angustia (...) No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales. (pp. 20-21)

De esta manera, es factible sostener que tanto la obra de Aristófanes como la de Kartun se construyen como una gran metáfora, donde la acción imaginante, tal como explica Bachelard⁷, consiste en deformar las imágenes suministradas por la percepción, esto es, en proponer uniones inesperadas de imágenes. Sumado a esto, resulta ilustrativo enfatizar que el epíteto del sustantivo “aire” es, precisamente, “libre” y que, por lo tanto, las metáforas asociadas al vuelo y a la ascensión hacen hincapié, de manera transversal, en la valoración de la libertad. Tanto en el texto clásico como en su reescritura, el eje de la trama es un viaje emprendido por dos hombres, jóvenes en el caso de Kartun, que huyen de su patria, cansados de las injusticias y de la vida que allí se lleva, en busca de un mundo mejor. Quieren fundar una ciudad e interrogan para ello a un pájaro, que ha sido antes hombre y que por lo tanto ha recorrido todo el universo conocido y podrá indicarles el lugar propicio para ese acto. Tal sitio, por supuesto, no existe. Y es así como se les ocurre fundar la ciudad en el cielo, interrumpiendo de esa manera el trato que existe entre los dioses y los hombres, y devolviéndole el poder a los pájaros, originales dominadores del universo.

Kartun va a tomar como modelo la obra de Aristófanes, llevando al extremo los procedimientos de este autor e imprimiéndole su sello personal. Lo primero que salta a la vista es el uso de tipos de aves locales, presentes en la geografía latinoamericana, frente a las que usa Aristófanes. Así, si bien conserva el nombre de los dos protagonistas, Evélpides y Pistétero, utiliza como aves artífices de la escena al tero, al colibrí, al flamenco, al biguá. Esta transformación evidencia una intención deliberada de vincular al texto con el contexto de producción y escenificación, de forma tal que el espectador/lector no sienta un distanciamiento producido por nombres extraños o ajenos a su cotidianeidad.

En la obra de Aristófanes⁸, Evélpides, en un momento, le habla directamente al público: “*No lo olvidéis, espectadores: nuestra enfermedad es completamente opuesta a la de Sacas*” (P. 9). Este procedimiento que en la época, y sobre todo en la comedia, sería corriente, no es de todas maneras algo que llame la atención en la pieza, pues se da solo en unos pocos momentos y con

⁷ Bachelard, Gastón, Op.cit.

⁸ Aristófanes, *Las aves*, en *Comedias completas. Volumen II*, Barcelona, Iberia, 1957, pp.5-46. En las próximas referencias textuales a esta obra se indicará el número de página entre paréntesis.

referencias muy sutiles, como la expuesta. Sin embargo, Kartun, como ya hemos dicho, extrema algunos de los procedimientos que aparecen en germen en Aristófanes. Y éste es uno de esos casos, ya que desde el principio de “Salto al cielo”⁹ el personaje del Tero oficia de narrador, interrumpiendo las escenas para realizarle comentarios al público o presentar lo acontecido. En sus palabras, el humor, la ironía y la autorreferencialidad serán marcas constitutivas. Así, leemos al comienzo de la obra:

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 acá según el amigo: *Belenopterus Cayennensis*: Tero, Terencho o 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 (p. 229).

La cita precedente, que es además el primer texto de la obra, permite observar ya la mayoría de los procedimientos llevados a cabo por Kartun en esta pieza. Primero, la presencia de un narrador que irá no sólo haciendo comentarios al respecto de la trama, sino también relatando al público el paso del día. Segundo, la autorreferencialidad a esta pieza en particular y al teatro en general. Irónicamente, el Tero hará referencias metateatrales a las imposiciones aristotélicas, al supuesto respeto que implica el abordaje de un clásico y será, asimismo, el encargado de nombrar puntualmente a Aristófanes así como también de ser el portavoz del autor brindando su visión del teatro: “*La comedia es siempre una utopía en escena. Tero. Todo sueño es creíble, todo recurso es verosímil. Obsérvese*” (p. 251). En tercer lugar, aparece el juego de palabras como una de las formas a través de las cuales se genera el humor. Así, se observa en la cita el juego, por ejemplo, con el sustantivo “marchita”, que indica literalmente la marcha, el traslado, el recorrido de los jóvenes, a través del uso del diminutivo, pero que también refiere como adjetivo a la condición de una flor muerta, y que metafóricamente alude a esa patria abandonada, donde los sueños ya no pueden concretarse. Así, más adelante, el Tero será el encargado de “en-terar”

⁹ Kartun, Mauricio, *Salto al cielo*, en *Teatro*, Op. cit., pp. 227-278. En las siguientes citas a este texto se indicará el número de página entre paréntesis.

al público sobre lo acontecido, oficiando de este modo como una especie de “por-tero” “...*que cuenta patrañas en la puerta*” (277-8) y, finalmente, será un “embus-tero”, ya que hacia el final se descubrirá que escondido debajo de una máscara fue el pajarero que les vendió los cuervos como guía a los jóvenes para encontrar al picaflor. Toda la obra está llena de juegos de palabras, que sumado a la ironía de muchos de los parlamentos, al uso satírico de los refranes populares y los lugares comunes, a los encuentros sexuales entre Procne y Evélpides y a las acciones payasescas de golpes y equívocos entre Neptuno, Hércules y el Pez Piloto, otorgan al texto un ritmo ágil propio de la comedia, donde el juego y las referencias humorísticas son constantes. En la cita se observa además la concepción de la obra, de la “escena”, como “aire”, así como también el uso del infinitivo “elear” en el sentido de construir el nuevo mundo, pero también en el sentido de ascender. Esta pieza es, justamente, eso. Un ascenso al mundo de los sueños, donde todo es posible. Sin embargo, tal como afirma Pistétero, “*¿Lo difícil no es ascender, pájaro, sino mantenerse en el aire!*” (Kartun: 267). Y, así, con esta frase, se resume la concepción de Kartun de la utopía como una búsqueda permanente.

Entre las modificaciones que Kartun le imprime a la pieza de Aristófanes, aparece, además de las ya mencionadas, otra más que nos gustaría destacar y que se relaciona directamente con la poética autoral de Kartun: el cruce de registros. Así, lo coloquial se cruza con lo culto, y las referencias locales y/o profanas se entremezclan con las alusiones al mundo de la antigüedad clásica. Del mismo modo, Evélpides entona subrepticamente una canción, intercalándose así entre el diálogo de los personajes y el relato a público, la música que, simboliza, además, una de las particularidades de los pájaros: el canto. En esta canción, Evélpides resume la mayoría de las ideas que venimos describiendo y que, además, fueron descriptas por Bachelard como características de la imaginación ascensional:

Amasando deseos la cabeza / como el barro en la rueda, el alfarero / pongo
manos a la arcilla de mis sueños / modelando la tierra que venero / (...) Un
viento en llamas que se llama libertad. / Por ellos toco mi cielo con las manos,
/ siembro esos vientos y recojo eternidades, / echo a volar en alas de su soplo,
/ y hago de cosas en el aire, realidades. / Ese es el mundo que pongo por las
nubes / mi mundo airoso, un mundo de alto vuelo / regia región, nación aún
no nacida... (pp. 236-7)

Como se observa, la cita está plagada de imágenes o metáforas del ascenso: viento, cielo, volar, alas, soplo, nubes, aire, airoso (en el sentido de poseedor de mucho aire). Y éstas, a su vez, tal como sostiene Bachelard, se relacionan directamente con la idea de libertad. Se trata de la constitución de una realidad otra, de la posibilidad de desear, de soñar, de modificar lo establecido. Tanto es

así, que Kartun agregó aún más detalles al sueño de fundar una ciudad en el aire propuesto por Aristófanes, incorporando, por ejemplo, al personaje de Ícaro, ausente en Aristófanes, estableciendo una suerte de genealogía entre aquellos que han soñado con la posibilidad de elevarse en el aire, e incluso, como Dédalo, han perdido la vida en el afán de volar. El mito de Ícaro representa el fracaso, aunque no por eso el abandono del sueño. La imagen de la cabeza amasando deseos como metáfora de pensar, de imaginar, de soñar, se relaciona asimismo con la visión que Kartun tiene del teatro: un espacio privilegiado para explotar al máximo la imaginación, un espacio de entretenimiento, donde el humor sea un elemento constitutivo, pero, a su vez, donde ese humor esté plagado de ironía y esa ironía de crítica. El teatro puede, de esta forma, contribuir a la constitución de una identidad, en el sentido de que funciona como un relato de la patria y, con esta obra en particular, puede contribuir a la utopía de fundar una nación, en el sentido primigenio de la palabra: como nacimiento de algo nuevo. Así, tal como afirma Bachelard, los valores morales son indisolubles de la verticalidad. Y aquí, por moral se entiende la constitución de un mundo justo.

En “Salto al cielo”, a pesar de ser una adaptación directa del modelo griego, pueden percibirse con claridad los rastros de la poética de autor de Kartun, de sus obsesiones como dramaturgo, de su estilo escriturario. Así, decide escribir a comienzos de los años `90 para escenificar en un teatro nacional una obra clásica que es eminentemente política y que critica abiertamente la situación actual del país; una obra que funciona como desafío a la realidad, entendiendo por ésta los lugares comunes, la pretendida sensatez: “*¡Sensatez! ¿Qué valor es ese, compañero, que te corta las alas...?*” (240). El teatro, de esta manera, funciona como la posibilidad de “prestar alas” al espectador, aplacando el lado racional e intensificando la fantasía, la creatividad y la imaginación para concebir el mundo. Tal como afirma el Tero, “*Hasta prestar alas es posible. Un acto de lesa literatura que si le sirvió a Aristófanes, bien le puede servir a este tero*” (252). El teatro como una apuesta al futuro.

Como conclusión, creemos, junto con Laura Mogliani¹⁰, que se trata de una adaptación no ortodoxa realizada por Kartun y que, tal como afirmábamos con Pavis al comienzo de estas páginas, adaptar implica intervenir, reescribir, recrear, en un acto que, lejos de ser inocente, compromete la producción de sentido. Así es como Kartun no elige inocentemente la pieza a adaptar ni el autor al que pertenece, sino que ya en esa elección hay una primera operación cargada de un fuerte sentido, en tanto revela la concepción que el dramaturgo posee del teatro. Aristófanes condensa el cruce entre lo marginal, lo menor,

¹⁰ Mogliani, Laura, “*Salto al cielo: el desarrollo de una utopía*”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Teatro Argentino de los `90*, Buenos Aires, Galerna, 1992, pp. 79-83.

lo popular, el humor, la irreverencia, la crítica, la política, las imágenes fálicas. El conflicto en ambas piezas se suscita cuando la realidad impone conflictos materiales para la construcción de la ciudad, cuando el hombre, “ventajero”, pretende favorecerse individualmente con el nuevo proyecto; y alcanza su clímax cuando los dioses descubren que su relación con los hombres se verá interrumpida y que se si funda esa ciudad perderán poder sobre el universo. Así, la obra termina con una especie de paz a medias, a través del casamiento de Evélpides con una ninfa, pero la realidad es que ese proyecto contradice el deseo original de los jóvenes. Por ello, aunque Kartun respeta la escena final del matrimonio, plantea un cierre circular en tanto el biguá y el flamenco planean la continuidad de la utopía ya no en el aire, pues ese espacio ha sido también viciado, sino bajo las aguas:

¡Hay un mundo allí bajo las aguas, como esperando que uno lo desnude!
¿No te provoca? ¿Qué harás aquí, Canario? ¿Cantarás en la corte? (...) Demencia es no cambiar nada ¿Loco es lo imposible? ¡Y qué, si lo posible es apenas imbécil! (...) (Flamenco y Biguá, con una última mirada de despedida levantan vuelo y parten) (276-277)

La obra se construye, entonces, no como una simple adaptación sino como la voluntad explícita de producir un nuevo sentido a partir del original. Un sentido que se relaciona directamente con el contexto de producción, pero que además no se contenta con el final “a medias” propuesto por Aristófanes sino que implica la escenificación del pensamiento de Kartun que citamos en las primeras páginas: a la muerte de una utopía le corresponde el nacimiento de una nueva, y así hasta el infinito.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

- Aristófanes, *Las aves*, en *Comedias completas. Volumen II*, Barcelona, Iberia, 1957.
- Kartun, Mauricio, *Salto al cielo*, en *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1993. Reportaje final de Jorge Dubatti.

Bibliografía teórico-crítica:

- Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Baráibar y Zumárraga, D. Federico, “Introducción” a *Comedias de Aristófanes. Tomo primero*, Madrid, Hernando, 1942.
- Mogliani, Laura, “*Salto al cielo*: el desarrollo de una utopía”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Teatro Argentino de los '90*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 2007.