

tomo 1

el universo mítico de los argentinos en escena

Perla Zayas de Lima

Zayas de Lima, Perla

El universo mítico de los argentinos en escena / Perla Zayas de Lima ; ilustrado por Oscar Ortiz. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2010.
v. 1, 296 p. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-9433-84-3

1. Teatro Argentino. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título
CDD A862

Fecha de catalogación: 28/06/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N°232/08.
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

Para y por mis hijos Ezequiel, Bárbara y Santiago

A Esteban San Martín, mi otro hijo, por su paciente y eficaz ayuda

A Jorge Lima, mi primer lector

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Carmen Saba
- > Marcelo Jaureguiberry
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación interior*)
- > Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Magdalena Viggiani (*Foto de contratapa*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-84-3

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, Julio de 2010.
Primera edición: 3.500 ejemplares

Vaya mi profundo reconocimiento a los bibliotecarios de Argentores, Federico Salcedo, Blanca Lozano y Mariana Botet, y de la Academia Argentina de Letras, Carmen Apreada y María Adela Di Bucchianico, todos ellos eficientes profesionales y generosos colaboradores.

Un especial agradecimiento a mi colega Susana Anaine, por su paciente lectura y sagaces observaciones y a Alberto Drago por su valiosa y desinteresada ayuda.

Otra vez los mitos

capítulo 1

> Otra vez los mitos

El concepto de mito, su ambigüedad y polisemia. Presencia, vigencia y actividad de los mitos. Tipos de mitos y sus funciones. Sus relaciones con el ritual, la historia, el folclore, la ideología, el sueño y la utopía. Mito y teatro. Algunas precisiones terminológicas: arquetipos y personajes típicos. Opinan los dramaturgos. Nuestro punto de partida.

Nada como una mente llena de leyendas para ser fácilmente dominado.

MARCO ANTONIO DE LA PARRA,
King Kong Palace

Toda la gente que he conocido, todos, quienes se consideran a sí como libres... todos poseen, sin embargo, una especie de “rocines blancos” y no cesan de creer en ellos. Aunque la libertad completa... consistiría, precisamente en el librarse de sus propios “rocines blancos”.

IBSEN,
Rosmersholm

Varios factores confluyeron a la hora de encarar este trabajo. Ante todo, la lectura de piezas teatrales de autores argentinos estrenadas y/o publicadas en las últimas décadas, sobre todo a partir de la finalización de la dictadura militar, reveló una fuerte y frecuente presencia de estructuras y motivos míticos. A esta recreación del universo mítico por parte de dramaturgos y directores se le sumó el hecho de encontrar numerosos ensayos (y desde los más variados enfoques) sobre el tema, en español, publicados o distribuidos en nuestro país en ese período, sin contar con las numerosas reediciones de los textos paradigmáticos de Mircea Eliade y Roland Barthes: *Mito* de Furio Jesi (1976), *El camino a Eleusis* de R. Gordon Wasson y otros (1980), *Grupo, pensamiento y mito* de Raúl J. Usandivaras (1982), *El mito* de G. S. Kirk

(1985), *Mito y política* de Sergio Labourdette (1987), *Mujer y mito* de Georges Devereux (1989), *Mito, emblemas, indicios* de Carlo Ginzburg (1989), *Mitos y sospecha postmoderna* de Patricio Lóizaga (1990), *La presencia del mito* de Leszek Kolakowski (1990), *El poder del mito* de Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers (1991), *La necesidad del mito* por Rollo May (1992), *Mitos guaraníes* de Miguel R. López Breard (1994), *La verdad del mito* de Kurt Hübner (1996), *El mito del héroe* de Hugo F. Bauza (1998), *Mitos y sociedades. Introducción a la metodología* de Gilbert Durand (2003), entre muchos otros.¹ Finalmente, resultaron significativos los encuentros nacionales e internacionales realizados desde distintos campos científicos y artísticos sobre tan complejo asunto. Solo menciono cuatro: el Simposio Internacional de Literatura en Lindau (1984), en el que especialistas en literatura, lingüística, etnología y en el campo de los medios de difusión trataron interdisciplinariamente el tema “Realidad y mito en la literatura latinoamericana”. Esto podría interpretarse a primera vista más como un interés en Sudamérica que en el problema del mito en sí (recordemos *Jarbuch*, una de las organizadoras, es una revista especializada en historia de nuestro continente), pero el tenor de los trabajos allí expuestos revelan cómo los autores alemanes perciben la presencia de lo mítico en nuestras creaciones. En 1989, la Sociedad Peruana de Psicoanálisis y la Universidad San Antonio Abad del Cusco reunieron a distintos especialistas de esa disciplina para reflexionar sobre los “Mitos universales, americanos y contemporáneos”, en los que además de analizar y describir diversos tipos de mitos se reflexionaba sobre su significado para el psicoanalista, para el antropólogo, para el historiador, y para el filósofo. Al año siguiente, en Francia, el Centro de Investigaciones en Literatura Comparada de la Sorbona organizó un congreso internacional, “Mythes et littérature”, cuyos ejes eran los mitos literarios, los problemas metodológicos que implica su estudio, el juego de las interrelaciones literarias y artísticas, la vigencia de la mitocrítica y los campos del mito literario.² También en 1990 y en París, el coloquio sobre “Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad”, que permitió confrontar

disciplinas y métodos de investigación (filosofía, historia, filología, filosofía política, ciencia, epistemología, literatura, crítica, psicoanálisis e híbridos). Asimismo, desde 1981, respaldado por el CNRS, Gilbert Durand ponía en funcionamiento el Centro de Investigación sobre el Imaginario en el que diecinueve laboratorios franceses y extranjeros pluridisciplinarios confluían en una investigación “Cambio de mito y mitos del cambio”, de amplia proyección internacional por más de dos décadas.

No creemos que sea casual esta coincidencia de intereses en los campos de la investigación (publicaciones y encuentros) y la producción escénica, y sí que hay momentos en la historia de las distintas sociedades en que estas resultan atrapadas por elementos míticos que permanecían latentes y que distintos factores hacen aflorar. Y hoy es uno de esos momentos.

Desde la época de Eurípides, la utilización de los mitos —entendidos estos como relatos en torno a seres divinos, héroes y difuntos que habitan en el más allá— ha sido constante en el teatro. Y desde el siglo XIX en adelante, esa mitología, además de afirmarse, se ha ampliado con la inclusión de relatos que se refieren a personajes históricos. Como afirmó Mircea Eliade (1968), “el pensamiento mítico puede superar y rechazar algunas de sus expresiones anteriores que la historia ha hecho caducar, puede adaptarse a nuevas condiciones sociales y a nuevos usos culturales, pero no se deja extirpar; por eso, en las imágenes y pautas de comportamiento que imponen (o tratan de imponer) los medios de comunicación se pueden descubrir esas estructuras míticas de las que hablaba Roland Barthes (1980).

La polisemia del concepto mito.³ las diferentes y —en muchos casos contrapuestas— interpretaciones históricas sobre su origen, su esencia y su función, y lo inabarcable de su campo por las estrechas relaciones que los mitos tienen con el sueño, el inconsciente, la utopía, la política, la ideología, la religión, los rituales cotidianos y el arte nos permite vislumbrar una serie de problemas que debemos enfrentar al intentar penetrar en el universo mítico en el que nos encontramos instalados los argentinos, tal como lo exponen ciertas producciones teatrales de las últimas décadas. Las distintas teorías que

sobre la naturaleza del mito y sus funciones comenzaron a aparecer ya en el siglo VI antes de Cristo, no hacen sino poner en evidencia lo escurridizo y casi inasible de este término.

Todavía hacia los setenta, a un investigador como G. S. Kirk le preocupaba la dificultad de definir, de decidir lo que son y no son los mitos, lo que hace mitológico a un símbolo y no a otro. En esa misma década Furio Jesi colocaba entre paréntesis el problema relativo al ser o no ser del mito en sí y solo consideraba pertinente indagar cómo funcionaba la “máquina mitológica” nacida de la articulación orgánica de lo que constituye el común denominador de las múltiples doctrinas del mito o de la mitología.

Somos conscientes de que el mito es un tema sujeto a permanentes y necesarias reconsideraciones, por lo tanto este trabajo no va a escapar a la incompletud y provisionalidad, y antes de poder diseñar un mapa que revele el universo mítico propio de los argentinos, como verdaderos iniciados, deberemos sortear numerosos obstáculos. Entre los más peligrosos: “sortear el tembladeral de la contraposición entre racionalismo e irracionalismo” (Ginzburg, 1989, 138) y eliminar oposiciones incorporadas por tradición cultural.

Después de reflexionar sobre la diversidad de opiniones acerca del origen y función de los mitos, sus tipos y la posibilidad de distinguir de modo claro e inmediato lo que es mítico de lo que no lo es, seleccionaremos algunos mitos y elegiremos ciertas versiones, tal como aparecen en textos teatrales, especialmente, en las últimas décadas, para tratar de ver cuándo y dónde afloran, y en relación con qué acontecimientos o situaciones. Es decir, no buscamos, como les interesaba a los estructuralistas, hallar un denominador común universal de los mitos, sino establecer cómo materiales mitológicos de distintas culturas, continúan rigiendo y dando forma a las conductas individuales y colectivas (institucionalizadas o no) de los argentinos, en especial a partir de la caída de la última dictadura militar, a la luz de los textos teatrales, y por qué y cómo se sirvieron de esos mitos nuestros dramaturgos.

Diferentes aproximaciones al mito

Los excelentes y exhaustivos trabajos de Kirk, Hübner y Huici Módenes sobre el tema nos eximen de un desarrollo, que, por otra parte, sería repetitivo. Solo ofrecemos un panorama ilustrativo con el objeto de justificar nuestro enfoque.

En el momento en que uno comienza el estudio de los mitos se encuentra con una compleja diversidad de enfoques, entre los que destacamos: la escuela inglesa de Gilbert Murray (Oxford) y Jane Harrison (Cambridge), la línea sociológica de Émile Durkheim, que percibe a la sociedad como verdadero modelo del mito y no a la naturaleza; la línea antropológica de J. G. Frazer, quien en conexión con la anterior recurre a la noción de totemismo para interpretar los mitos, la perspectiva etnográfica estructuralista de Claude Lévy-Strauss, que entiende al mito como un lenguaje colectivo y potente determinando la existencia de mitos que se reproducen con los mismos caracteres (y aún detalles) en diversas regiones del mundo; la propuesta fenomenológica de Bronislaw Malinowski, que aísla los mitos y las prácticas culturales del complejo social en su totalidad, la teoría naturalista de Max Müller, que atribuye el nacimiento de la mitología a una concepción a la vez poética y filosófica de la naturaleza (el origen del mito se encuentra en la ambigüedad propia del lenguaje); los trabajos de Carl Jung en psicología profunda, donde analiza cómo el mito acompaña el proceso de individuación reflejando ciertos prototipos y estructuras de la vida humana, la línea junguiana de Karl Kerényi, que lo interpreta como experiencia de lo numinoso, la postura psicoanalítica de Sigmund Freud, para quien las reacciones míticas son variaciones y disfraces de un único tema: la sexualidad; los estudios sobre historia comparada de las religiones de Mircea Eliade, la teoría sobre la organización indoeuropea de G. Dumézil, la hermenéutica de Paul Ricoeur, quien conciliando conceptos de la fenomenología con el método estructuralista lo define como un relato-drama de significación simbólica.

Las definiciones y descripciones que ofrecen los diferentes investigadores sobre este tema, son en consecuencia, heterogéneas: los mitos son metáfora y no mentira (Joseph Campbell); su necesidad está vinculada con su verdad (F. W. Schelling); es expresión del propio sentido religioso, su formación obedece a una especie de necesidad inherente a la cultura y su sustrato real es de sentimiento no de pensamiento (Erns Cassirer); es una forma de conocimiento diferente de la ciencia y de la filosofía, pero igualmente esclarecedora y determinante de una cosmovisión (M. Riani); opera como un factor iluminador de la naturaleza del poder, y de las instituciones políticas y sociales, conectado también con la utopía (Huici Módenes). Los mitos son paradigmas de todo acto humano significativo, hoy en decadencia (Mircea Eliade); implican un estado pasado ficticio y una reacción a ese estado (Georges Devereux); constituyen formas auténticas de traducción de la realidad última y no simples recursos estilísticos (M. Guénon); patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia y al hombre, la capacidad de vivir espiritualmente (Rollo May); como estructuras innatas de la mente y conjuntos de disposiciones con reglas propias funcionan como mediadores en las contradicciones (Lévi-Strauss).

La posición de Furio Jesi cuando afronta el problema de la ciencia del mito como tensión entre la aceptación y la negación de la existencia de una sustancia mítica se complementa con la advertencia de Leszek Kolakowski sobre la tendencia que tiene el mito a la expansión desenfrenada, la posibilidad de conquistar violentamente casi todos los ámbitos de la cultura y degenerar en despotismo, terror y mentira; Georg Lukács entiende que el mito es consustancial a la naturaleza humana y que el pensamiento mítico alberga en sus entrañas la necesidad de una revolución social, mientras que para Lucien Goldmann, los mitos son engendrados por sucesivas situaciones históricas de clase. No podemos olvidar a Heidegger quien sostenía en *De camino hacia el lenguaje*, que el mito no se dejaba encorsetar en ningún *logos* y afirmaba –a diferencia de los griegos– la fundamentalidad del mito (*sage*) frente al *logos* (*aussage*). Tampoco se puede soslayar la opinión de Raimon

Pannikar: “La conciencia es mítica, el entendimiento es lógico; la contemplación pertenece al *mythos*, la reflexión al *logos*; la fe se mueve en la esfera del *mythos*, la razón en la del *logos*: mas ambas dimensiones son inseparables, aunque podamos y debamos distinguirlas” (2003, 49).

Por una parte, Lévi-Strauss (1972, 38) afirma que, más allá de la contingencia de sus contenidos, los mitos revelan importantes semejanzas; todos ellos –correctamente comprendidos– son especulativos o el reflejo de algún problema. Su correcta comprensión requiere una concentración en la estructura o de las relaciones que los sustentan, más que en sus contenidos explícitos o de cualquier interpretación estrictamente alegórica. Desde otro lugar diferente Roland Barthes (1980, 206) señala que en el mito existen dos sistemas semiológicos, de los cuales uno está desencajado respecto del otro: la lengua, o los modos de representación que le son asimilados, y a los que llama lenguaje objeto porque el mito se toma del lenguaje para construir su propio sistema; y el mito mismo, al que considera un metalenguaje, porque es una segunda lengua en la cual se habla de la primera, el que se define por la forma en que se lo profiere (es decir, sus límites son formales, no sustanciales).

Algunos investigadores no solo desarrollan sus teorías en sus trabajos, sino que gran parte de los mismos incluyen procesos argumentativos que intentan desmontar el error en aquellas que lo precedieron. Tal es el caso de G. S. Kirk, quien en varios capítulos de su libro *El mito* reflexiona sobre los principales métodos, y expresamente se aparta tanto de la escuela antropológica de Frazer como de la estructuralista de Lévi-Strauss, y rechaza que los mitos y rituales surjan de la misma motivación psicológica o que mito y religión sean aspectos gemelos del mismo objeto. Afirma, además, que los mitos difieren en su morfología y en su función, por lo tanto no puede existir nunca una sola definición de mito, una forma a la cual deban amoldarse todos los casos que se presenten.

Algo similar ocurre en *La verdad del mito*, cuya primera parte analiza las diversas interpretaciones sobre el tema. Su autor, Kart Hübner, quien aplica los métodos y resultados de la moderna teoría de la ciencia y la analítica sobre

el material elaborado en la investigación del mito, revela cómo este “se externa en determinada representación de la *naturaleza* y de los *hombres*. El hombre es visto como parte integrante de un contexto subordinante (estirpe, raza, pueblo, etcétera) y este contexto se concibe como *histórico* (narraciones sobre los orígenes, tradiciones de cultos, culto a los antepasados y a los héroes, etcétera)” (1996, 93).

Gilbert Durand, desde una antropología que propone la epistemología y/o la imaginación como dos vertientes fundamentales y no contradictorias, entiende por mito

un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabra y los arquetipos en ideas (...). Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, como bien lo vio Bréhier, el relato histórico y legendario. (2004, 64-65)

Desde un pensamiento metafísico, Eduardo J. Giqueaux sostiene que el mito reúne en una unidad lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, y es germen de todas las creaciones culturales, las que perpetúan ciertas categorías del pensar mítico: *la divinidad* (dioses, semidioses o héroes son los principales protagonistas de las concepciones míticas); *la ritual*, que implica una realización espacial; *el tiempo mítico*, sagrado, cíclico, primordial; *el espacio mítico*, escenario sagrado que ha revelado la presencia de fuerzas ultramundanas; *la intelectoafectividad*, expresión de categorías afectivas que tiende a satisfacer la incipiente ansiedad intelectual y explicativa; *la socialidad* (cada reactualización moviliza y afecta a la comunidad); *comunidad de vida* que no supone diferencias tajantes entre los seres vivos; y *la inmortalidad*, no hay un fin, sino un cambio de nivel existencial (1971, p. 13 y siguientes).

El grupo integrado por los doctores Gela Rosenthal, Mario Smulever y Nasim Yampey (1995), perteneciente a la Asociación Psiconalítica Argentina, propone una metodología de la investigación sobre los mitos, tanto genéricamente como para un mito particular, que comprende cuatro etapas:

a) describir el mito en sus caracteres fundamentales, anotar sus variables y consignar sus funciones y significados (no importa cuán contradictorios y excluyentes aparezcan); b) ubicar el texto mítico en el contexto sociológico-cultural concreto; c) incorporar la estructura histórica, la evolución y transformación del mito objeto de estudio, atendiendo a la instancia de la producción y a la de la recepción, lo que implica situarlo “dentro de la mitología global de la cultura a la que pertenece”, y relacionarlo “con mitos semejantes de comunidades vecinas, o, si cabe, de la mitología universal” (p. 168); y d) “esclarecer el drama analizándolo en términos de las fantasías básicas estereotipadas específicas, los impulsos y deseos inherentes, las ansiedades que despiertan y las defensas que promueven, y la actitud y el comportamiento resultantes para la comunidad” (p. 169). Esta sería específica de una interpretación psicoanalítica. También desde ese campo el mito es entendido por Fabio Herrmann (1989) como una especie de “prototeoría” que “bajo la forma de una imagen narrativa vehicula una hipótesis sobre el origen de algo, sobre su constitución presente, sobre su razón de ser” (p. 88), comparable al diván del consultorio en cuanto “es el lugar donde se debe hacer echar lo real para que se develen sus fuentes originales” (p. 100).

En síntesis, dentro de las distintas interpretaciones del discurso mítico, la semiología ve en el mito un significante, una estructura que permite múltiples transformaciones; la antropología lo analiza en cuanto palabra, en cuanto lengua, y en cuanto objeto absoluto;⁴ el ritualismo sociológico lo sustenta en las instituciones, el psicoanálisis lo interpreta como proyecciones de tendencias subyacentes de personalidades individuales o colectivas.⁵

Carmen Gallardo (2005) reconoce que en el siglo XX se produce el quiebre de las lecturas sobre los mitos, se los comienza a ver como explicaciones diferentes de la filosofía o de la ciencia y no como meros relatos infantiles. Agrupa a esas nuevas lecturas en cuatro líneas principales: el simbolismo (el mito es una forma de expresar, comprender y sentir el mundo y la vida, distinta de la representación lógica, refleja una experiencia primordial y religiosa de la

existencia que no puede traducirse); el funcionalismo (los mitos obedecen a condicionamiento sociales de la vida comunitaria); el estructuralismo (el mito es una estructura narrativa que puede descomponerse en elementos significativos mínimos cuyas combinaciones nos proporcionan el sentido, y que a pesar de los cambios en sus significados y estructura superficial, la estructura profunda permanecerá constante); y teorías mixtas: el estructuralismo funcionalista que analiza los mitos desde el punto de vista formal como una estructura, pero insertando los textos en su contexto sociocultural, y la escuela sociológica francesa que combina simbolismo y funcionalismo. Para Orlando Genó la investigación científica sobre mitología se reparte entre simbolistas, funcionalistas y estructuralistas:

Los primeros toman directamente como objeto de análisis los relatos míticos y se abocan a la tarea de descifrarlos sobre la base de símbolos que les son familiares y al margen de todo contexto socio-cultural; los segundos acusan de falaces a tales desciframientos mientras no se determine la función que desempeña un mito en el contexto social familiar particular en que se lo utiliza; y los terceros, sin excluir el contexto, integran los textos míticos y sus diversas variantes en sistemas simbólicos (1989, 16).

Tipos de mitos y sus funciones

De todo lo expuesto anteriormente se desprende que a esta ambigüedad y polisemia respecto del concepto de mito no puede sino corresponderle una notable diversidad de puntos de vista a la hora de clasificarlos y de analizar sus funciones en el individuo y en la sociedad. De esta multiplicidad, seleccionamos aquellas opiniones que nos parecen más pertinentes en relación con nuestro trabajo e incluimos autores argentinos y latinoamericanos que habitualmente no son mencionados por los especialistas en el tema. Esta inclusión no está motivada por una postura “nacionalista”, sino porque creemos que su cercanía con nuestro contexto cultural y artístico contribuye de modo sustancial cuando se los enfrenta a los textos teatrales elegidos.

Tipos de mitos

Riani explica que los mitos en general “tienen por tema central y único el del origen y el fin del mal, o de algún mal; ya se lo llame muerte, caos, dolor, enfermedad, desorden social, infracción, carencia, terror, absurdo o inexplicabilidad” (1979, 39, nota 69). Algunos investigadores como Ricoeur se interesan por analizar cómo los elementos que configuran el mito (los temas, los motivos, las figuras y los símbolos) se incorporan en el universo literario. El citado investigador plantea cuatro tipos míticos: 1) drama de creación o mito teogónico; 2) drama de caída o mito adánico; 3) mito trágico; y 4) mito del alma exilada (1980 y 1981).

Gela Rosenthal, Mario Smulever y Nasim Yampey distinguen entre mitos latinoamericanos y mitos griegos. Los primeros pueden ser clasificados, a su vez, en mitos mayores o indígenas, mitos secundarios o criollos y mitos contemporáneos. Las leyendas de nuestro continente –a pesar de la heterogeneidad cultural que lo caracteriza– están marcadas “por el predominio del conflicto entre hermanos y la gemelaridad, antes que por el conflicto paterno-filial; por el predominio de la *imago* paterno distante, ambivalente o disociada, y por el predominio de la imagen de la madre primitiva e idealizada”. Todos ellos “muestran cambios evolutivos, procesos de transculturación, degradaciones”, al tiempo que la repetición compulsiva “se expresa como estancamiento y búsqueda de soluciones mesiánicas que inundan de ideologías los fracasos en el terreno político” (1995, 173).

Como ejemplo de una clasificación inspirada por normas de adaptación al mundo objetivo (sideral, telúrico y meteorológico) elegimos la de A. H. Krappe, quien reconoce dos tipos de mitos: los celestes (incluye los referidos al cielo, el Sol, la Luna, las “dos grandes luminarias” y las estrellas) y los terrenales (mitos atmosféricos, volcánicos, acuáticos, ctónicos, cataclísmicos, de la historia humana y su simbolismo).⁶

La clasificación que propone Sherwood es contenidista, por ello distingue mitos del origen, mitos de conquista y mitos de proyección. Se

encontraría en este punto en las antípodas del estructuralismo. Kérenyi (1951) distingue entre mito genuino (espontánea y desinteresada elaboración de los contenidos que aflora de la psique) y mito tecnicizado (deliberada evocación de un mito). Asimismo considera que aquellos mitos “fabricados conscientemente” con el objetivo de alcanzar fines políticos (la república romana, el héroe ario, la edad de oro, entre otros) son “formas inauténticas” (1967, 235 y 238).

Podemos hablar de mitos personales y de mitos colectivos. La psique humana es estructurada por los mitos a través del mito personal entendido como la imagen autobiográfica que cada uno defiende férreamente como su propia verdad (Kriss, 1956).⁷ Por su parte André Rezzler (1981) habla de mitos fundacionales y mitos revolucionarios. Mientras los primeros remiten y se inspiran en los orígenes, los segundos apuntan al futuro e implican la destrucción de la sociedad actual.

Malinowski, quien reconoce la presencia de los mitos en las sociedades adelantadas y no solo en las primitivas, admite que junto a los mitos sobre relatos fabulosos, históricos o pseudohistóricos se construyen mitos sobre las figuras humanas conceptos o nociones abstractas, o proyectos de acción que no se realizan nunca.

Domingo Mirás⁸ habla del mito agrario y la génesis del teatro y establece dos grandes familias de mitos: los de la rebelión y los de sacrificio (o mitos germinales). Estos últimos, a su juicio, son los que tendrían más importancia en el teatro clásico español. (Cuando analicemos los dramas rurales de distintas regiones veremos de qué manera estos tipos de mitos, trasladados a nuestro contexto histórico sustentan la estructura de los mismos).

Silo distingue diez tipos de mitos (sumero-acadios, asirio-babilónicos, egipcios, hebreos, chinos, indios, persas, greco-romanos, nórdicos y americanos), si bien advierte que su trabajo no debe entenderse como una clasificación basada en categorías prefijadas, sino como “una puesta en evidencia de núcleos de ideación perdurables y actuantes en distintas latitudes y momentos históricos” (1991, 14). Cuando este autor habla de núcleos de

ideación se está refiriendo al argumento central que, si bien puede experimentar cambios, lo hace a una velocidad mucho más lenta que la de los elementos que pueden ser considerados accesorios.

Antonio Santamaría Fernández, en su relato oficial ante el VI Simposio Internacional de Mitos (Gramado, Brasil, 2000), distinguía mitos autóctonos, coloniales y modernos que se articulan para la construcción del mito personal, expresión del *selfy* de la personalidad latinoamericana. El mito personal es estructurante de la psique, la internalización mítica constituye la base de mitopoiesis del individuo durante su desarrollo, y, en Latinoamérica, los mitos básicamente estructurantes son los mitos autóctonos que interactúan con los de la colonización y los contemporáneos.

Entre los mitos prehispánicos encuentra el de Los Gemelos, el del Dorado, el de La Lechuza, el de Cuauhtémoc, el de Las cinco Ñancas y el de Qoa. Ellos ofrecen temas míticos semejantes: el anhelo de un padre (admirable o insignificante) que se ausenta físicamente y que un día vuelve (o volverá) amoroso y victorioso; la presencia (o sobre presencia) de una madre sobreprotectora y omnipotente, cuyo abandono nos vuelve vulnerables y que, alejada, regresa en forma de diosa o de bruja. Como consecuencia de tanta identificación/internalización materno/femenina, se incrementa un sentimiento de omnipotencia narcisista arcaica no elaborada que nos estanca en la ilusión de inmortalidad y de invulnerabilidad. Los mitos mestizos y criollos revelan la lucha interna entre lo indígena y lo europeo, que explica tanto la mitificación de la figura de Cristóbal Colón como la reelaboración del mito de Ulises. Entre los contemporáneos, el autor destaca dos: el del héroe mítico del adolescente de hoy y el del la bisexualidad y el género femenino masculino. Lo indígena es la parte básica y materna; lo extranjero, lo paterno; y lo occidental corresponde a nuestros talentos, habilidades y técnicas de producción y adaptación. La personalidad del hombre latinoamericano se estructura básicamente en torno a los mitos autóctonos (verdadera *selfidad* mítica que determina una personalidad más espontánea, abierta, ilusoria y creativa) mientras, que los traídos por los conquistadores

solo constituyen la superficie de nuestro verdadero mito personal.⁹ Los mitos del entorno social (los mitos autóctonos que interactúan con los mitos de la colonización y los mitos contemporáneos) son internalizados a través de complejos procesos que pueden inscribirlos fielmente, elaborarlos, reprimirlos o escindirlos de nuestra psique (Santamaría Fernández, 2000). Las preguntas que propone son especialmente interesantes si las aplicamos al campo de la escritura y la recepción en el teatro: ¿qué mitos se han internalizado en América Latina: los griegos, los anglosajones o los indígenas? ¿Están fielmente inscritos, reprimidos y/o escindidos en nuestra psique?

Quienes desde el psicoanálisis integran el Grupo de Estudios de Mitos Latinoamericanos proponen una serie de procedimientos para analizar los mitos colectivos:

- a) describir las características y funciones principales; b) ubicarlo en el contexto cultural, en su devenir social e histórico: correlacionarlo con el *ethos* y la cosmovisión de la comunidad en diversos niveles expresivos; c) revisar todas las versiones y variantes del mito; rastrear sus orígenes y desarrollos; d) analizar las sucesivas interpretaciones, así como las reacciones o cambios promovidos por ellas; e) integrar los distintos enfoques; f) referirlo a lo inconsciente propiamente dicho de acuerdo con la teoría psicoanalítica (Montevichio et al., 1990b, 34).

Rafael Abramovici y Osvaldo Landoni (1990) clasifican los mitos en tres grandes grupos: clásicos, modernos y científicos. El mito clásico, que, transmitido desde tiempos remotos de generación en generación, aún puede estar sujeto a modificaciones y recreaciones actuales, aparece construido al modo de una leyenda, con un personaje protagónico que experimenta sucesivas vicisitudes, e intenta responder a preguntas básicas como el origen y el sentido de la vida y de la muerte. El mito moderno ofrece tres tipos: a) mito en formación alrededor de un personaje histórico (ej. Perón); b) vivencia general en relación a situaciones, funcionamientos o idiosincrasias de grupos o sociedades (ej. la viveza criolla); c) al modo del rumor (el mito del niño asado, mito del robo de órganos). El mito científico, categoría creada por Freud (ej. mitos del Protopadre, de la Horda, de la Alianza Fraternal, del Asesinato del Protopadre, del regreso del Protopadre).

También desde el campo psicoanalítico, Nassim Yampey analiza la presencia de mitos en la cultura de América Latina: los mitos medievales europeos traídos por los conquistadores, los aportados por los africanos, y los autóctonos que corresponden a la cultura azteca, quechua y guaraní. Estos últimos ofrecen, a su vez, tres subgrupos: los mitos indígenas principales, que tratan de los héroes culturales (mito de Los Gemelos) que se convierten en arquetipos de la raza y figuras astrales; los mitos secundarios y criollos que contienen mezclados elementos indígenas, europeos y africanos y en los que predominan “las ideas totémicas y pretotémicas, la hostilidad, el resentimiento y la culpa, las vivencias mágicas y animistas”; y los mitos modernos cuyo carácter mítico “radica en su apelación más al sentimiento que a la razón, a la imagen y el símbolo que a la descripción objetiva y el enfoque científico”, como por ejemplo el del líder carismático (p. 64).

Ángela Blanco Amores de Pagella (1980) propone otra clasificación: mitos americanos –dentro de los cuales distingue los argentinos: el zorro, el payador y el diablo, el de Zupay, el Kakuy, y el enfrentamiento entre Pucllay y Chiqui– y mitos clásicos. Pero mientras estos, como sucede en el teatro europeo, “reproducen el mito griego modificado, adaptado a circunstancias históricas, políticas, sociales y económicas de la actualidad”, los mitos americanos son transcriptos respetando el relato “con las naturales divergencias que las situaciones escénicas proponen” (p. 31). Los mitos latinoamericanos (autóctonos, coloniales y modernos) funcionarían como suministros del mito personal latinoamericano, entendido como la “imagen autobiográfica que cada uno defiende férreamente como su propia verdad” (Kriss, 1956).

En una posición opuesta se encuentra Carlos Rangel cuando sostiene que los llamados mitos fundamentales de América no deben ser considerados en absoluto americanos (1977): “Son mitos creados por la imaginación europea, o que vienen de más lejos aún, de la antigüedad judeo-helénica y asiática, y van a ser reformulados por los europeos maravillados de haber descubierto un ‘Nuevo Mundo’” (p. 31).

Pedro Geltman, entre la variada gama de concreciones, señala la existencia de a) mitos burgueses, que a partir de fines de la Edad Media afirman los valores de la individualidad (progreso, felicidad, libertad) y que derivan en mitos subsidiarios (confort, prestigio, propiedad privada); b) mitos marxistas, que dan lugar a dogmatismos; c) mitos nacionalistas, que generan actitudes fascistas; d) mitos populares sobre líderes, cantantes, deportistas o astros; y e) mitos argentinos, específicamente, el tango.

Como toda clasificación ofrece dificultades, en este caso sobre todo la utilización de la categoría “popular” que no ofrece una identidad con rasgos permanentes e inmutables a lo largo de la historia, tal como lo ha demostrado Beatriz Sarlo en sus numerosos y calificados trabajos. Precisamente esta investigadora también cuestiona una clasificación que distinga mitos urbanos de mitos rurales. Para ella los mitos son urbanos, “el campo como lugar del origen nacional es un mito urbano”. El gaucho como arquetipo nacional es una ocurrencia de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, quienes en el Centenario toman la perfecta intención de Hernández. Las utopías rurales no son literatura de campesinos sino de ciudadanos que encuentran en el campo un motivo de ensoñación. El campo es lo exótico nacional, allí la literatura encuentra lo diferente, un territorio casi extranjero, aventurero e incluso heroico. O un espacio de mitos culturales donde se pueden inventar tradiciones sobre la base de un *bricolage* de elementos separados de su origen campesino (1995).

Martín Sagrera (1970) recoge clasificaciones anteriores y propone distinguir entre mitos

- a) teogónicos, que explican la génesis de los dioses paganos
- b) cosmogónicos, que narran el origen del mundo
- c) cosmológicos, que describen el funcionamiento del mundo
- d) antropológicos, que tratan del origen del hombre y de su evolución
- e) soteriológicos, que se refieren a la salvación del hombre
- f) escatológicos, que se proyectan al fin del hombre, del mundo y de los dioses

- g) subsidiarios del mito de la técnica, que lindan con la superstición y el fetiche, como el confort, el prestigio y el estatus.

Habría que discutir la pertinencia del concepto de mitos posmodernos: ¿en realidad no se trataría de mitos canónicos recreados por la posmodernidad y que responden a la problemática actual: el poder y “la máquina panóptica”, el modelo fáustico de desarrollo, la globalización, la ecología, la eterna juventud, el confort y el consumismo?

Funciones de los mitos

Para Frazer, la importancia de los mitos como documentos del pensamiento humano es indiscutible debido “a la luz que arrojan sobre la evolución intelectual de nuestra especie” (1942,18). Aunque nunca “explican los hechos que intentan esclarecer, arrojan luz incidentalmente sobre la condición mental de los hombres que los inventaron o que creyeron en ellos” (p. 19). Para Freud, tienen como fin último satisfacer los deseos reprimidos; para May, facilitar a los miembros de la sociedad un alivio para sus neuróticos sentimientos de culpa y su excesiva ansiedad; para Eliade, fijar los modelos ejemplares tanto de los ritos como de otras actividades humanas importantes como lo son –entre otras– la alimentación, la educación, el arte y el casamiento, o para Lévy-Strauss, proporcionar un modelo lógico que les permita a los hombres resolver las contradicciones. Según Malinowski, el mito no está asociado solo a una mentalidad primitiva, sino que es inherente a toda cultura y cumple en ella una función *sui generis*, “la de reforzar la tradición y darle mayor valor y prestigio relacionándola con una realidad más alta, mejor y sobrenatural que la de los acontecimientos iniciales” (1955,146).

Riani sintetiza en tres las funciones que cumplen los mitos del mal: 1) universalizar la experiencia, al hablar de un hombre ejemplar y de una historia ejemplar; 2) historizar la experiencia, al colocar el presente como un ‘entre’ que transita de un origen a una meta absoluta; y 3) relatar el pasaje de un estado de inocencia a uno de culpa o de un estado de perfección a uno de alienación (1979, 39).

Desde el campo de los estudios culturales el investigador mejicano Mauricio Beuchot reconoce como función importantísima del mito la de ser dador de identidad a los pueblos. Sostiene que “hay un derecho a la conservación de la propia simbolicidad (identidad simbólica o cultural) y que esta interactúa con las otras en un mestizaje universal, no en una globalización totalizante y homogeneizadora ni en un cambio o en una eliminación violentas” (2002, 108), y agrega: “El reconocimiento que se opera de los miembros de una cultura procede por analogía. La clave de dicho reconocimiento se da por los íconos de esa cultura o por la iconicidad de sus arquetipos y símbolos fundacionales. Es la identidad simbólica o cultural la que constituye a los pueblos” (p. 121).

En el campo de los estudios teatrales, esta presencia del mito como factor que interviene con fuerza aglutinante en las diferentes colectividades ha sido analizada, por varios investigadores españoles como Antonio Tordera, Evangelina Rodríguez, Francisco Ruiz Ramón y Rosa Romojaro. Para los dos primeros, la base del mito estaría constituida por “esa vaga certidumbre de ficciones gratuitas, poéticas, fantasmas asediantes de la imaginación colectiva” (1986, 117). Francisco Ruiz Ramón lo percibe como “una construcción cultural que conlleva una visión del mundo, propia de una colectividad y en la que, a la vez, interviene una psique individual, que organiza y expresa sin contradecir el paradigma colectivo” (1984, 64). En esta definición se percibe la relación del mito con la ideología y con la creación.

Finalmente, Rosa Romojaro, a partir de un estudio sobre los textos del Siglo de Oro, encuentra que el mito cumple con cinco funciones: 1) una función tópico-erudita, que exhibe variados procedimientos (nominación mitológica sustitutiva, perífrasis, locución sinonímica explicativa, alusión, apelación, hipóstasis simbólica, una mitologización que va de la abstracción a la concreción mítica y una actualización que va de la concreción mítica a la ruptura contextual); 2) una función comparativa a través del símil, la metáfora o la alegoría; 3) una función ejemplificativa, ya con estructuras alusivas en las que el mito aparece como aviso, ya con estructuras

emblemáticas donde el mito surge como apoyo doctrinal; 4) una función metamítica que implica una re-creación estética o una innovación mítica literaria; y 5) una función burlesca en la que el mito está al servicio del humor, la ironía, la parodia y la sátira (1998, pp. 12 y siguientes).¹⁰

En América también florecieron los estudios sobre el mito, si bien no con tanta fuerza y continuidad como en Europa.¹¹ En nuestro país, las visiones más contradictorias están representadas por Juan Geltman (1969) y Patricio Lóizaga (1990). Juan Geltman, en coincidencia con el pensamiento de Rank (1961), considera que el mito es “una asociación de imágenes, una especie de sueño que no es individual sino colectivo y social” (1969, 15), los individuos lo vivirían, aceptarían, rechazarían o criticarían, pero no serían quienes lo producen. Los mitos pueden funcionar como fuerzas dinámicas, pero en muchas oportunidades operan como factor de esclerosis mental. Para Patricio Lóizaga, la función más radical de lo mítico es su capacidad para darle a una cultura el sentido de totalidad, evitando así el retorno al caos. José Szabón, afirma que “el mito se esfuerza por atenuar las contradicciones insolubles de la realidad social, aun a costa de condensarlas en una contradicción más englobadora” (1975, 17). Marcos Aguinis (1992) logra, por su parte, un claro enfoque del problema: para él todo puede convertirse en mito, pasar de tener una existencia anodina o muda hacia el campo del lenguaje, al proveerse de fábula, imágenes y emoción; el mito no depende de la naturaleza de las cosas, sino del contexto cultural, de las expectativas mágicas de los seres, y –al crecer sobre los huecos que dejan los datos– liga la realidad y la historia con la fantasía. Los espacios ambiguos permiten hacer crecer los aspectos maravillosos que ayudan al ordenamiento psíquico e inducen comportamientos específicos. Entre mito e identidad existe una reciprocidad curiosa: la identidad genera mitos y los mitos enriquecen la identidad.

Eugenia Flores de Molinillo (1988) interpreta al mito como un ícono cultural que puede dar origen a otros textos, cuando el autor descubre en ellos los referentes apropiados para transmitir un significado o una serie de

significados. Continúa así las ideas de Pierre Brunel (1994) sobre el poder de irradiación que posee el mito cuya riqueza de connotaciones le permiten integrar el pasado con el presente, y la flexibilidad que ofrece el relato primigenio permite su modificación ideológica.

De todo esto, se desprende que queda abierta la polémica sobre si en la historia de los pueblos los mitos funcionan como fuerza dinamizante o como elemento esclerotizante.

Si se considera que el mito encierra un mensaje moral y eficiente, resulta claro que cumple una misión didáctica; en cuanto potencia sentimientos y emociones, son transmisores “de placer y consuelo” –retomando una expresión de Carmen Gallardo–, en cuanto reservorio de tradiciones ancestrales, es soporte de identidades individuales y colectivas, si el mito propone en su relato un modelo a seguir sin cuestionamientos ni fisuras, es un peligroso factor inmovilizante y destructor para los pueblos.

Relaciones del mito con otros campos

Desde el campo de la filosofía, específicamente en la epistemología, se han marcado las diferencias entre la comprensión mitológica y la comprensión racional, las dos vías que permiten encontrar respuestas a problemas existenciales. Juan Samaja señala dos: a) la actitud racional examina la validez o autoridad que pretenden un cierto saber enfrentado conflictivamente ante otro saber; y b) los mecanismos de la explicación racional –a diferencia de los narrativos y dramáticos de los míticos– son resultantes de la observación categorial de las propiedades de las cosas mismas, consideradas como derivadas de sus procesos internos (sustanciales) y externos (causales), y cuyo esquema de funcionamiento puede ser simulado (“cartografiado”) mediante sistemas formales que permiten generalizar y predecir (2002, 164-165).

Pero, más allá de estas diferencias, y precisamente por lo que los mitos

y la razón tienen en común, “el ser mecanismos para generar respuestas” los primeros aparecen de manera inmediata, asociados con el lenguaje y con la religión, y comparten porosas fronteras con el ritual, la utopía, el sueño, la ideología, la historia, la literatura y el teatro. Este fenómeno de límite y de pasaje tiene como consecuencia directa una inestabilidad que afecta a lo que el mito significa y lo que incluye. Su causa, la relación del mito con la cultura. En una postura extrema, Eduardo J. Giqueaux –a quien Bernardo Canal Feijóo consideraba el mitólogo argentino más eminente– llega a afirmar que “toda la cultura, desarrollada a través de cuatro cauces principales, tuvo sus orígenes en la conciencia mítica, brotó del mito” (1971, 12). Es decir que para él, en un plano, la filosofía y las ciencias, sustentadas en la razón discursiva, no hacen sino perpetuar el afán explicativo que estaba ya presente en el mito; en otro, el arte y la religión, operando sobre una razón intuitiva, asimilan y reelaboran las categorías irracionales de aquel. Al margen de acordar no en este tipo de derivación, lo que no puede negarse es el estrecho contacto que el mito mantiene con todos los campos citados.

Mito y religión

Según se provenga de un campo religioso o no, se entiende que mito y religión se oponen, o por el contrario, que pueden identificarse. Lo que ninguno puede negar es que hay elementos que los conectan. Ante todo coinciden en su valor social. Y hasta cuando en el campo de la política hablamos de “mesianismo”, no hacemos sino asimilar la política a la religión: un Mesías en el que los hombres depositan sus esperanzas y que nos conducirá a una tierra prometida. Sin duda las reflexiones de Carl Jung en su trabajo *Psicología y religión* resultan esclarecedoras en este punto: la vivencia religiosa debe ser considerada como un hecho de conciencia y por lo tanto es tanto no comprobable empíricamente, ni tampoco refutable. El ejercicio lógico, racional, no tiene cabida, y lo mismo ocurre cuando se trata del mito.¹² El mencionado Giqueaux (1979) se ha dedicado a analizar precisamente la relación que el mito tiene con la magia y la religión, y ve a esta última como

su heredera principal porque no solo asimila la mayor parte de las categorías del pensar mítico, sino que las prolonga y enriquece con nuevas intuiciones. Al considerar la experiencia religiosa (en un sentido amplio) como una forma de contacto real con lo divino o con aquello con lo que está relacionado, resultan evidentes las conexiones entre mito y religión.

Mito y ritual

Entendemos por rito la técnica mágica o religiosa dirigida a obtener el control de las fuerzas naturales que las técnicas racionales no pueden ofrecer, o bien a obtener el mantenimiento o conservación de una cierta garantía de salvación para el hombre en relación con estas fuerzas (Abbagnano, 1991); es el conjunto de actos que expresan estructuras sociales (Durkheim, Turner) “cuya eficacia (real o pretendida) no se agota en el encadenamiento empírico de causas y efectos” que busca “fundar la condición humana, definida y estable, sobre una realidad trascendente” (Cazeneuve, 1958, 3-4).

También en este punto hay diferencias de criterio.

Los mitos están asociados con el ritual, del que derivan (Frazer, Cornford, W. R. Smith). Hay mitos que tienen una reconocible filiación ritual y otros que no, pero incluso cuando los mitos se hallan asociados con los rituales, las relaciones son complejas y variadas (Kira).¹³ Una perspectiva que permite diferenciarlos con claridad es la diferencia de soporte: cuando las creencias vitales se canalizan mediante un relato cuyas imágenes evocadas por palabras funcionan como símbolos, nos encontramos en el campo del mito; cuando lo que sirve de símbolo expresivo es el mundo corporal (cuerpo del hombre, gestos, sonidos y objetos utilizados por ese cuerpo), nos enfrentamos al rito (Geltman) –Van der Leeuw así resume esta perspectiva al ver en el mito una celebración en palabra y en el rito una declaración en acto (1948, 405)–. Por su parte Giqueaux (op. cit. p. 59) clasifica a los rituales en tres tipos según la operatoria o el marco conceptual que le sirve de fundamento: míticos (el hombre garantiza la eficacia operatoria de sus acciones), mágicos (el hombre procura actuar directamente sobre la naturaleza, obligándola, por medio de

prácticas y fórmulas preestablecidas, a producir los efectos deseados) y religiosos (actitud imploratoria).

Mito y utopía

Basta repasar algunos de los principales ensayos sobre el origen y la función de las utopías para percibir cuán cerca se encuentran del universo mítico. Para Th. Nipperdey, “la utopía está determinada por la categoría de posibilidad y la posibilidad puede ser interpretada o bien como potencialidad o como irrealidad” (1978, 103). Vemos, entonces que el estar determinada por una interpretación no unívoca lo acerca al mito. Este autor también sostiene que las utopías surgen en momentos de crisis cuando deja de funcionar el sistema de ordenamiento, y en consecuencia adoptan una postura crítica frente a los sistemas y a sus principios dominantes: “El utopista responde al desafío de la crisis con un proyecto de su mundo contrario” (íd. 106). Resulta claro que, como en el caso del mito hay circunstancias históricas y culturales que determinan su aparición.

Otros autores expresamente estudian la utopía en su relación u oposición con el mito. Roger Bastide (1960) considera que a la sociedad arcaica le corresponde el mito de la creación y el mito del Apocalipsis, a diferencia de la sociedad moderna que genera un desplazamiento hacia el mito del héroe y del libertador. El mito se volvería utopía al proyectarse de la sociedad arcaica, fundada sobre lo eterno, a una sociedad que descubre el sentido de la historia. Y analiza en ese mismo trabajo la postura de otros dos autores que también diferencian ambos términos: la de Mannheim, que considera que el mito es esencialmente religioso (ya subversivo, ya conservador), mientras que la utopía es expresión de una voluntad consciente y reflexiva; la de Sorel, quien valoriza el mito (es supraintelectual) y condena la utopía (sistema racional, construcción del espíritu que puede ser discutido, no se puede refutar), y la de Barthes, para quien el mito transforma a la historia en naturaleza, mientras que la utopía se sitúa en el flujo de la historia por estar dirigida al futuro.

Sin duda Manuel García Pelayo (1981) fue quien más sistemáticamente ordenó las diferencias entre mito y utopía. Pero, a pesar de encontrar diez diferencias substanciales,¹⁴ considera que la utopía (forma moral encubierta que toma el motivo mítico en una situación de decidida oposición a las construcciones irracionales) puede convertirse en mito mediante un cambio en la significación y función de contenidos. En el marco de su teoría lo concebido como utopía puede –al ser arrojado y apropiado por las masas, al pasar de la razón a la emoción– cambiar de estructura y función para convertirse en un mito. Percibe que en el fondo de toda utopía hay una idea mítica (valen como ejemplo, la teoría moderna del progreso y la revolución).

En síntesis, si los mitos no son descripciones de cosas sino expresiones de la voluntad colectiva, no pueden reducirse a construcciones intelectuales, lo que sería propio de la utopía.

Mito e historia

La relación entre ambos términos depende no solo de nuestra concepción sobre lo mítico sino del sentido que le asignamos a la historia. Si pensamos como Schelling que esta es revelación divina, una forma de pensamiento que representa uno de los modos como se revela el Absoluto en el proceso histórico, los mitos podrán insertarse cómodamente en ella.

Lévy-Strauss, en la Obertura I de la ya citada *Mitológicas*, considera que los acontecimientos históricos –o creídos como tales– constituyen la materia del mito al formar una serie teóricamente ilimitada de donde cada sociedad extrae para elaborarlos un número restringido de acontecimientos pertinentes. Es notable la relación que este investigador establece con la música: considera que el análisis de los mitos es comparable al de una gran partitura, porque ambas trascienden el plano del lenguaje articulado, ambos necesitan de una dimensión temporal para manifestarse; una y otra son máquinas de suprimir el tiempo (recordemos que si suprimo el tiempo suprimo la historia). La música se parece al mito que también supera la antinomia de un tiempo histórico y consumado.

Quien ha investigado específicamente el conflicto entre mito e historia fue Mircea Eliade (1985). En *El mito del eterno retorno*, subtulado “Arquetipos y repetición”, afirma que aún asistimos al conflicto de dos concepciones: la concepción arcaica, que llamaríamos arquetípica y antihistórica, y la moderna posthegeliana,¹⁵ que quiere ser histórica. De hecho, el cristianismo de las capas populares europeas no ha conseguido abolir ni la teoría del arquetipo, que transformaba un personaje histórico en héroe ejemplar y el acontecimiento histórico en categoría mítica, ni las teorías cíclicas astrales. Resulta interesante recordar cómo la obra de dos escritores fundamentales de nuestro tiempo –T. S. Eliot y J. Joyce– está profundamente impregnada por la nostalgia del mito de la repetición eterna, y en resumidas cuentas, de la abolición del tiempo.

Para los primitivos, un objeto o un acto no son reales más que en la medida en que imitan o repiten un arquetipo. La realidad se adquiere exclusivamente por repetición o por participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está desprovisto de sentido, es decir, carece de realidad. Desde la modernidad se piensa como paradójico que el hombre de las culturas tradicionales no se reconozca como real sino en la medida en que deja de ser él mismo y se contenta con imitar y repetir los actos de otro.¹⁶ Esta concepción permite la transformación del hombre en arquetipo mediante la repetición, y la historia se convierte en la reactualización de un mito heroico y primordial. Una vez que una personalidad histórica ha entrado en la memoria popular es anulada, y su biografía es reconstruida según normas míticas. Ya no se tienen en cuenta sus hazañas auténticas, históricas, y acaba pareciéndose (y asimilándose) en un proceso de metamorfosis a los héroes de mitos y cuentos populares. En consecuencia, si la memoria popular difícilmente retiene acontecimientos individuales y figuras auténticas, si funciona por medio de estructuras diferentes (categorías en lugar de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos), el mito no sería el primero sino el último escalón en el desarrollo de un héroe (Chadwick y Munro, 1932). En próximos capítulos veremos cómo el teatro da prueba de

este proceso al trabajar con personajes históricos como Perón, Evita, el Che Guevara, o delincuentes perseguidos como Juan Moreira.

Mito y palabra

Entre nosotros, la palabra vale en cuanto significa algo, en cambio en la concepción mítica tiene un valor por sí misma, pues no es función, sino sustancialización de lo significado; para el pensamiento teórico, la palabra es lo interpuesto entre el hombre y los objetos; para el pensamiento mítico, se confunde con los objetos hasta constituir con ellos una unidad indisoluble. Hübner destaca cómo este tipo de unidad entre realidad mítica y palabra pronunciada se encuentra especialmente en la plegaria, aunque también se verifica “en la recitación cultural del mito, en el brindis, en el juramento y en la maldición”. Precisamente en la palabra, “se esconde una fuerza que atraviesa al hombre como sustancia numinosa, una fuerza a través de la cual el mito se vuelve realidad presente... y la gracia o la desgracia futuras son susceptibles de ser promovidas” (1996, 123). Sin duda fue Cassirer quien sentó las bases para entender la significación mítica del nombre y la palabra: mito y lenguaje son “diversos brotes del mismo tronco”, y ambos se elevan de “las experiencias momentáneas a las concepciones duraderas, de la impresión sensible a la formulación (1950, 51). En otro trabajo agrega: “Siempre que tropezamos con el hombre, lo encontramos en posesión de la facultad del lenguaje y bajo la influencia de la función mitopoyética”, pero mientras el lenguaje “ofrece siempre un carácter estrictamente lógico; el mito ...es incoherente, caprichoso, irracional (...) no es más que la oscura sombra que el lenguaje proyecta sobre el mundo del pensamiento humano” (1968, 25).

De ahí la fuerza de la palabra, pues quien tiene la palabra, tiene la esencia y los poderes que encierra. Más aún: en la palabra hay un poder creador y destructor. Por estar unidos al acto creador, la palabra y el nombre son lo primordial, lo rigurosamente originario, y por lo tanto, y de acuerdo con la estructura del pensamiento mítico, la causa última de todo, lo que no solo fundó un día, sino también lo que constantemente funda.

Las dos facultades del hombre, hablar y creer, se entrelazan e integran, palabra y mito.

Mito e ideología

Aparecen al respecto dos posiciones enfrentadas según la teoría de las ideologías, las teorías del mito y las teorías del conocimiento sustentadas: se afirma una identificación entre la ideología y el mito o se sostiene una oposición entre la ideología y el mito frente al conocimiento.

Sergio Labourdette (1987) rechaza la postura de Lévy-Strauss, quien ve en la ideología política una mera racionalización contemporánea del mito, una expresión actualizada, y define a la ideología como “una particular manera de definir y enfocar la realidad” (p.119) que posee “un código básico capaz de explicar y justificar, un punto de vista determinado” (p. 120).

Si tomamos el uso habitual que se le da al término ideología, tal como lo emplea Eliseo Verón (1995), esto es, como configuración de opiniones o de representaciones de la sociedad, lo que es decir una colección de enunciados, solo el hecho de tratarse de un fenómeno colectivo la conecta con el mito. Esta relación se hace más estrecha cuando ambos conceptos aparecen gravados por juicios de valor negativos o peyorativos: mito como representación irreal y opuesta al conocimiento objetivo, ideología como un campo de las representaciones ilusorias o míticas de la realidad, representaciones que expresan la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones de existencia reales, tal como sostienen respectivamente Barthes y Althusser.

Nicola Abbagnano, refiriéndose al mundo moderno, identifica ambos conceptos: percibe como función dominante del mito la consolidación de la tradición o la rápida formación de una tradición capaz de controlar la conducta de los individuos. En sentido moderno, mito “no significa más que ideología” (1991, 810). Tal vez sean en el pensamiento de Pierre Bourdieu (1977) donde los campos del mito y la ideología coinciden parcialmente con mayor claridad. Toda ideología presupone la interiorización de hábitos y

esquemas de percepción y de acción que son comunes a los miembros de un mismo grupo o clase, y constituyen la condición de toda exteriorización discursiva o práctica. Toda ideología remite a una práctica. Socialmente opera en una doble dirección, homogeneizando relativamente a los miembros de una clase o grupos sociales y diferenciándolos (oponiéndolos) a los de otros.

La interpretación que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983) realizan sobre la naturaleza de las ideologías, en las que ven conjuntos más o menos coherentes de representaciones, determinadas tanto en su contenido como en su forma por la estructura social, y a través de las cuales los hombres o grupos de hombres definen actitudes ante el mundo social, la naturaleza, sus propias condiciones de existencia; como configuraciones sociales de la conciencia, que se manifiestan ya bajo el modo de un “saber” semiformalizado de “lugares comunes” y prescripciones éticas, ya bajo el modo de discursos sistemáticos, nos permite reconocer los puntos de encuentro entre aquellas y los mitos. Y años después, Sarlo se referirá a los efectos que genera la ideología en los artistas: “La ideología construye una matriz de escritura, define claramente un lugar de enunciación y un interlocutor, asegura un público, reduce la indeterminación sobre la función del poeta, inculca la convicción de que se escribe a favor de grandes movimientos transformadores” (1988, 176). No resulta arbitrario señalar funciones similares en el caso de los mitos.

El mito y el sueño

Casi todos los estudiosos del tema coinciden en que los sueños reúnen una serie de imágenes aparentemente contradictorias y absurdas, pero que contienen un material de pensamientos que, al ser traducidos, pueden arrojar un sentido claro. En consecuencia conforman un fecundo campo de explicación para quien desea investigar la facultad de simbolización de los hombres. Otto Rank (1961) califica al mito de “sueño colectivo del pueblo”, mientras que en la opinión de Riklin (cit. por Jung, 1982, 49) hay una relación, pero también un rasgo diferenciador: “El mito es un vestigio de la vida anímica infantil del pueblo y el sueño es el mito del individuo”. Barthes

también reflexiona sobre el tema en *Mitologías*, al referirse a la Forma y el Conector y cuando relaciona el sueño con el imaginario colectivo en “La burguesía como sociedad anónima”.

Freud, que lo considera un hecho antropológico fuera de toda discusión, lo define como una “reminiscencia transformada por su transferencia al presente”. Propiedad de esas fabulaciones mentirosas de los tiempos originarios (1951,154) es elaborar un material de recuerdo, que lo aproxime al presente o lo traduzca al lenguaje de este. Y el mito se le aparece como un pariente cercano a los mitos, los que corresponden a residuos desfigurados de fantasías deseosas de naciones enteras a sueños seculares de la joven humanidad, acercándose así al pensamiento de Wundt sobre la psicología de las masas en la Alemania del siglo XIX.

Para Jung (1982) se impone de forma casi automática la conclusión de que la época que creó los mitos pensaba de la misma manera que hoy lo hace el sueño. Lo que tenemos en el fondo de la fantasía, antaño estuvo a plena luz; lo que se nos aparece en sueños o fantasías fue antes uso consciente, convicción general: “El mito está emparentado con los productos de lo inconsciente”. Reconoce que los sueños, junto con las visiones oníricas, las fantasías y delirios, se encuentran en “la comarca originaria de toda la mitología”. Un elemento sobre el que puede haber certeza es el hecho de que los mitos existen y ofrecen analogías entre sí; su interpretación, por el contrario, entra en el campo de lo problemático. Mientras Freud “toma al sueño como modelo de su teoría del mito”, Jung opta por un camino inverso: “Interpreta el sueño tomando como modelo al mito” (Vergote 1990, 26).

Precisamente es Antonio Vergote quien también desde el psicoanálisis, propone examinar estas relaciones con otro enfoque. El mito debe ser considerado como un lenguaje en función de la creación de un mundo cultural: es el discurso de nadie, es autónomo y tautegórico. Las categorías míticas pueden ser asimiladas a los sueños relatados, a pesar de las diferencias: “Ambos ponen en escena un evento donde se reconocen fragmentos de nuestro mundo, pero las leyes que lo rigen están inexplicablemente

suspendidas” (1990, 9). El mito “asume imágenes y recuerdos arcaicos para constituir, por medio del lenguaje, un mundo. El sueño no construye un mito porque no habla, pero toma imágenes del mundo constituido para que se transparenten, a los ojos del descifrador, secuencias de experiencias arcaicas” (id., 30-31).

Erich Fromm considera que al tener en común el uso de un mismo lenguaje: “Los mitos como los sueños, presentan relatos de hechos ocurridos en el tiempo y el espacio, expresan en lenguaje simbólico ideas religiosas y filosóficas, experiencias anímicas en las que reside su verdadero significado” (1961, 147). En ambos se pueden aislar elementos latentes poseedores de una fuerza suficiente como para vitalizar la estructura manifiesta.

Una de las diferencias con el sueño es que el mito es el sueño despersonalizado (Cullen, 1984); otra, que el mito es básicamente un relato, mientras que el sueño lo es solo si quien lo ha experimentarlo desea comunicarlo a otros. Las siempre activas relaciones entre sueño y mito son de especial interés para quienes desde la etnología se preguntan por las condiciones bajo las cuales el imaginario individual (como podría serlo el sueño) circula con el imaginario colectivo (como podría serlo el mito) y con la ficción (en imagen o en palabra)”. (Augé, 1998, p. 18 y sgs. y Belting, 2007, p.75 y sgs.).

Mito y música

En la *República*, Platón muestra cómo *mythos* y logos tienen una parte idéntica en el arte musical (398 b). Más modernamente, fue el citado Lévy-Strauss (1968) quien señaló lo que considera una afinidad sorprendente entre la música y los mitos. Ambos trascienden el plano del lenguaje articulado, ambos necesitan de una dimensión temporal para manifestarse, pero superan la antinomia de un tiempo histórico y consumado, ambos plantean problemas de construcción análogos. Por su parte, Kérenyi declara que la facultad que tienen los hombres de modelar materiales mitológicos es comparable con la facultad musical (1951, 101).

Las conexiones posibles y operantes entre el mito y la música pueden ser reveladas si encaramos una exploración de mecanismos semióticos que confronten los actos de habla con los actos de enunciación musical (Alonso 2000).

Mito y folclore

Suele traducirse folclore como “conocimiento de pueblos”, lo que lo conecta con la etnología (ciencia comparada sobre los pueblos y sus culturas) y la etnografía (ciencia normativa que los describe). Entendido como ciencia de las tradiciones –tal como sucede entre los investigadores italianos–, interesada en “los elementos vivientes de las culturas que revelan un carácter arcaico (...) surgiendo, a menudo, involuntariamente en un ambiente “moderno” (Ferdinandy, 1961, 122) resulta clara la conexión con el mito. El folclore pudo ser parte del rito y tras la decadencia o caída de este, se separa y empieza a vivir con vida propia. Para Propp, el comienzo de la literatura es folclore traducido en signos gráficos, folclore es prehistoria de la literatura; para él el Libro de los Muertos, el mito de Gilgames, los mitos de la antigua Grecia, la tragedia y la comedia antiguas, es de estudio obligatorio para el folclorista (cierto que no es simple folclore, sino folclore reflejado). En consecuencia se verifican tres etapas. El rito explicable en un mitologema oral y transformable en el folclore, y escrito e inmodificable en la literatura. Si bien existen reinterpretaciones, su estudio ofrece dificultades porque las mutaciones pueden quedar irreconocibles.

Géza Róheim considera que, al menos, pueden señalarse dos diferencias: mientras un mito es parte de un credo –es creído por el narrador– en el caso del folclore se trata de pura ficción y no está destinado a ser nada más. Asimismo, un relato folclórico es un relato con un desenlace feliz, en tanto que un mito es una tragedia. Esta postura puede ser discutida y nos revela la complejidad del tema. Esto lo había advertido Kirk (1970) al plantear como una difícil cuestión saber si hay o no una línea divisoria clara entre los mitos y los cuentos populares; por eso a él le interesa especialmente

tener la capacidad de discernir los motivos del cuento popular en los mitos de ficción.¹⁷ Nuestro Bernardo Canal Feijóo diferencia la leyenda del mito, pero define a este como una leyenda relacionada con el mundo sobrenatural y que mediante ritos se traduce en acto.

De todo lo anterior se desprende que probablemente una narración que en un lugar sea sencillamente un cuento folklórico pueda ser sagrada en otro y por eso considerada como mito.

Los mitos y la literatura

Si se considera que el mito y el relato nacieron juntos, resulta evidente el estrecho vínculo que existe con la literatura. De hecho, teóricos de diversas estéticas y épocas (de Platón y Aristóteles a Gastón Bachelard y Charles Mauron) coinciden en reconocer la existencia de un universo mítico en toda gran obra literaria, universo que se transmite a través de imágenes, figuras y símbolos.

Jean-Pierre Vernant, referente insoslayable en los estudios clásicos, planteaba al inicio de su trabajo *Mito y religión en la Grecia antigua* si los mitos y la mitología, tal como la civilización griega nos los han legado, debían adjudicarse al campo de la religión o al de la literatura (p. 18), debido a que el mito (lo verbal) compone junto con el ritual (lo gestual) y la imagen (lo gráfico) los tres modos de expresión “a través de los cuales se manifiesta la experiencia religiosa de los griegos. Y cada uno de esos modos constituye un lenguaje específico, que aun en asociación con los otros dos responde a necesidades particulares y asume una función autónoma” (p. 24). Precisamente esta función autónoma es la que explicaría, en gran parte las notables variantes que ofrecen los relatos que, a su vez, se abren a diferentes interpretaciones.

En un rápido rastreo histórico encontramos que, por ejemplo, Vico en su *Scienza Nuova*, VI, identificaba el modo de pensar mítico con el modo de pensar poético, y asignaba un rol importante a la fantasía y la imaginación en el estado de vigilia. En una mentalidad mítica, metáfora y metonimia

aparecen como formas naturales de expresión de lo vivido, y “las fábulas fueron en su nacimiento verdaderas y severas” (1964, 30).

F. C. Prescott percibe el mito y a la poesía como elementos inseparables: el mito antiguo constituye la masa de donde ha ido emergiendo poco a poco la poesía moderna mediante el proceso que los evolucionistas denominaron diferenciación y especialización. La mente mitopoyética es el prototipo; y la mente del poeta... sigue siendo esencialmente mitopoyética (1927, 10)

Freud y Rank, sin hablar de identificación, señalaron un “parentesco” simbólico entre la poesía y el mito. En una posición totalmente opuesta, Lévi-Strauss coloca la poesía en las antípodas del mito.¹⁸ Marguerite Yourcenar encuentra que el mundo mítico creado por los griegos les ha brindado a los poetas de todos los tiempos “la llave de los Campos Eliseos” al resolver “el doble problema de suministrar un sistema de símbolos lo bastante rico como para permitir las confesiones individuales más completas, y a la vez lo bastante general como para ser comprendido sin dificultad apreciable” (1994,12).

Harald Weinrich (1970) reconoce en el mito un carácter eminentemente narrativo, pero se vincula estrechamente con el drama por ser el espacio en el que se suceden todo tipo de acontecimientos y confrontaciones; por ello las figuras míticas, femeninas y masculinas, pueden ser protagonistas tanto de las producciones épicas como teatrales.

Malinowski, quien comenzara a estudiar la naturaleza de los mitos hacia 1922, distingue los cuentos populares, destinados a la distracción, de las leyendas de carácter histórico y cuasi histórico y de los mitos de carácter sacro. Considera que solo pueden llamarse mitos las narraciones sagradas que acompañan a los rituales.¹⁹ Mientras los primeros pertenecen a la esfera de la ficción, los últimos tienen que ver con la realidad viva y primordial.

Desde una perspectiva intercultural, Pannikar sostiene que el mito “solo puede ser revestido con una narrativa, que será un *mythos-legein* cuando creamos en él, y una ‘mitología’ cuando narremos las ‘historietas de los otros’” (51).

Para Ferdinandy, los mitos tienen por tema todo aquello que siendo

humano no cae en el ámbito de la historicidad del hombre. Una tradición local o histórica, en consecuencia, no es un mito; pero esto no quiere decir que no contenga elementos mitológicos. En general, se considera que las preocupaciones metafísicas, los grandes interrogantes del hombre son los temas que fundan el mito. En filosofía esos temas dan lugar a discursos lógicamente organizados; en el mito y en el arte se expresan en forma simbólica, siempre a través de un relato, es decir, de una historia.

A pesar de estas estrechas relaciones entre el mito y el discurso narrativo, un gran número de autores señala las diferencias que existen, por ejemplo, entre el cuento popular y el mito. De las distintas opiniones encontradas consideramos ofrecer este cuadro.

CUENTO POPULAR

- 1) Finalidades: entretener –su principal atractivo es generar un interés narrativo– y educar.
- 2) En el argumento se utiliza la triquiñuela y el ingenio para superar un peligro o el descubrimiento de la solución de un problema.
- 3) El relato encarna aspiraciones de la gente corriente.
- 4) Aparecen nombres típicos o genéricos, se soslayan las referencias locales específicas y adquiere una gran importancia la situación a expensas del personaje.
- 5) Un suceso conduce naturalmente a otro porque se busca la claridad y cierto tipo de lógica.
- 6) Los hechos ocurren en un tiempo histórico, en el pasado, pero no el más distante y primigenio.

MITO

- 1) Finalidad seria, diferente de la de relatar una historia.
- 2) Depende más de las reacciones imprevisibles de personalidades individualizadas y dioses.
- 3) Los mitos griegos son relatos esencialmente aristocráticos.

4) Los personajes son específicos y ligados a una determinada región, las relaciones familiares son cuidadosamente señaladas.

5) Reina una fantasía sin límites y frecuentemente paradójica. Un elemento sobrenatural produce cambios drásticos e inesperados en el movimiento progresivo de la trama.

6) Se ubica en un pasado atemporal.

Mito e historieta²⁰

La historieta siempre nos ha remitido a vivenciar determinadas aventuras o nos ha planteado problemáticas locales o universales, al mismo tiempo que sus personajes, muchas veces, son los héroes con quienes desearíamos identificarnos. Dos autores, Mircea Eliade y Umberto Eco, ofrecen interesantes trabajos sobre el tema. Mientras el primero revela cómo los personajes de las historietas nos muestran rostros modernos de héroes de la mitología y el folclore, el segundo, en *Apocalípticos e integrados*, explica cómo el prestigio del folletín fue recogido por los *comics*. En todo caso, lo que nos interesa en relación con el mito es que el hecho de que el héroe, siendo o no mortal, permita al resto de los hombres identificarse con él y se convierta en un arquetipo, suma de aspiraciones colectivas.

Los mitos y los medios de comunicación

Hay coincidencia entre sociólogos y semiólogos (Eco, G. Dorfler) sobre el poder que tienen los medios de comunicación para construir, mantener o derribar a un ídolo y sobre la velocidad e “irracionalidad” que caracteriza el paso de la hipervaloración al odio o a la indiferencia. Conscientes de la necesidad que las masas tienen de compensar la vida rutinaria o los deseos no satisfechos de dinero, poder, fama, talento y belleza, quienes manejan dichos medios proponen figuras que vienen del campo de las artes, del deporte o de sectores aristocráticos y nobiliarios como modelos a imitar, como íconos dignos de adoración. Nuevos dioses en un mundo (moderno o posmoderno) que se proclama agnóstico.

Mito y teatro

La relación del mito con el género teatral ofrece desde sus orígenes una estrecha y peculiar relación y una mutua retroalimentación. El mito alimenta al teatro y el teatro mantiene vivo a los mitos. Ya Aristóteles distinguía en su *Poética* entre tragedias que usaban materiales primarios para construir su mundo y aquellas que lo inventan, y señalaba cómo en un principio los poetas referían alguna leyenda que habían encontrado. Para convencer al espectador los trágicos hacían uso de ejemplos históricos, asumiendo que era conocido al público y, en consecuencia, convincente. La ventaja de usar un material conocido por el público ofrecía un mayor valor comunicativo, pero también limitaciones.

Cuando los dramaturgos están usando esa información previa, y le agregan nuevos ítems, irremediamente se altera el significado previo. Ante esta situación Manfred Fuhrman se pregunta: ¿se trata de *repetición* o de *variación*? (1979, 316). Nosotros planteamos, aunque el autor o el director no realicen alteraciones al texto originario: ¿el hecho de presentarlo a otro público, en otro contexto y en diferente espacio, con una puesta en escena irremediamente diferente, no amerita también ese interrogante?

Lo que se verifica es la concurrencia de una duplicidad de aspectos: con la presentación de una estructura clásica en un nuevo contexto, el dramaturgo o el director confirman la validez del contenido mito (ese nuevo contexto no hace sino confirmar la existencia de una constante en medio de la variante). Pero, al mismo tiempo, como sostiene Peter Szondi (1973), un drama que hace uso del material mítico permanece fiel al mundo de los escritores más que al material primario y sus reglas; el autor no busca repetir el material ni aferrarse a un único significado pertinente al que ha encontrado entre los múltiples significados del material tradicional.

Por ello, para Eva Kushner (1983), lo verdaderamente importante es ver cómo los escritores re-ordenan –consciente o inconscientemente– el material del mito y el de la realidad en un todo distinto y coherente, para lo cual propone un trabajo de investigación que presupone el conocimiento de

cada texto *standard* y la *deconstrucción* del mito en cinco aspectos: a) sus elementos constitutivos, b) el esquema actancial, c) el uso del espacio, d) los símbolos; e) la ideología.

El teatro ayuda a reconocer el mito y el modo en que este opera en lo social.

Los mitos perduran durante siglos y parecen ser capaces de adaptarse y adoptar sistemas conceptuales diferentes, y coinciden con la ficción escénica en su capacidad de reducir el concepto a la imagen, concentrar y combinar diferentes medios expresivos, trascender lo singular. Tal vez por eso muchos de nuestros dramaturgos y directores ven en el teatro el medio perfecto de (re)crear ciertos mitos que refuerzan la vida colectiva, actúan en el sentido de acentuar convergencias y afinidades, y le imprimen un dinámico impulso hacia el futuro. Las investigaciones de Eva Kushner ayudan a ordenar los interrogantes sobre las relaciones entre el mito y el teatro de diferentes culturas. Ella delinea lo literario en su relación con los materiales familiares (del pasado cercano o lejano de la propia cultura del escritor, de la tradición, del pasado y presente de otras civilizaciones, etcétera) ofrecidos por la imaginación colectiva a la creatividad del escritor; registra cómo el mito se *desfamiliariza*, transforma y estetiza según la estética de los géneros; y elabora una teoría de esa renovación estética y su consecuente recepción (recreadores y consumidores de los mitos literarios).

El historiador y ensayista español Francisco Ruiz Ramón (1983) analiza las relaciones que existen entre el mito y el rito, y el teatro. Encuentra que hay dos caminos. Uno, la desmitificación, por la que se opera una destrucción del mito; otro, la transmitificación, posibilidad de pasar un mito de un sistema a otro. Este último camino es el más rico porque implica permanencia y transformación. En este pasaje se decodifica un mito clásico y se lo vuelve a codificar desde el código cultural en el que se lo reescribe. Esto lleva a la necesidad de estudiar toda una serie de cambios de función, de cambios semánticos de función, entre los personajes míticos del sistema antiguo y los personajes del teatro actual.

Algunos de los enfoques antropológicos ayudan a entender las estrechas relaciones entre mito y teatro, especialmente Víctor Turner con su “performing anthropology” (1982) o el de Clifford Geertz, que consideraba como una de las tareas del pensamiento antropológico especificar el “drama analogy” (1980), sin olvidar a uno de los pioneros, Edwin Goffman quien en el nivel de escena y personaje encuentra lo teatral en todos los campos de la vida cotidiana (1959 y 1974), línea que ha sido aplicada en su práctica escénica, entre otros, por Richard Schechner.

El teatro no solo aparece unido al mito sino también estrechamente unido al sueño, pues en ambos las nociones de tiempo e identidad quedan suspendidas, “uno y otro nos permiten escuchar los cantos de la psique al igual que el mito (...), en el teatro como en el mito no es el ego regido por el tiempo y la individualidad el que actúa sino Psique conociéndose y reconociéndose en el espejo de sus propias miserias y grandezas (Gutiérrez, 1994, 45).

El mito, que aparece también estrechamente unido tanto al teatro como al sueño —en ambos las nociones de tiempo e identidad quedan suspendidas— ha dado acabadas pruebas de su poder de supervivencia y de las múltiples relaciones que establece con el teatro en distintas culturas. En realidad no deberíamos hablar de desmitificación, sino de cambios de funcionamiento de los mitos y de qué manera las transformaciones que opera se conectan con los cambios verificados en otros campos histórico-culturales. Analizar estas relaciones del mito con otros campos tiene una consecuencia inmediata en la conformación del concepto del héroe y de su culto. No podemos menos que recordar los ensayos de Thomas Carlyle al respecto, en los que analiza los diferentes modelos de héroe, considerado como divinidad (Odín), como profeta (Mahoma), como poeta (Dante, Shakespeare), como sacerdote (Lutero, la Reforma, Knox, el Puritanismo), como hombre de letras (Jonson, Rousseau, Burns) y como rey (Cromwell, Napoleón, el Revolucionismo moderno).

La cuestión de los arquetipos

Cada vez que se habla sobre los mitos, al menos dos términos aparecen asociados: arquetipos y personajes típicos. Dado los diferentes puntos de vista con que han sido considerados estos términos pensamos pertinente focalizarnos en ellos.

En el caso de los arquetipos nos detendremos especialmente en el pensamiento de Carl Jung, sobre todo por la productividad que ha tenido en los distintos campos de la creación artística y también en las reflexiones teóricas, a pesar de las críticas que dicha teoría ha sufrido. Hasta el presente, ninguno de sus detractores ha podido esgrimir argumentos que demuestren que las ideas o símbolos no puedan ser efectivamente hereditarios.

En lo que se refiere a la danza, pensamos en el llamado Movimiento Auténtico fundado por Mary White y continuado por Jane Adler, en el que ciertos principios de la psicología analítica, en especial lo que Jung denominó “Función Trascendental” (la personalidad se puede relacionar con la totalidad del ser), e “Imaginación Activa” (aprovechamiento de la energía derivada de las fantasías surgidas espontáneamente de sueños y visiones), son recuperados. El cuerpo del bailarín desarrolla así la posibilidad de transmitir lo consciente, pero también aquellos impulsos que se conectan con el inconsciente personal y colectivo (“es el inconsciente el que contiene el símbolo compensador de la totalidad” (Jung, 1961, 88). También debemos pensar en Mary Wigman, quien “fue parte de la colonia artística e intelectual de Ascona, Suiza, precisamente en el Monte Verità, el centro más importante para las ideas y el desarrollo de la nueva cultura del cuerpo a principios del siglo XX. Por allí pasaron personalidades e intelectuales de la época, como: Rudolf von Laban, James Joyce, Herman Hesse, Eugen Diederichs (editor y fundador de Diederichs Verlag, quien había publicado *Coreography*, el primer libro de Laban), Carl Gustav Jung, entre muchos otros. Es aquí donde Wigman se exilia voluntariamente durante la Primera Guerra Mundial, conoce y se transforma en discípula de Laban para ser su asistente, entre 1913 y 1919. Jung, cercano a

Laban en el Monte Veritá, acuñó los términos ‘inconsciente colectivo’ y ‘arquetipos’; entre estos últimos se encuentran algunos significativos como ‘la máscara, la sombra, la bestia, la bruja, el héroe, el animus’, los cuales nos remiten directamente a las obras de Wigman” (Dorin, 2006).

En el campo de la creación literaria Julio Cortázar elabora la confrontación entre Eros y Thanatos a partir de las ideas de Jung: Eros encarna el amor, la plenitud y la vida, mientras que Thanatos el odio, la destrucción y la muerte, conceptos que aparecerán simbolizados especialmente en el duelo entre el Minotauro y Teseo en *Los reyes*.

En el campo teórico, por solo mencionar cuatro a manera de muestra, encontramos investigadores estrechamente relacionados con el pensamiento yunguiano.²¹

Miguel Ferdinandy (1961) apela al citado pensador alemán cuando aborda el problema de la tradición como mito y como poesía y rescata las teorías sobre la imagen arcaica y sobre el arquetipo. De acuerdo con ellas sostiene que “en el alma humana existe una región escondida y poco accesible, en la cual, en forma de primigenias reminiscencias, se hallan, en estado vivo y capaz a la acción, imágenes, configuración y símbolos, manantiales de toda clase de auténtica tradición”, y que el amor debe ser entendido como un reconocer, como el encuentro de un hombre “con aquella persona cuya imagen preformada –el famoso *imago* de Jung– vivía en sus entrañas, quizás desde los tiempos de sus antepasados” (p. 125). Asimismo reconoce la convivencia de dos esencias, una objetiva que pertenece a la esfera universal y otra, subjetiva, del mundo fuera de nosotros, “pensando en el hecho de la imagen, surgiendo desde nuestras entrañas, irá coincidiendo con aquel elemento del mundo que le es afín” (p. 126). Coincide en este punto con el pensamiento de Hans Castorp (personaje de *La montaña mágica*, de Thomas Mann), quien sostenía que no solo se sueña de la propia alma, sino de un modo anónimo y común, aunque de manera individual.

Gilbert Durand, es deudor de Jung en la elaboración de la noción de “cuenca semántica”, donde utiliza para las seis fases que definen su estructura

(torrentes, división de aguas, confluencias, en nombre del río, aprovechamiento de las orillas y agotamiento de los deltas) lo que él llama una metáfora “potamológica” (2003, 74). Este mismo tipo de metáfora había sido empleada por Jung cuando definía el arquetipo como “un viejo surco de agua por el que fluyó durante un tiempo la corriente de la vida, creando para sí un profundo canal. Cuanto más haya fluido, más profundo será el canal y más probable que tarde o temprano el agua retorne” (cit. por Spinks, 1965). Asimismo, en sus investigaciones sobre las estructuras y el imaginario, retoma el concepto de arquetipo, y en *Las estructuras antropológicas del imaginario* revela cómo detrás de las formas estructurales, que son estructurales apagadas o frías, se transparentan fundamentalmente las estructuras profundas, arquetipos dinámicos, “temas” creativos, materiales axiomáticos, “fuerzas” del imaginario.²²

Por su parte, Umberto Eco también nos remite a Jung cuando reflexiona sobre el personaje (2004). Para él, “hablar de ‘personaje típico’ significa pensar en la representación, a través de una imagen, de una abstracción conceptual” (p. 225). Esto supone que necesariamente debemos pensar en una activa e insustituible actividad receptiva en la que juega un papel protagónico la memoria del lector. Por ello el tipo originado en un proceso estético “funciona en la vida cotidiana como *modelo de comportamiento* o fórmula de *conocimiento intelectual*, metáfora individual sustitutiva, en suma, de una categoría” (p. 241). El recurso a lo típico es así definido como “el uso práctico de un producto artístico ya gozado en una conciencia de los nexos que lo ligaban a la realidad y a nuestras experiencias realizadas o posibles” (p. 253).

Nos resulta interesante señalar que Eco recurre precisamente a Jung en este tema, sobre todo cuando marca la diferencia entre tipo y símbolo (el primero, siempre producto de una relación; el segundo, en ocasiones, preexistente de un repertorio o lugar literario). Y expresamente señala: “(El símbolo) puede existir como ‘idea arquetípica’, manifestación del inconsciente colectivo de que nos habla Jung (ejemplo: la fecundidad como

feminidad, Gea, Cibeles, la diosa madre y el eterno femenino en varias religiones)” (p. 243).

En la primera de las citas vemos que Eco habla de una representación a través de la imagen. Otro filósofo, Gastón Bachelard también va a referirse a la imagen en *La poética del espacio* y, significativamente, también va a nutrirse de las ideas de Jung, específicamente –y tal como lo señala el propio autor en su libro– en *Ensayos de psicología analítica, El hombre descubriendo su alma* y *Psicología y alquimia*. Bachelard destaca la necesidad de comprender que “la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente” no es, propiamente hablando, “causal” (p. 8) y que no debe quebrarse “la solidaridad de la memoria y de la imaginación” (p. 36), la que debe ser entendida como un “mixto funcional” (p. 46).

Los arquetipos han sido considerados como figuras y situaciones ejemplares que trascienden a la historia personal. Locke habla de fuerzas naturales, ideas simples o ideas complejas que se adoptan como modelos para medir la adecuación de las otras ideas. Por su parte, Kant distingue un intelecto *arquetipo* que es divino, que crea los objetos pensándolos, y un intelecto *ectipo*, que es humano o finito y no creador, sino discursivo.

Pero centrémonos en Jung. En *Símbolos de transformación*, los define en varios pasajes: “Aquellas formas o cauces por las cuales fluyó desde siempre el río del acontecer psíquico” (p. 250); “elementos estructurales numinosos de la psique” con una cierta autonomía y energía específicas por las que atraen algunos contenidos de la conciencia y otros no. El arquetipo posee carácter numinoso: produce fascinación, se pone en contraste efectivo con la conciencia y hasta largo plazo configura un destino que influyen en nuestro pensar, sentir y obrar de modo inconsciente y que solo mucho después se descubre” (p. 318). Los efectos de estas formas innatas son colectivos, “pueden producir en los más diferentes individuos representaciones o relaciones de representaciones, prácticamente idénticas, cuyo origen no cabe atribuir a experiencia individual alguna” (p. 322). Estas características y funciones permiten establecer estrechas relaciones con los mitos.

la exploración de los productos de lo inconsciente proporciona indicaciones reconocibles de estructuras arquetípicas que coinciden con los temas míticos, entre ellas, ciertos tipos que merecen la calificación de dominantes: trátase de arquetipos como *ánima*, *ánimus*, viejo, bruja, sombra, madre tierra, y las denominantes del orden del sí mismo, del círculo y de la cuaternidad, o de las cuatro funciones o aspectos del sí mismo o de la conciencia. Resulta evidente que el conocimiento de estos tipos facilita sobremanera la interpretación de los mitos, y al mismo tiempo la coloca sobre la base que le corresponde: la psique (p. 393).

Todo esto pone en claro la distancia que marca la concepción que Jung tiene del arquetipo con el enfoque de Platón, en el que aparece como sinónimo de idea.

Resulta especialmente interesante, por la relación que tiene con nuestro trabajo, *Arquetipo e inconsciente colectivo* en cuanto reflexiona con la fantasía creadora: “En los productos de la fantasía se hacen visibles ‘imágenes primordiales’ y, es aquí donde encuentra su aplicación específica el concepto de arquetipo”, un arquetipo que no se difunde “meramente por la tradición, el lenguaje o la migración sino que puede volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influido por ninguna transmisión exterior” (p. 88). Como para Jung los arquetipos solo están determinados formalmente, y no en cuanto a su contenido, se nos ofrece como “una posibilidad dada a priori de la forma de la representación”: en consecuencia lo que heredamos son las formas, no las representaciones, “se le puede dar un nombre y posee un núcleo significativo invariable que determina su modo de manifestación, pero siempre solo en principio, nunca concretamente” (p. 89), ya que todo arquetipo posee “una cantidad casi imprevisible de aspectos” (p. 90).

En síntesis, para Jung, los arquetipos:

- 1) Son motivos y símbolos que revelan la respuesta del inconsciente colectivo a ciertas situaciones fundamentales.
- 2) Representan las capas básicas de la psique en tanto potencialidades heredadas.
- 3) Son bipolares pues muestran tanto el aspecto oscuro como el luminoso de lo psíquico.

- 4) No se presentan como mitos formados, sino más bien como elementos míticos (motivos).
- 5) Todo pensamiento descansa en los arquetipos (potencialidades funcionales) que lo moldean inconscientemente.

En distintos trabajos, sucesivamente, Jung describió los arquetipos sucesivamente como “representaciones colectivas”, “contenidos del inconsciente”, y “formas a priori”, y finalmente se esforzó por distinguir el arquetipo de la imagen arcaica quitándole todo carácter representativo (Hostie, 1971). Si combinamos el modelo de Propp con el de Jung llegaremos a la conclusión de que solo pueden considerarse arquetípicas las conexiones entre dos elementos: entre una imagen abstracta y una concreta, o entre dos imágenes abstractas o dos concretas. El valor de las conexiones arquetípicas se verificará, entonces, en un sistema simbólico binario y recíproco.

Arquetipo y motivos míticos

Jung, había notado que con extremada frecuencia los productos arquetípicos no se presentan como mitos formados, sino más bien como elementos míticos (motivos). Este último término tampoco tiene una referencia unívoca debido a que es utilizado en campos diferentes como la teoría literaria, las artes, la psicología y el folclore. Al referirlo al mundo mítico lo entendemos como una unidad de significación que funciona como principio motor de la narración –produce polaridades y relaciones de tensión– y como elemento capaz de servir de soporte a varios temas. Coincidimos en este punto con la investigadora María del Carmen Taconni de Gómez (1989), quien en sus trabajos sobre las producciones literarias argentinas reconoce una serie de motivos míticos: la metamorfosis, casi siempre vinculada con el problema de la culpa y el castigo; la búsqueda del

tesoro, que implica una conquista que se logra a través de un proceso de perfeccionamiento espiritual; la creación del homúnculo, es decir, la generación artificial de un ser humano que constituyó una de las aspiraciones de la alquimia; los hermanos incestuosos, presentes en casi todos los mitos arcaicos; los hermanos enemigos, que remite al mundo bíblico; la lucha con el monstruo, que constituye la prueba por excelencia del héroe; el descenso a los infiernos, considerado como una incursión a una zona de misterios, posible solo para los elegidos.

Estos motivos permitirán diseñar de modo sintético un esquema mítico: la posesión del paraíso y la caída por la violación de un tabú. Y entre los elementos míticos, distinguir elementos referenciales: mitemas, imágenes arquetípicas, como, por ejemplo, la tierra en su doble condición de nutriente y de destrucción, los ciclos estacionales, la sangre, y elementos estructurantes: la búsqueda del padre o la concreción del ritual fúnebre.

Opinan los dramaturgos

Varios de nuestros dramaturgos han percibido claramente cómo los argentinos han vivido y viven sujetos a un pensamiento mítico, y asimismo de qué modo el teatro transmite y consolida ciertos mitos.

Bernardo Canal Feijóo, a propósito del teatro de Samuel Eichelbaum, reflexionaba así sobre la relación entre el héroe y el mito:

En la mitología literaria argentina, el héroe es invariablemente un individuo que se va –de su medio, de su tiempo, de su familia–, un individuo que se va nadie sabría decir a ciencia cierta a dónde, acaso al mero olimpo mitológico. Nunca es un Salvador, al menos nunca llega a verse en la cruz, nunca es un Prometeo, al menos nunca llega a verse amarrado a la roca y desgarrado por los buitres. Simplemente se va; sentencioso y nostálgico, se va, presumiblemente para no volver; el rasgo es importante: en la intriga mitológica argentina no hay retornos prometidos; evadido o proscripto, el héroe nacional no volverá nunca, otro dato del escepticismo argentino. Es así personaje recomendado, no a la fe, sino irreversiblemente a un idealismo retróptico y ligeramente melancólico” (1952, 16).

Rodolfo Kusch hizo público el peso que el elemento mítico tuvo en el momento de la escritura de *La muerte del Chacho*:

La mitología americana ocupa un lugar preponderante en el desarrollo de la obra, ya que míticos son los personajes de La Purínca y el Opa, con los que trata de reflejar ese sentido mágico y demoníaco con que el hombre de América trata de aprender al mundo que lo rodea. Es por esto que el rito, como por ejemplo la Danza del Chiquí, ocupa un lugar central, mostrando el contraste con la civilización que representan el Gobernador e Irrazábal. Con estos ritos se busca promover en el espectador americano el afloramiento de su subconsciente contenedor de antiguas verdades enterradas (1960).

Por su parte, Pedro Orgambide ve como una de las causales de las construcciones míticas en nuestro país lo que el llama “el autoritarismo argentino”: “El que se ve cuando uno va a comprar al mercado o cuando sale a la calle. El que nos hace querer ser primeros en todo: no nos basta con que un bandoneonista sea muy bueno, tiene que ser el primer bandoneón de Buenos Aires, de Gardel no podemos guardar un bello recuerdo: debe cantar mejor cada día” (1986, 20).

Para Eugenio Griffero, son los tangos del 30, con su singular mitología de madres sufrientes, arrabales y cuchillos los que aportan a través de las letras datos de una realidad otra; y en este sentido el tango da un “pasito adelante” (aunque insuficiente) sobre el teatro gauchesco y el sainete (*La Nación*, 15 diciembre 1984). Poco después, y a raíz del estreno de *Cien veces no debo*, de Ricardo Talesnik, David Viñas desmonta las fantasías que sobre sí misma construyó la clase media argentina y destaca el abismo que existe entre el modelo propuesto y la vida real:

No somos nada; ni descendientes de europeos ni superiores a los otros países latinoamericanos. Nuestra clase media educada en las pautas de la oligarquía tradicional es una caída permanente entre la aterciopelada tersura de sus valores ideales y sus desoladoras verificaciones de todos los días. Nuestra clase media es un gag. Por eso nos reímos de ella. Una desidealización que se genera cada vez que la Argentina insiste en verse a sí misma como el granero del mundo o como una privilegiada prolongación de Europa a orillas del Río de la Plata, cuando en realidad apenas si resulta una mediocre semifactoría de intimidante fachada cuyos pies están amasados con el desdén barro de América Latina (entrevista de la autora, 1985).

Alberto Rodríguez Muñoz, quien se reconoce como un escritor porteño, define su creación como “una suerte de acto de devolución por el cual le devuelvo a la gente lo que me ha estado prestando desde siempre para que yo pueda fabular mis historias; sus sentimientos, sus maneras de ser: sus sueños, sus mitos, y sobre todo su lenguaje” (entrevista de la autora, 1990). Carlos Risso Patrón también expresa la presencia del mito en su producción escénica: “En mis trabajos pueden verificarse dos vertientes que responden a dos tipos de investigaciones: una sobre mitos porteños y otra sobre el mundo medieval” (Zayas de Lima, 2006, 179, t.2). También David Cureses reconocía dos vertientes: “Me interesa el teatro histórico por la posibilidad de darle a la anécdota una trascendencia filosófica actual. Me interesa asimismo la mitología y la influencia que ejerce en el teatro moderno” (Zayas de Lima, 2006, 170, t.1).

José Luis Arce, en sus reflexiones sobre “Teatro sagrado. El destino del mito”, reconoce que en el proceso de distanciamiento del mito como creencia se verifica cada vez más la presencia del imaginario de la abstracción.

El “volver atrás” a los mitos es como hacerlo a un acervo despotenciado. Desde que el cristianismo incorpora el mito, lo transforma un poco en el trasfondo cultural o como un presuntivo “inconciente colectivo” desinvestido de toda verdadera capacidad de cambio del dogma que lo tiene asimilado. La vieja alegoresis monstruosa y luego antropomorfizada, ahora está descargada. Se ha perdido el monstruo. Esa vuelta es un movimiento previsto y orquestado. Aquella vieja alegoresis subsiste como retórica literaria, lo cual le sirve a este sistema para decir que “eso” es parte de un pasado consagrado y que si se recuerda es por la amplitud y la conciencia histórica del sistema (cristiano) que la desafectó. La pregunta es cómo el mito, como pasado del *logos*, podría investirse de carga. El simple desplazamiento de lo racional no traería aparejado una re-mitificación, ni un re-encantamiento. Más que el *logos*, de lo que se trata es de cómo el mito deja de ser pasado acomodado. Tampoco su destino es actualizarse como falsa creencia, como falsa fe. Otra pregunta sería cómo re-simbolizar de manera que sus significados no estén agotados. En esto se me ocurre sugerir ver lo que hace la ciencia ficción, que ha sido una vertiente artística creadora de nuevos mitos (Foro Celcit, 14 junio 2006).

Mónica Maffia, que comenzó su labor como actriz protagonizando obras de Eurípides y Shakespeare, se considera deudora de las primeras

lecturas infantiles que la sumergieron en un universo mítico que nunca la ha abandonado. Por ello elige trabajar sobre los mitos en varias de sus obras, mitos del mundo griego como el de Narciso y el de Antígona, y otros tomados de textos clásicos españoles como, el Don Juan, y alemanes, como el Fausto. Ve en los mitos un espacio que tiene que ver con el ideal, pero también con una verdad que se mantiene vigente, operante en la vida cotidiana y que abre un camino para reflexionar desde lo filosófico (entrevista de la autora, 9 octubre 2007).

Rubén Szuchmacher, a propósito de su puesta de *Ifigenia en Aulide*, respondía:

No sabría contestar para qué sirve un clásico. Supongo que una guía, un patrón. Pero eso no es suficiente. Si nos despojamos de ideas esencialistas, un clásico es una marca en la cultura de la antigüedad que aún sigue resonando. Lo que motiva mi interés por la tragedia griega es, desde el punto de vista formal, una idea de construcción narrativa despojada de psicología (no se había inventado aún ese concepto) que la acerca notablemente a las pautas del teatro contemporáneo, como Beckett, el gran trágico del siglo XX. *Ifigenia...* me estimula particularmente por varias razones: el tema en sí mismo (el filicidio político), la estructura consecutiva de la obra, que se va desplazando de personaje en personaje sin uno central) y la ausencia de dioses (Link, 2000).

Quien reflexionó sobre los mitos de un modo consecuente, tanto en sus obras como en las entrevistas, ha sido Roberto Cossa. Este dramaturgo construyó con sus obras, a lo largo de casi cuatro décadas, grandes sistemas analógicos que vinculan la historia social de la Argentina con los pequeños actos fallidos, asociación de ideas, sueños, debilidades, olvidos y recuerdos –explicables o no– de cada uno de sus personajes.

Precisamente Cossa, en diálogo con Yirair Mossian (1980), explicaba su interés por las irrealidades que rigen la vida de los porteños y de las que dan cuenta muchos tangos:

Quando hablo de irrealidad hablo de simples medios y recursos para lograr una realidad más potente.

Mi obra es una reflexión sobre esos mitos tan condicionantes (el barrio, el café, el tango, el guapo, la milonguita y muchos más), tanto como una reflexión a propósito de los últimos 35 años de vida argentina. En ningún

momento tuve la intención de desmitificar nada. Simplemente quise convivir con esos mitos para conocerlos mejor.

Tratándose de una materia que tiene mucho de irreal, intenté buscar un lenguaje teatral igualmente irreal. Quiero decir que lo mío no es un lenguaje superpuesto a la historia, sino un lenguaje-instrumento vinculado con esa visión mía del pasado y del presente.

Cuando Mario Roca (1981) lo interroga acerca de su ideología política, a raíz del protagonismo que tiene la figura de Perón en *El viejo criado* (según su autor es el verdadero eje de la pieza) o qué interpretación hace del peronismo, Cossa afirma:

No hago ninguna interpretación. Tomo sus tres grandes hitos: el ascenso, la caída y el retorno. Así señalo el fenómeno circular de la historia de este país que sigue siempre girando en torno de lo mismo, **frenado por sus mitos**, con dos personajes jugando al truco permanentemente.

En conversaciones con Blanca Rébora (1983), Cossa se ubicaba de esta manera en el panorama escénico nacional:

Mi teatro es ciudadano. Soy una persona muy tocada por la realidad de Buenos Aires. Sin embargo, lo que más me toca es la irrealidad; pienso que el hombre argentino aún carece de identidad. Este es una mezcla de país subdesarrollado con pretensiones, con influencias culturales europeas. Un país que no ha digerido todavía todas las formas de la inmigración y que permanentemente inventa un mundo que no coincide con la realidad (...) En fin, mitos e irrealidades.

Ese mismo año le confiaba a Marcelo Intili cómo su interés se centra en exponer el modo en que los argentinos se enganchaban con el pasado deformándolo, por eso tanto *El viejo criado* como *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* son “más que propuestas de extirpación, deseos de hacer añicos los recuerdos, las nostalgias, **esa sujeción a personajes mitos**, a momentos históricos únicos que permanentemente se dan de narices con una realidad terrible en la que ya nada puede hacer Carlitos y muchos menos la fe tronchada del 45”.

Dos años después, en una entrevista con Daniel Capalbo (1985), refiriéndose específicamente a sus personajes, aclaraba: “...yo no trabajo con símbolos. Son sí, **arquetipos...**”

(La negrita en todos los casos nos corresponde).

Sin duda, junto con Roberto Cossa, Ariel Barchilón es uno de los dramaturgos que más ha reescrito diferentes mitos en la mayoría de sus obras. No solo se destaca por la presencia determinante que adquieren, sino por la singular forma en que el autor los integra y hace dialogar, aun a aquellos que pertenecen a diferentes contextos culturales. Creemos que esta incorporación, que deriva –tal como nos los confesó– del material de sus sueños, pero que se completa con una consciente y erudita elaboración, amerita incluir a manera de reportaje la conversación mantenida.

PZL: ¿Por qué hay tantas referencias míticas en tus obras?

AB: La respuesta impulsiva e instantánea es: no sé. Con eso quiero indicar que el trabajo con los mitos, no es deliberado ni voluntario. No parte de un pensamiento que diga: “Voy a tratar de hacer una obra, una escena o un personaje con tal o cual mito”. No trabajo con ideas previas. Toda mi labor creativa como dramaturgo se orienta a trabajar con los conceptos de “no hacer” y “no saber”. Por supuesto que esas expresiones (*wu wei* y *wu nien*, en chino) no indican ni la ausencia de acción ni la ausencia de pensamiento. Son, por el contrario, modalidades de entrenamiento por los cuales el escritor utiliza la acción deliberada para lograr una acción espontánea. Lo mismo con el pensamiento. Es un camino por el cual he intentado liberar mis trabas (eliminar mis bloqueos para liberar lo espontáneo), más que construir voluntariamente (sumar elementos en una serie aditiva). O sea: es una vía negativa cuyas fuentes son la antropología teatral, las disciplinas musicales, el taoísmo y el trabajo con los propios sueños.

Sintetizando: no me propongo trabajar con mitos, me los encuentro en el camino de la escritura y cuando los descubro, ahí sí, voy a fuentes míticas, confronto textos y empiezo a orientarme conscientemente. Cuando me pediste textos donde hubiera material mitológico empecé a mirar mis materiales y me di cuenta de cuántos mitos los atrevesaban. Eso me pone feliz. Creo que es fruto de mi largo trabajo con los sueños. Desde hace unos

veinte años llevo un diario de mis propios sueños: tuve épocas de gran productividad onírica y otras de sequía, pero nunca he dejado de registrarlos por escrito. Mi intención no es, en absoluto, psicoanalítica: más bien todo lo contrario. Me niego rotundamente a analizar o interpretar mis propios sueños. Son como mariposas muy leves que duran un instante: uno los puede cazar con el lenguaje y dejarlos plasmados como breves relatos. Pero si uno cae en la tentación de interpretarlos es como si los atravesara con un alfiler y será una mariposa muy bonita sobre un fondo de terciopelo negro, pero muerta. No. La cosa es mantener los sueños en estado de latencia, vivos. Narrarlos sin comprenderlos. No saber qué significan. Esa es, para mí, la fuente de la escritura dramaturgica: ser tomado repentinamente por una imagen (dormidos o despiertos) que nos conmueve (o aterra o perturba o lo que sea, pero siempre con una carga de pasión) a la que no comprendemos. La clave está en ese “no comprender” que nos permite ayudarla a andar por sí misma, tratando de no violentarla con nuestra voluntad ni nuestra razón analítica.

Lo voy a decir brevemente ahora: creo que hay muchos mitos en mis obras porque las concibo como sueños (personales) y creo que todo sueño personal es un ejemplar derivado de un modelo mítico. Esa conjunción: lo idiosincrático de nuestros sueños personales más el arquetipo mítico es, creo, lo que permite que las obras accedan a un nivel de lectura más universal.

PZL: ¿Qué te interesa en especial del discurso mítico?

AB: El mito es misterio. El mito es transhistórico y por lo tanto destruye la transitoriedad de la coyuntura y convierte el instante presente en eternidad. (Me interesa la historia y la política, vista *sub specie aeternitatis*). El mito es universal. El mito es un modelo primitivo. El mito es un plexo de sentidos sobre las preguntas que no puede contestar el intelecto. El mito cautiva. El mito es el alimento de la fe, de la esperanza, del futuro. El mito es origen. Y muchas cosas más. Todo eso me interesa del discurso mítico. Todo eso me parece que es el teatro. En un contexto como el mundo actual, donde han

caducado casi todos los espacios sagrados, el teatro es (o puede ser) uno de los bunker donde la Presencia y el Misterio sean el alimento esencial. Creo que la tecnología, el quiebre de los grandes relatos políticos y religiosos y los procesos globalizadores están abocados a la destrucción de la Presencia (cuerpos vivos, efímeros, en contacto directo, sin mediación tecnológica) y el Misterio (lo que debe ser guardado en secreto: el Tabú, lo que antes era sagrado). Por eso me interesa el mito. El mito es también hacer Presente lo Ausente Primigenio: de ahí brotó el teatro y sigue brotando, por supuesto.

PZL: ¿Qué obras elaboraste a partir de tus sueños y cuáles has tomado conscientemente de relatos míticos y/o teatrales anteriores?

AB: Me es difícil discriminar cuáles elaboré a partir de mis sueños, porque el trabajo es bastante inconsciente. Por un lado mientras indago las imágenes generativas, muchas veces voy a mi diario de sueños y elijo al azar algún sueño y lo muelo (lo releo y disuelvo en frases o palabras para hacer diálogos o secuencias de acción).

Antesala es sobre los desaparecidos, pero trabajando con el mito del Infierno y el Minotauro.

Aparecido también es sobre los desaparecidos, pero trabajado a partir del mito del aparecido (el fantasma), y arraigado en el mundo del circo criollo, con referencia a Juan Moreira (nuestro mito criollo del rebelde).

En *Paisaje después de la batalla* trabajé en uno de los motivos poéticos con el mito de Ouroboros –la serpiente que se devora a sí misma– y también (y este es el núcleo temático de la obra) con los presagios, el poder adivinatorio del arte, que es superior al poder pragmático de la política y la guerra. Mis personajes: Cáceres-Blanes, entroncan con Edipo-Tiresias.

Son los otros es una obra donde traté de hacer una especie de reescritura de *A puerta cerrada* ("El infierno son los otros"), de Sartre, pero trabajando a partir de los mitos de las mujeres que cortan las cabezas a los hombres (Salomé, Judith y algo de la Gorgona).

Es tan fea que le duele la cara está construida a partir del mito de la vagina

dentada y se entronca con motivos mitológicos del mundo del tango (¿Una indagación de los temores profundos que dan sustento a la cultura machista?).

Otras obras también han sido creadas a partir de sueños, pero no están vinculadas tan claramente como estas a los mitos.

PZL: ¿Has partido de una reflexión sobre trabajos de teóricos del mito o alguna línea interpretativa en especial?

AB: No como punto de partida sino como parte de mis conocimientos flotantes. Desde que era estudiante de letras que leo a autores como Frazer, Campbell, Eliade, Grimal, Freud y Jung, y me gusta mucho el mundo antiguo (en especial, los griegos). Me interesa mucho el Antiguo Testamento y también los mitos argentinos, para lo que consulto muy seguido el diccionario folclórico de Félix Coluccio. Cuando estoy escribiendo, busco también textos de materiales míticos (y de otras yerbas) en Internet, donde hay de todo como en una tienda de ramos generales.

En este momento estoy interesado en Gardel. ¿Es un mito? Sí. En una acepción amplia, sí; en una estricta, no. De todos modos, es un personaje inagotable, con mucha tela para cortar para el teatro. Estoy viendo sus películas con las que me divierto muchísimo. Lo bueno de los mitos recientes es que hay mucho material para indagar.

En el campo de la llamada Danza Teatro, Cecilia Hopkins es un referente insoslayable, por ello la entrevistamos a la hora de cerrar este capítulo.

PZL: ¿Considerás que hay mitos que operan en la creación de tus espectáculos? ¿De ser así, cuál o cuáles considerás que dejan huella?

CH: Sí, siempre hay mitos rondando mi imaginario cuando pienso en un espectáculo. En el primero que estrené en forma solista en 1999, *Lunario*, apelé al mito de Sherezade, protagonista de *Las mil y una noches*, modelo de

mujer que lucha por su propia libertad. Al comentar aquel espectáculo, la crítica Patricia Espinosa escribió: “El de Sherezade (la gran narradora de cuentos, esa mujer que seduce con su danza y con el arrullo de sus palabras, la que para salvar su vida debía inventar una historia cada noche) es un mito femenino en el que parecen estar representadas todas las actrices del mundo, sobre todo aquellas que quedan solas frente al público, sin otro artilugio que una historia narrada con el cuerpo”. Cuatro años después, en *Danzadelejos*, pensé en hablar de los orígenes de la danza y elaborar una serie de danzas populares apócrifas. Me interesó referirme al lenguaje simbólico de la danza en sus comienzos el cual, según se sabe, ha revelado la relación primordial que el hombre primitivo estableció con su cuerpo y su medio. Así, *Danzadelejos* recreaba y reinventaba danzas poniendo en escena el paisaje imaginario de los espacios de celebración más diversos: romerías, fiestas patronales, rondas aldeanas y ritos tribales.

PZL: Específicamente en Milonga desierta qué mitos reelaboraste y a partir de qué (¿el tango, Borges, la plástica, el cine?).

CH: En *Milonga desierta* (2003) en cambio, elegí a la música de tango para acompañar una versión solista de esa danza de pareja. Esa música y esos movimientos acompañaban a esa virtual escenificación de la clase media como mito, una clase a la que se suele juzgar incapaz de jugar un papel independiente en la sociedad, a causa de su conciencia heterogénea y cambiante. Sin palabras, el personaje de *Milonga desierta* encarnaba ese mito: su accionar intentaba dar cuenta de su inestabilidad emocional, la fluctuación de sus deseos, sus berrinches y raptos de rebeldía. Aparecían en escena las manifestaciones de la crisis de 2002, las protestas en contra de la inseguridad, los festejos por la llegada de su candidato al poder y, luego, la consternación por las decepciones experimentadas. También la seducción que siente por lo ilícito y lo indecente. El personaje pasaba sin transición del dolor a la celebración, del estupor a la risa cómplice.

PZL: En Gemma Suns puede percibirse un juego dialéctico entre reforzar lo mágico de la milonga y el tango y deconstruir a través del humor ciertos mitos (Borges, el texto). ¿Es así?

CH: En *Gemma Suns* (2009), el mito que vertebra todo el espectáculo es la venganza del padre. Igual que en el texto inspirador de Borges (*Emma Zunz*) la protagonista cuenta el plan que urde para vengar la muerte de su padre. Pero a diferencia de Emma, Gemma no se siente capaz de accionar como un mecanismo de relojería porque, como Hamlet, vacila entre el deseo y la responsabilidad y siente un miedo aterrador ante el mandato paterno. Además, se enamora. Esto ocurre cuando encuentra al hombre que irá a desflorarla para luego, según el plan, culpar de violación al asesino de su padre. Este encuentro se produce en una milonga, un lugar donde bailan tango personas que frecuentemente se ven por primera vez –y luego nunca más– y que, según la mitología corriente, interpretan en forma simbólica un romance apasionado cuyo desarrollo queda limitado a los escasos minutos que dura el tango que bailan. En cuanto a Borges como figura creadora, hay en la obra un intento humorístico de desmontar el mito construido alrededor de un autor que, según la protagonista, le robó su propia historia para convertirla en literatura, razón por la cual ella necesita escenificarla, pero tal como sucedió. “Todo bien con Borges –parece disculparlo para luego afirmar– pero es tan frío, tan cerebral, tan distante”. En verdad, para Gemma las cosas sucedieron de otra manera y es por eso que necesita reeditar el ritual de la representación cada noche, para que quede claro que los hechos fueron mucho más pasionales que lo narrado por Borges y, por lo tanto, mucho más peligrosos.

Nuestro punto de partida

Llega el momento de explicar, ante todo, cómo entenderemos al mito, en coincidencia con el pensamiento de algunos de los teóricos sobre el tema.

Cuando decimos explicación, nos referimos a la aclaración del sentido en que este término va a ser empleado en los diferentes pasajes del libro y no a una discusión de sus posibles significados en general. Recordemos que este empleo está relacionado con el uso que de los mitos han hecho nuestros dramaturgos, en especial después de la caída de la última dictadura militar; momento en el que, reiteramos, se verifica un período en el que nuestro teatro revela, parafraseando a Durand, una fuerte pregnancia imaginaria. Consideramos que:

- 1) El mito es un lenguaje particular que contribuye eminentemente a la creación de un mundo cultural (Vergote, 1990).
- 2) Podemos hablar de mitos personales y de mitos colectivos.
- 3) Algunos mitos cumplen una función hermenéutica, al tiempo que operan como modelos y normas en la organización de la sociedad, lo que determina su necesidad y su universalidad.
- 4) Los mitos no son simples especulaciones fabulatorias, sino prácticas teóricas que pueden “instrumentarse como una práctica política de poder o ideológica” (Montevichio-Dorfman, 1985, 11).
- 5) Los mitos constituyen un fenómeno de límite de pasaje; por los campos que atraviesan ofrecen posibilidades de ser estudiados de diversos ángulos: religioso, filosófico, semiótico, histórico, antropológico, artístico y literario.
- 6) El concepto mito continúa perdiendo en el uso corriente su referencial nexo mítico ritual de la vida religiosa y suele remitir a símbolos del mundo moderno, supervivencias arcaicas y neoformaciones de compromiso (Riani).
- 7) Resulta pertinente trasladar al teatro los elementos básicos del cuestionamiento sociocrítico generados en el campo de la narrativa: la obra forma clave de la constitución del imaginario social, como lugar específico de inscripción de lo social y como producción de un nuevo sentido (Robin, 1993).

8) Asimismo, consideramos operativo incorporar lo que implica el concepto abarcador y explicativo de la *mitodología* para acceder a la dimensión intrínseca de la función imaginaria (Durand, 2003).

9) Retomamos el concepto junguiano de “inconsciente colectivo”, pero lo concebimos como el espacio en el que se aloja todo un “sistema de símbolos” (Levy-Strauss).

10) Coincidimos con Jung en que el hecho de que en distintos lugares se escriban obras sobre un determinado mito debe ser asimilado “a la categoría de coincidencias significativas” e instaura “mediante la palabra horizonte de sentido” (Tubino, 1989, 122).

11) Lo entendemos como un relato simbólico integrado al interior de una vivencia, ligado con el inconsciente, la imaginación activa, la invención y la reflexión metafísica. Su comprensión permite lograr una transposición imaginativa en la vivencia del otro a partir de una cierta familiaridad y una empatía previa desde la óptica de la hermenéutica filosófica, lo que significa revivir en mí la vivencia del otro.

Al margen del valor que se le quiera otorgar a la función de los mitos en las sociedades actuales (guías invisibles, ordenadores de la acción, patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia, puntos de referencia estables en un mundo cambiante o factores esclerotizantes y regresivos), no puede negarse ni su presencia activa y –hasta ahora– inevitable en todas ellas, ni su relación estrecha con todas las manifestaciones teatrales; por lo tanto, una reflexión sobre los mitos que se identifican en esas producciones artísticas nos coloca en un lugar más que pertinente para reconocer y decodificar ciertos símbolos clave de nuestra cultura nacional.

La ambigüedad del concepto “mito” es extrema, porque no solo contiene significados diferentes entre los cuales el intérprete debe elegir, sino que pueden implicar interpretaciones radicalmente opuestas: puede ser entendido como portador de lo verdadero o como portador de lo falso, puede

ser experimentado como una creencia que rige nuestras conductas o como ficción que el receptor puede consumir por placer intelectual.

Queda claro, entonces, que tanto el sustantivo “mito” como el adjetivo “mítico” constituyen unas de las nociones más polémicas tanto en el campo de la teoría como en el de la praxis. Y entre las dificultades que ofrece su estudio aparece inmediatamente su relación con el contexto. Esto afecta específicamente a nuestro trabajo, habida cuenta de la configuración multicultural de la sociedad argentina –lo que lleva a cuestionar la pertinencia de una clasificación en mitos regionales, nacionales y universales– y las permanentes transformaciones que se operan en ellos.

Las referencias a la mitología, ya europea ya americana, son constantes en el teatro argentino de estas últimas décadas. Esa reescritura y reinterpretación (irónica, paródica o respetuosa) revela la fuerza que poseen los mitos, no solo para mantenerse como presencia, sino actuantes.

Al momento de encarar este estudio sobre el universo mítico de los argentinos sentimos que estamos respondiendo a una necesidad de dar respuestas en el campo historiográfico y en el teatral. Su incorporación al hecho escénico permite reconocer y decodificar ciertos símbolos clave que dan sentido de una identidad compartida a nuestra sociedad, al tiempo que proporciona al teatro una coherencia secreta que pervive a lo largo de épocas distantes en tiempo y en espacio, y permite que unos relatos se conviertan en la metáfora de otros.

Los mitos seleccionados tal como aparecen en los textos teatrales (texto dramático y representación) implican plataformas compartidas de imaginación y de interpretación que pueden funcionar o no como estereotipos. Pero suelen operar como colaboradores de distintos mecanismos inerciales que ciertos grupos sociales –enclavados en áreas como la política, los medios de comunicación y hasta el propio arte– buscan imponer al resto de la sociedad.²³ Esta nueva mirada sobre un tema tan exhaustivamente explorado busca demostrar, más allá del análisis de algunos mitos de

innegable productividad en el espectro de la escena nacional, cómo todos ellos en su conjunto tal como aparecen reelaborados en los textos teatrales confluyen para configurar un campo de fuerzas que dirigen y controlan pensamientos y acciones de significativos sectores de la sociedad argentina. Allí es donde se podrían encontrar las claves de su comportamiento tanto público como privado.

Algunas obras trabajan los mitos a partir de experiencias oníricas, otras a partir de un trabajo consciente sobre obras literarias basadas en relatos míticos, buscando responder a interrogantes sobre el origen, la permanencia, las verdades posibles del futuro y/o la trascendencia.

A lo largo del libro se muestra cómo las obras basadas en narraciones míticas publicadas y estrenadas en nuestro país, a manera de transcripciones (Vickery, 1982), construyen grandes sistemas analógicos que vinculan la historia social de la Argentina con los pequeños actos fallidos, opciones, asociación de ideas, sueños, debilidades, olvidos y recuerdos –explicables o no– de cada uno de los personajes, abordando algunos textos que son tenidos por la crítica y la historiografía por canónicos y otros poco difundidos, en especial, pertenecientes a las últimas dos décadas. Después de haber reflexionado sobre el concepto de mito, sus tipos y funciones, su presencia y vigencia en la sociedad actual, sobre las relaciones que mantienen diversos campos de la ciencia y la cultura, y las diferentes posiciones de los autores nacionales frente a los mitos heredados (intento de reforzarlos, de refuncionalizarlos o de desmontarlos), mostraremos algunos mitos operantes en el teatro argentino: proceso de mitificación de algunos personajes históricos, la reescritura de los mitos griegos. Otros capítulos exhiben las relaciones entre leyenda, mito, literatura y teatro a propósito de los “donjuanes” y los “faustos”, la remitologización de héroes populares, la escenificación de mitos consolidados por el folclore, la tradición oral y los textos narrativos, nos referimos a solo dos de los mitos que ha consolidado el tango (la ciudad y Gardel) al tiempo que el propio tango se va convirtiendo en mito. Consideramos pertinente ejemplificar el modo en que los argentinos

se mueven en un universo mítico, tal como lo revela Roberto Cossa a lo largo de toda su producción y ofrecer como “posludio” una obra de Kado Kotzster en la que lo mítico confluye con la metaficción. Para los interesados en el tema, ofrecemos al final una bibliografía orientadora.

En síntesis, el libro se propone diseñar un mapa mítico y su relación con un mapa regional; analizar aquellos mitos que operan como modelo de identificación en la vida cotidiana, los que permanecen y se reiteran, como asimismo aquellos que son desplazados o enriquecidos por los nuevos que aparecen; reflexionar sobre cuáles son las contradicciones que dichos mitos tratan de procesar, qué relación tienen con el cambio del contexto y los cotextos, y de qué manera todo ello converge en una determinada elección estilística y genérica.

Soy consciente de que pretender abarcar el universo mítico de los argentinos en escena puede considerarse como una apuesta perdida de antemano, por los cambios de significado y funciones que conlleva –tal como lo hemos visto– el concepto mito, así como también la cantidad de obras que los han tomado y la variedad de mitos que fueron revisitados por nuestros dramaturgos. No solo hemos tratado de incorporar producciones realizadas en distintas zonas del país, sino que optamos por incluir en el aparato crítico los trabajos de investigadores locales habitualmente soslayados de los repertorios bibliográficos habituales, a pesar de la significativa calidad de los mismos.

Si bien este trabajo opera sobre una sistemática fundamentación bibliográfica, la forma de ensayo elegida me dispensa de confrontar con las diversas teorías que los especialistas de diversas escuelas y disciplinas han elaborado tanto sobre el mito como sobre el teatro, y solo se busca que las ideas expuestas sean lo suficientemente estimulantes a los potenciales lectores, a pesar de (o, tal vez, precisamente por) las diferencias de opinión que puedan generar.

NOTAS

1. En el Anexo del Tomo II se incluirá una lista de estudios sobre los mitos con algunas referencias orientadoras.
2. Habría que considerar, asimismo, una extensa lista de congresos nacionales realizados en Buenos Aires sobre el tema, pero por cuyo conocimiento público creo innecesario enumerarlos aquí.
3. Esta polisemia se extiende al concepto "mitología", que, tal como lo señala Furio Jesi (1976), si atendemos a lo que revela la etimología, aparece como una mezcla de contrarios (*mythos* y *logos*). Debemos recordar que los griegos poseían tres vocablos para designar "palabra": *epos* se emplea para narrar los hechos de los hombres, *logos* se aplica a las construcciones racionales y *mythos* se reserva para el campo de lo sagrado. "En todo caso, lo que demuestran estas etimologías es que en principio mito y logos no se oponen, no están enfrentados, sino que, más bien, se complementan" (Huici Módenes, 1996, 64).
4. Recordemos que la experiencia etnográfica es lo que les permite a los antropólogos acceder al mito y que "las comunidades que visitan los antropólogos no solo narran los mitos, creen en ellos" (Millones, 1989, 109).
5. "El psicoanálisis intentó unificar la visión de Nietzsche según la cual el mito habría sido una forma necesaria de desahogo del alma con la de la ciencia psicológica sobre la que también Wundt se apoyó. Sin embargo, más allá de ello, el psicoanálisis se vio poderosamente estimulado por la escuela ritualista-sociológica" (Hübner, 1996, 54).
6. Tomamos esta clasificación de Durand 2004, p. 37.
7. Esta definición es ampliada por Rosenthal, Smulever y Yampey (1995) para quienes el mito individual "es el que contiene las fantasías inconscientes fundamentales de un sujeto particular, mito que dicha persona fue plasmando con los elementos básicos de sus procesos primarios en interacción con su ambiente inmediato".
8. La clasificación de este autor ha sido tomada del artículo de Francisco Ruiz Ramón "El fracaso de la mirada cero en la cultura" (1984).
9. En este punto la postura se diferencia de la propuesta de W. Wundt, para quien el mito es una creación de la fantasía popular y no de un individuo.
10. Creemos necesario señalar que esta investigadora toma el término "función" en dos sentidos: en el etimológico, como cumplimiento de un papel de una entidad respecto a otra; y en el lógico, a la manera de Hjelmslev, como relación y dependencia de entidades diversas.

11. Furio Jesi (1976) recoge todas las principales aportaciones teóricas hechas desde la cultura griega hasta Lévy-Strauss, pasando por Vico, Creuze, Cassirer, Jung y Lukács. Circunscribe el concepto de mito por medio de la composición crítica de datos y doctrinas, según el método de Benjamín, y afronta el problema de la ciencia del mito como tensión entre la aceptación y la negación de la existencia de una sustancia mítica, utilizando como modelo, que él denomina "la máquina mitológica".

12. En esta línea puede situarse el pensamiento de Renan: "El sentimiento religioso lleva en sí mismo su propia certidumbre, a tal punto que la razón no puede fortificarlo ni debilitarlo (...) el hombre hace la verdad de lo que cree", en consecuencia resulta absurdo tratar de argumentar (p. 835).

13. Este autor ofrece varios ejemplos: los ritos de combates guardan una estrecha relación con los mitos, a diferencia de los mitos del paraíso que no aparecen acompañados de ninguna ejecución ritual; asimismo un ritual de tipo catártico puede estar asociado con un mito que no lo es, y otros que ni siquiera determinan el significado real de un mito concreto, ni siquiera su núcleo narrativo básico como los ritos de pasaje y de fertilidad agraria (1970, 32).

14. El mito: 1) responde radicalmente a una actitud existencial; 2) la esperanza de un régimen feliz se despliega en un abanico de imágenes y símbolos misteriosos; 3) el mito del reino gira en torno a la idea hebraica de la verdad; 4) el momento es el presente; 5) tiene una idea cósmica del espacio; 6) se vive con todas las potencias del alma; 7) es auténticamente existencial; 8) es un bloque; 9) es simple; 10) su moral es heroica. La utopía: 1) responde a una actitud mental; 2) tiende a ordenarse en un sistema de conceptos; 3) gira en torno a la idea griega de verdad; 4) es atemporal; 5) tiene una idea espacial y hasta cerrada; 6) se piensa; 7) su realización se concibe de un modo calculado y rigurosamente lógico; 8) es descomponible en sus elementos; 9) es compleja; 10) su moral es eudemonista.

15. Para Hegel, el acontecimiento histórico es la manifestación del espíritu universal y el destino de un pueblo conservaba una significación transhistórica, porque toda historia revela una nueva y más perfecta manifestación del espíritu universal.

16. En el nivel del mito, un episodio notable puede ser el origen de innumerables imitaciones. El mito, por sí mismo, puede explicarlo: Teseo es supuestamente considerado como un hombre que deseaba igualar las hazañas de Heracles (Devereux, 1989, 14).

17. Para él las leyendas y los cuentos populares son relatos, pero ejemplifica sus diferencias. Mientras la seducción de Helena por Paris o la muerte de Héctor por Aquiles son leyendas, la mujer que se desembaraza de sus pretendientes mediante tretas o la mujer (o su padre) que elige a su esposo en un certamen son cuentos populares.

18. "La poesía es una forma de lenguaje extremadamente difícil de traducir en una

lengua extranjera, y toda traducción entraña múltiples deformaciones. El valor del mito, por el contrario persiste a despecho de la peor traducción. (...) La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la 'historia' relatada"(1984, 210).

19. "Los cuentos populares sirven de entretenimientos, las leyendas satisfacen ambiciones hocalicas y los mitos son mirados no solo como verdaderos, sino también como venerables y sagrados, desempeñando un papel cultural muy importante (Malinowski, 1958, 40)

20. Empleamos "historieta" como sinónimo de *cómic* y la despojamos de toda connotación peyorativa, historia pequeña o de importancia relativa, que su diminutivo puede sugerir, tal como lo advierte Varillas Fernández (2005).

21. Joseph Campbell aplicó las teorías junguianas del inconsciente colectivo en su famoso libro *Las mil caras del héroe. Psicoanálisis del mito*. Sobre este investigador y su obra volveremos en el Tomo II al referirnos a los héroes populares.

22. Durand define a este término como "el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituyen el capital pensante del *homo sapiens*... como el gran denominador fundamental donde van a ordenarse todos los métodos del pensamiento humano" (2004, 21).

23. Al respecto, Mario Capdepon y otros (2006, 6) se preguntan: "¿Se pueden direccionar los rasgos culturales de una comunidad?".

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Incola, *Diccionario de filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Aguinis, Marcos, “Mito, identidad latinoamericana y ‘desencajada’ relación” en Simposio sobre Mitos Latinoamericanos. Su interpretación psicoanalítica, APA, 1992, pp. 1-5,
- Alonso, Silvia, “Mimesis y onomatopeya en el texto musical”, en *Moenia*, Servicio de publicaciones de intercambio científico, Santiago de Compostela, 2000, pp. 211-249.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.
- Augé, Marc, *La guerra de los sueños; ejercicio de etno-ficción*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- Bastide, Roger, “Mythes et utopies”, en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. XXIII, 7eme année, 1960, pp.3-12,
- Bauzá, Hugo, F., *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid/Buenos Aires, 2007.
- Beuchot, Mauricio “Pluralismo cultural analógico y derechos humanos” en Graciano González R. Arnaiz coord., *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp.107-121,
- Blanco Amores de Pagella, Ángela, *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*, Huemul, Buenos Aires, 1980.
- Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1983.
- Bourdieu, Pierre, *Literatura y sociedad*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
- Brecht, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, L’Arche, París, 1963.
- Bréhier, E., “Philosophie et mythe”, *Revue de métaphysique et morale*, 1914, pp. 360-369.
- Campbell, Joseph, *El poder del mito*, Emecé, Barcelona, 1991.
- Canal Feijóo, Bernardo, “Prólogo” a Eichelbaum, S., *El gato y su selva*, Sudamericana, Buenos Aires, 1952, pp. 7-20.
- Capalbo, Daniel, “Teatro, riesgo e investigación”, entrevista a Roberto Cossa, *La Razón/Opinión*, sábado 21 de diciembre 1985, p. 8.
- Capdepon, Mario y otros, *La cultura, motor del desarrollo y la integración social*, Instituto Cultural, Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2006.
- Carlyle, Thomas (s./f.) *El culto de los héroes*, Tor, Buenos Aires.
- (s./f.) *Lo heroico en la historia*, Tor, Buenos Aires.
- Cassirer, Ernest, *Mito y lenguaje*, Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1950.
- *Traité d’histoire des religions*, Payot, Paris, 1964.
- *El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.
- *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- Cazeneuve, J. *Sociologie du rite*, Presses Universitaires de France, Col. Sup., 1971, Paris, 1958.
- Chadwick, N. K y H. Munro, *The Grows of Literature*, Cambridge, 1932.
- Cullen, Carlos A., “El mito como modo de instalación sapiencial en la cultura”, en *Megafon*, año VII, n° 14, 1984, pp. 13-25.
- Devereux, Georges, *Mujer y mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Díez del Corral, L., *La función del mito clásico en la literatura*

- contemporánea*, Gredos, Madrid, 1857.
- Dorfles, Gillo, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Lumen, Barcelona, 1969.
- *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen, Barcelona, 1984.
- Dorín, Patricia *Cuerpo, gesto y expresión en la Ausdrücktanz de Mary Wigman*, Tesis de Graduación Inédita, 2006.
- Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Biblos, Buenos Aires, 2003.
- *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Fondo de Cultura Económica, Colección Antropología, México, 2006.
- Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Schapire, Buenos Aires, 1968.
- Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados*, DeBolsillo, Barcelona, 2004.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968.
- *El mito del eterno retorno*, Planeta, Barcelona, 1985.
- Ferdinandy, Miguel de, *En torno al pensar mítico. Nueve variaciones sobre el tema del mito en folklore, arte, poesía e historia*, Germany, Colloquium Verlag Berlin, 1961.
- Flores de Molinillo, Eugenia “El mito como clave de la historia en dos Electras argentinas”, en *La casa de Atreo en la literatura en inglés y en la literatura argentina y otros temas míticos II*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp.57-67.
- Frazer, George J., *Mitos sobre el origen del fuego*, Emecé, Colección Buen Aire, Buenos Aires, 1942.
- Freud, Sigmund, “Psychologie Collective et Analyse du Anai”, en *Essais de Psychoanalyse*, Payot, París, 1951.
- Fromm, Erich, *El lenguaje olvidado*, Hahette, Buenos Aires, 1961.
- Furhman, Manfred “El mito como un tema recurrente en la tragedia griega y en el drama del siglo XX”, en Amacher R. E. y Víctor Lange eds., *New Perspectives en German Literary Criticism*, Princeton University Press, 1979, pp. 295-319.
- Gallardo, Carmen, “El mito y sus interpretaciones. Lecturas del mito clásico en la Edad de Oro”, en *Edad de Oro*, XXIV, 2005, pp. 81-91.
- García Pelayo, Manuel, *Los mitos políticos*, Alianza Universidad, Madrid, 1981.
- Geertz, Clifford, “Blurred Genres”, *American Scholar*, 49, 2, 1980, pp.165-182.
- *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Geltman, Pedro, *Los mitos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.
- Genó, Orlando, J., “Lenguaje, poesía y mito”, en *Cuadernos de Literatura*, 4, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1989, pp. 11-23.
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Giqueaux, Eduardo Julio, *Hacia una nueva definición esencial del mito*, Juárez Editor, Buenos Aires, 1971.
- *El mito y la cultura*, ediciones Castañeda, 1979.
- Goffman, Edwin, *Presentation of Self in Everyday Live*, Anchor (2a. ed.), 1959.
- *Frame Analysis*, Harper & Row, Nueva York, 1974.
- Gutiérrez, Fátima, “El ensayo y la escritura autobiográfica: la sátira Menipea” en Janés del Prado (coord.) *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 343-344,
- Herrmann, Fabio, “El mito para el psicoanalista”, en AA.VV. *Mitos universales americanos y contemporáneos*, Vol. 1, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Universidad San Antonio Abad del Cusco, 1989, pp. 86-108.
- Hostie, Raymond, *Del mito a la religión en la psicología analítica* de C. G. Jung, Buenos Aires, 1971.
- Hübner, K., *La verdad del mito*. Siglo XXI, México, 1996.
- Huici Módenes, Adrián, *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda*

- política*, Alfar, Sevilla, 1996.
- Intili, Marcelo, “La realidad de los fantasmas”, entrevista a Roberto Cossa, *La Prensa*, 4 de septiembre de 1983.
- Jesi, Furio *Mito*, Labor, Barcelona, 1976.
- Jung, Carl, *Símbolos de transformación*, Paidós, Barcelona, 1982.
- *Sobre cosas que se ven en el cielo*, Sur, Buenos Aires, 1958 y 1961.
- *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Psicología Profunda, Buenos Aires, 2006.
- Kérenyi, Karl, “Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos”, en *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, Darmstadt, Alemania, 1967.
- Kérenyi, Karl y Carl Jung, *Introduction to a Science of Mythology*, Londres, 1951.
- Kiani, M. “Proximidad y distancia en la interpretación contemporánea de los mitos”, en *Escritos de Filosofía*, n° 3, Buenos Aires, 1979.
- Kirk, G. S., *El mito*, Paidós, Barcelona, 1970.
- Kolakowski, Leszek, *La presencia del mito*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Krappe, A. H. *La genese des mythes*, Payot, Paris, 1952.
- Kris, Erns, “The Personal Myth”, *Journal of the American Psychoanalysis*, Ass, 4, 1956, pp 653-681.
- Kushner, Eva, “Mith and Literature: the example of modern drama”, *Neo Hélicon*, X, 1, 1983.
- Kusch, Rodolfo, *La muerte del Chacho. La leyenda de Juan Moreira*, Stilcograf, Buenos Aires, 1960.
- Labourdette, Sergio D., *Mito y política*, Troquel, Buenos Aires, 1987.
- Lévy-Strauss, Claude, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica. México, 1968.
- *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1984.
- *Mito y significado*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1986.
- Link, Daniel, “¡Maten a esa chica!” (entrevista a Rubén Szuchmacher), *Página 12*, 2 abril 2000.
- Lóizaga, Patricio, *Mito y sospecha posmoderna*, Lexicus, Buenos Aires, 1990.
- López Breard, Miguel R., *Mitos guaraníes*, Intercontinental, Asunción, Paraguay, 1994.
- Malinowski, Bronislaw, *Magic, Science and Religion*, Londres, 1955.
- *Estudios de psicología primitiva. El complejo de Edipo*, Paidós, Buenos Aires, 1958.
- Mannheim, Karl, *Idéologie et Utopie*, Riviere, Paris, 1959.
- May, Rollo, *La necesidad del mito*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1992.
- Millones, Luis, “Qué es el mito para un antropólogo?”, en *Mitos universales americanos y contemporáneos*, Vol. 1, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Universidad San Antonio Abad del Cusco, 1989, pp. 109-112.
- Montevichio, Blanca y E. Dorfman, “Algunos aportes a lo mítico y lo ideológico en psicoanálisis”, en AA.VV. *Algunos mitos latinoamericanos. Su interpretación psicoanalítica*, Buenos Aires, 1985.
- Montevichio, Blanca et alt., “Sobre la interpretación de los mitos en nuestra cultura”, en AA.VV. *Interpretación psiconanalítica de mitos latinoamericanos*, Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América Latina, Buenos Aires, 1990b, pp. 21-37.
- Montevichio, Blanca et alt., “Relaciones entre mito y ciencia”, en AA.VV. *Interpretación psiconanalítica de mitos latinoamericanos*, Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América Latina, Buenos Aires, 1990a, pp. 9-20.
- Sobre la interpretación de los mitos en nuestra cultura, en AA.VV. *Interpretación psiconanalítica de mitos latinoamericanos*, Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América Latina, Buenos Aires, 1990b, pp. 21-37.
- Mossian, Yirair, “Roberto Cossa retoma el camino de los mitos porteños

- como reflexión”, entrevista a Roberto Cossa, *Convicción*, jueves 10 abril 1980, p. 19.
- Nipperdy, Th., *Sociedad, cultura, teoría*, Alfa, Buenos Aires, 1978.
- Orgambide, Pedro, “Sin la irrealidad de la literatura, la realidad sería más pobre”, entrevista de Carlos Ulanovsky, *Clarín*, 27 abril 1986, pp. 20-21.
- Otto W. F., *Mythos und Welt*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962.
- Pannikar, Raimon, “La interpelación intercultural”, en Graciano González, R. Arnáiz (coord.) *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 23-76.
- Prescott, F. C., *Poetry and Myth*, Mac Millan, Nueva York, 1927.
- Propp, V., *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1987.
- Rangel, Carlos, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, Monte Ávila, Venezuela, 1977.
- Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Paidós, Buenos Aires, 1961.
- Rébori, Blanca, “El teatro, los argentinos y la anticultura”, entrevista a Roberto Cossa. *La voz de los espectáculos*, 13 febrero 1983, Segunda Sección.
- Renan, Ernest, *Oeuvres Completes di Ernest Renan*, Calmann-Lévy Éditeurs, Paris, s/d.
- Rezzler, André, *Mitos políticos modernos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Ricoeur, Paul, “Signe et sens”, en *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1980.
- Ricoeur, Paul et al., *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Riani, M., “Proximidad y distancia en la interpretación contemporánea de los mitos”, *Escritos de Filosofía*, 1979, 3: 17-44.
- Robin, Regine, “Analyse du discours et sociocritique des textes”, *Discours Social/Social Discourse*, vol. 5, núms. 1, 2, Hiver Printemps, Winter-Spring, 1993.
- Roca, Mario, “Roberto Cossa: ‘No puedo vivir marginado’”, entrevista, *Clarín*, jueves 24 setiembre 1981.
- Róheim, Géza, *Magia y esquizofrenia*, Paidós Iberia, Barcelona, 1982.
- Romero, Rosa, *Funciones del mito clásico en el siglo: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Rubí, Anthropos, Barcelona, 1998.
- Rosenthal, Gela, Mario Smulever y Nasim Yampey, *Mitos: interpretación psicoanalítica.*, Grupo de Estudios Psiconanalíticos de Mitos de América Latina, artículos: “El mito del nuevo mundo”, pp. 161-167, y “En torno a la metodología de la investigación sobre los mitos”, Buenos Aires, 1995, pp. 168-174.
- Ruiz Ramón, Francisco, “El fracaso de la mirada cero en la cultura”, en *Primer Acto*, n° 203-204, 2° época, marzo- abril y mayo-junio 1984, pp. 130-153.
- Sagrera, Martín, *Mitos y sociedad*, Labor, Barcelona, 1970.
- Samaja, Juan, “Análisis del proceso de investigación”, en H. Daniel Dei editor, *Pensar y hacer en investigación*, Docencia, Buenos Aires, 2002, pp. 199-235.
- Santamaría Fernández, A., “El mito como factor estructurante de la personalidad latinoamericana”, Relato oficial ante el VI Simposio Internacional de Mitos. Gramado, Brasil, 2000.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Planeta, Buenos Aires, 1988.
- *Borges, un escritor de dos orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995.
- Sazbón, José, *Mito e historia en la antropología estructural*, Nueva Visión, Col. Fichas, Buenos Aires, 1975.
- Serrano, Miguel, *El círculo hermético. De Hesse a Jung*, Kraft, Buenos Aires, 1968.
- Silo (seud. de Mario Luis Rodríguez Cobos), *Mitos raíces universales*, Planeta, Buenos Aires, 1991.
- Spinks, G. Stephens, *Introducción a la psicología de la religión*, Buenos Aires, 1965.

- Steiner, George, *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- Szondi, Peter, “Der mitos in modernen Drama und das Epische theater” en *Lektüren und Lektionem*, Frankfurt am Main, 1973, pp.185-191.
- Tacconi de Gómez, María del Carmen, “Mito y símbolo en la narrativa de M. Mujica Láinez”, *Programa 146 de Ciencia y Técnica*, Fac. de Filosofía y Letras, Tucumán, 1989, pp. 40-52.
- Tordera, Antonio y Evangelina Rodríguez, “Oficio y mito del personaje en el siglo de oro” en *ADE*, 1986.
- Tubino, Fidel, “Qué es el mito para un filósofo”, Universidad San Antonio Abad del Cusco, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1989, pp. 121-128.
- Turner, Víctor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Press, Nueva York, 1982.
- Usandivaras, Raúl J., *Grupo, pensamiento y mito*, Eudeba, Buenos Aires, 1982.
- Van der Leeuw, G., *L'Homme primitif et la religion*, Alcan, París, 1940.
- Varillas Fernández, Rubén, “Un acercamiento al metacómico. Reflexión, autoperodia y experimentación en las historias gráficas”, en revista *Anthropos, metaliteratura y ficción*, n° 208, 2005, pp. 152-166.
- Vergote, Antonio, “Mito y sueño”, en Moisés Lemly comp. *Mitos universales, americanos y contemporáneos*, vol. II. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Univ. San Antonio Abad del Cusco, 1990.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 1991.
- Verón, Eliseo, *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*, UBA, Fac. de Filosofía y Letras, Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común, Cursos y conferencias, 4, segunda época, 1995.
- Vickery, John, *Myth and Literature, Interrelations of Literature*, Jean Pierre Barricelli y Joseph Garibaldi edits., The Modern language Association of America, Nueva York, 1982.
- Vico, Giambattista, *Ciencia nueva*, Libro III, Aguilar, Buenos Aires, 1964.
- Weinrich, Harald, “Structures narratives du myth”, *Poétique*, 1, du Senil, París, 1970.
- Wasson, R. G. y otros, *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1995.
- Yampey, Nasim, “Mitos en la cultura de América Latina”, en B. Montevechio y otros *Mitos: Interpretación psicoanalítica de mitos latinoamericanos*, Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América Latina, Buenos Aires, 1990, pp. 61-66.
- Yourcenar, Marguerite, “Mitologías”, *Gaceta* n° 2, Colcultura, Colombia, octubre 1994, pp. 11-12.
- Zayas de Lima, Perla, *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*, Instituto Nacional del Teatro, 2 tomos, Buenos Aires, 2006.
- Entrevistas a Ariel Barchilón (2008), y Cecilia Hopkins (2009).

Mitos clásicos
en escena

capítulo 2

> Mitos clásicos en escena

Los griegos desembarcan en la Argentina. Algunas figuras convocadas. El Minotauro nos invita a su laberinto. Prometeo, un fuego que se extingue. Narciso es nuestro espejo. Edipo, un ciego en el camino. Nuestras Antígonas. Tiempo de Medeas. Ifigenia y el poder de la *tyché*. De los legendarios Atridas a Los locos Adams. Electra y Orestes

A cada cual según sus griegos.

BARBARA CASSIN

Los griegos desembarcan en la Argentina

El modo en que las obras griegas que recogen mitos y han conformado la base de numerosos textos del teatro contemporáneo ha sido largamente estudiado. De gran difusión en nuestro país fueron los trabajos de Alberto Díez del Corral (1975) y George Steiner (1996). El primero señaló cómo la ejemplaridad de la Antigüedad había sido esencial para la formación de la cultura europea, cómo sobrevivieron los personajes y se fueron transformando los mitos al comportarse como “puras formas en disponibilidades, capaces de aprehender cualquier realidad histórica y de abrazarse a ella, engendrando inmediatamente un significado nuevo (1957, cap. IV). El segundo, centrado en la obra de Sófocles, analiza sus sucesivas relecturas y las causas de esa constante revalorización a lo largo de distintas épocas y culturas, tratando de responder a la cuestión de “por qué un puñado de antiguos mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido del yo y del mundo” (p. 13). En lo que se refiere a la reescritura de los mitos clásicos por autores argentinos, fue Ángela Blanco Amores de Pagella quien los analizó exhaustivamente en su trabajo de 1965. Asimismo Emilio Carilla (1982) reflexionó sobre cómo las versiones de Plutarco,

Ovidio y Apolodoro de la historia de Teseo y el Minotauro florecieron en numerosas recreaciones en la literatura argentina de nuestro siglo (Borges, Anderson Imbert, Cortázar, Denevi, Arias).

Las tragedias griegas ofrecen ya una variante fundamental de los mitos porque del relato oral originario se ha pasado a un texto fijado, producto de una elección e interpretación por parte de los dramaturgos, en el que intervienen condicionamientos personales, pero también sociales e históricos. Esto implica un desplazamiento de sentido.¹ Asimismo, algunos mitos que conforman relatos con cierta complejidad, como, por ejemplo, el referido a Prometeo, “se encarnan históricamente y, como tales, ingresan en el discurso político” (Huici Módenes, 1996, 169).

Nuestros dramaturgos no escaparon a la seducción de los mitos helénicos recogidos primero por los dramaturgos griegos y romanos, y posteriormente, de modo especial, por los escritores franceses. Esos textos/modelos adquirieron mayor o menor protagonismo en distintos momentos, renacimientos que tuvieron que ver tanto con el gusto personal de los dramaturgos como con la existencia de “una zona de alta presión imaginaria” (Durand, 2003, 17). Wolfgang Schadewaldt, uno de los discípulos más notables de Werner Jaeger, cree que la recurrencia a estos objetos, considerados modélicos a partir de un consenso, se relaciona con los tiempos de crisis espirituales, momentos en los que “el artista clásico es capaz de levantar (...) modelos de vida de épocas anteriores que conservan la esencia auténtica de lo humano mediante el poder de lo bello” (1991, 31), porque es propio de la naturaleza de los clásicos “que sean a la vez *telos* y *arche*, perfección y nuevo comienzo (29), y que el valor que se les atribuye en las distintas épocas sea “una realización siempre nueva, precisamente histórica del ser” (30). Se verifica entonces el concepto de clásico como valor formal máximo y que se reconoce como ejemplar.

En dos estudios anteriores (Zayas de Lima, 1980 y 1983) habíamos comprobado cómo la presencia de lo mítico se verificaba con intensidad desde los comienzos de los años 40 y cómo, de los cinco grupos en que suelen

alinearse las mitologías (indoeuropeo, semítico, oriental, americano y totémico), los personajes e historias recreadas pertenecían, en aplastante mayoría, al primero. Mientras en una serie de obras, la reescritura de los mitos (historias de Antígona, Electra y Medea) permitía sublimar algunos aspectos de la historia argentina (*Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, *El reñidero* de Sergio de Cecco, *La frontera* de David Cureses), en otras, la actualización de los pensamientos y acciones de algunas figuras míticas (Penélope, Proserpina, Apolo, Ulises, Fedra, Helena), en un lenguaje y situaciones que transitaban entre lo farsesco y lo satírico, se ponía al servicio del humor (*La cola de la sirena*, de Conrado Nalé Roxlo (1941), *Penélope ya no teje* de Malena Sandor (1946),² y *Las nueve tías de Apolo* de Juan Carlos Ferrari (1958), entre otras). También Rodríguez Muñoz recurre al repertorio mítico en *Los tangos de Orfeo* (1965); toma del relato originario (la viudez del músico provocada por la temprana muerte de Eurídice, su tristeza inconsolable, el descenso al Hades para recuperarla y el fracaso del héroe en su propósito, la posterior misoginia de Orfeo, la persecución que sufre por parte de las Ménades y su trágica muerte a manos de sus furiosas admiradoras) solo aquellos aspectos que le permitirán diseñar una pintura estilizada del porteño y del tango.³

Hoy no deja de sorprendernos cómo para hablar de nuestra identidad o esclarecer procesos históricos americanos se apele a textos surgidos de un contexto que con respecto a estos temas ofrecía otros fundamentos y adoptaba formas diferentes. En lo político podemos afirmar con Michel Nancy que “la democracia griega, no solamente para sus adversarios sino incluso para sus actores y partidarios, nunca fue visible más que sobre un horizonte antidemocrático” (1994, 76), y encontramos, en cuanto analizamos su sistema simbólico, un código corporal que frente al cuerpo pleno y sublimado de los dioses coloca el cuerpo precario e incompleto de los hombres, un individuo que surge en el marco de las instituciones públicas un concepto del yo en el cual no tiene cabida la introspección (Vernant, 2001).⁴ Evidentemente, nada de esto pareciera tener mucho que ver con nuestros horizontes mentales. Para entenderlo resulta conveniente comenzar por

preguntarnos, de todos los relatos míticos recibidos por la tradición, cuáles han sido elegidos preferentemente por nuestros dramaturgos, con qué estrategias han sido reelaborados y con qué finalidad.

Sófocles y Eurípides han sido los autores que con mayor frecuencia fueron convocados. El primero por sus figuras nítidas que luchan por preservar los valores; el segundo, por la fuerza de sus pasiones y su permanente confrontación con un destino que los lleva a la deriva.

Numerosísimas han sido las versiones que se han ofrecido sobre las tragedias griegas cuyas variables oscilan entre ajustadas traducciones a versiones libres pasando por adaptaciones. Eugenia Flores de Molinillo (1998) distingue tres niveles en los relatos basados en narraciones míticas: las reescrituras integrales, que conservan la mayor parte de los personajes originales de los textos fuente en sus respectivos roles, pero pueden ofrecer cambios en lo que afecta a situaciones y lugares; las reescrituras desplazadas, que ofrecen “variantes de mayor magnitud a partir de la concepción diegética original” (p. 58); y las reescrituras incidentales, “textos que usan solamente algunos aspectos metafóricos y/o diegéticos de la historia mítica, ya sea para enfatizar ciertos aspectos del nuevo texto o para lograr efectos particulares de imágenes, ironía, paralelismo, etcétera” (p. 59).

Si atendemos a esa clasificación, podríamos reconocer como un ejemplo del primer caso *Bacantes. Simulacros de lo mismo*, de Guillermo Cacace (2004). Se mantiene el mismo número de personajes con sus nombres originales y se respeta la secuencia de los episodios tal como los ofrece Eurípides, las peripecias y el desenlace. Los cambios se verifican en dos niveles: se acortan las intervenciones del Coro, los diálogos entre Baco y Penteo y Cadmo y Tiresias, y los relatos del Mensajero; la traducción que se ofrece reemplaza aquellos términos que aluden al universo religioso por otros que remiten al campo político: el Coro ya no teme a los impíos sino a “los necios que administran la justicia”; se pide castigo no para quien descrea de los dioses, sino para quien “quiebra tradiciones”. La alteración de las palabras finales del Coro (“los dioses no conocen límites y si lo que esperan que pase

no sucede, encontrarán la manera de hacer que suceda. Así termina la tragedia”) nos alejan de esa representación de los éxtasis dionisiacos y del “triunfo de lo maravilloso y de la conversión interior contra el intelecto, la alianza del individualismo y la religión contra el estado” (Jaeger, 1957, 322). No hay rito, ni siquiera representación de un rito, solo como lo anticipa el subtítulo, un simulacro.

Como un claro ejemplo del segundo caso selecciono *La red inextricable* (2006), tragedia de Silvia De Alejandro que recrea el encuentro de Clitemnestra y Casandra. Las dos son protagonistas y alternan sus voces en un relato que solo parcialmente sigue la fábula trágica. Su marido había huido del suicidio de la hija que él habría violado. Durante diez años Clitemnestra consuela su soledad con un amante (ninguno de los dos hombres aparecen con nombre propio). El regreso de su esposo la sorprende con la presencia de una Casandra embarazada, el personaje que más se acerca a la mítica por su posibilidad de predecir el futuro y ser víctima de un destino frente al que no puede rebelarse, condenada a saber. Pero sin duda, el cambio mayor es el desenlace,⁵ con una Clitemnestra que acuchilla al marido en la misma bañera en la que su hija se había cortado las venas, pero no solo perdona a Casandra sino que la destina a ocupar el lugar de la hija perdida. Las imágenes con las que recrea el espacio se corresponden a las que ofrece la tragedia, la casa exhala muerte, odio y gritos ahogados, las calles que la dirigen a ella son laberintos. También pervive en Casandra “la mujer blanca que anuncia la muerte la figura del Ánima con la significación de destino” (Jung 1961, 117). Pero de la Casandra mítica, que se encuentra en el lado de los perdedores y sumergida en el conflicto entre la libertad y la esclavitud, únicamente queda la posesión de un don profético y ser una voz no escuchada.⁶ En cuanto a Clitemnestra, si bien actúa con fiereza movida por el deseo de vengar las ofensas de su esposo (infidelidad y abandono, pero sobre todo, ser el responsable de la muerte de su hija), lo que queda al final son aquellos valores que se le atribuyen al género: la importancia de los lazos de sangre, la maternidad, el mantenimiento del hogar.

Los ejemplos del tercer caso ofrecen variantes. La obra *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán (2007) recurre a la imagen de casa/cárcel que ofrece el laberinto, y a la figura de hombre/toro del Minotauro. Ambas funcionan en paralelo dentro un relato que revela los conflictos de una familia aristocrática a finales del siglo XIX en un ingenio azucarero en las afueras de la ciudad de Tucumán. *Hubo un toro en mi pasado* de Tulio Stella (1988) –subtitulada “historia moralista posmoderna”– entrecruza la historia de Zeus convertido en toro blanco para seducir a Europa con aspectos que hacen a la vida del teatro (el divismo, el éxito, la popularidad).⁷

En la línea de una concepción posmoderna de la fragmentación, Paco Giménez estrena *Manjar de los dioses* (1997), creación colectiva que reúne a distintos protagonistas de tragedias griegas (Edipo, Orestes, Antígona) y los ubica en el mundo contemporáneo al tiempo que combina la autorreferencialidad y la remisión a otro rito: la mujer de negro que asiste a un asado (de la comida mítica helénica al ritual cotidiano argentino). Otra producción cordobesa, *Griegos* –con dirección y dramaturgia de Daniela Martín– una década después, también trabaja la fragmentación a partir de un juego intertextual complejo en el que el *Agamenón* de Esquilo, reescrito libremente por un colectivo incorpora, a su vez textos poéticos propios de distintos integrantes del equipo, fundiendo así la versión clásica sobre el mito con la versión que los actores tienen sobre el mundo griego.

Encontrada en la línea del teatro antropológico, Cacho Palma estrena *Zoe* (1999), realizada con la metodología de la creación colectiva con el grupo Cuatro Elementos –nombre que alude al fuego, al agua, a la tierra y al aire–, elementos que encierran el tiempo, el espacio, el origen y el fin de la Vida, tal como lo explicitará la obra, cuyas 20 escenas convocan personajes, temas y motivos míticos de las más diversas culturas. La dos primeras escenas, “¿Quién responde por esto? (los hermanos)” y “Génesis”, cuestionan las relaciones entre los hombres y los dioses, y pueden ser leídas en paralelo a partir de la relación del hijo con la figura del Padre. En esta instancia se

incorpora el mito prometeico tal como lo presenta Esquilo, pero también circulan imágenes que remiten a la versión que de *Prometeo* propone Goethe. Esta presencia del mundo griego, que irrumpe con la presencia del gran rebelde cuyas acciones serán contrarrestadas por Pandora, se cruza con el mundo bíblico en el que un personaje, a la manera de Job, busca explicaciones al sufrimiento y al ser en el mundo. En el transcurso de la pieza, la fábula sufí que afirma la posibilidad de unirse a lo divino y llegar al conocimiento de la Verdad, se confronta con los interrogantes pascalianos y hace convivir a Rainer María Rilke con Jacques Prevert, Truman Capote y P. P. Pasolini. “El texto escénico se percibe como un ‘fresco’, un nuevo ‘libro sagrado’, en el que los actores emulan a ‘apóstoles’ (*Zoe* de Cacho Palma”, *Página 12*, Supl. Rosario, 7 febrero 1999) y la confluencia de corrientes míticas heterogéneas que al integrarse construyen un nuevo universo, revelan la vigencia de realidades mágicas y el grado del impacto que los mitos poseen en nuestra cultura.

Algunas figuras convocadas

El Minotauro nos invita a su laberinto

La figura del Minotauro resulta especialmente atractiva sobre todo por el compuesto mítico que circunda al laberinto, que sin vía de salida representa al Reino de la Muerte. Ya la pintura de la primera mitad del siglo XX, André Masson había encarado el tema (recordemos la revista *Acéphale* que tan lúcidamente investigara sobre el mito clásico) mostrando al laberinto como un teatro de combate emblemático entre Eros y Tanatos y de todos los combates en los que se enseñorean el mito y el delirio, pero también como un espacio que permitía, a partir de un proceso de metamorfosis como lugar que prodigios e iluminaciones eran posibles. Paolo Santarcangeli (1997) enumera una serie de elementos que se conjugan en la representación del

laberinto: el sueño angustioso, el camino impedido, la peregrinación del alma, el *iter perfectionis* a través de la muerte y el renacimiento, la caverna y la imagen de las entrañas y de la figura de la Centinela del Umbral, la simbología del centro, los compuestos míticos de la tierra, del toro y del hacha. El relato originario revela la duplicidad que supone el laberinto: por una parte sus pasillos evocan la tortura, la violencia y la muerte; por otra, como representación de las pruebas iniciáticas en la que está presente la idea de viaje, es símbolo del triunfo de la imaginación. Allí se encuentran el ser vinculado al mundo subterráneo con el héroe solar.

Julio Cortázar reelaboró la leyenda mítica del Minotauro en *Los reyes*, editada en 1949 y luego en 1970, sin que en ninguna de las dos oportunidades obtuviera éxito, a pesar de lo innovadora que fuera la lectura del mito. Habida cuenta la primera de las fechas, nos encontramos en pleno auge del peronismo y podía leerse como una simbólica condena a dicha política, pero también a todos aquellos que destruyen o intentan destruir los valores que hacen verdaderamente humanos a los hombres.⁸ Como sucederá de modo bastante habitual en estos últimos años, Cortázar, al promediar los 40, se atrevía a invertir el desenlace del relato original, mostrando a una Ariadna cuyo hilo debe servir a la salvación del Minotauro. Cambio que conduce a otra interpretación: “La búsqueda de lo monstruoso como una vía de escape del laberinto en pos de la verdadera realidad (...), asumir lo irracional y valerse de él para trascender la mera condición humana” (Coyette-di Sarli, 1994, 80).⁹

Este personaje mítico vuelve a ser representado en 1995, cuando Guillermo Angelelli estrena *Asterión*. Como en el caso del relato borgiano, *La casa de Asterión*, en el cual este actor/director/autor se inspiró, el título escamotea tanto la referencia al Minotauro como al laberinto. Ninguno de los otros textos que se integran en el espectáculo,¹⁰ remiten al mito originario, del que solo se rescata la violencia en las luchas por el poder o por sobrevivir, la opción de muerte, el rechazo por el que se percibe como monstruoso. Pero lo animal no está encarnado en la imagen del toro –símbolo de la sexualidad,

del falo y de la fertilidad–, sino en las ratas, con lo que la realeza y la grandeza que rodeaban al protagonista del mito aparece aquí degradada. El mundo ctónico representado en un túmulo de tierra se contamina con otros símbolos (la cruz, la flor) y el mundo griego convive con el mundo cristiano, el hebreo y el hindú, sugeridos tanto por el texto como por la música y los modos de actuación. Como su antecedente teatral, *Los reyes*, el mito resulta cambiado y le sirve para conceptualizar –parafraseando al citado Taylor– una teratología que revela la porosidad existente entre el mundo de los animales y el de los hombres y entre el mundo de acá y el que lo trasciende; pero a diferencia de Cortázar, a Angelelli no le interesa tanto mostrar cómo lo verdaderamente monstruoso está del lado de los que tienen el poder (Minos, Teseo), sino la posibilidad que el protagonista tiene de cruzar el umbral y abandonar un laberinto, en este caso acéntrico, bidimensional, asimétrico.

La elección de este mito y su reescritura es consecuente con un mundo marcado por el desencanto, por cuerpos dolientes y fragmentados en el que los hombres, como el Minotauro, son herederos de una culpa y condenados por ella al padecimiento y a la infelicidad. Sin embargo, las obras nacionales mencionadas encuentran en el laberinto la posibilidad de mostrarlo como camino que conduce a lo verdadero, trascendiendo así sombría y angustiosa visión de vías múltiples que conducen a la desorientación.

Narciso, nuestro espejo

Es uno de los tantos personajes de la mitología griega que no ha despertado el interés de nuestros dramaturgos. Sí es rescatado por Mónica Maffía, autora del libreto de *El fin de Narciso* (2007), ópera con música de Camilo Santostéfano. La obra va a desarrollar los dos significados que encierra el título: el fin como desenlace (la muerte de Narciso) y como finalidad (por qué hoy Narciso). El mundo mítico en el que surge es trasladado al hoy y aparece relatado en “una mascarada posmo”, en la que

una ninfa, cuyo enamoramiento la convierte en paria, adquiere el protagonismo. La autora no parte del relato originario tal como aparece en las *Metamorfosis*, sino de la transposición que del mito hace Paul Valéry en *La cantata de Narciso*. Mientras que en Ovidio, Narciso, incapaz de apartarse de su propio reflejo, se arroja al agua para capturar su imagen, en el poeta francés las ninfas se convierten en activas antagonistas que, enloquecidas de despecho, dan muerte a Narciso con sus propias manos. En ambas versiones Narciso regresa convertido en flor. Mónica Maffía modifica a su vez la versión de Valéry. Tal como nos lo relata, ella se centra en dos grandes temas: la belleza y la vanidad, y el amor no correspondido:

El primero de ellos está encarnado en el personaje de Narciso, quien vive y muere sin ser consciente de los conflictos que desencadena. Ese amor vuelto sobre sí mismo lo coloca en un laberinto sin salida. Fascinado por su imagen intenta sumergirse en ella, pero las aguas agitadas por la Ninfa Joven destruyen el espejo y Narciso, al borde de la locura, se precipita a la muerte. El segundo tema está plasmado en las Ninfas (en lugar de la Eco mítica, la dramaturga ubica a la Ninfa Niña) Son ellas, que advertidas del peligro que entraña para su continuidad como entidades espirituales si fracasan en su empeño de conquistar a Narciso, ante un nuevo rechazo, matan para no morir y se convierten en instrumento de los dioses, que castigan por su intermedio a quien con su desmesura ha desafiado y trastornado el Orden Universal. La Ninfa Joven, enajenada por la violenta pasión que la impulsa hacia Narciso pierde su condición divina en un supremo pero vano esfuerzo por seducirlo (entrevista a la autora, octubre 2007).

La actualización, que en este caso parte de atribuir a elementos míticos, comportamientos y relaciones con la esfera real de un nuevo contexto, en el plano del libreto se corresponde con la actualización de la partitura. Las “estructuras tradicionales del género operístico (recitativo y aria) interactúan con tratamientos formales de las mismas propios del siglo veinte (organización especular: recitativo-aria-aria-recitativo), fusionando yuxtaposiciones y fantasías armónicas con melodías cantábiles y parlados” (programa de mano). Asimismo, la actualización se canaliza en un juego de alternancias de niveles discursivos: lenguaje elevado y lenguaje cotidiano. Este Narciso actual, que no quiere deberle nada ni a los mortales ni a los dioses, cumple también una función

ejemplificadora: advierte a la sociedad contemporánea de un funesto desenlace si, como él, continúa viviendo “en el éxtasis de la imagen y la autocontemplación”, en esos nuevos espejos que son los modelos que imponen el cine, la televisión o los medios.¹¹ Y la obra deja abierto, al menos, un interrogante: ¿cuál es el sentido de la muerte de Narciso si su orgullo sigue vivo?

La elección del mito de Narciso para hablar a los espectadores del siglo XXI resulta más que pertinente si tenemos en cuenta que más que nunca encontramos difícil distinguir las fronteras entre cuerpo e imagen (Belting, 2007) y, muchas veces, borrados los contornos entre esencia y apariencia, somos derrotados por las sombras (como Narciso, pensamos que es un cuerpo lo que es agua y lo abandonamos en pos de su imagen).

Edipo, un ciego en el camino

En el teatro argentino este mito ha tenido especial resonancia, sobre todo en lo que se refiere al motivo del parricidio que en forma recurrente, en especial desde los años 70, ha sido utilizado por nuestros dramaturgos en función de esclarecer aspectos conflictivos de nuestra historia o referirse a la identidad. Menor es el número de obras que actualizaron el relato mítico respetando su estructura y/o sus personajes. Dada la enorme difusión y los excelentes análisis que desde diversos campos se han realizado sobre las ideas freudianas sobre el Padre y el Complejo de Edipo, así como también el pensamiento de Lacan, consideramos innecesario detenernos en este punto. Y nos vamos a centrar en el análisis de cuatro propuestas. Una de ellas que puede ser considerada como solitario antecedente de versiones que parte de una ruptura contextual y que funciona en un caso como cita legitimadora que enaltece el nuevo referente, *Un rostro antiguo en el Paycarabí*; otra en la que esa ruptura contextual está al servicio de una construcción paródica (*Edipo, rey de Hungría*); en tercer término *Paisaje después de la batalla* en la que algunas figuras y situaciones de la obra de Sófocles se imbrican con

acontecimientos de la historia argentina. Finalmente nos referimos a algunos aspectos del espectáculo *Zooedious* de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emigio García Whebi, en especial aquellos que tienen que ver con la utilización de elementos rituales.

Mario Alberto Podestá abordó el mito de Edipo en *Un rostro antiguo en el Paycarabí* (1962), una “tragedia islera” en la que el viejo Don Luis acoge a su nieto y a su nuera, maltratada por el esposo borracho. El joven no puede superar su trauma materno, rechaza a su novia y mata a quienes intentan dominar sexualmente a la madre. Los nombres clásicos han sido borrados y el relato mítico es releído desde una óptica freudiana, a la que se unen en claro intertexto los que podemos denominar “dramas de la tierra”. El principal factor es el Destino frente al cual todos los esfuerzos del protagonista son inútiles, pero mientras que en la obra griega, incesto y parricidio son cometidos por Edipo “sin saberlo”, en la obra de Podestá el hijo es consciente de ambos.¹² El permanente deseo, claramente expresado por el protagonista, de abandonar el lugar como una liberación de su sufrimiento, se contrapone con el autocastigo que se impone Edipo, cuyo destierro revela lo que realmente implica que un hombre quede para siempre separado de sus semejantes.

Edipo, rey de Hungría, de Juan Minujin y Marcelo Rodolfo Subiotto, con su combinatoria de estilos apela al pastiche para reconstruir paródica y lúdicamente un mito de la cultura canónica, pero que al mismo tiempo fue base de uno de los metadiscursos más importantes de la época moderna: el psicoanálisis. Pero sobre todo, la metateatralidad elegida es la que dirige la lectura intertextual. Los hermanos Perham, juglares con narices postizas que reciben al público con música magiar, anuncian la tragedia a representar y la interrumpen para narrar episodios, comunicar los títulos de las secuencias o comentar modos de actuación, generan permanentes deslizamientos del nivel de la realidad fictiva a otro en el que esta realidad se desdobra por el simulacro. Más que una relectura del mito se trata de la apropiación de una fábula para concretar un teatro que refleja el teatro y también las transformaciones que la recepción de un texto ha sufrido en el nuevo contexto histórico y cultural, y

contribuye así “a la hermenéutica literaria” (Schmeling, 1982, 3). Pero no es solo una reflexión sobre el medio teatral (juego, artificio, procedimiento), sino también sobre la vida: “Se vierte una mirada irónica sobre la sociedad; se juega con el intercambio de sexos, clases, identidades, se construye una forma lúdica, que se autorrepresenta con ironía” (Martínez Paramio, 1996, 124). Este Edipo húngaro que huye a Venecia manifiesta su incapacidad a reconocer la verdad no por no entender el mensaje del oráculo sino porque confunde “Layo” con “gallo” o “incesto” con “insecto”, el pájaro agorero se limita a ensuciarlo, y como aclaración de la muerte de Layo se representa un interrogatorio policial que remite a las acciones de las fuerzas de seguridad durante el Proceso. Las peripecias de este “incestuoso parricida abandonado” se representan al estilo del melodrama y la relación con Yocasta se asimila a las letras de tango en la que un hombre cuya vida no es sino “una sumatoria de frustraciones y fracasos” encuentra refugio en una madre digna de adoración.

Sus autores se alejan totalmente de las nociones del mito que sustenta la tragedia de Sófocles, nociones que Hübner (1996, 204) así sintetiza: el hombre es la arena en la que actúan los poderes divinos, la culpa tiene una causa objetiva, que no dispensa del castigo, dicho castigo puede ser transferido a otros (a una víctima expiatoria), el dios manifiesta su voluntad (abierto o embozadamente) a través del oráculo. En la obra argentina el misterio es sustituido por un discurso banalizado, el lenguaje trágico es reemplazado por un lenguaje cotidiano que busca asegurar la comunicación, todo ello reforzado por una actuación que recurre a códigos gestuales y desplazamientos empleados por la Comedia del Arte, la música y la autorreferencialidad. Pero a través de esta propuesta lúdica, sus autores/actores/directores modifican los modelos canónicos de representación a los que está acostumbrado el espectador y proponen formas alternativas de presentar lo heredado y convalidado por una tradición.

Paisaje después de la batalla, de Ariel Barchilón, surgió de un seminario de dramaturgia dirigido por Mauricio Kartun. Tres isotopías atraviesan la obra: el mito, el ritual y el poder. El núcleo temático de la obra —preanunciado y subrayado por los dos epígrafes sobre la relación vida y arte

tomados de Oscar Wilde y Simone Weil— son los presagios, el poder adivinatorio del arte, que es superior al poder pragmático de la política y la guerra. Los cuadros plasmados por el pintor Leocadio Blanes, una vez realizados no pueden ser modificados ni siquiera por su autor, y en el caso del que remite a la batalla de Indio Muerto preanuncia tanto el resultado como el destino de sus protagonistas; y sus figuras son “seres vivos”, “sueños que tienen alma propia”.

El motivo poético en el que se apoya el mito de Ouroboros —la serpiente que se devora a sí misma—¹³ aparece aquí encarnado en la figura del perro del General Dalmacio Cáceres, quien al lamer las lágrimas de un muerto, enloquece y busca morder su cola y llega a autodevorarse totalmente para quedar reducido a un rastro de sangre, en claro paralelo con las acciones que realice su dueño, quien también se destruye a sí mismo. Precisamente Cáceres, como la serpiente, encarna la fertilidad (hijos e hijas) y la destrucción (mandará matar a su hijo, el capitán Ladislao Cáceres, y a los restantes los obligará a entrar a la milicia). Barchilón trabaja los objetos como “complejos de tendencias” y potencia las redes simbólicas que ellos generan: la serpiente y el engullimiento, pero también “los temas resurreccionales de la renovación, del renacimiento” apelando a esos animales notables que también aparecen como “arquetipos teriomorfos de los cuentos y las leyendas” (Durand, 2004, 57 y 74); y desde el pensamiento yunguiano, diseña una cultura patriarcal en la que se refuerza la potencia del *animus* y reprime radicalmente el *anima*.

Según el autor, sus personajes Cáceres y Blanes, entroncan con Edipo y Tiresias respectivamente. Uno por el tema del incesto, el otro por su clarividencia. Pero su relación con la tragedia clásica se verifica por una estructura que condensa la acción en un solo lugar, el Salón de las Batallas del protagonista, en donde aparecen colgados los cuadros de anteriores luchas y el nuevo cuadro que, inútilmente, el protagonista cubre con un manto negro para conjurar su funesto destino. Condensación que se refuerza por “la unidad de tiempo”, una acción desarrollada entre la medianoche y poco antes del amanecer.

La obra articula mito e historia, el mundo griego y las guerras civiles entre unitarios y federales en nuestro litoral (1628-1852), lo que nos conduce a reflexionar sobre lo que implica la relación entre aquellos términos hoy abiertos a múltiples significados. Título y desarrollo argumental permiten comprobar que el tema no solo trasciende la violencia que implica un parricidio o un filicidio, sino que se centra en la teoría de lo inconsciente como lugar en el que confrontan las fuerzas destructivas. Asimismo, la idea de linaje aparece trabajada de un modo ambiguo; a veces es concebido en un sentido biológico; en otros, reducido a lo caracterológico y solo por momentos se recubre de una aureola mítica (linaje transferido por un héroe a sucesivas generaciones), en los objetos que pertenecen al patrimonio familiar reside la esencia de los que habitan la casa.

Barchilón relaciona los mitos universales con los propios de nuestra ciudad y los hace funcionar como “espejo paradigmático” y como “estructuras móviles”, términos que tomamos del investigador colombiano Carlos José Reyes Posadas (2001), a partir de una nueva lectura de los mismos. Continúa y enriquece una tradición que en nuestro continente arranca en el período barroco, la de relacionar los mitos con los problemas existenciales (el Amor y la Muerte), pero también con los problemas políticos (la construcción de la Nación). El dramaturgo apuesta así a un tipo de complementariedad del *logos* y el *mythos* (¿dos caras de una misma moneda?), que otorga el mismo valor a lo verificable y lo no verificable, y hace permeables las fronteras entre el relato y la argumentación.

A pesar de las diferencias estructurales y estilísticas de las tres obras mencionadas encontramos algunos elementos comunes que las separan de la fuente griega (la obra de Sófocles, a su vez versión libre de una antigua leyenda tebana). Se ha diluido la figura de Anima con su característica significación de destino encarnada en la Esfinge (Jung, 1961, 117), el temor a los dioses ha desaparecido, no se verifica la correspondencia mítica entre lo interno y lo externo, la encrucijada no se relaciona con el reino de Hécate y

en el desenlace no hay cabida ni para la culpa ni para la expiación.

Por otra parte, las dos primeras contribuyen a reforzar el mito del instinto maternal, que en los casos de las situaciones edípicas la “culpa” recae sobre el hijo. La psicoanalista Estela Welldon ha analizado esta situación tal como aparece tratada en las obras teatrales del repertorio universal y, por la importancia de sus reflexiones, la incluimos en el cuerpo de este trabajo:

Incidentalmente, aún falta un completo análisis de Yocasta, Volumnia y Gertrudis, Madres de Edipo, Coriolano y Hamlet respectivamente, que constituyen ejemplos literarios de maternidad desviada, y de la explotación y abuso de poder que infligieron sobre sus propios hijos. Hasta ahora, la literatura se ha preocupado exclusivamente de comprender la psicopatología de los hijos. (...) El caso más reconocido de incesto es el de Yocasta, pero por supuesto siempre hemos atribuido más importancia a Edipo, culpándolo a él y no a su madre de sentimientos incestuosos. ¿No es esto típico? Una vez más estamos aquí atribuyendo la exclusiva responsabilidad al niño varón, consecuentemente se desarrolló el complejo de Edipo, tomando por seguro que inconscientemente Edipo “conocía” a su madre y se estaba comportando de una manera bastante perversa al casarse con ella. En realidad, Yocasta estaba mucho mejor dotada, incluso conscientemente, para reconocer que Edipo era su propio hijo. Ella era la única que podría saber que Edipo podía estar vivo, al contrario que Layo, que creía que su hijo estaba muerto. ¿Por qué no permitimos que ella asuma gran parte, si no toda, la responsabilidad por su propia conducta incestuosa? Después de todo ella había mostrado ya señas... se había asociado con individuo muy perverso, su esposo Layo, quien no solo era homosexual sino pädofílico, siendo esta la razón para no querer tener hijos. Ella no solamente se casó con él, dando con ello señas de ser la víctima voluntaria de una asociación perversa que todavía se aplica en la clínica actual, sino que también fue capaz de emborracharlo a los fines de quedar embarazada. En otras palabras, ella conocía ya el poder de su propia posición, de ser el amo de su propia descendencia y de tener a alguien a su merced, bajo su poder, aun cuando tuviera que deshacerse de él después del nacimiento (1990, 198).

No creemos con esto que el método psicoanalítico sea el acceso más pertinente para elaborar una teoría de personaje, al que entendemos como una construcción discursiva, pero lo que esta perspectiva nos revela es la vigencia que aún tiene “lo patriarcal”, aun en el campo del arte, que se niega a reconocer la posibilidad que la mujer genere o protagonice situaciones sexuales perversas y se idealice el rol materno, tema este último que desarrollaremos, cuando abordemos en el tomo II los mitos del tango.

Estrenada en Bruselas y en distintos escenarios del país en 1998, el espectáculo vincula a Edipo y a Gregorio Samsa (la monstruosidad y su representación en la imagen animal). Pero más allá (o más acá) de la relación entre Sófocles y Kafka está presente la relación entre mito y psicoanálisis. De hecho la obra puede leerse como una revelación de ese apilamiento de alteridades, de ese espacio de encajamientos de alteridades del que hablaba Julio Kristeva (1998, 122). Deseo y ley, transgresiones perversas y búsqueda de “un objeto perdido para siempre y siempre buscado” (id., 136).

El no protagonismo de la palabra –salvo la lectura que un actor realiza del relato de Kafka en el que un buitre picotea y destroza los pies de un hombre y luego ataca su rostro– la estructura circular del espectáculo y el protagonismo que adquiere la relación ente actores, animales (gallina viva, pollo muerto), imágenes de insectos y títeres sujeta a una repetición ritualística ofrece una nueva vía de acceso al mito y a la tragedia. El exorcismo como instrumento de la catarsis. La utilización fragmentaria de textos de Müller, Kafka y Veronese niega la idea de linealidad y completud de la tragedia, pero refuerza la idea de la universalidad del mito,¹⁴ al tiempo que al revelar la complejidad de la organización edípica reinstala en el campo el interrogante planteado desde el psicoanálisis por la citada Kristeva. “El Edipo, ¿es ontogenético o filogenético? En otras palabras, ¿hereda la historia de las especies o se constituye únicamente en el ser humano?” (id., 142-143).

Nuestras Antígonas

La heroína sofóclea que sucumbía ante la fuerza creada por el hombre (estado-polis), un poder absoluto superior aun a esas leyes no escritas de los dioses ha sido la figura que más atrajo a los escritores de las más diversas culturas. Dan prueba de ello los centenares de piezas que la tienen como protagonista y las que aún hoy se siguen escribiendo. En nuestro país, la concebida por Leopoldo Marechal, escrita y estrenada bajo el peronismo, fue

objeto de numerosos y esclarecedores estudios de los que dan cuenta las bibliografías existentes sobre este autor. Si bien Marechal respeta el relato originario y el nombre de la protagonista, el sacrificio de esta tendrá otro símbolo y otra finalidad. En *Antígona Vélez* (1951), un momento de la historia argentina (Conquista del Desierto, lucha contra los indios, vida en el fortín), personajes locales (los primeros pobladores nativos de la frontera con el desierto) y una problemática netamente nacional (convertir un sur amargo, que no da flores, en un lugar de paz y trabajo) aparecen injertados en el molde clásico. Así se siguen, como elementos prestigiantes, los episodios, la progresión de la acción y una casi total correspondencia en lo que respecta a los personajes. Lo trágico radica en que todos tienen razón y actúan con justicia. Nuestro Creonte (Don Facundo Galván), cuya misión es civilizadora, se somete al juicio divino, y nuestra Antígona, que debe dar cumplimiento al amor filial, no acusa; tampoco hay confrontación entre la voz del que manda y la voz del pueblo, ni entre la autoridad de los viejos y la sabiduría de los jóvenes. Los mitos dialogan: situado en la época de *Martín Fierro*¹⁵ (el hermano que defiende lo criollo es precisamente Martín Galván) el mito del gaucho se cruza con la confrontación civilización/barbarie y cristiano/pagano (Martín muere como Jesucristo con una laza atravesada en su costado), pero curiosamente quien enarbola la bandera civilizadora es Facundo Galván, cuyo nombre no puede menos que remitir a ese otro caudillo que la historia oficial colocaba del lado de la barbarie. Esta conciliación de opuestos va a funcionar como metáfora de la doctrina que Perón difundió en el primer período de su gobierno, un “justicialismo” en el que lo individual “voluntariamente” coincidía con los designios de un líder y un partido.

La otra reescritura del mito también se encuentra estrechamente conectada con un hecho político crucial en nuestra historia: la dictadura militar y los desaparecidos. *Antígona furiosa*, de Gambaro, se concentra en el ritual de enterramiento porque es precisamente la localización en una tumba lo que permite su ingreso en la historia y evita que la desaparición física

conlleve el olvido. Pero aquí la protagonista no viene solo a cumplir con un rito funerario, sino a erigirse como amenaza permanente para quienes, en cualquier lugar y tiempo, intenten ejercer el poder sin límites y quebrantar, ellos sí, las leyes. Exhaustivamente estudiada (basta con revisar las bibliografías existentes sobre la autora publicadas en nuestro país y en los Estados Unidos), lo que nos interesa mostrar de esta obra es de qué manera la variante del mito que propone Gambaro potencia la realización de ese universal-singular (retomando conceptos de Fariña) el valor que adquiere el rito funerario en tanto soporte, al combinarlo con el particular histórico de una dictadura que no contenta con aniquilar a sus oponentes busca hacerlos desaparecer.

Mientras que para los griegos la recuperación y el entierro de los cuerpos no implicaban suscribir la causa por la que habían muerto, todas las secuencias¹⁶ de esta Antígona dejan en claro quiénes son las víctimas y quiénes los victimarios. La condensación de los diálogos y la reducción del número de los personajes –solo tres (Antígona, Corifeo y Antinoo) y los que habilita el juego discursivo (Hemón, Ismena, Creón)– contribuyen precisamente a mostrar los abusos de los dueños del poder y el abuso y la miseria de los cómplices en un mundo en el que –tal como lo señala la protagonista en el desenlace– el odio manda y el resto es silencio. El lenguaje elegido, el espacio citado, las frases seleccionadas, la falta de arrepentimiento por parte de Creonte, todo responde a una clara voluntad de contextualización a la Argentina del Proceso (hasta el Antinoo homérico ha sido argentinizado), y puede inferirse que en la “locura” de la mítica figura griega (“¡Loca!” es llamada por el Corifeo) se reflejen especularmente esas otras “locas” de Plaza de Mayo: “En su condición de mujeres, abandonan el ámbito privado-doméstico y se instalan en el espacio simbólico de lo público, la Plaza de Mayo. Guardianas de su linaje, transgreden las leyes de ‘obediencia’ como Antígona. Algunas de ellas, como Antígona, sufren la muerte” (Bonaccorsi y Garrido, 1997, 143). Las autoras se refieren expresamente a Azucena Villaflor de Devicenti). El nudo del enfrentamiento entre Antígona y Creonte se ha

desplazado. Mientras en la obra de Sófocles el tema de los ritos funerarios es central, en la obra de Gambaro el eje pasa por la ecuación víctima/victimario, libertad/opresión.

También se separa del texto griego en el desenlace. Ya no hay lugar para una “bella muerte”, producto de un “crimen piadoso”, como puede leerse en Sófocles, y que anticipa la restitución de un orden (elementos que sí habían sido conservados por Marechal). Los rituales funerarios incompletos salen de una órbita religiosa para introducirse en el campo de lo político, y los contenidos rituales del enterramiento se desdibujan. Creonte es un mal gobernante no solo porque “sepulta a los vivos y priva al muerto de una tumba” –todo muerto tiene derecho a que quede registro de su ser, al menos en una lápida (Fariña, 2002, pp.89-90 y 108)–, sino porque opera en un plano de ilegalidad, porque se alimenta de la corrupción y la injusticia, porque manipula los mitos (el Estado-Nación) como instrumento de dominación y se sostiene con “hábil pactos” (Gambaro, 2001, 213). Hay en esta versión una permanente confrontación de lo profano y lo sagrado que se entrecruza con otra oposición: personajes elevados y personajes inferiores, lo que genera esa ambigüedad que tan esclarecedoramente detallara Stella Maris Martini en su modélico ensayo “La ‘Comedia humana’ según Gambaro”.¹⁷

En 1989, Alberto Ure –en nuestra opinión uno de los directores más creativos, revolucionarios, originales y geniales y no solo de nuestro país– monta *Antígona*, a partir de una traducción del original griego de Elisa Carnelli, en la cual también participó, y su preocupación filológica lo lleva a consultar otras traducciones en distintos idiomas. Sin embargo, lo que marca la importancia de su puesta en escena es que, junto con esta fidelidad verbal, el resto de los lenguajes no verbales determina que el referente resulta resignificado.

Nada mejor que escuchar al propio Ure:

... algunas veces se puede ser otra clase de director de teatro: proponerse la aparición de hechos y signos que descoloquen la percepción, la fuercen, que suenen en el vacío como sorpresa y como asalto; el horror del teatro (2003, 126).

Dirigir es lograr una versión, crear un sistema que propone relaciones entre el orden de las palabras escritas, los sonidos, los gestos, el mantenimiento de la ilusión, haciendo aparecer lo subjetivo en el espacio social. Pone en juego, literalmente, la transmisión de una cultura y sus posibilidades de proyectarse cambiante (p.137).

En síntesis, como dirá en un capítulo posterior, lo importante es “Dejar hablar al texto sus propias voces” (p. 151). De manera ejemplar lo concreta en esta versión de la obra griega en la que el imaginario simbólico universal (re)conocido –Grecia y su universo mitológico– adquiera una nueva referencialidad, la Argentina militarizada a pesar de haber gozado de una elección democrática, con sus propios mitos degradados. Una de las protagonistas del espectáculo, la actriz Cristina Banegas, relata parte del proceso creativo:

Los ensayos duraron más de un año y sucedieron sobre el fondo de los episodios protagonizados por los carapintadas, la Tablada, las leyes de obediencia debida y punto final. Tiempos convulsionados que nos llevaron a una estética militar: conseguimos ropa de fajina de rezago y decidimos construir con objetos encontrados en las calles los elementos escenográficos, realizados por Eleonora Demare. La cooperativa se llamó “Comando Cultural Cartonero Báez”, como un sentido homenaje al testigo del crimen del boxeador Carlos Monzón.

La imagen de Antígona, con ropa militar y corona de espinas, ante una mesa “vendada” con los colores de nuestra bandera, produjo una versión marcada por el horror y la furia (2003,16).

Precisamente la confluencia de imágenes visuales proporcionadas por la escenografía, el maquillaje, la basura, un vestuario hecho de rezagos, un trozo de género mal teñido como símbolo nacional, el travestismo paródico del vocero de los dioses, la homologación del Guardia a un carapintada, sumados a una actuación que conscientemente abandona el tono propio de la tragedia, a favor de otra cercana al grotesco criollo, ofrece un texto escénico revulsivo polémico pero que posee en sí mismo un equilibrio lógico argumentativo, que permite leer y entender la historia reciente de la Argentina a la luz de ideograma que pertenece a ese imaginario simbólico universal del que ,hablábamos antes.¹⁸

En 2001, Valeria Folini estrena *Antígona la necia*, una versión libre de

la obra de Sófocles que se acerca bastante a la de Anouilh, sobre todo en el tratamiento de los personajes masculinos. Si bien esta versión sumamente condensada (el libreto apenas roza las ocho páginas) coloca en un lugar central los dos entierros y reproduce casi textualmente la afirmación de la protagonista sobre que lo hecho por su hermano no lo hubiera realizado ni por un marido ni por un hijo, subrayando así aquel carácter irrepetible del vínculo que tanto interesaba a Lacan, tal como puede leerse en Fariña (2006). Lo que agrega la obra de Folini a las otras lecturas es la presencia de la Actriz a cuyo cargo están el prólogo, el epílogo y breves comentarios sobre los acontecimientos. En el prólogo, la referencia a Quetzalcoatl no se cruza con el mito griego sino que se inserta para mitificar el hecho teatral. Y homologa el rito azteca en el que “se veía al actor como actor y como dios, y al espectador, al ponerse la piel del cuerpo de la víctima, convertirse en dios, pero a la vez, al ponerse la misma piel, convertirse en el actor muerto”, como su actualización del texto sofocleano. En el desarrollo explica los resortes de la tragedia como género, lo que la sitúa en un nivel expresamente profano y en el desenlace ubica la figura femenina como símbolo de una victoria sobre el destino y la muerte.

Especialmente interesante fue la puesta en escena del poema dramático del peruano José Watanabe, *Antígona*—escrito en 1999 y estrenado en su país en 2000—, concretada por Carlos Ianni en 2005 en Buenos Aires. También esta elección tiene que ver con los hechos políticos antes mencionados. Se trata de “un homenaje a quienes sufrieron y sufren a causa de la arbitrariedad y la injusticia, y un reclamo por los muertos sin sepultura”, por lo que adquiere una “absoluta vigencia”.¹⁹ Este director subraya, asimismo, dos ideas que surgen del texto: la de una lucha de “justos contra justos porque cada personaje tiene su verdad y sus razones”.²⁰ (“El movimiento fue simultáneo: una lanza avanzó y la otra vino / y así la muerte se hizo dos, pero entera en cada hermano”), y la presencia de un destino del que ya no son responsables los dioses olímpicos (“Destino es de los débiles crear señores del poder, / así como en sueños creamos seres para nuestro miedo, y solo el dormido / los ve,

y se angustia”). Mientras el texto, versión libre de la tragedia de Sófocles, disparaba, recreaba nuevas imágenes, la puesta de Ianni, con la elección de una actriz como Ana Yovino, capaz de encarnar los diferentes roles (la Narradora, Creonte, el Guardia, Tiresias) y mostrar una Antígona que teme pero privilegia el sentido de justicia, nos sitúa en el corazón del conflicto, las consecuencias de los actos realizados por amor y de los realizados por el odio.

La confrontación entre la opción de la protagonista y la postura de Creonte adquiere una especial significación si es leída a luz de las ideas que Juan Jorge Michel Fariña expone en su libro *Ética*: un horizonte en quiebra. Este autor trabaja con tres categorías: lo universal, lo particular y lo singular. Considera que *lo universal* se relaciona con una Ley imperante para todos los sujetos, pero únicamente se realiza en la forma de *lo singular* (“No existe entonces lo universal sino a través de lo singular y recíprocamente, el efecto singular, no es sino una de las infinitas formas posibles de realización de lo universal”, p. 44), y *lo particular*—efecto de grupo— aparece como “un sistema de códigos de compartidos”. Mientras lo universal-singular denota lo propio de la especie, lo particular es el soporte en que este universal-singular se realiza (p. 45).

Tanto la obra de Sófocles como la mayoría de las versiones ejemplifican la singularidad como “potencia de sustracción al régimen del uno” y el universal como “acto de exceso respecto de las totalizaciones dadas” (p. 59). La transgresión de la ley aparece como “un lugar disponible de la ley” (p. 61); Creonte y Antígona no son sino “habitantes de situaciones” (p. 62). El edicto de Creonte constituye “un ejemplo paradigmático de particularismo” (p.79)²¹ que contradice el derecho del hombre de habitar después de muerto una tumba que lo nombre y “las normas de la tierra” (que pertenecen al ámbito de lo particular) no pueden ir en contra de la “justicia de los dioses” (que corresponde al ámbito de lo universal). El conflicto surge cuando lo particular deja ser un “buen soporte de lo universal-singular” (p. 82) y es el anciano Tiresias quien advierte que es precisamente Creonte el que transgrede la ley universal y pone en marcha el mecanismo de la tragedia al sepultar a una persona viva y negar una tumba al que ha muerto.

Esta ley que atraviesa al sujeto de la acción trágica nos permite comprender el tipo de normas en las que el conflicto aparece inscripto. Desde esta perspectiva resulta claro que Antígona no es ni transgresora ni loca, pero mientras que Marechal lee como universal el edicto de su Creonte (instaurador de un nuevo orden/una nueva Argentina) y Watanabe-Ianni se focalizan en hacer dialogar las normas particulares, tanto el texto de Gambaro como la versión libre de Folino y la versión escénica de Ure apuestan decididamente a colocar en el plano de lo particular a Creonte y a Antinoo con una valoración negativa, ya que no funcionan como soporte de lo universal-singular que encarna Antígona

Tiempo de Medeas

Ya hemos señalado —en coincidencia con la mayoría de los investigadores— la notable persistencia con la que dramaturgos y directores de distintas estéticas han refuncionalizado y resemantizado algunos mitos clásicos. Pero encontramos que, de ellos, resulta especialmente significativo cómo, en las últimas décadas, el mito de Medea ocupa un lugar preferencial. En 1956 Medea vuelve a irrumpir en nuestro panorama escénico con *Larga noche de Medea* de Álvaro Corrado, a la que le sigue *La frontera* de David Cureses, inspirada en la obra de Eurípides y que recibe el premio Argentores de Drama. Construida sobre el esquema griego, mantiene paralelismos evidentes con los personajes míticos: Bárbara (Medea), hechicera e hija del jefe de una tribu, traiciona a estos por amor a Jasón Ahumada quien, a su vez, la abandonará por la hija del capitán Ordóñez. Los cambios que introduce son importantes y se encuentran en función de una exaltación del mundo indígena victimizado por la Campaña del Desierto. La protagonista se encuentra en un espacio aislado del fortín y de la posta, en el medio de la pampa. Es un indio, Anambá, quien ejecuta a la rival de la protagonista; Huinca y Botija no tienen equivalentes en la obra de Eurípides: han sido creados por Cureses para destacar el destino

funesto y la dolorosa soledad de la protagonista, una mujer india a la que paulatinamente se la despoja de todo lo suyo, se la humilla y traiciona. Y otras son las razones por las que Bárbara mata a sus hijos: más allá de tomar venganza, esas muertes serán para evitar que se olviden de su sangre, que se hagan cristianos, aprendan a mentir, engañar, traicionar y matar; que se hagan soldados y arrasen las tolderías.

A partir de entonces no solo se difunden varias reposiciones de las piezas que Anouilh y Séneca dedicaron a esta heroína, sino que teatristas locales, seducidos por la fuerza y las contradicciones de este personaje femenino, realizaron sus propias versiones. Pienso en *Medea*, de Héctor Schujman, *La Navarro*, de Alberto Drago, *Ignea Medeas* de Juan J. Brignone, la creación colectiva *Medea, paisaje de hembras*, *Medea* de Rodolfo Graziano, *Despojos para Medea*, de Luis Valenzuela, *Acerca de los espectros Eurípides Medea* de Verónica Oddó, *Medea/material* de Mónica Viñao, *Medea de Moquegua* de Luis María Salvaneschi, *Medea del Paraná* de Suellen Worstell de Dornbrook, hasta llegar a *Medea fragmentada* de Clodet y María Barjacoba.

Héctor Schujman construye su versión, *Medea* (1967), a partir de una transposición del texto clásico a un asunto vulgar y sitúa el comienzo de la acción después de la muerte de los niños, ambientándola en nuestros suburbios, al tiempo que las pasiones primitivas, arrasadoras y hasta demoníacas de Medea resultan asimiladas a un edulcorado sentimentalismo del bolero y la melancolía irremediable del tango. Creonte es aquí un ejecutivo de un consorcio petrolero y Jasón queda reducido a un única faceta, la del arribista. Algunas circunstancias son modificadas: quienes conducen el enfrentamiento entre la maldad, el amor, el odio, el poder y la ambición son personajes alegóricos, asimismo se elimina en el desenlace, toda referencia a los dioses. La elección del mito y su traslado a un espacio periférico habitado por antihéroes busca dignificar y validar ese mismo mundo que tradicionalmente había idealizado el tango.

En *La Navarro* (1980), de Alberto Drago, confluyen dos elementos: el texto de Eurípides y el concepto de arquetipo de Jung, para narrar solo parcialmente el mito. Sitúa la acción en Luján en la década del veinte y en un

espacio en el que domina una naturaleza hostil (viento y tormenta, aullido de perros y ladridos de perra en celo; graznido de las aves, relámpagos) y operan activamente los fantasmas de los muertos.

De la obra griega toma solo parte del argumento: mujer que por amor a un hombre traiciona a los suyos y luego, a su vez, ese hombre, por interés y presiones familiares la abandona en aras de un matrimonio ventajoso. Sus oponentes son Leandro Aldao, político corrupto que ha perdido su fortuna, padre de Juan Cruz, el hombre que la violó y por el cual mató a su propio padre, y Helena, su rival, rubia, inglesa que ofrece fortuna. Antonia es la vieja sin tiempo que realiza conjuros. Pero el desenlace será diferente. Esa Medea Amor que fue Medea Tierra es también una Medea Muerte, a quien elimina es a su hombre para evitar su partida. Su hija (Alba), embarazada del indio Nahuel, tendrá su futuro en otro sitio, cuidados por El Chino, gaucho surero a su servicio.

El rescate de Medea ya no viene de manos de una divinidad, simbolizada en el carro de fuego, sino por la figura más marginal entre los marginales, el indio (“¡El indio sabe amar y odiar! ¡El indio ama la tierra! ¡Ama su raza!.. Por amor a su tierra y su raza murió de pie frente a la milicada. Murió caído por el hambre y la peste. ¡Murió de rodillas en las misiones..! ¡Murió de todas formas! ¡Siempre pegado a la madre tierra, siempre amando!”), tal como lo leemos en el libreto). Drago, entonces, realiza un doble juego: por una parte jerarquiza un momento de la historia argentina con el empleo de un ideologema prestigioso y universal, pero paralelamente lo resignifica al enaltecer la acción salvífica por parte del indio (históricamente masacrado y silenciado, despreciado y exterminado), quien desplaza en este desenlace cambiado, a una divinidad olímpica y por lo tanto inmortal y omnipotente. Frente a un mito literario coagulado, nuestro dramaturgo propone otro, liberador, asociado con la utopía. Desenlace que se corresponde con un comienzo preanunciado por el subtítulo, “tragedia latinoamericana” que nos reenvía a una situación conflictiva colindante con el problema del mito, como lo es la (im)posibilidad de la tragedia, tal como lo planteó en España Antonio Buero Vallejo.

Atípica dentro del campo de las reescrituras de un mito clásico es *Ígnea Medea* (1985) de Juan J. Brignone (Iannis Zambalas) en el que reconocemos intertextualidad, interrelación de artes, interculturalismo e interdiscursividad. Recupera el mito solar y lo hace funcionar en la reflexión metadramática de dos relatos: uno en el que se confrontan el mundo civilizado deshumanizado por la ciencia y la tecnología y el mundo primitivo y la magia (historia vs. prehistoria, mito; razón vs. irracionalidad, amor místico); el mundo real y el mundo de la ficción (actriz que reflexiona sobre cómo representar/encarnar a Medea). El espectador ve a los actores que a su vez contemplan televisión, y a una María (¿Callas?) que habla de su relación con el cine y con los hombres, y su relación con la protagonista de la tragedia griega y hasta la representación de una escena. Estas formas metateatrales periféricas –en la terminología de Manfred Schmelting– se sostienen en una reflexión que abarca tanto el campo de la metafísica como el de la estética, la política y la ética. En la representación, el discurso científico y el discurso político alternan con escenas estrictamente rituales (cantos y desplazamientos corales, movimientos, sonidos y gestos asociados al primitivismo, víctima sacrificada) en las que el mundo griego se entrecruza con el mundo cristiano y el indígena.

Medea, paisaje de hembras (1987) se configura según patrones de la cultura *punk*, movimiento generado pocos años antes en Inglaterra por una juventud marginada, violenta y contestataria. Ambientada en una plantación sudamericana, esta obra enfatiza la presencia insoslayable de la violencia, de la barbarie y de lo demoníaco. La estética del *collage* (transmisiones de radio, actos de magia) contribuye a un proceso de desacralización subrayado por la presencia de personajes parodiados que protagonizan situaciones en las que predomina el humor negro y el terror. Personajes como Medea, maestra en artes mágicas, y Jasón, invulnerable al fuego, y la posibilidad de realizar actos extremos (envenenamientos, descuartizamientos, apuñalamientos) perfilan el escenario de lo inaceptable. Los *punk* –como la protagonista clásica– aparecen situados fuera de los moldes tradicionales, no encajan en los moldes institucionalizados y su impotencia estalla en distintas formas de violencia o

en incontenibles deseos de destrucción, también soportan y exhiben una misma carga de energía autodestructiva al tiempo que se asumen orgullosamente como “ovejas negras” capaces de percibir “la nulidad trágica” de la especie humana (Kreimer, 1993). Este espectáculo producido por un grupo de jóvenes actores alcanzó un notable éxito entre miembros de su generación provenientes de distintas tribus urbanas, quienes llenaron la sala en cada función para aplaudir e identificarse con una figura por muchos de ellos desconocida, y que –a pesar de estar sacralizada por la alta cultura– fue percibida con una visceral certidumbre de pertenencia.

En los 90, el mito empieza a ser leído desde el principio posmoderno de la fragmentación. Rodolfo Graciano, inspirado en Eurípides, crea, en 1991, una obra que se ofrece al espectador como un “modelo para armar” a partir de la presencia de cuatro Medeas que, envueltas en largas túnicas, alternativamente emiten gritos salvajes, susurros angustiosos y generan silencios terribles para manifestar su desesperación y su necesidad de venganza. Dos años después, elige como texto, una versión libre de Juan Rográ y multiplica a la protagonista por tres, al tiempo que incorpora tres Nodrizas y dos Jasones, estrategia que le permite materializar la esencia de lo trágico: el sufrimiento de un hombre es el de todos los hombres. La inclusión de un numeroso coro de 35 hombres y mujeres le permite trabajar con la oposición orden/caos. El primero, representado alternadamente por el desplazamiento coreográfico de las masas y su disposición escultórica en la inmovilidad; el segundo, por los movimientos paroxísticos de los cuerpos de las Medeas que liberan sus fuerzas oscuras en contacto con el suelo: el cuerpo ya no es más un mediador organizado entre el sujeto y el mundo, sino una fuerza informe y poderosa preparada para la destrucción.

José Luis Valenzuela, al frente de Las Dos Lunas, estrena *Despojos para Medea* (1992) en el Teatrillo de la Ciudad Universitaria de Córdoba. Desde el título se remite a la idea de fragmentos a reunir y el autor/director trabaja combinando, relacionando lo doble con lo múltiple, lo simétrico con lo

opuesto. El mito aparece desacralizado (la referencia al circo con la presencia de un *clown*-presentador-coreuta es solo un aspecto) y en crisis (ya no es tiempo de relatos sustentadores de creencias o de conocimientos que fundamentan un cierto orden social). Lo que domina es la incertidumbre y, por lo tanto, la imposibilidad de hallar a través de los vacíos semánticos la totalidad del sentido, y surge el hecho de un mito que no existe pero que sigue operando en un mundo que Friedrich Schlegel describió en su momento como “enfermo de locura, destrucción, ruina y ceguera”.

Desde una perspectiva multicultural, Mónica Viñao conectó su *Medea/material* (1994) con las obras de Eurípides y Heiner Müller, al tiempo que incorporó textos shakespearianos. Coincide con una gran parte de la tradición en la presentación de criaturas primitivas que liberan dionisiacamente sus fuerzas oscuras. La protagonista, dividida en una Medea blanca y una Medea negra, espejo y contrafigura una de la otra potencia el concepto del doble, mientras que las sombras de ambas figuras, proyectadas sobre las paredes del escenario y el piso espejado, remiten a la multiplicidad de cuerpos y voces femeninos que en su marginalidad y en soledad esencial terminan desvaneciéndose en las sombras. De la obra griega, elige actualizar, antes que los textos que aparecen como un clamor de venganza por la traición, la queja ante la indefensión “de todo lo que tiene vida y pensamiento, somos nosotras, las mujeres, lo más miserable” (Eurípides, *Medea*, v. 230-1) y la máscara de Jasón que, impávida, contempla la escena refuerza el conflicto de la pasión sin límites de una mujer frente al egoísmo sin límites de un hombre. Como en su momento se afirmó de Müller, Viñao utiliza el mito no como soporte de una simple actualización, sino como un compromiso profundo con la propia esencia del hecho teatral, uniendo a su lectura poética/política sus implicaciones personales, pulsionales, emocionales (Heras, 1988). En estrecha relación con esto, se encuentran las palabras insertadas que corresponden al monólogo de Lady Macbeth y a los dichos de las brujas en su primera aparición. Como estas, Medea combina la sabiduría en las artes mágicas y la indiferencia ante el mal, como aquella y la

de Eurípides, utiliza el poder de las palabras para la destrucción. Lo intercultural también se revela en una puesta que convoca voces búlgaras, flautas japonesas y tambores, la música de Eric Satie y una actuación basada en el método Suzuki para generar una performance cercana al ritual del que pueda emanar una energía transformadora. Este tipo de actuación le permite recuperar un cuerpo arquetípico que opera como *medium* entre la realidad cotidiana y una realidad trascendente; pero también jugar con la *circularidad fracturada de la autopercepción corporal* (Ierardo, 2007, 276): ese suelo espejado sobre el que se desplazan las Medeas refleja imágenes, sombras: dualidad entre lo visible y lo invisible, lo visible como máscara y lo subyacente como esencia de lo real; y la máscara de Jasón actualiza, igual en el ritual, la paradoja de una simultaneidad de presencia y ausencia.

También en los 90, el mito de Medea continúa siendo reescrito como un medio que revela aspectos de la historia social de la argentina. La acción de *Medea de Moquegua* (1992), de Luis María Salvaneschi, se ubica en Buenos Aires, en época contemporánea. Creonte regentea un hotel de baja categoría, su hija es una bailarina. Medea proviene de Moquegua –pequeño pueblo de provincia–, y el coro está compuesto por seis murgueros individualizados (el señor y la señora del bombo, el director de la murga, un travesti, la reina de la murga y el Tony). Si bien sigue el argumento de la obra de Eurípides y hasta respeta el orden de las secuencias, la desacralización es total, tanto por el registro del lenguaje como por la inclusión de los cantos (“Al don pirulero”, “Por cuatro días locos”) y danzas (pasodobles, chamamé, rock) ejecutadas por esos murgueros que atraviesan el espacio con su clásico atuendo carnavalesco (sacos blancos o de seda color rojo o azul, lentejuelas, espejitos, adornos navideños, plumas, pelucas). La utilización del mito con tales “discordancias estilísticas” (Genette, 1989) jerarquiza en este caso triple marginación, la que sufre un pueblo de provincia respecto de la capital, la de las clases bajas respecto de las pudientes, y la dependencia de un país periférico en su relación con una cultura central. Por su parte, *La hechicera* de José Luis Alves (1997) se ubica en el Tucumán de la colonización hispánica en la época que

dominaba la Inquisición. Este “oratorio trágico”, presenta el conflicto del mestizaje y del choque de creencias, pero en el que los ritos y supersticiones de ambas culturas no permiten diferenciar la civilización de la barbarie. Si la hechicera india Medea González, con sus prácticas misteriosas de sangre y tierra, dueña de hierbas y palabras mágicas, al ser abandonada se convierte en “una media mujer, mitad loba, mitad hiena” que convoca a los espíritus malditos “enemigos de la luz divina” (cuadro 1), la hispánica Laurencia de una ambición sin límites, las mujeres del pueblo y el fraile inquisidor fanáticos, crueles e ignorantes apuestan por la tortura y la muerte. Los cruces intertextuales e interculturales son numerosos y variados: la india que es traicionada por un indio por envidia y para congraciarse con los dominadores, y Diego (Jasón), quien ha hecho su riqueza denunciando a pobladores ricos como herejes para quedarse con sus bienes, remiten a hechos de nuestra historia narrados tanto por textos oficiales como por textos ficcionales. Ecos de la Biblia se perciben en las actitudes y las palabras del Gobernador, quien semejante a Pilatos declara que “en todo lo que hizo no hay ningún crimen que merezca la muerte”, en el coro de mujeres, que de modo semejante al pueblo de Jerusalén clama por la condena, en el castigo que sufre Medea, tendida sobre la Cruz de San Andrés y su plegaria que la asemeja a Cristo: “Diego mío ¡por qué me has abandonado!” (cuadro 7). Como en el teatro shakespeariano, los desórdenes morales tienen su correspondencia en los fenómenos de la naturaleza: la tierra está triste, no hay pájaros, los ríos se salen de cauce, los caballos echan azufre por el hocico, el cielo está rojo. De la Medea solar nada queda, ha salido de la Salamanca y la rodean los aliados del diablo y cuando galopa entre las nubes –según el coro– lo hace sobre un carro tirado por dragones: es hija de la tierra. Lo que sí permanece intacta es la fábula de la mujer que ha traicionado a los suyos por amor y que traicionada y condenada a ser paria y abandonar a sus hijos, decide vengarse.

Cuando Verónica Oddó (1996) decidió adaptar la obra de Eurípides, eligió para su versión (realizada sobre la traducción de G. Gómez de la Mata) una condensación que se focalizara en el problema de las motivaciones de las

acciones.²² Los elementos que hacen a la fábula son sintetizados al mínimo necesario para la comprensión por parte de aquellos que no conocen el original. No hay lugar para el coro: en un solo momento Medea dirige su discurso a las mujeres para que como “amigas” la escuchen y callen. El debate sobre el papel de los dioses en el destino humano se desplaza a un debate acerca de la intencionalidad de las acciones de los hombres. Si como justificación de sus opciones Jasón sostiene que el poder del amor es superior al de la virtud, Medea afirmará que la cólera es más poderosa que la voluntad; y en ambos casos resulta ambigua la referencia al bienestar de los hijos como motivo: Jasón desea el casamiento real para tener “una vida sin miseria y llena de abundancia”; Medea mata a los hijos para desesperarlo. El conflicto –como lo plantea Eurípides– es una confrontación que traspasa todos los límites entre el egoísmo masculino y la pasión femenina. La versión de Oddó subraya este aspecto psicológico y deja afuera tanto la presencia/ausencia de los dioses como el lirismo que, por ejemplo, encierran la canción coral de la protagonista o los pasajes donde hace su anclaje el mundo mítico.

Medea del Paraná (2004), de Suellen Worstell de Dornbrooks, desde su título nos introduce en la perspectiva que apunta a un discurso intercultural. Lo helénico se imbrica con lo chaqueño y con lo toba; el mundo mítico (griego y guaraní) con lo político. Medea es aquí la nieta de Chi'ishí (la mujer estrella) y su padre es Wediaq, el rey de los ríos. Creonte es dueño del casino “de la tierra sin mal” y busca establecer otra casa de juego flotante y Anahí, su hija, atiende la ruleta; Jasón es el capitán de la Patrulla Internacional que busca las vertientes y seduce a Medea con la promesa de matrimonio y hacerla gozar de “la ciudad, sus luces y sus encantos” (91).

El mito solar y todo lo que ello implica ha desaparecido; y el conflicto sociológico cede su protagonismo a la denuncia política: aguas controladas, contaminadas, y vertientes puras que extranjeros poderosos desean poseer, la tala de los lapachos costeros, el robo de las riquezas por parte de los malloneros locales y los peñeros paraguayos. Medea ocasiona la muerte de Creonte y de su hija (hace llover sobre las máquinas y causa un cortocircuito que los

electrocuta), no mata a sus hijos sino que salta del puente con ellos para volver a su origen y que “despierten las aguas” (103) de ese río que en una imprecaión que concluía en lengua toba convocaba a resistir. La cultura toba también se hace presente en los cantos en lengua *kom*, la canción de cuna de la nodriza y el sonido del *tegete*. El vestuario de Medea, de escamas doradas, típico de una reina del Carnaval, y el de Anahí, rojo con plumas, también de estilo carnavalesco, contribuye a reforzar la desacralización operada por el tipo de diálogos y situaciones. La obra, al margen de sus valores teatrales, revela las dificultades de una interpelación intercultural que presupone “un horizonte cultural común” (Pannikar, 2002, 27) y un cruce de fronteras que implica el equilibrio entre “el absolutismo cultural y el relativismo cultural” (id., 33). En esta apropiación del mito griego, lo mítico originario se ha adaptado a las categorías regionales con todas las ventajas y desventajas que tal adaptación supone. Se comprueba la universalidad del discurso mítico y, al mismo tiempo, la dificultad de homologar relatos de contextos culturales disímiles.

Es revelador el título *Medea fragmentada* (2006), de Clodet y María Barjacoba, como también el pensamiento de Tales de Mileto, elegido como epígrafe: “Agradezco a la fortuna en primer lugar, por haber nacido humano y no animal, después, por haber nacido hombre y no mujer, en tercer lugar, por ser griego y no bárbaro”. La obra busca mostrar el itinerario de una mujer, el viaje de una energía a través del tiempo y reunir los fragmentos olvidados en el cuerpo de quien busca y de quien presencia ese viaje. Y responder al interrogante de cómo sobrevive en esta cultura la naturaleza de un ser que es mujer, que es animal, que es diferente y extranjera. La elección de un mito es especialmente funcional a su búsqueda de un teatro ritual al que entiende como un espacio-tiempo extracotidiano que persigue un propósito: convertirse en camino (vía) de acceso al conocimiento y la transformación personal. Para “una puesta en ritual” se debe apuntar a un especial uso de la vibración y de la percepción, y del juego de la presencia y el vacío. Y a ello apuntó el texto, un espacio amplio y desojado en el que “La

que busca” narra el mito de Medea a través de un retablo de títeres. Pero no solo es la actriz narradora y titiritera sino la “actriz celebrante”, que imbuida de poderes chamánicos y con actos rituales (prepara hierbas mágicas, trabaja sobre tejidos circulares, realiza movimientos secretos con tres piedras que convocan espíritus), logra transformar el relato mítico en una actualización ceremonial en la que se encarna una nueva Medea que salva a sus hijos a partir de un parto invertido (“Yo soy mi patria y mis hijos se van conmigo”, exclama antes del exilio).

Y “La que busca” convoca a su vez en el cauce de un río a La llorona, símbolo de todas las mujeres que desde hace cinco siglos buscan y deambulan tratando de buscar, de rescatar a sus hijos y lloran su pérdida (en la interpretación simbólica del agua y del inconsciente universal, como de la madre, surge todo lo viviente; también el agua puede ser entendida como sitio de purificación y lugar de la memoria). Quien cierra el itinerario es Ana Lía (madre de la actriz celebrante), narrando lo sucedido el 14 de octubre de 1976 en el departamento cuatro del tercer piso de la Esquina de Veramujica y 9 de Julio, cuando militares y tanquetas la acorralan y debe decidir entre la vida y la muerte. Medea, La llorona, Ana Lía: mito, ficción e historia, mujeres que no eligen morir sino luchar y cuya muerte fue elegida por otros. Verdad que reconoce finalmente “La que busca”, la que al ver, ve –como lo anuncia el subtítulo–, y por ello puede continuar su viaje en su carro-casa,²³ pero esta vez con su propia voz, con su propio grito, con su propia identidad. Dentro del arquetipo de la madre lo que se nos está mostrando es una imagen materna de tipo ctónico y un amor maternal que “constituye la secreta raíz de todo devenir y toda transformación, que es la vuelta al hogar y la vuelta a sí mismo y es el silencioso fundamento de todo comienzo y de todo final” (Jung 2006, 103), y para ello apela a imágenes primordiales como la “irremediable femineidad del agua” y la mujer tejedora. Un teatro asociado al ritual, pero también a una concepción posmoderna a partir de la utilización del *collage* y una combinatoria de temporalidades que provienen de distintos momentos de nuestra historia.

Si pensamos que pueden establecerse claras correspondencias entre la configuración escénica propia de un determinado mito con la historia social, política y económica de un país, pareciera que desde los 90 hasta la fecha, en la Argentina es tiempo de Medeas, tal vez porque el nuestro es, como el de Eurípides, escindido y contradictorio. Jaeger (1957) lo describía como una instancia en la que tenía vigencia “una política de poder, exenta de escrúpulos, que invadía progresivamente las esferas del estado, hasta las mismas manipulaciones comerciales de los individuos”, se registraba un “inaudito crecimiento de la mentira y la hipocresía”, una “libertad individualista no garantizada por ninguna institución” y en la que “la intriga sagaz es considerada como inteligencia política” (pp. 305 y 208). Creemos que al margen de las diferencias entre los dramaturgos y directores citados, todos eligen despojar a la antigua saga de la ejemplaridad original. Inmersos en una realidad exenta de ilusiones, en una ciudad en la que no hay ley, ni justicia, ni orden, que no puede ya albergar Antígonas piadosas y sacrificadas, sino Medeas que dan curso libre a la ira, a la venganza y a la barbarie, conscientes de que el crimen puede quedar impune (Zayas de Lima, 1995 y 1998).

Prometeo, un fuego que se extingue

Entre los mitos helio-simbólicos se encuentra el de Prometeo quien, según distintos relatos, es el inventor del fuego o quien restituye el fuego que Zeus, como castigo, ha quitado a los hombres, raza a la que el Titán protegía. Si acordamos con George Frazer que de todas las invenciones humanas “el descubrimiento del método de encender el fuego ha sido probablemente el más trascendental y de más largas proyecciones (1942, 19), no puede sorprendernos la permanencia que este mito revela en los más variados tipos de discursos artísticos. En el mundo griego aparece en dos obras de Hesíodo, la *Teogonía* y *Los trabajos y los días*. Por su parte, Esquilo desarrolla la historia de este mítico titán en su trilogía, *Prometeo*

portador del fuego, Prometeo encadenado y Prometeo Libertado. La segunda, única conservada en forma completa comienza en el momento en el que el héroe rebelde va a expiar su pecado y derribado por la Potencia y la Fuerza, queda colocado en la posición de martirio. Prometeo (“el que presente”), por el hecho de saber las cosas de antemano, de mantener su don profético aún encadenado, se nos aparece doblemente heroico, y lo que pone de manifiesto es que su única falta no fue entregar el fuego a los hombres, sino ser un verdadero “salvador”, al permitirles el acceso a la civilización, desarrollar la inteligencia y desarrollar potencias espirituales.²⁴

En nuestro país, Laura Yusem recurre a Esquilo para componer, en colaboración dramaturgica de Eugenio Soto, un *Prometeo olvidado* (2000). De la obra de Esquilo incorpora detalles como la aparición de Hermes y de Io, pero modifica la fábula: la traición de Prometeo cayó en el olvido y el símbolo se disemina. El fuego, que en Heráclito es agente de transformación y símbolo de regeneración, y para los alquimistas el elemento que actúa en el centro de toda cosa es agente –así nos lo recuerda George Frazer en varios de sus textos–, en la obra de Yusem-Soto se ha extinguido totalmente. No solo se han olvidado de Prometeo, de ahí que no hay ni siquiera posibilidad de proyectos utópicos, sino que la desmemoria afecta al propio protagonista, por lo que no hay lugar para héroes en clara referencia a la circunstancia histórica argentina postdictadura. Del Prometeo rebelde que padecía encadenado se pasa a un Prometeo degradado; del descendiente de titanes que cumplía el rol fundacional para la civilización humana, del mito del ladrón del fuego sagrado, poco queda. La estructura profunda (el sentido de heroicidad y altruismo) ha sido destruida y reina una total despragmatización y un profundo sentido profano. También el coro ha olvidado pero lo estimula a recordar. “Oceánides será la encargada de ayudarlo a recuperar algunos instantes de su tiempo anterior, y para ello pondrá especial interés en abrir enormes cajoneras que cubren las paredes de esa biblioteca. Ellas guardan objetos, rastros de una cultura perdida. Y hasta, por qué no, la pasión con

que enfrentará al poderoso Zeus” (Pacheco, 2000). Prometeo inmóvil frente al atril conversa con el águila, aunque no puede recordar su nombre, tampoco desde cuándo están juntos. Advierte el problema de mitologizar el pasado cuando el presente es malo. Para este Prometeo, la gente reclama “el futuro, la historia, el sentido, el mito” y según el coro, la gente “necesita conclusiones”.

Prometeo ha inventado un juego nuevo, “capturar algo... antes que lo olvides. Algo del fuego que alumbró esa palabra”, pero considera que el querer recuperar cosas es “una lucha sin sentido”, ya que solo se consiguen “restos... polvo... porquería... fragmentos. Nada útil”. Sin sentido de la conferencia que va a dar Prometeo “explicaciones del fracaso. Mitología de la derrota”.

Los elementos simbólicos elegidos por Laura Yusem para la puesta son los que refuerzan la referencialidad. Prometeo ilumina con un fósforo las hileras de zapatos y los tira a la pila de escombros y busca una “objeto sencillo (...) que sintetice toda la historia, la de la violencia”. Otra imagen simbólica que sintetiza el pasado del terror de la dictadura es “cerilla prometiera” que tiene como base una astilla de hueso “de modo que al iluminar, aparezca como un efecto fantasmático. Oceánide se niega a utilizar huesos para hacer fósforos; lo que haría es “rescatarlos”.

El relato cultural se ha diluido: para Prometeo la eternidad es solo “una maldita cosa atrás de la otra” y así como el águila reducida a “un pobre animalito doméstico” está dormida, el tábano que debía picar a Io también lo está: en consecuencia los dioses son parte del olvido.

Hay también un cuestionamiento a las consecuencias de la mitificación. Océano le revela a Prometeo que ha sido vendido como un fracaso, como un muchacho dorado que porta una antorcha. En pleno Rockefeller Center (...) en pleno centro del mundo”. Ni siquiera tiene la derrota, se ha convertido en la parodia de una tragedia en “una mueca vacía”. La imposibilidad del mito conlleva la imposibilidad de la tragedia como género. Por eso el principio de la conferencia que cierra la obra solo

registra fragmentos deshilvanados del relato mítico, la posibilidad de que haya sido diferente, y lo que queda es el olvido.²⁵

Del hijo de un titán y una oceánide no queda más que un ser cuya inmortalidad nada significa; el héroe que engañó a Zeus robando semillas de fuego en la rueda del Sol (o según otros sustrayendo el fuego de la fragua de Hefesto) para salvar a la humanidad, aparece transformado en el paradigma de lo antiheroico; quien poseía el don profético (recordemos que además de haber mostrado a Heracles cómo procurarse las manzanas de oro, había enseñado a su hijo Deucalión el modo de sobrevivir al diluvio que Zeus enviaría para exterminar a los hombres) no es capaz de vislumbrar un futuro ni de recordar el pasado. Este Prometeo que no puede recordar y, a su vez, olvidado por los hombres, ha pulverizado al Titán. Pero además se ha desdibujado el verdadero sentido que tenía el sacrificio en el relato mítico originario: marcar la distancia entre lo divino y lo humano, distancia que no puede ser franqueada.²⁶

Juan J. Santillán también se inspira en la tragedia clásica (*Prometeo encadenado*) para tratar de dilucidar nuestros permanentes conflictos histórico-políticos. En su *Prometeo hasta el cuello* (2008) solo pueden rastrearse algunos indicios del mundo mitológico en contraposición con la reconstrucción de un referente local fácilmente reproducible. Asimismo el espacio de la acción por su estrechez y clausura (el departamento en el que vive el militante), tampoco podemos encontrar al héroe generoso, sino a un antihéroe traidor que se opone al citado en la obra griega, y el símbolo del fuego como factor de transformación y regeneración, energía espiritual capaz de purificar, arquetipo del porvenir, es reemplazado por la imagen del agua: un agua violenta, hostil que inunda, ahoga, y como sucedía en la poesía de Edgar A. Poe, funciona “como doblete sustancial de las tinieblas” (Durand, 2006, 100). Ya no hay lugar para la tragedia, pero tampoco hay lugar para la pasión política en “una sociedad de discursos efímeros” (Irazábal, 2008).²⁷

Ifigenia y el poder de la *tyché*

El relato del sacrificio de Ifigenia no ha sido revisitado por nuestros dramaturgos y directores a pesar de las posibles correspondencias que puede tener con nuestra historia contemporánea. Como en la época de Eurípides hoy se verifica “la paradoja de que el hombre, en el momento mismo en que lleva a lo más alto su aspiración a la libertad, se ve obligado a reconocer su carencia absoluta de libertad”, vemos cómo crece la realidad demoníaca y el siniestro poder de la *tyché* “en la misma medida en que se desvanece la realidad de los dioses” (Jaeger, 1957, 321) y se problematiza el sentido fundamental del sacrificio, cuyo valor iniciático se desdibuja y se percibe más como un “intercambio” que está “bajo el signo de Mercurio” (Durand, 2006, 320). De allí la importancia de la puesta de *Ifigenia en Áulide* en versión de Nora Massuh y dirigida por Rubén Szuchmacher (2000). Si bien puede ser catalogada como una *reescritura integral* (en la terminología de la citada Flores de Molinillo) ofrece interesantísimos puntos de análisis a la hora de reflexionar sobre la función del mito clásico en la actualidad. La terminología elegida por la traductora es ejemplificadora en este punto. Para Agamenón el poder es “un arma de doble filo” y “puede ser la peste”, “la cosa pública no es cuestión de linaje”, se trata de “dar prebendas, conceder favores, comprar votos en el mercado libre”, un gobernante “es el esclavo de la masa” y la muerte “una razón de estado”.²⁸ Para Clitemnestra a Agamenón solo le importaba “el mando, el poder y la justicia militar”. Este uso del mito para hablarnos a nosotros tiene, para la traductora, un sólido respaldo en el propio Eurípides, y así lo hace saber en el Epílogo:

Los sofistas cuestionaban las tradiciones y Eurípides que adhería a este clima esclarecedor pretendía no solo demostrar la estupidez de los sacrificios humanos, sino hacer un alegato en contra de la guerra, no la de Troya, sino la guerra del Peloponeso, aquella que en vida de Eurípides estaba llevando contra Esparta. Quiere decir que Eurípides estaba usando la mitología popular de la *Iliada* y la *Odisea* para enviarles a los atenienses de su tiempo, mensajes muy concretos. Los estaba previniendo contra el exceso de poder, les decía que precisamente ese exceso de poder podía convertirse en una superstición donde por ejemplo, el sacrificio de una generación, la de los jóvenes, podía transformarse en una lógica con consenso.

Lo importante no es que Artemisa aparezca para salvar a la protagonista (ni Eurípides ni nosotros creemos en esos dioses), no importa el desenlace sino la opción de Agamenón: un padre que prefiere sacrificar a su hija para mantener el poder. Y eso es lo que sigue estando vigente en la historia argentina cada vez que la sociedad no duda en sacrificar a sus hijos. Precisamente el director reconoce que la trama “está muy vinculada con el tema de los hijos de los desaparecidos y con dejar desaparecer a una generación como ocurrió durante la dictadura, la guerra de Malvinas, los niños de la calle, incluso con el caso de Carlos Menem Junior” (2000). La postura de Ifigenia de optar pasivamente por la muerte y aceptar o creer a un padre filicida es para Szuchmacher “un acto de locura”, y la hipótesis principal en la puesta de esta obra es que Agamenón, como nuestros políticos, no hace otra cosa que vivir un eterno presente, “todo es pura coyuntura. Lo lamentable es que no advierten que al vivir en la pura coyuntura, se asesina el futuro” (id.). Con esta hipótesis, una obra que no es política, tal como el mismo director lo señala se politiza en el modo de hacerla y tal como lo señala en el programa de mano aún cuando los argentinos se encuentran separados por 2.500 años de la obra de Eurípides, a través de esta puesta en escena de Ifigenia en Aulide de lo que se está hablado es “de estos asesinatos, del filicidio político, de la irresponsabilidad histórica frente a los jóvenes”.

De los legendarios Atridas a Los locos Adams. Electra y Orestes

El destino trágico de estos hermanos y la maldición familiar es uno de los relatos míticos más interesantes y productivos en el teatro argentino, no solo por el número de versiones ofrecidas a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI, sino por las distintas lecturas que nuestros dramaturgos proponen. De hecho en el mundo clásico, Esquilo, Sófocles y Eurípides ya ofrecían diferencias notables. Werner Jaeger las señala de modo esclarecedor. A Esquilo le interesa presentar “el conflicto entre las fuerzas divinas que tratan de

mantener la justicia” y el hombre “es solo el lugar en que chocan su fuerza exterminadora” (242). En Orestes no hay culpa debido a su carácter, sino que aparece como el sujeto que está obligado a cumplir la venganza de sangre contra su madre por orden de Apolo (fe en la idea de la justicia divina). Sófocles se focaliza en la figura de Electra y todas las peripecias se organizan para mostrar todos los matices que pueden alcanzar los sentimientos humanos (para Sófocles la acción en la tragedia es simplemente “el desenvolvimiento esencial del hombre doliente”, id., 261). Eurípides se aparta de los predecesores al introducir en el material mítico problemas burgueses. “Comparado con la figura originaria del mito, este aburguesamiento, con su inteligencia vulgar, calculadora y disputadora, su afán pragmático de explicar, dudar y moralizar y su sentimiento desenfrenado, aparece como algo sorprendente” (id., 315); asimismo Apolo aparece no como un mandatario de venganza de sangre sino como un *deus ex machina*, que garantiza un final “feliz”.

Modernamente, las *Electra* de Hofmannsthal y Giraudoux, *Mourning becomes Electra* de O’Neill y *Les mouches* de Sastre propusieron relecturas del mito.

¿Qué modelo de Electras siguen nuestros dramaturgos?

En el teatro argentino dos textos son fundamentales: *El reñidero* de De Cecco y *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti, y ambos fueron exhaustivamente analizados por diversos especialistas. Para *El reñidero*, es fundamental el trabajo de Flores de Molinillo (1988), quien lo considera sin duda la más importante “reescritura integral” del mito desde una perspectiva sociológica que es situado en el suburbio porteño y marca las diferencias que ofrece con la obra de Monti. Para *La oscuridad de la razón*, es insoslayable el trabajo de Elena Sagasetta (1988), que analiza procedimientos por los cuales este dramaturgo rompe los límites genéricos: “La resolución del conflicto del héroe se produce en la estructura del misterio, que aparece como marco de la tragedia” (20). Ambos trabajos coinciden en señalar cómo el empleo del mito da luz a la polarización civilización/barbarie que marcó el itinerario de todos los países latinoamericanos y la emergencia de aspectos portados por el psicoanálisis (el hermano como réplica del padre asesinado,

tema del incesto). Pero mientras Flores subraya como elementos distintivos el juego intertextual (la relación Mariano-Dalmacio evoca la de Orestes-Egisto, referencias verbales que aluden a Jesús-Dios Padre, Hamlet-Claudio y la versión freudiana de Edipo) y el carácter ritualístico del texto (multiplicidad de coros), Sagaseta apunta al juego metateatral que propone el autor junto con una lectura intergenérica (tragedia/misterio).

Mientras De Cecco se había basado exclusivamente en la tragedia de Sófocles, Monti abreva en distintas fuentes, las obras de los tres trágicos, pero también la versión teatral de la *Orestíada* que ofreciera Peter Stein y la Biblia. Nosotros vamos a detenernos en otras Electras que se basaron en la obra de Sófocles, en la que la protagonista con su amor sin límites por su padre y su hermano alcanza un nivel heroico²⁹ y Orestes, una dimensión trágica, sujeto del destino marcado por los dioses, y en otras en que ambos resultan funcionales para subrayar mitos locales o caer decididamente en una degradación paródica.

Tiempo al tiempo (1983), de Carlos Pizzorno, si bien se inspira en la obra de Sófocles, la transgrede en su desenlace. Desde el comienzo se reconoce fácilmente el modelo ya que los principales personajes mantienen los nombres griegos (Electra, Orestes, Clitemnestra, Agamenón, Ifigenia, Egisto). Situada en Barracas en 1930, la familia de los Atridas aparece degradada: la casa familiar custodiada por matones está amenazada de ser rematada, Agamenón había sido dueño de tres prostíbulos, y traficaba gente proscripta y bultos con su flotilla de lanchas, Electra sobrevive como manicura y Egisto continúa el negocio rodeado de matones. Clitemnestra desafía a las normas del barrio (¿pueblo?) al mostrarse públicamente con quien todos suponen su amante. Su muerte, como la de Egisto, aparece despojada de todo elemento ritual, pero conectada con un elemento simbólico local como el juego de truco sobre el que tan esclarecedoramente reflexionara Borges. En el desenlace, el Viejo, que ha ayudado a la consumación de la venganza, toma él mismo el control y mantendrá a los matones y su relación con el hampa mientras contempla impotente cómo

Electra se coloca los aros que arrancara al cadáver de su madre, claro mensaje del renacimiento de una nueva Clitemnestra. Este desenlace cambiado implica otra lectura del mito: Orestes ya no encarna al posible restaurador del orden quebrado porque no habrá posibilidad alguna de que en un espacio como el nuestro existan leyes y orden y sí apegos a padres autoritarios.

Orestes también es recreado, pero esta vez en el género paródico, por Mariano Esteban Moro en *¡Matarás a tu madre!* (1999). Lo incesante de esta obra es que paralelamente a la degradación del mundo mítico (utilización de un lenguaje vulgar, diálogos burlescos, desacralización de los olímpicos, ridiculización de los oráculos –el destino queda reducido a un juego de truco–) se desmitifica y “desacraliza” el mundo del psicoanálisis. Orestes comparte su protagonismo con Freudón, cuyo castigo será atender a un paciente mitológico perteneciente a una familia que padeció “brotes psicóticos” –además de no ser “gente decente”–, y con Lacanotes, que continúa con “el curro del registro imaginario”. La conexión entre mitología y psicoanálisis recorre toda la obra: Ifigenia confunde a Freudón con un dios, Casandra se dirige a Lacanotes en inglés y propone un *role-playing*. Cuando Casandra pide ayuda, Freudón le sugiere que cuente lo que sueña y cuando Orestes plantea su problema, Lacanotes le propone realizar una “buena terapia familiar”. Mito y psicoanálisis quedan así cuestionados, pero sobre todo este último: en la Escena 9, los psicoanalistas discuten sus teorías indiferentes al pedido de socorro de Casandra hasta que descubren su cadáver; en las escenas finales, Freudón admite que Orestes no puede curarse de su cuadro de “histeria conversiva” porque como miembro de una familia de los mitos, está maldito. Por eso en el final se vuelve al relato mítico originario, y es por intervención de Apolo que el protagonista encuentra la paz, el perdón y podrá reinar sobre Argos y Mecenas. A pesar del nivel paródico elegido para tratar un mito, el desenlace parece mostrar que, a pesar de todo, el mito cura lo que la ciencia no puede.

Así como De Cecco, para que *El reñidero* lo pudiera disfrutar cualquier espectador aunque desconociera la obra de Sófocles, eligió el melodrama,

Alberto Muñoz, recurre nuevamente a este modelo de representación popular en su *Academia de baile Orestes*. La descontextualización es radical. En lugar de una tragedia griega, un melodrama rioplatense, no hay coros sino actores-cantantes; el palacio real ha sido reemplazado por un oscuro cuarto de una academia barrial. No se parodia el relato mítico, ni se incorpora el tema central de la ejecución de una venganza. Sí se rescata, aunque modificándolo sustancialmente, lo que en Sófocles era ambigua aparición de un vivo que se trae como un muerto. Orestes Ventimiglia (regente de la academia, coreógrafo y bailarín de tango) y Carlota (bailarina y partenaire de Orestes) no tiene por objeto ningún matricidio sino crear para los franceses la coreografía de “Electra en París” –homenaje a la hermana nacida de su fantasía en reemplazo de Ulises, su hermano real–. Carlota va a ser el alma de su padre (viejo anarquista que dormía abrazado a un libro de Bakunin) y la coreografía expresar la ideología anarquista, por lo que no importa el vestuario. La expiación del asesinato del padre que propone el mundo griego se traslada aquí a un homenaje familiar en el que la figura materna está ausente.

El lugar del destino, los dioses y las parcas ha quedado circunscripto a un permiso anónimo por el que se le permite a Orestes volver a la vida por 19 horas porque la muerte lo sorprendió cantando *Caminito* un ritual que le permitirá morir y volver a la vida transitoriamente de manera cíclica. El protagonista, ni vivo ni muerto se define como “una metafísica (...) como el tango, como una tragedia”, y en este punto entramos en un campo en el que reina la ambigüedad. Por una parte, el relato mítico, de modo similar a la obra de De Cecco, jeraquiza, eleva, universaliza, el mundo porteño de los años 40 (“el baile aleja las pestes”), pero, al mismo tiempo, Muñoz apela a una serie de procedimientos paródicos que desmitifican el mundo del tango: la misma actriz que representa a Carola, encarna a Davito, el compositor de tangos que empapela el baño con letras de tangos que en realidad ha plagiado, sobre todo de Arlt (porque “los dos pensamos igual”). Orestes no es heroico y la única hombría que reconoce es la del “zapato bien calzado, la raya en el costado y la flor en el ojal”; Davito ha jugado la medallita de la

Virgen de Luján que le regalara la madre antes de morir, desmitificando así el cliché de la “viejita querida”; el canto de los marineros del barco *Saint Gardes*, que reivindican la ciudadanía francesa de Gardel nunca es refutado; la Academia de Baile, tal como lo anuncia el folleto, es “un Danubio Azul en el pie de las damas”. El juego intertextual también contribuye a marcar el abismo que separa dos mundos (el griego y el porteño) y dos géneros (la tragedia y el melodrama). Así, el clásico paralelo Crisóstemis/Electra, Ismena/Antígona en los que se revela el enfrentamiento entre el razonamiento prudente y la incondicionalidad sin concesiones, es transpuesto aquí en el quinto acto “Últimos momentos de Orestes” en el que el protagonista presa del miedo al olvido le suplica a Carlota/Electra que lo sepulte (“Yo soy una tragedia, necesito tierra, mucha tierra encima”). Como en el mundo griego, la tumba será el lugar de la memoria pero también el lugar de la fama de un cantor que como el mítico Orfeo pudo atravesar el umbral de la muerte con sus canciones.

Mario Walter Barissi estrena en 2004, en Santa Fe, bajo su dirección, una versión libre de *Electra*. Se sigue el relato mítico y los personajes aparecen con sus nombres originales, y a diferencia de las otras obras no hay traslación a un espacio local. A lo que apunta esta reescritura es a trabajar lo masculino y lo femenino. Frente a un Egisto presentado como una mujer por su debilidad, Clitemenestra aparece recubierta de todos los atributos masculinos: acompañada siempre de un bastón de marfil, puede matar con su sola mirada; su rostro blanquecino “semejando a una serpiente erguida” contrasta con el vestido color púrpura. El destacado protagonismo que el dramaturgo le otorga la acerca más a Esquilo que a Sófocles, a pesar de lo expreso de su elección. A lo largo de toda la obra es ella quien tiene el mando, es capaz de persuadir y planificar, es decir, que posee “los atributos necesarios para el buen gobernante” a diferencia de un Egisto afeminado (León, 1997, 98). Y en el diseño de Orestes se separa tanto del clásico en el que el personaje funciona como símbolo de la falta de libertad, como del modo en que lo presenta Sartre que invierte el significado en su figura.

Aparte debe ser analizada *Electra shock* de José María Muscari, estrenada en el marco del ciclo Grandes Tragedias Griegas, organizado por la Fundación Konex en el verano de 2005. Subtitulada “tragedia show y alto voltaje”, incorpora lo *kitsch*, la parodia funciona como una agresión textual contra el modelo.

¿Qué es lo que se desautoriza?

Ante todo, la creencia en la posibilidad de rescatar géneros como la tragedia sin cuestionarlos o reconstruirlos para resignificarlos, y en el campo extratextual, la pretensión de asociar los 25 años de existencia de una fundación cultural con los 25 siglos del nacimiento de Pericles, homenajando a la cultura griega.³⁰ En la versión de Muscari, lo griego es precisamente lo que ha desvanecido. Si bien se sigue básicamente la línea argumental, la muerte del mito se pone en evidencia desde el momento en que los actores –libreto en mano– se “soplan” mutuamente la letra, lo autorreferencial adquiere protagonismo, los actores se llaman en ocasiones por el nombre del personaje, en otras, por su nombre real. Según el monólogo inicial a cargo de la protagonista, su familia es homologable a la de Los locos Adams, protagonistas de una serie televisiva. Para Clitemnestra, Electra es, por sus reacciones, una “cachorrita de chihuahua” y por su vestimenta “una pendeja puta”.³¹

Si como dice la canción final “No hay ira, no hay dios / No hay muerte que evite el shock. / Es agonía sin morfina. / Para a humanidad devastación” (p. 34), si el decoro, la moral son desplazados por una energía imparable pero al servicio de un show, está claro que también nos hallamos frente a la muerte de un género.

El coro no cumple las funciones que podía cumplir en la tragedia griega,³² y tal como el autor lo señala antes del monólogo inicial de la obra “realiza acciones de ayuda escénica, acomoda posiciones de los personajes, opera luces, pide música, maneja micrófonos, sigue el texto, corrige los parlamentos de los personajes, y por momentos se introduce en la tragedia, pero la mayor parte del tiempo se encarga de que la tragedia sea ‘bien

representada” (“Aclaraciones para su mejor lectura y entendimiento”, 14).

La coreografía del Coro que acompaña la entrada de los espectadores, asociada a lo gimnástico por sus movimientos, la música elegida y el vestuario, está despojada de toda connotación ritual y sirve de completo visual a la proyección de diapositivas en las que se exhibe un *curriculum* resumido de los actores que intervienen, al tiempo que confrontan con un espacio “grafiteado con leyendas y dibujos como en el Bronx” (id.). Precisamente el tratamiento del espacio es lo que más aleja del género tragedia. No hay un lugar sagrado, los actores corren y dialogan a los gritos entremezclados con el público y se parodian las reglas trágicas de representación. A ello debe sumarse el empleo de un lenguaje que mezcla el elevado de la tragedia con el lenguaje cotidiano y expresiones que pertenecen al discurso de las generaciones más jóvenes.

No resulta extraño, entonces, que desde la recepción tanto del público como de la crítica se la haya asociado a la tragedia, al mito o al mundo griego que se suponía debía “homenajear” y se reconocieran en ella elementos del rock, de la cultura *punk* de la comedia musical, del teatro comercial, del *kitch* y de la performance. En consecuencia, la originalidad de esta versión no es que se focalice en un matricidio generado, no para restablecer una justicia alterada, sino para satisfacer deseos incestuosos y consumir una venganza. Lo que importa es que, más que negar la vigencia del mito, lo que se cuestiona es la posibilidad de un género, la pertinencia de una reconstrucción. Cuando Muscari afirma que fue obligado por los organizadores del Festival a montar esta obra, pero que en realidad hubiera preferido montar una *Medea* con Moria Casán (vedette de teatro de revistas y conductora de *realities* cuyo estilo se asocia a lo *bizarro* y a lo *kitch*) es algo más que una *boutade*.³³

Tragedia, mito y ópera

Nuevamente la obra de De Cecco sirve de base para la realización de una obra musical en 2002. Nos referimos a *Orestes, último tango* de Beatriz

Gambartes y el pianista Diego Vila, quien también participara en el espectáculo de Muñoz. Pero esta vez el relato mítico no se aloja en un género popular como el melodrama sino en uno asociado, como lo es la tragedia, con la alta cultura. Tragedia y ópera pueden ser considerados como ejemplos de artes cristalizadas, imposibles de ser creadas por una sociedad posterior al cristianismo (la tragedia) o por el mundo que sobrevivió a la Primera Guerra Mundial (la ópera). ¿Cómo pueden escribirse tragedias cuando la tragedia como género parecería estar clausurado con el cristianismo, el héroe que asume la culpa de una colectividad? ¿Estaban equivocados el dramaturgo español Buero Vallejo cuando hablaba de la imposibilidad de la tragedia o el genial Valle Inclán cuando demostraba que la “tragicidad” contemporánea solo podía ser pertinente en el esperpento, o Brecht que proponía la inutilidad del héroe o toda la filosofía contemporánea cuestionadora de lo trascendente y los más terrenales sociólogos que mostraban la disolución de lo social como cuerpo colectivo, sin olvidar las distintas líneas del psicoanálisis frente a la fractura del yo y el concepto de sujeto?

Paralelamente, ¿qué es lo que hace que teóricos y filósofos contemporáneos continúen reflexionando sobre la ópera? Sin duda, su vigencia y su productividad. Considerada por (Roubine, 1994)³⁴ un objeto transcultural por excelencia ofrece una importante e insoslayable dimensión teatral.

Recordemos los trabajos que a este género le dedican, entre otros, Adolphe Appia (1983,1992), Theodor Adorno (1985) o Bertolt Brecht (1963). La ópera será el dominio de la totalidad, de la proximidad del hombre y de la naturaleza, del mito y del sentimiento en el que el lenguaje es el sonido, la música. Y aparece como síntesis, una síntesis más ideológica y fantasmal que real de las artes, según Youssef Ishaghpour (1995), es una ideología del arte sobre el arte y, como sostiene Adorno, se identifica con lo absoluto y el mundo de la idea, tendiendo hacia el mito y la alucinación al sacudir los parámetros de una convención considerada realista y termina por presentarnos el espectáculo de la irrealidad más total. Este arte de lo

improbable exige la riqueza, la ostentación, la maquinaria, el vestuario lujoso, el disfraz busca encantar simultáneamente la vista y el oído. Los enciclopedistas señalaban entre sus principales efectos: arrastrar a cantantes y público a un mundo dominado por las pasiones, al entusiasmo, al éxtasis, al imaginario, a la embriaguez. La verdad de la ópera se transmite por el artificio, el énfasis, la simplificación de trazos individuales, y por ello, idealización, la desmesura de los personajes, el aumento de los efectos y de la fuerza emotiva de las situaciones (De Van, 1992). Reino de la fatalidad y el destino, la ópera exige situaciones extremas y paradigmáticas, personajes que provienen de mitos o de narraciones universales en un ambiente de fiesta y prodigio.³⁵ Una tentativa de recrear el sentido en un mundo desencantado, a través de la música, que afirma la emoción (exaltación musical de una salvación utópica) y que funciona como un vehículo de aquello que resulta inexplicable por la palabra. En síntesis, el canto y la música operísticos buscan recrear la dimensión mítico-épica a través del “gran estilo”.

Encontramos algunos puntos en común entre ópera y tragedia, no solo en el momento en que surge la primera –todos los estudios sobre la historia de la ópera señalan cómo los músicos, teóricos, compositores, poetas dramáticos y cantantes que conformaron la academia florentina donde nació, apuntaron a una restauración de la tragedia griega–, sino también en el presente. Roubine (op. cit., 189) encuentra que esta “ambivalencia fundadora” explica cómo “el género se va alimentar de toda clase de prácticas culturales en principio autónomas” y aporta datos ejemplificadores de un proceso de mestizaje: Ambos géneros, tragedia y ópera, constituyen un campo fértil para el desarrollo y fortalecimiento de los mitos generados y difundidos en el mundo clásico y aquellos resemantizados y popularizados por el folletín y el melodrama. Ópera y tragedia también resultan afectados en el mismo sentido por la fragmentación posmoderna: se proponen tragedias “comprimidas” al tiempo que “micro óperas”. En ambos géneros, hoy se erige el monólogo como modo discursivo privilegiado.

Orestes, último tango ofrece interesantes puntos para analizar cómo operan lo intercultural y lo intertextual. En este pasaje de lo mítico sacralizado a un relato profano que se asocia directamente con lo literario (no nos referimos solo a la reescritura de la obra de De Cecco, sino a las imágenes que sobre el suburbio, la milonga y sus guapos nos legara Borges) pone en juego nuevos significados.

Como no lo había en la obra del citado dramaturgo, no hay espacio para el *arjé* (“origen divino de acontecimientos que suceden como de acuerdo con una ley”);³⁶ se soslaya el conflicto entre el mundo de los dioses ctónicos y olímpicos; el mito no revista una significación directa para nosotros, ni se experimenta enraizado en una realidad numinosa (Hübner 1996, 79) y el coro ha mutado su función. Pero, en un nuevo giro, la obra de Gambartes-Vila modifica a su texto fuente –*El reñidero*– no solo cuantitativa, sino cualitativamente: variando la distribución del espacio textual para el discurso de todos los personajes, depositando en lo musical coreográfico las claves para una nueva lectura del mito (la coreografía dramática del duelo en la obertura, el malevaje que envuelve a todos los personajes y la aparición victoriosa de la imagen de Morales) eliminando a las Furias, las que en el desenlace de la obra de De Cecco reenviaban, de algún modo, al modelo clásico.

No hay ni culpa ni castigo porque no está planteado el conflicto entre destino y responsabilidad que en este caso es sintetizado por “la filosofía” del tango (“Es inútil cuerppear al destino”, nos dice Orestes en su aria, p. 45). Sí lo que se potencia es el conflicto entre dos dominantes impersonales y arcaicos que afloran como imágenes primordiales: el *anima* y el *animus*, y a la lucha por emanciparse de la madre se le suma la fijación por la figura paterna. Pero lo psicológico aparece traspasado por una constelación de mitos locales asociados con el arrabal y con el tango: la tensión entre lo masculino y los femenino encuentra aquí un paralelo entre la barbarie que apuesta a una muerte irracional y la civilización que apuesta a la vida (coro de hombres y coro de mujeres), una visión del mundo en el que el mito del coraje gobierna las acciones y los ritos acompañan las acciones cotidianas (pelear es una fiesta). Y

sobre todo, lo espantoso del matricidio es eliminado, ya que es la madre quien se suicida, respondiendo así al estereotipo de la madre abnegada que propone la mitología tanguera. (En esta obra, Nélide, a diferencia de la Clitemnestra clásica que no ha criado a Orestes, estuvo junto a su hijo, le enseñó a amar y le brindó momentos felices). Por eso los autores la subtítulan “ópera tango”, y las arias alternan con los diálogos a secco, dúos, tríos, cuartetos, y con temas de Gardel, Le Pera, Discépolo y Mores. Y así como la ópera francesa incorporaba la danza –práctica cultural mundana de la época de Luis XIV– nuestra ópera incorpora diversos estilos de baile: tangos estilizados como milongas arrabaleras y festivas, variadas coreografías dramáticas, danzas que revelan lo atávico acompañadas solo por instrumentos de percusión y movimientos corales que en el final responden al ritmo del candombe. (Oscar Aráiz, que proviene de la danza clásica y contemporánea, era el coreógrafo).³⁷

En resumen, esta nueva apropiación del relato mítico no hace sino diluir el modelo original, y en la disyuntiva entre reproducir y producir, genera un nuevo relato escénico que pone de manifiesto no el fin de dos géneros canónicos, sino el cierre de un cierre de una lectura esencialista de dichos géneros y el destino migratorio de los mitos.

A la luz de las obras analizadas, podemos concluir que algunos de los autores recurrieron a los mitos clásicos con el objetivo de dotar a personajes argentinos de un tinte de universalidad, otros para dar respuestas a problemas de la existencia, otros para llegar a la subconciencia del espectador. En este cruce de dos tiempos, “el antiguo del mito, con sus nombres y sucesos resonantes, y el de la actualidad, enmascarada bajo ropajes y figuras del mito”, flotan de manera casi fantasmal numerosas figuras que pueden ser evocadas “con una mezcla de respeto y de provocación” (García Gual, 1991, 44-45). De los miles de personajes extraordinarios que en un tiempo prestigioso y lejano realizaron hechos memorables, tal como nos lo transmiten los relatos tradicionales, los dramaturgos argentinos de estas últimas décadas eligieron preferentemente a Antígona, Medea y Electra, a Edipo, Orestes, en muchas

menos oportunidades a Prometeo o a Narciso; en cuanto a Fedra, las pocas veces en que fue puesta en escena se trató de versiones casi literalmente tomadas del original.³⁸ Otro personaje pocas veces convocado fue Ulises, como excepciones pueden considerarse *Algo menos que Ulises*, de Julio Imbert y *La O de Odiseo* de Jimena Gilardoni.³⁹

En algunos casos predominó una función tópica-erudita operando sobre la actualización (atribuyendo a elementos míticos comportamientos y relaciones con la esfera real), tal el caso de *Prometeo olvidado* y *El fin de Narciso* son alguno de sus ejemplos.

En la mayoría predominó una función metamítica en la que el autor realiza un nuevo relato e introduce en la trama “elementos personajes y acciones no registrados en la tradición mítica, dando lugar a nuevos relatos en los que los personaje míticos funcionen unidos a otros de la ficción-realidad” (Romojaro, 1998, 145). Es bastante habitual que nuestras obras no interpreten los mitos, sino que los usen como parámetros para comprender un determinado momento histórico. *Antígona Vélez*, *Los reyes* y *Antígona furiosa* fueron leídos habitualmente en este sentido. Asociada con esta función aparece, en la mayoría de los casos una función ejemplificadora (una historia se inserta a manera de testimonio, o se presenta como protagonista el personaje ejemplar), como sucede con *Medea fragmentada*.

En otros la función metamítica aparece asociada con lo lúdico y lo burlesco. La función burlesca del mito que tiene sus orígenes en el barroco, si bien continúa conectada a la función erudita del mito, abandona el locus enaltecedor, se mezclan estilos, se desestabiliza el canon, se apela a la caricatura, se profana la sacralidad con efectos grotescos. Humor irónico en *Edipo Rey de Hungría*, parodia que desemboca en sátira desmitificadora (no solo del mito clásico sino de los modernamente mitificados Freud y Lacan), en *¡Matarás a tu madre!* de Moro, o en lo que Bajtin denomina “realismo grotesco” (1971, 24), en *Electra shock*; en ambas las funciones del héroe mítico han sido radicalmente modificadas.⁴⁰ Esta opción de reescribir dos de las historias más trágicas del legado mítico tal vez responda a una actitud de

rebeldía frente a un mundo griego y un género como la tragedia, que integran un canon sacralizado e inmutable convalidado por los estudios culturales, literarios y teatrales, unía a una postura escéptica ante los valores éticos que dicho género encarnaba. Como afirma Kart Hübner –autor a cuyo pensamiento nos hemos remitido a lo largo de este capítulo– la gran mayoría (si no la totalidad) de las “escenificaciones actuales de las obras clásicas y de las óperas ya no tienen nada que ver con las ideas de sus creadores y con los hombres que ahí se reconocían. Hoy como antes, una revolución semejante ha sido posible en gran medida porque todavía son pocos los que conocen los temas del teatro clásico, por lo cual su completa deformación por parte de los directores modernos ya no molesta a nadie” (1996, 221).

Finalmente, las dos situaciones básicas que reconocemos a partir de nuestra recepción de textos y espectáculos sustentados o inspirados en personajes míticos nos llevan a plantear dos interrogantes que no podemos, por ahora, responder: ¿falseamos, parodiamos o reducimos el relato cultural a una tradición local o a un acontecimiento histórico? Si reconocemos que nuestra interpretación del mundo (sustentada en el conocimiento científico) se diferencia radicalmente de la de los griegos (basada en la palabra de los poetas) ¿cuál es el alcance de la relectura de sus mitos?

Al comienzo de esta exposición hablamos de apropiación, pero esta presencia constante de mitos tomados el mundo griego (personajes y situaciones) nos lleva también a preguntarnos si ello responde a una postura ética o solo estética, y hasta qué punto se trata de una libre opción. ¿No tendrá razón Barbara Cassin cuando se interroga “por qué sospechamos a nosotros mismos de apropiación cuando se trata quizá de anamnesis, de afloramiento, de rozamiento”? (1994, 13).

En el caso de las numerosísimas versiones libres estrenadas, en las que las modificaciones del texto fuente son, en realidad, escasas y superficiales y que aquí no mencionamos, la pregunta sería otra: ¿el relato mítico no cumplirá la función de una muleta que ayuda a quienes no pueden generar un argumento propio?

NOTAS

1. Para este tema es fundamental el trabajo de Carmen Gallardo (2005), donde se analiza la reelaboración del repertorio mítico tradicional en el Siglo de Oro.
2. En 1999, la dramaturga mendocina Patricia de la Torre publica, inspirada en este mismo personaje su *Penelopeas* (en *A las tablas*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza).
3. Esta obra fue publicada en 1965 en un volumen junto con *Melenita de oro* y *El tango del ángel*, piezas en las que confluyen los mitos del tango y el tango como mito.
4. El autor explicita así: “La forma en que el código corporal permite pensar la relación entre los hombres y los dioses bajo la doble figura de lo mismo y lo otro, de lo próximo y lo lejano, del contacto y la separación, sin dejar de señalar entre los polos de lo humano y lo divino, lo que les une en virtud de un juego de similitudes, aproximaciones, imbricaciones y aquello que los separa por efecto de contrastes, oposiciones, incompatibilidades y exclusiones recíprocas”.
5. Un antecedente de reescritura del mito en el que el desenlace queda radicalmente cambiado fue *Una noche de amor (Anfitrión)*, de Villalba Welsh y Verbiztky (1949), y se diferencia de las 38 versiones que la habían precedido.
6. Véase al respecto “Casandra” de María Isabel Barranco (Rev. De Letras n° 8, Fac. de Humanidades y Arte, Univ. Nac. de Rosario, pp. 34-47), 2003.
7. Creemos que en este grupo podría incluirse a *Bacantes veintiuno*, de Marcelo Arbach, cuyo breve guión, al no haber presenciado el espectáculo estrenado el 5 de mayo de 2001 en la sala Quinto Deva, nos impide un adecuado análisis.
8. “...habría cierto parentesco entre el porteño que se sentía aislado históricamente (tema dilecto de Mallea y otros argentinos) y el Minotauro en su laberinto, entre los intereses capitalistas ultramarinos que controlaban la economía argentina y el dominio militar de Creta sobre Atenas, y entre la lucha de ‘civilización y barbarie’ como la que se entabla entre el Minotauro y Teseo. Estas y otras analogías pueden trazarse entre la realidad histórica argentina y *Los reyes*” (Taylor, 1973, 537).
9. En ese mismo trabajo los investigadores señalan que otras versiones y recreaciones presentan al Minotauro, despojado de la ferocidad, maldad y lascivia que aparecían en el relato clásico (*Minotauro amor*, de Abelardo Arias, *La casa de Asterion* de Jorge Luis Borges y *En el laberinto* de Blas Matamoro).
10. Textos propios sobre la superpoblación y experimentos con ratas, un texto en latín, poemas de Jacques Rigaut, un artículo de la revista *Novedades* de Moscú, postales de guerra de María Elena Walsh, una canción de Boris Vian, una canción litúrgica hebrea, un fragmento de *Trópico de Capricornio* de Henry Miller. Para un análisis exhaustivo de este

espectáculo y la poética de su autor, resulta insoslayable la lectura de “Guillermo Angelelli: el teatro intercultural y la propuesta performática”, en *El teatro en la interrelación de las artes. El teatro performático*, de Elena Sagaseta, Tesis doctoral, UBA, inédita.

11. Romojaró (1998) sostiene que la figura de Narciso como ejemplificación negativa coincide con la versión moralizante de los manuales, y traduce de un texto latino el siguiente párrafo: “Querían significar que el castigo sigue al hombre imprudente, ansioso de placer y malo, como la sombra sigue al cuerpo. (...) Pues, ¿cómo no iba a merecer la muerte por su hermosura quien se gloriaba en exceso de la belleza de su cuerpo y se recreaba en la lascivia? Sin duda, para los hombres imprudentes, todo amor desmedido por las cosas humanas resulta pernicioso” (p. 116).
12. Para una crítica a la interpretación de la tragedia de Edipo por Freud y sus seguidores véanse K. Hübner (1996) y J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet (2002).
13. “La identificación de la serpiente con la rueda aparece gráficamente expresada en los símbolos gnósticos del Ouroboros, o serpiente que se muerde la cola; la mitad de ese ser es clara y la otra oscura, como en el símbolo chino del Yang-Yin, lo cual expone la ambivalencia esencial de la serpiente y su pertenencia a los dos aspectos (activo y pasivo, afirmativo y negativo, constructivo y destructivo) del ciclo” (Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, editorial Labor, Colombia, 1995, pp. 408). No debemos olvidar que Ouroboros pertenece a la simbólica gnóstica, que utilizaron los alquimistas. Simbolizaba el ciclo del devenir en su ritmo doble: el desarrollo del Uno en el Todo y el retorno del Todo al Uno (al respecto véase Jung, 1954).
14. Para un análisis exhaustivo del espectáculo véase *El teatro en la interrelación de las artes. El teatro performático*, de Elena Sagaseta (Tesis doctoral inédita, UBA).
15. *The name Martín evokes that of Martín Fierro, whose legendary vicissitudes moreover synthesize the duality of de good and bad gaucho, for first he lives peacefully on the family ranch and later, as an outlaw, crosses the frontier to live among the barbarians* (De Kuehne, 1975, 23).
16. María José Ragué Arias reconoce una estructura de cinco secuencias: la primera, en tiempo presente, corresponde a la resurrección de Antígona en un lugar donde “no hay césped ni piedra”. La segunda, la batalla y el sueño entre los muertos en el que Polinices aparece simbolizado por su sudario, para ser objeto de un ritual de sepultura; la tercera, la progresiva transformación del Corifeo en Creonte, la aparición de Hemón por alusión, el amor de Antígona y la cobardía de Ismena; la cuarta, el enfrentamiento entre la protagonista y el Corifeo que –metido en una carcasa– es ya Creonte; la quinta, el último viaje de Antígona.
17. Allí se señalan como marcas generadoras de ambigüedad la descontextualización intencional de la situación, la contradicción entre las acotaciones y los diálogos, los juegos de palabras, la inclusión de citas y expresiones dialectales, el desfasaje entre palabra y acción. Por su parte, María A. Hernández Toriano y Graciela Battagliotti destacan como otros elementos

relacionados con la ambigüedad, en lo que se refiere a la aplicación del proceso de transducción, el quiebre del tono elevado por la parodia a la fábula mítica y la desestructuración del tiempo y el espacio (1994, 95).

18. Nora Mazziotti ofrece un excelente y exhaustivo análisis de la puesta en escena de la versión de Ure. De su trabajo reproducimos pasajes que consideramos insoslayables. En lo referido a la elección de la figura de un cirujano (“Un cirujano que desde el lugar de la basura, de lo podrido llega a ser testigo de un hecho importante”) para representar una tragedia, afirma:

Llevarlo a cabo desde esa identificación implica un desplazamiento: un cartonero solo puede simbolizar la crisis. El cartonero y el elenco aprovechan el material descartado, considerado inservible o ya utilizado por otros. Y si Báez fue él quien cuestionó el lugar de Monzón, el elenco es el que cuestiona a Sófocles, *Antígona*, la cultura occidental. Solo desde la basura se puede ser testigo y armar un espectáculo con lo desechado. Y como la obra elegida es *Antígona*, ambos asisten a la caída de los poderosos, a la denigración de los que antes ostentaron los mayores privilegios (1989, 1).

En cuanto al tratamiento del coro encarnado en una mujer en silla de ruedas con una sonda que le sale de la nariz, guiada por otra que no habla:

La entonación y los textos pronunciados podrían componer un microprograma radial, al estilo de los programas reflexivos ideados para el oyente solitario a quien se le ofrecen pensamientos edificantes. Son entradas que rompen el clima de disputa creado en los episodios. Sugieren una pausa y por la modulación del tono una especie de bálsamo. (...) Si para los griegos el coro, además de hablar desde la sabiduría, era el que traía el relato mítico, el que vinculaba, por medio de la memoria, las acciones de esos héroes con las de los héroes precedentes y con las de los hombres contemporáneos, para nuestra Argentina de Hoy, esa memoria colectiva está enferma, en terapia intensiva y nuestro tiempo mítico es el de la radio de la décadas pasadas con mensajes capaces de dictar normas tranquilizadoras (p. 7).

19. Creemos importante incluir las reflexiones que bajo el título “Fino polvo sobre toda la piel” nos transmitió la investigadora cubana Magali Muguercia en noviembre de 2005:

No siendo yo argentina, solo puedo especular sobre el sentido que otorgará el público porteño a estos versos de la “Antígona” de Watanabe: “Quiero que toda muerte tenga funeral y después, /después, /después olvido”.

El sentido se forma cuando el receptor relaciona la construcción simbólica con algún real-real que está “afuera”. Cada comunidad comparte, además de existencia vivida, repertorios de símbolos y códigos para interpretarlos. Ese diccionario contiene saberes y convicciones previas, técnicas, reflejos, iconos, formas de festejar y traumas. Con estos componentes se modela un cuerpo individual y social no del todo controlable, no del todo consciente, y a eso se le suele llamar cultura. Desde su cultura, el grupo da sentido.

Por eso, solo me atrevo a vaticinar que la obra del poeta Watanabe frotará fino polvo sobre toda la piel del espectador. Y así ungido, este se preguntará: ¿qué ha sucedido en mi patria?

He aquí los puros hechos: en Tebas, pasada una guerra cruenta, la joven Antígona quiere dar sepultura al cadáver de su hermano Polinices, general muerto en combate; pero el tirano Creonte

considera a Polinices un traidor por haber vuelto las armas contra sus hermanos. Le niega, pues, las honras fúnebres. Al cuerpo insepulto lo destrozarán buitres y perros, nunca será abrigado por la tierra, y jamás entrará en el reino de la luz y de la paz. Ese es el castigo horrendo. Pero Antígona “tiene el corazón puesto en cosas ardientes, en deseos de desobediencia” y, como se sabe, la desobediencia es el alma del drama. Violando la prohibición, la muchacha asperja con vino el cuerpo del hermano, lo frota con fino polvo y lo soterra. Capturada, Creonte la condena a morir de hambre y sed encerrada en una cueva en la montaña.

En la historia reciente de Argentina también hay cadáveres destrozados y errantes, y hermanas y hermanos y padres, madres, hijos e hijas que no pudieron enviarlos hacia la luz y hacia la paz.

Algunos aconsejan: “... agradezcamos hoy la vida/y el sol/y la paz que es un aire transparente, y empecemos a olvidar”. Otros, sin embargo, siguen empeñados en salvar a sus muertos.

Pero enseguida debo aclarar que el teatro no solo produce sentido; el teatro está cincelado con forma precisa y preciosa que golpea directo sobre la vista y el oído, y que modifica el espacio y el tiempo con acción viva. El evento teatral no solo remite a sentido sino a deseo movilizado. Les cuento, desde ese plano, que las imágenes diáfanas y arcaicas de Watanabe corren aéreas, regando chispas como una zarza ardiente. Corren hacia la tragedia. Creonte frunce el ceño y declara: “Debo ser obedecido en lo pequeño, en lo justo, y aun en lo que no lo es”. Creonte me oculta los resplandores de amanecer, ahuyenta a la primavera y asusta al ciervo. Mi cuerpo, producido por el tirano, se extingue sobre sí mismo, como una vela. Pero yo no quiero la ética pequeña de la supervivencia. Quiero ser la “ola rara”. No quiero el “demorado atrevimiento” de Hemón, que llega tarde a salvar a Antígona y en vez de besar a la doncella solo puede vomitar sangre sobre sus labios. Un golpe de teatro de Watanabe hace caer, al final, el último velo. Con un recurso súbito, el espectador queda frente a su propia pequeña alma culposa, fabricada por el tirano. El alma que no logra comprender su propia cobardía y complicidad.

20. “La lucha de justos contra justos”, entrevista con Ana Yovino y el director Carlos Ianni realizada por Hilda Cabrera (*Página 12*, 30 noviembre 2005).

21. En la versión de Esquilo el edicto es promulgado por el Senado de Cadmo, en la de Sófocles el edicto de Creonte cuenta con el apoyo del consejo de ancianos, en la de Eurípides, proviene de Etéocles, antes de entrar en batalla. A pesar de estas diferencias, en todos los casos e independientemente del grado de unanimidad, “no por ser general se aproxima a lo universal-singular” (Fariña, 2006, 88).

22. En 1981 Inés Ledesma había ofrecido una versión libre bajo el título *Un sol oscuro. Medea*.

23. “Una de las principales analogías simbólicas de la tradición universal es la del carro en relación con el ser humano” (Cirlot 1995, 118). Este carro terrestre cita en la obra al carro del sol de la Medea griega, que también héroe significa algo especial: “Cuando lleva a un héroe, es el emblema del cuerpo de ese héroe consumiéndose en el servicio del alma” (id. p. 119).

24. “Prometeo inventa para sus hijos adoptivos, la escritura, que eterniza la memoria; los números, cuyo ritmo gobierna al universo; las plantas que curan, los bálsamos que cicatrizan las heridas; las ciencias de los presagios y de los arúspices que por las espirales observadas en el vuelo de las aves, enlaza el cielo con la tierra” (Saint Victor, 1943, 173).

25. “un robo... el fuego... un castigo... un águila... un coro de Oceánides... un papelito menor en la tragedia... una mujer errante convertida en vaca... otra plano de la historia... un lugar... un peñasco... una roca... en otras versiones un yermo intransitable”.

26. “En el mito prometeico, el sacrificio aparece como el resultado de la rebelión del Titán contra Zeus en el momento en que hombres y dioses deben separar y fijar su suerte respectiva. La moraleja del relato es que no se debe esperar embaucar el espíritu soberano de los dioses. Prometeo lo ha intentado, y los hombres deben pagar las consecuencias de su fracaso (...) Zeus ha situado a los hombres en el lugar en que deben mantenerse: entre las bestias y los dioses (...) dioses y hombres ya no viven juntos, ya no comen en las mismas mesas” (Vernant, 1991, 59-60).

27. Otros dos espectáculos inspirados en Prometeo buscarán subrayar la importancia del mito y los rituales: *Prometeo y el primer mundo* de Luis M. Martín (1992) y *Prometeos*, de Fabián Castellani (2002).

28. Estas palabras del texto con casi un eco del pensamiento de Marie Bonaparte cuando describe el sacrificio. “Ajuste de una vieja cuenta deudora para con la divinidad en el sacrificio expiatorio; factura pagadera contra presentación por un fervor ya recibido en el sacrificio de acción de gracias; finalmente, pago por anticipado en el sacrificio requerido o propiciatorio” (1946, 50).

29. Recordemos que solo Monti se inspira en la *Orestíada*. En ella, Esquilo ofrecía a Electra un breve protagonismo ya que a partir del regreso del hermano y su posterior reconocimiento, desaparece de la escena sin participar de los asesinatos. Postura opuesta es la de Eurípides, quien diseña un personaje femenino semejante a una Erinia, que domina a su hermana y conduce activamente el acto violento.

30. En ese mismo ciclo se ofrecieron *Hipólito y Fedra*. *La Pasión desbocada* –inspirada en el *Hipólito* de Eurípides, y *Fedra*, de Racine, en versión de Alejandro Ullúa–, y *Las troyanas*, versión de Jean Paul Sartre sobre la obra de Eurípides con dirección de Rubén Szuchmacher.

31. Su vestimenta es una “mezcla de *ecuyere* de circo y *cowboy* con tutú y botas (Juan C. Fontana, “La tragedia de una generación, *La Prensa*, 26 febrero 2005, p. 37).

32. Explicar “a cada paso cuál es la Ley” (Eco, 1985, 371); revalorizar la vida privada frente a la de la política (Lechner, 1990).

33. “En una primera reunión, la Ciudad Cultural Konex me convoca y me cuentan su intención de hacer tragedias, pensé para mis adentros: ‘¡Están locos!’.intempestivamente les propongo hacer *Medea* con Moria Casán. Ellos me ofrecen *Electra*. La leo, me aburre, la vuelvo a leer y recién después de permitirme la insolencia de mis fantasías en la lectura... pienso... ‘¡Es mía!’
Ahora sí señores: Esta es mi *Electra*, tragedia y por ahora, sin *Moria*...” (Programa de mano)

34. Jean-Jacques Roubine llama “objeto transcultural” a todo “objeto cultural que se constituye por el paso a través de varias culturas que el tiempo y el espacio separan más o menos radicalmente y por préstamos temáticos, formales, ideológicos, etc. tomados de esas diversas culturas” (1994, 187) y la ópera lo es de modo paradigmático “por su mezcla de referencias culturales y una notable flexibilidad genérica que le permite integrar y homogeneizar los datos más heteróclitos”. (id., 197).

35. “La ópera, por otras vías que el cine sobre todo en el siglo XIX, había cautivado a los espectadores, que se hacían testigos de los alcances de una facultad del cuerpo (la voz), para dar cuenta de las pasiones. La escena operística, a diferencia del acto singular de empleo de la voz, hacía que esta se instalara, y fuera a su vez agente, de un gran movimiento ficcional (Traversa, 95).

36. “...en *Las coéforas*, los dioses olímpicos deben cumplir con las exigencias de la ‘noche ctónica’”, por eso son enumeradas “todas las atrocidades de la muerte de Agamenón, la infidelidad de Clitemnestra, el mando femenino en el Estado, el maltrato de Electra, el derroche de la herencia, la impiedad que se ha extendido por todas partes”. En *Las euménides* “se apela desde el principio a la unidad de las deidades ctónicas y celestiales” (Hübner, 1996, 1999).

37. El cruce entre lo “popular” y lo “culto” también se verifica en el plano instrumental: piano, bandoneón, violín, percusión, flauta, saxofón y bajo.

38. Ya finalizado este libro tenemos conocimiento que el director mendocino Luciano García tiene previsto estrenar a fines de 2007, *Fedra Prozac*, de su autoría, como primer espectáculo de tecno teatro realizado en Mendoza. Este director ya había estrenado *Medea muerta*, una adaptación propia de la obra de Anouilh el 6 de mayo de 2005 en Catamarca y el 6 de agosto de 2006 en Mendoza.

39. El análisis de obras que toman a Ulises y a otros personajes de la *Odisea* será objeto de otro trabajo, en el que nos focalizaremos en esclarecer el modo en el que los argentinos recurrimos a ese héroe legendario en distintos momentos de nuestra historia, tema que excede substancialmente el objetivo del presente estudio.

40. Friedrich Hölderlin en *Los poetas hipócritas* y en *Oficio de poeta*, fue implacable con respecto a este tipo de obras. Y sus ideas son así sintetizadas por Karl Hübner: “Llama ‘hipócritas’ a aquellos poetas que, apoyados en su ‘entendimiento’ ilustrado, se sirven de temas y nombres mitológicos solo de manera retórica. Las figuras míticas son para ellos como animales de circo, a los que ponen a su ‘servicio’ y con los cuales solo se ‘juega’” (1996,15).

OBRAS CITADAS*

• Sobre Antígona

Valeria Folini, *Antígona, la Necia* (libreto, 2001). Teatro El séptimo, 08 mayo 1998.

Griselda Gambaro, *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 2001. Teatro Municipal de la Plata, 16 noviembre 1993.

Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*. Teatro Nacional Cervantes, 25 mayo 1991.

Sófoles-Alberto Ure, *Antígona*. El excéntrico de la 18, 1989,

José Watanabe-Carlos Ianni, *Antígona*. Teatro Celcit, 17 febrero 2006

• Sobre Medea

José Luis Alves, *La hechicera*, en *José Luis Alves. Roberto Nicolás Medina. Premios Municipal de Literatura Luis José de Tejeda 1996*, Editorial de la Municipalidad de Córdoba (Emcor), 1999. Teatro Alberdi (Tucumán), 18 julio 1997.

Clodet y María Barjacoba, *Medea fragmentada* (libreto, 2006).

Juan Jerónimo Brignone (Iannis Zambalas) *Ignea Medeas*. Teatro Espacios, 12 noviembre 1985.

Creación colectiva, *Medea. Paisaje de hembras*. Teatro El Vitral, 19 junio 1987.

Corrado, Álvaro, *Larga noche de Medea*. Teatro Asociación Dante Alighieri, 18 septiembre 1956.

David Cureses, *La frontera*. Teatro Arlequines, 4 julio 1987.

Alberto Drago, *La Navarro* (libreto, 1976). Teatro Bambalinas, 2 septiembre 1976.

Eurípides, *Medea*, Biblos, Buenos Aires, 2004.

Luciano García, *Medea muerta*. Teatro Luis Politti (Mendoza), 6 agosto 2006.

* Las fechas y lugares de estreno fueron tomados de los registros de Argentores.

Inda Ledesma-Eurípides, *El sol oscuro. Medea*. Teatros de San Telmo, 12 octubre 1981

Verónica Oddó-Eurípides, *Acerca de los espectros Eurípides Medea*. Teatro Municipal Gral. San Martín, 14 noviembre 1996.

Luis Salvaneschi, *Medea de Moquehua*, Botella al mar, Buenos Aires, 1992.

Héctor René Schujman, *Medea. Los habitantes del fin*. Teatro Agon, 30 agosto 1967.

José Luis Valenzuela, *Despojos para Medea*. Club Luz y Fuerza (Córdoba), 3 marzo 1992.

Mónica Viñao, *Medea/material*. Teatro El Ángel, 11 julio 1992.

Suellen Worstell de Dornbrook, *Medea del Paraná*. En *1° Concurso Regional de Dramaturgia de NEA*, Forodramanea, Biblioteca Teatral El Público, Resistencia, 2003. Teatro La Máscara, 25 marzo 2004.

• Sobre el Minotauro

Guillermo Angelelli, *Asterión* (libreto, 1992). Teatro Córdoba 19 octubre 1992.

Julio Cortázar, *Los reyes*, 10 abril 2005.

Guillermo Montilla Santillán, *El jardín de piedra*, en *Dramaturgos del noroeste argentino*, Argentores, Buenos Aires, 2007. Teatro Serie Regionales.

• Sobre Zeus

Tulio Stella, *Europa*. Teatro del Sur, marzo 1998.

• Sobre Dionisos

Marcelo Arbach, *Bacantes veintiuno* (libreto 2001). Sala Quinto Deva, 5 mayo 2001.

Guillermo Cacace, *Bacantes. Simulacros de lo mismo*. (libreto, 2004).

• Sobre Edipo

Mario Alberto Podestá, *Un rostro antiguo en arroyo Paycarabí*. Talía, Buenos Aires.

Marcelo Rodolfo Subiotto y Juan Minujin, *Edipo, Rey de Hungría*. El Galpón del Abasto, 20 marzo 1999.

- Sobre Narciso

Mónica Maffia, *El fin de Narciso* (libreto, 2007). La Manufactura papelera, 8 septiembre 2007.

- Sobre Agamenón

Daniela Martín, *Griegos*. DocumentA/Escénicas, Córdoba, 2007.

- Sobre Clitemnestra

Silvia De Alejandro, *La red inextricable*, (libreto, 2006).

- Sobre Ifigenia

Nora Massuh y Rubén Szuchmacher, *Ifigenia en Aulide* (libreto 2000). Teatro Municipal Gral. San Martín, 29 marzo 2000.

- Sobre Orestes y Electra

Beatriz Gambartes y Diego Vila, *Orestes, último tango*, Opera Tango Productions, Buenos Aires, 2002.

Mariano Moro, *¡Matarás a tu madre!* (libreto, 1999). Teatro CEA, 22 octubre 1999.

Alberto Muñoz (libro y música) y Diego Vila (música) *Academia de baile Orestes* (libreto 1998). Teatro Babilonia 18 diciembre 1998.

José María Muscari, *Electra shock*, en *Premios Argentores 2006*, Fundación autores/Argentores, Buenos Aires, 2006. Teatro Lorange, 24 febrero 2005.

- Sobre Prometeo

Fabían Castellani, *Prometeos* (libreto). Teatro Argonautas, 27 septiembre 2002.

Luis M. Martín, *Prometeo y el primer mundo* (libreto). Manzana de las luces, 11 septiembre 1992.

Juan José Santillán, *Prometeo hasta el cuello*. Ciudad cultural Konex, 5 abril 2008 y Teatro del Abasto.

Laura Yusem, *Prometeo olvidado* (libreto, 2000).

- Sobre varios mitos

Paco Jiménez, *El manjar de los dioses*. Teatro de la Barca, 11 julio 1997.

Sabatino Cacho Palma, *Zoe. Quién te dijo que iba a ser fácil* (libreto, 2007). Sala de la Cooperación, Rosario, 5 febrero 1999.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodore, “Opéra”, *Contrechamp*, n° 4, Lausanne, 1985.
- Appia, Adolphe, *Oeuvres complètes*, L’age d’homme, Berna, 1983, 1992.
- Banegas, Cristina, *Página 12*, 6 agosto 2000.
- “Prólogo” a Alberto Ure, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2003.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela, *Nuevos temas en el teatro argentino*, Huemul, Buenos Aires, 1965.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid/Buenos Aires, 2007.
- Bonaccorsi, Nélica y Margarita Garrido, “Antígona en Plaza de Mayo. Un diálogo entre Literatura e Historia social”, *Revista de Lengua y Literatura*, años 9-11, n° 17-22, pp. 143-150, 1997.
- Bonaparte, Marie, *Mythes de guerre*, Image Publishing, Londres, 1946.
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, L’Arche, París, 1963.
- Carilla, Emilio, “Fábulas clásicas en la literatura argentina”, en *La Gaceta*, Suplemento Literario, 30 mayo 1982.
- Cassin, Barbara, *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Manantial, Buenos Aires, 1994.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Colombia, 1995.
- Coyette, Susana y Elena di Sarli, “Minotauro, vértice de las relaciones de poder absoluto”, en *Actas de las Jornadas de Homenaje a Julio Cortázar. Estudios críticos*, Academia del Sur, pp. 73-82, 1994.
- De Santis, Guillermo, en *Ordia Prima, Revista de Estudios Clásicos*, vol.4, pp. 37-74, 2005.
- De Van, Gilles, *Verdi*, Fayard, París, 1992.
- Díez del Corral, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1957.
- Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Biblos, Buenos Aires, 2003.
- *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Fondo de Cultura Económica, Colección Antropología, México, 2006.
- Eco, Humberto, *La estrategia de la ilusión*, de la Flor, Buenos Aires, 1985.
- Fariña, Juan Jorge Michel, *Ética: un horizonte en quiebra*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- Flores de Molinillo, Eugenia, “El mito como clave de la historia en dos Electras argentinas”, en *La casa de Atreo en la literatura en inglés y en la literatura argentina y otros temas míticos II*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, pp.57-67, 1998.
- Frazer, George J., *Mitos sobre el origen del fuego*, Emecé, Colección Buen Aire, Buenos Aires, 1942.
- Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños. Obras completas*, Orbis, 3, Buenos Aires, 1988.
- Gallardo, Carmen, “El mito y sus interpretaciones. Lecturas del mito clásico en la Edad de Oro”, en *Edad de Oro*, XXIV, pp.81-91, 2005.
- García Gual, Carlos, “Pervivencia e ironía en la recreación de los mitos clásicos. Perspectiva desde el siglo XX”, *Atlántida*, n° 8, octubre/ diciembre (1991), pp. 41- 48.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Heras, G., “Heiner Müller: el texto dramático como bisturí desgarrador”, *Primer Acto*, Segunda Época, n° 224, julio-agosto 1988, pp. 82-92.
- Hernández Toriano, María A. y Graciela Battagliotti, “*Antígona furiosa*: nuevas significaciones para un mito”, *Conjunto*, n° 99, octubre-diciembre (1994), pp. 90-95.
- Hübner, K., *La verdad del mito*, Siglo XXI, México, 1996.
- Huici Módenes, Adrián, *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*, Alfar, Sevilla, 1996.
- Ierardo, Esteban, *El agua y el trueno, ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*, Biblos, Buenos Aires, 2007.
- Ishaghpour, Youssef, *Opéra et théâtre dans le cinéma d’aujourd’hui*. La

- Différence, París, 1995.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- Jung, Carl, *La psicología de la transferencia*, Paidós, Buenos Aires, 1954.
- *Sobre cosas que se ven en el cielo*, Sur, Buenos Aires, 1961.
- *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós (Psicología Profunda). Buenos Aires, 2006.
- Kreimer, J., *Punk, la muerte joven*, Distal, Buenos Aires, 1993.
- Kristeva, Julia, *Sentido y sinsentido de la revuelta (Literatura y psicoanálisis)*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- Kuehne, Alyce de, "Marechal's Antígona: More Greek than French, LATR, 9/1, Fall, 1975, pp. 19-28.
- Lechner, Norbert, *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*, FCE, Santiago, 1990.
- León, Nilda, "Clitemnestra, ¿una mujer varonil?", *Revista de Lengua y Literatura*, años 9-11, n° 17-22 (1997), pp. 95-100.
- Link, Daniel, "¡Maten a esa chica!" (entrevista a Rubén Szuchmacher), *Página 12*, 2 abril 2000.
- Mangioni, Oscar y Luis Quevedo, "La caída de los dioses. Un debate sobre los ídolos de fin de siglo", *Clarín*, 2° Sección, pp. 12-13, 7 septiembre 1997.
- Martínez Paramio, Agapito, "El teatro dentro del teatro. Una perspectiva actual", *ADE Teatro*, n° 52-53, julio-septiembre (1996), pp. 124-126.
- Martini, Stella Maris, "La comedia humana según Gambaro", en N. Mazzioti comp. Poder, deseo y marginación, Punto Sur, Buenos Aires, 1989.
- Mazziotti, Nora, "Antígona: el poder y la crisis", *Escena Latinoamericana*, n° 3, Galerna/LemckeVerlag, pp. 1-9, 1991.
- Narcy, Michel, "¿Qué modelos, qué política, qué griegos? En B. Bassin compiladora, *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Manantial, Buenos Aires, 1994.
- Pacheco, Carlos, "Hay que rescatar a Prometeo", *La Nación*, 3 septiembre 2000.
- Panikkar, Raimon, "La interpelación Intercultural", en Graciano González R. Arnaiz (coord.), *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 23-76.
- Ragué Arias, María José, "La Antígona furiosa de Griselda Gambaro", *Art Teatral*, año III, n° 3 (1991), pp. 93-95.
- Reyes Posadas, Carlos José, conferencia en el Encuentro Latinoamericano de Investigadores, Bogotá, Colombia, 2001.
- Romero, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Rubí (Barcelona), 1998.
- Roubine, Jean-Jacques, "Apología de la tracción, o la ópera como objeto transcultural", *Criterios*, n° 31, 1-6 (1994), La Habana, pp.187-201.
- Sagasetta, Elena, "Mito y tragedia para una lectura de la historia. En torno a *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti", en P. Zayas de Lima (comp.) *Mitos en el teatro latinoamericano*, Instituto de Artes del Espectáculo, Fac. de Filosofía y Letras (UBA), Cuadernos de Teatro, n° 10 (1998), pp. 19-24.
- Saint Victor, Paul, *Las dos carátulas*, Joaquín Gil, Buenos Aires, 1943.
- Santarcangeli, Paolo, *El libro de los laberintos: historia de un mito y un símbolo*, Siruela, Madrid, 1997.
- Schadewaldt Wolfgang, "La humanidad como ley artística. Concepto y naturaleza del clasicismo antiguo", en *Atlántida*, vol.II, n° 8, octubre-diciembre (1991), pp. 26-31.
- Schmeling, Manfred, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, París, 1982.
- Sherwood, W., "Introduction to the Greek Myth, en *The Mythologie of All Races*, Arnott. I-XIII, Nueva York, 1964.
- Siganos, A., *Le Minotaure et son mythe*, Presses Universitaires de France, París, 1993.
- Sosa López, E., *Mito y realidad*, Troquel, Buenos Aires, 1965.
- Sjörgren, Lars, "Culpa real e imaginaria. Castigo y reparación tal como se

- presentan en el mito de Edipo y en el mito de Orestes”, en Moisés Lemly compilador, *Mitos universales americanos y contemporáneos*. vol. II, San Antonio Abad del Cusco, Sociedad Peruana de Psiconálisis, 1990.
- Steiner, George, *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- Szuchmacher, Rubén, “Rubén Szuchmacher cuestiona el presente a través de *Ifigenia*” *El Cronista, Cultura*, 21 febrero 2000, p. 24.
- Taylor, Martin C., “Los reyes de Julio Cortázar: El Minotauro redimido”, *Revista Iberoamericana*, n° 84-85. julio-diciembre (1973), pp. 537-556.
- Traversa, Oscar, “Carmen, la de las transposiciones”, *La piel de la obra*, n° 1, 1994.
- Ure, Alberto, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2003.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 1991.
- *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós. Barcelona, 2001.
- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Taurus, Madrid, 1987.
- Welldon, Estela, “El mito del instinto maternal Yocasta y Medea”, en Moisés Lemly compilador, *Mitos universales americanos y contemporáneos*, vol. III, San Antonio Abad del Cusco, Sociedad Peruana de Psiconálisis, 1990.
- Zayas de Lima, Perla, “Desacralización del mito clásico en el teatro argentino contemporáneo”, *Arbor, Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid*, n° 419, noviembre 1980.
- *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1983, pp. 46 y ss.
- “Rito y Teatro”, en *Las artes entre lo público y lo privado*, Centro Argentino de Investigadores de Artes, pp. 426-438, Buenos Aires, 1995.
- “Tiempo de Medea” en *Stylos*, año 7, n° 7 (1998), 123-128.

Personajes
históricos mitificados
y mitos políticos

capítulo 3

Teatro histórico y teatro político. El realismo mágico. Personajes históricos y mitos revolucionarios: Eva Perón, Perón y el Che. Pueblo y revolución.

Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Tal vez esta no ha hecho más que reemplazar a aquel en nuestras sociedades contemporáneas.

LÉVI-STRAUSS

Existe un consenso generalizado sobre la función que los mitos pueden y suelen desempeñar en el orden de la política. Precisamente quienes detentan el poder utilizan la ignorancia o debilidad de amplios sectores de la población para imponer ideologías y reglas de acción; “si todas las cosas hubiesen de llevarse a cabo en términos racionales nada se habría conseguido nunca y menos en política” nos dice Friedrich (1968, 113). El mito nos aparece así como un factor negativo, retrógrado y peligroso, que por su fuerte ingrediente emocional favorece “la cooperación y la subordinación” (Sagrera, 1970, 123). Fue Georges Sorel quien en el marco de la modernidad estudió en profundidad los mitos políticos, dentro de los cuales señaló la huelga general y la revolución marxista. A estos mitos no se les puede otorgar un estatuto de verdad, pero tampoco pueden ser refutados, ya que se trata de las expresiones de convicciones sostenidas por un grupo en términos de movimiento (s/f, 39).

En un trabajo anterior (Zayas de Lima, 1995) analizamos detenidamente las estrechas relaciones existentes entre un teatro histórico y un teatro político, más allá de sus respectivas especificidades. El teatro histórico constituye un género en el que confluyen, tanto para el creador como para el receptor, una historia oficial –la de los historiadores–, la historia generada por su propia enciclopedia, y la historia ofrecida por diferentes

dramaturgos; el pasado y la contemporaneidad; los personajes de la historia real y de la historia ficticia, la misma historia, pero al mismo tiempo, otra historia. Se parte de hechos reales –o legendarios aceptados como tales–, hechos que admiten ser modificados en mayor o menor grado por la imaginación del autor, y en el caso de la representación, por la del director. La utilización de materiales primarios, que luego seleccionan y ordenan, permite a los creadores organizar las experiencias públicas en categorías que conducen a su comprensión y hasta manipular la lectura de los distintos receptores. En el libro al que hacíamos referencia (páginas 46 y siguientes), señalábamos diferentes notas que confluían para determinar la especificidad del teatro histórico frente al resto de las manifestaciones escénicas.

- El teatro histórico constituye un género hipercodificado (Eco, 1979, 81) en tanto lengua, en tanto literatura y en tanto historia. Recrea **héroes** conocidos y localizados espacial y temporalmente, una historia escrita o transmitida por la tradición.

- El género funciona como un código común al emisor y al receptor (predesignación convencional).

- La intertextualidad funciona en dos niveles: en uno de ellos ratifica la consagración de ciertos textos como **textos fundacionales** y en el otro muestra cómo esos mismo textos se han vuelto insuficientes para nombrar la realidad. Asimismo se incorporan personajes procedentes de otros tipos de textos.

- El personaje confirma la legibilidad porque a su función actancial se le une su **rol temático**, noción que Hamon (1972, 140) introduce entre la noción abstracta y general de actante y la particularizada e individualizada de actor.

- Eso que está escrito previamente en el extratexto global de la cultura funciona –continúa Hamon– como una restricción del campo de la libertad de los personajes, con una **predeterminación de su destino**.

- Los personajes están ‘contaminados’, tanto en el campo de la producción como en el de la recepción, por el conocimiento de estos a través

del aprendizaje de la historia, de las tradiciones o de los aportes de otros textos dramáticos y narrativos.

- Se produce una confusión e **identificación entre los términos “héroe” y “personaje”**, en una gran franja de la recepción.

- A pesar de las estrategias discursivas (aspecto instructivo del texto), **el peso de la ideología** en el receptor modifica a menudo el marco que por sus características textuales internas un texto posee en principio y producen lecturas aberrantes (Eco, 1979; Lozano, Peña Marín y Abril, 1986).

- Se refuerza con intensidad el efecto de realidad del que hablaba Barthes (1970) a partir de la cronología, información plena que se puede conectar con otras referencias –nada aparece tan real como las fechas– y la mención de nombres propios de lugares geográficos que cumplen una triple función: el anclaje referencial en un espacio verificable, el subrayado del destino del personaje y la condensación de **roles dramáticos estereotipados**.

- Surge de manera inmediata un problema lógico relacionado con el término “verdad”; al autor se le exigen sinceridad, autenticidad, objetividad, como si se tratara de una obra científica, pero al mismo tiempo verosimilitud, una **concordancia con el patrón de pensamiento del destinatario** (la idea de que este tiene de héroe debe corresponder con las acciones internas y externas del personaje creado). Y aún más. Se aplican, consciente o inconscientemente, criterios de veracidad documental a los enunciados ficticios, a pesar de que esta intención ficcional está claramente manifestada en la tapa del libro (por ejemplo, drama histórico, estampa histórica, teatro histórico...) y más aún en la representación.

- El interés apasionado por el desenlace es desplazado hacia el desarrollo.

- La publicación del texto y la representación generalmente van acompañadas por un discurso metateatral. Los autores coinciden en escribir prólogos o realizar declaraciones previas (y/o posteriores) a la publicación o representación de las obras para señalar de manera explícita sus conceptos sobre el teatro y su relación con la historia y el presente, las fuentes utilizadas, su postura política o el método particular de trabajo con el que se ha

concretado el proyecto, los objetivos buscados al elegir tal o cual personaje o determinada época. Lo que el prólogo es para el lector, el programa de mano lo será para el espectador.

Estas notas (y en especial lo que hemos destacado en negrita) nos permiten vislumbrar la facilidad con la que el mito puede introducirse en el campo de la historia y cómo ambos, a su vez, se conectan con un “teatro político”.

Adam Schaff (1966) reflexionó sobre la especificidad del discurso político al que consideró una de las cuatro manifestaciones ideológicas junto con los mitos, las creencias y el discurso filosófico. Esta clasificación presupone la existencia de diversos discursos y la posibilidad de construir una tipología de discursos sociales (Verón, 1987). Aceptada esta hipótesis tendríamos que señalar qué es lo que determina la especificidad del discurso político dentro del funcionamiento social del lenguaje. Para Verón, esta podría hallarse en su disociación estructural, en una suerte de desdoblamiento que se sitúa en la destinación: el partidario (predestinatario –por un colectivo de identificación–), discurso de refuerzo; al destinatario negativo (contradestinario), discurso de polémica; y a los indecisos (paradestinatarios), discurso de persuasión.

Raiter-Menéndez (1986) también aborda el estudio de la especificidad de un discurso político. Considera que hay dos tipos de discurso que, llevados al extremo, pueden en la intersección marcar lo político de este: el de la publicidad y el de la historia. El primero apela a la persuasión para obtener un cambio; el segundo, impone su propia realidad a partir de la ilusión referencial. El discurso político presenta dos lugares que se implican en la intersección: el poder del saber (para persuadir) y el saber del poder (que implanta una nueva situación discursiva). En este juego doble (publicidad-poder/historia-saber) e indivisible, se encuentra la marca de su especificidad,

De estas opiniones se desprende que en el discurso político el sujeto

enunciante hace creer al receptor que la verdad en el discurso es una representación de una verdad exterior. Se trata de una modalidad exhortativa que necesita de una “complicidad tácita” para poder “parecer verdadero”. Y ese lugar del decir verdadero del enunciador se convierte en un lugar de combate donde reinan “la palabra de orden, el eslogan, la contraseña, la palabra bandera, la idea circunscripta” (Morin, 1981, 15). No hay aquí recepción pasiva de un saber, sino un creer que puede eventualmente conducir a un hacer. Y en este punto se conecta con el discurso mítico.

Es precisamente esta característica del mito como productor de poder y como productor de sentido lo que permite hablar de mitos “sociopolíticos” que no solo sacralizan determinadas ideologías sino que las vivencian con “una confianza impermeable a las reconvenciones de la razón crítica” (Labourdet, 1987). El citado autor no solo se refiere a la “entronización de determinadas ideologías, valores y concepciones en la categoría mítica de verdades manifiestas y sagradas, sino (y muy principalmente) a la manera sagrada, mítica, de vivenciar existencialmente esas mismas ideologías, doctrinas y teorías como también procesos, objetos y personalidades” (p. 110). Desde el campo psicoanalítico, Susana Dupetit (1992) señala la necesidad que tenemos los hombres de encontrarnos “míticamente representados, de la necesidad de salir del anonimato, a través de figuras políticas que nos garanticen una existencia sin conflicto” (p. 64). Esta necesidad de proyectarnos en líderes omnipotentes (héroes) genera y sostiene la existencia de mitos políticos de corte mesiánico que “ofrecen ideales anónimos y totalitarios, que ofertan a la trascendencia de la subjetividad una salida posible, ilusoria, pero en sentido inmediato, maravillosa” (pp. 69-70). A esos políticos los convertimos en los héroes de nuestra impotencia.

Cuando nos ubicamos en el campo del teatro político, la discusión que surge es precisamente sobre su especificidad. Mientras que para Michel Kirby (1975) no hay dificultad de reconocer como factor definitorio que el teatro político es todo espectáculo que intencionalmente se interesa por el gobierno;

que intencionalmente se preocupa o conscientemente toma partido en política, para Beatriz Trastoy (1989) la politicidad –potenciable o neutralizable– de ciertos textos dramáticos y representaciones escénicas no es una cualidad inherente a los mismos, atribuible a la intención de los productores y expresada por medio de específicas temáticas y de determinados procedimientos o artificios discursivos, y propone que la atribución pertinente del calificativo político se basa en la relación del texto con su contexto productivo receptivo.

Acordamos con esta investigadora en que la interacción de la escritura dramática con otros factores presentes en el horizonte de expectativa social y teatral de los receptores, y los elementos extrateatrales vinculados al contexto histórico social y a la producción de otros discursos estéticos de la sincronía cultural, determinan que a ciertos textos y/o espectáculos se les pueda sobreimprimir una lectura política. En nuestro país, por ejemplo, la versión que Jorge Petraglia ofreciera de *Esperando a Godot* en los 60 fue leída como “esperando a Perón”; en plena época de la guerra de Malvinas un público enfervorizado veía en los diálogos de la *Santa Juana* de Bernard Shaw claras alusiones a la dictadura militar. Pero creemos que podemos encontrar ciertas marcas en los textos dramáticos y escénicos que ameritan la atribución del calificativo “político”.¹

Si partimos de la premisa de que un teatro político tiene que ver con el poder o toma partido en cuestiones de la política, todo autor que lo genere intentará programar la recepción del espectador para que este refiera la acción representada a su propio contexto y a sus normas sociales. Ese espectador, más allá de los elementos lúdicos y ficcionales de la obra, deberá estimarla principalmente como mensaje acerca de la situación biográfica y social en la que se encuentra inmerso como persona individual y como miembro de una comunidad. Para ello, el teatro político:

- Utiliza materiales primarios: mitos, hechos históricos, acontecimientos políticos recientes, artículos periodísticos, un **material común al creador y a su audiencia**. La obra (recibida individualmente en la lectura, y de modo

colectivo en la representación) es portadora de un mensaje que para su eficacia debe ser emitido y recibido en un marco de similar o de equilibrada competencia teatral.

- Para lograr una lectura unidireccional, los autores apelan a ciertos recursos: sencillez constructiva y discursiva que permite demostrar fácilmente todas las hipótesis de las que se parte; eligen la construcción de un orden lineal y una condensación temporal (una plasmación cronológica nítida); combaten los signos inciertos y apelan a todas las técnicas de la estética brechtiana para quebrar el ilusionismo escénico.

- El sujeto de la enunciación (el sujeto de la producción del texto escrito) patentiza tanto su concepción del mundo como su concepción del texto; su mirada puede caracterizarse como omnipresente y omnisciente, e intenta mostrar su discurso como verdadero además de verosímil.

- Aprovecha recursos que le ofrece la retórica, para aprovechar los medios discursivos de que dispone un sujeto determinado para persuadir a su auditorio. Por ello siempre aparece la **polarización** amigo/enemigo (categorías que pueden adquirir, según los autores, un mayor o menor número de rasgos míticos), y un nosotros inclusivo que se enfrenta a un ellos encarnado en el oponente. Esta polarización se completa con otras: mensaje verdadero (nosotros-amigos)/mensaje mentiroso (ellos-enemigos) y restauración de la justicia (por nosotros –los amigos– portadores del mensaje verdadero)/derrota de la injusticia (avalada por ellos –los enemigos– portadores del mensaje mentiroso).

- Los materiales (primarios o ficcionales) siempre tienen un envío a la referencialidad del presente en el que está inmerso el espectador, que se encuentra así en **lo familiar** y **cotidiano**. Los elementos paratextuales (declaraciones del autor, el grupo, los programas de mano, prólogos y afiches) refuerzan la percepción genérica que orienta el horizonte de expectativa y determina la recepción de la obra en un sentido predeterminado.

- Como el texto político aparece asociado con el tema del poder y sus límites, nos encontramos frente al planteamiento de una sola idea. Esta,

atribuida al héroe –imagen sólida del ser posesionada por un objetivo– mantiene su significado directo y se expresa en una forma sistemáticamente fonológica o retórico fonológica, o propiamente propagandística. **El héroe** es su portador con una finalidad propia. Si lo importante es la idea, cualquier héroe (o un antihéroe) puede encarnarla, con la única limitación de no destruir la verosimilitud de la imagen de quien la expresa. Aunque no se excluya la presencia de ideas polémicamente negadas, lo que se afirma es un pensamiento: la visión del mundo del mismo autor, que se expresa en la posición ideológica del protagonista y en un principio ideológico único.

Como sucedía con el teatro histórico, también en el teatro político algunos aspectos lo vinculan estrechamente con el mundo mítico y viceversa. Nos planteamos ahora reflexionar sobre el itinerario que ciertos personajes, protagonistas de nuestra historia, en la mayoría de los casos asimilados a la categoría “héroe”, alcanzan una dimensión mítica en el campo del teatro e instalan o refuerzan al menos dos mitos políticos: el mito del líder y el mito de la revolución. Si acordamos que todas las sociedades en todas las épocas han generado y/o consolidado “artefactos” mítico-simbólicos que al mismo tiempo dirigen (¿condicionan?) sus costumbres y decisiones, el estudio de los mitos políticos en el teatro nos va a conducir, directamente, a reconocer cuál es el núcleo de las acciones y a explicar las construcciones mentales de las diferentes sociedades. Pero además, por su carácter de colectivo, contribuiría a diseñar un espacio mítico en el que precisamente por el funcionamiento de ese “espesor de signos” se seleccionan, subrayan y transforman hechos y personajes.

En toda la historia del teatro argentino, un gran número de personajes históricos han sufrido una especie de transmutación mítica, sin duda debida a aspectos de su vida real que los acercaban a las conductas de héroes y heroínas legendarios. Pensamos en los conquistadores españoles, asociados a los mitos fundacionales y en los caudillos que pueden ser conectados con los mitos mesiánicos (debemos recordar la gran carga política que poseen los primeros que aparecen en todas las civilizaciones desde tiempos remotos, y

aquellos relacionados con el mesianismo, fuerza histórica surgida alrededor de 1848 en Europa).

Uno de los mitos más ricos es el de la leyenda de El Dorado, y su reproducción en el teatro adquiere una fuerte carga política, sobre todo si lo que se cuestiona es si los hechos del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo respondían a ficciones o realidades, si se trataba de un continente maravilloso o si lo mágico tenía su sede en el imaginario de los europeos. Hasta las fuentes históricas aparecían contaminadas con lo fantástico y lo metafórico, lo que lleva a afirmar a Asumpta Camps que en la historia de la conquista aparece imbricada la historia de sus mitos.²

La conquista de América ofrece, por sus características, una serie de aspectos que facilitan procesos de mitificación: la presencia del buen salvaje o de fuerzas demoníacas, una naturaleza indomable y exótica, la presencia de un “nuevo mundo”, concepto de por sí complejo y ante el que necesitamos preguntarnos si entraña un mito, una utopía, una ideología o un proceso cultural en marcha, desde que fue empleado en 1492 (Rosenthal y otros, 1995). Pero también por quienes fueron sus protagonistas. En este caso, Lope de Aguirre, el conquistador que en medio del Amazonas se rebela en contra de su rey y proclama libres e independientes a sus marañones. Aventurero loco que navega en la incertidumbre, caudillo en el que confluyen lo angélico y lo demoníaco, tirano que fluctúa entre el valor y la crueldad, figura histórica que alcanzará dimensiones mítico-políticas en su lucha por el poder y el valor de la autodeterminación.

El realismo mágico, lo fantástico y lo mítico

Desde que en 1925 el crítico alemán Franz Roh instaló en el campo de las artes plásticas el término “realismo mágico”, se han suscitado tanto entre los críticos de arte como entre los críticos literarios de Europa América Latina y los Estados Unidos vibrantes polémicas, aún vigentes, sobre los alcances del

término. Las discusiones se pueden agrupar en dos campos: uno, qué significa “realismo mágico” y su relación con lo fantástico, con el surrealismo y con lo real maravilloso; el otro, si el realismo mágico es una continuación o adaptación de los movimientos de vanguardia europeos o un fenómeno puramente americano. En compilaciones y actas de Congresos aparecen ensayos que cuestionan (o no) la relación entre la pintura mágicorrealista y la literatura mágicorrealista y conviven posturas que identifican el realismo mágico con lo posmoderno y el poscolonianismo. Emir Rodríguez Monegal, al no encontrar en el campo teórico una definición precisa, rechaza directamente el término, al que ve como un lastre del que los estudiosos deberían despojarse. En el campo de la narrativa, Arturo Uslar Pietri sostiene en su análisis del cuento venezolano, que el planteamiento de lo humano como misterio en medio de datos totalmente verista podría denominarse, a falta de otras palabras, “un realismo mágico” (1948, 162). Miguel Ángel Asturias se sitúa en esta línea: su obra depende un poco del sueño tal como lo concebían los surrealistas pero también como lo concebían los mayas en sus textos sagrados, “no se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo ‘realismo mágico’” (cit. por Menton 1998, 171). Alejo Carpentier distingue la literatura maravillosa de origen europeo que registra lo sobrenatural, y “cree” en un patrimonio real maravilloso americano: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (1967, 99). “Basta tener una concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normales verificables”, y personajes como Menegildo, Salomé y Berua conservan “la altísima sabiduría de admitir la existencia de las cosas en cuya existencia se cree” (1968, 56-57).

Los manifiestos de Breton y la extensa y calificada bibliografía sobre surrealismo nos eximen de un análisis que sería reiterativo; solo señalamos dos puntos que lo diferencian del realismo mágico –y así disinguidos por Menton–, la interpretación freudiana de los sueños y el mundo

subconsciente en general de cada individuo (frente a la inconciencia colectiva y las teorías arquetípicas de Jung) y el intelectualismo; y otros que lo aproximan: la relación entre magia y poesía, la imaginación mágica que permite hallar un lugar (imaginario donde lo maravilloso es posible), y la revolución poética del lenguaje. Creemos con Víctor Bravo –a quien seguimos en este punto– que el surrealismo más que una escuela, fue “un hallazgo fundamental de las capacidades del lenguaje que rebasa al movimiento y su época” (1988, 27). Asturias y Carpentier, quienes primero escribieron textos surrealistas, encaran una ruptura para generar una escritura propia que definen respectivamente como realismo mágico y real maravilloso.

Desde la publicación de la obra de Todorov, pocas dudas pueden quedar sobre las características de la literatura fantástica. Podemos resumirlas en los siguientes puntos: 1) lo natural y lo sobrenatural se ubican en planos perfectamente diferenciables, 2) pero se presenta la magia como si fuera real, 3) ambos planos diseñan un universo ficcional desconcertante y ambiguo que desconcierta al receptor, 4) como lo sobrenatural irrumpe en un mundo sujeto a la razón, el escritor debe justificar lo misterioso de los acontecimientos. Julio Cortázar señala que “la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente gótico es con frecuencia perceptible” (1975, 145-146).

Frente a la disputa sobre los alcances del realismo mágico y lo real maravilloso planteamos nuestro criterio aprovechando los trabajos sobre la narrativa, del ya citado Víctor Bravo, y de Amaryll Beatrice Chanady e Irlema Chiampi –quienes desarchivan en los 80 la discusión y ofrecen interesantes puntos de reflexión–, y elegimos hablar de un realismo maravilloso americano, aplicable al campo teatral, que si bien aprovecha los descubrimientos del surrealismo respecto del poder creador del lenguaje, se acerca más a un barroco enriquecido por el mestizaje.

Lo mágico no es una cualidad de lo real ni vemos que eso real deba ser asumido como exótico, tal como piensa Asturias, quien fluctúa entre esta actitud esencialista y otra estética (su escritura es una poetización del mito), ni lo maravilloso implica una “creencia”, como lo propone Carpentier (“la sensación de lo maravilloso presupone una fe”).

Pensamos en un realismo maravilloso americano, en el que los planos naturales y sobrenaturales se relacionan entre sí sin desconcertar al receptor porque conforman un universo armonioso y coherente; se presenta la realidad como si fuera mágica, sin que el autor deba justificar lo misterioso de los acontecimientos, que busque ampliar las escalas y categorías de la realidad o descubrir las inesperadas alteraciones de la realidad sin caer en la distorsión o en el absurdo; y evitando tanto el criollismo como el cosmopolitismo sea como Asturias se veía a sí mismo, el Gran Lengua, el vocero de la propia tribu.

De nuevo se nos impone la pregunta de Carpentier: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”. ¿Por qué “la historia se convierte en terreno privilegiado de lo real maravilloso?”, se pregunta a su vez Rosalba Campra (1987, 70). Como respuesta a ambos: lo maravilloso no es solo una de las formas de lo real, sino una posibilidad de percepción de la historia

En el acontecimiento del lenguaje se pueden distinguir dos capacidades distintas, expresar y referir: la de designar un universo y / o la de crear un universo al expresarlo (en el sentido de Frege). La primera capacidad exige la verificabilidad y la segunda permite la vertiente fabuladora del lenguaje (la ficción del lenguaje). En los textos ficcionales (novela, teatro) construidos con un material histórico, el referente es considerado “verdadero” en razón de toda la documentación existente (y / o la coincidencia de testimonio orales), en consecuencia el creador puede incorporar anacronismos, alterar situaciones, diseñar a los personajes desde la estética de la hipérbole, porque el receptor reconocerá estos procedimientos “como un puro dato de lenguaje” (Campra, id.). Nosotros encontramos que Alejandro Finzi puede así transformar a sus personajes históricos según las reglas de lo real

maravilloso en *La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón* (1989) y establecer una dialéctica entre la historia (plano de lo verificable), la leyenda (plano de la imaginación) y el mito (plano de la subconciencia colectiva).

Los actos de Lope de Aguirre³ fueron registrados desde el siglo XVI hasta nuestros días en los más variados tipos de textos, científicos (crónicas, historias, ensayos) y artísticos (novelas, piezas teatrales, películas). Finzi retoma el relato, pero “la historia sufre desplazamientos claros hacia una concepción mítica de la realidad, la geografía opera como imagen de un tiempo circular, se invierten los conceptos tradicionales de civilización y barbarie, los personajes quedan reducidos a pura función, y todos ellos se mueven en el exceso (de la belleza, de la violencia, de la codicia). El protagonismo del soldado conquistador es compartido por un paje deforme, de movimientos simiescos, Juanco; los personajes son avasallados por una naturaleza que encierra, condiciona y destruye: el río “es una vena caliente que te roba la sangre” (21), los riachos una “maraña de tejidos del infierno” (70); lo inverosímil resulta creíble (la embarcación de los conquistadores es conducida por un Escribidor agonizante envuelto en su mortaja, la hija del Marañón es seducida por el canto indescifrable y mágico de las Amazonas,⁴ y si diezma la viruela y el ataque de los indios, más lo hace la locura. La interpretación que el autor realiza de la historia desde los códigos de lo real maravilloso se puede ejemplificar en la metáfora que pone de relieve la visión mítica de lo real, y los límites de la historia y la memoria, y que pertenece al discurso del Escribidor.⁵ Quedan sintetizados los relatos e imaginarios de la conquista y cómo se configuran el espacio propio y el del otro.

Finzi –que sin duda conocía la transposición cinematográfica de Werner Herzog, *Aguirre, la cólera de Dios*, producida en 1975– compone un texto que “se sitúa en la encrucijada donde el espectáculo y el espectador intercambian su don imaginativo, en un lugar compartido por todos en los márgenes de la realidad o más allá” (Trastoy-Zayas de Lima; 1997, 166). Lo vivido (pero también lo soñado) por Lope de Aguirre, quien movido por un

trágico anhelo emprende un viaje sin retorno navegando por el Orinoco, contribuye a dibujar el rostro de una América barroca, anárquica, caótica, impredecible, con su mezcla de melancolía y utopías, en la que españoles atormentados y enloquecidos corrieron en pos de un espejismo. Son precisamente los sueños y alucinaciones presentadas con categorías de certezas los que nos conducen a un universo mítico en el que se mezclan las voces que oyen otros personajes, el bramido del río, gritos y coplas, el latido de la selva, los golpes de armas, y hasta el canto de las Amazonas, que surge desde la oscuridad más profunda. Locura y muerte para quien revestido de un ropaje civilizador resulta ser un doble del salvaje a conquistar, con el que además comparte la miseria, pero también la fiera exuberancia barroca de América. El dato histórico pierde protagonismo; domina la hipérbole, la imagen deslumbrante, la desmesura y un destino trágico. Finzi es un nuevo cronista que presenta en un nuevo registro los datos, sucesos y personajes “reales”, de modo que son los mundos soñados, deseados o mitificados los que nos ofrecen una parcela de nuestra historia originaria.

Personajes históricos y mitos revolucionarios

Los mitos revolucionarios estrechamente conectados con los proyectos utópicos (entendida la utopía como representación de futuro sin localización interna en el presente), fueron intensamente escenificados en el primer lustro de los 70, generando la presencia de un teatro político. Si bien pensamos que la práctica escénica no es un reflejo de los avatares políticos y sociales, no podemos negar que el cambio generado con la violencia instaurada en nuestro país, primero con López Rega y la Triple A, y luego con los sucesivos gobiernos militares, provocó un corte, y uno de sus efectos fue la desaparición de un teatro que mostrara con claridad la posibilidad de proyectos utópicos con el pueblo como protagonista. Con la llegada de la democracia, estos vuelven a aflorar y tienen como protagonistas al Che, a Perón y a Evita, que

se suman a la tradicional lista de caudillos como Facundo, Rosas o el Chacho Peñaloza.⁶ A través de todos ellos se opera un pasaje de la adhesión al líder respetado como una autoridad establecida sobre bases racionales –uno de los tipos de jefatura que establece Weber (1984)– a la admiración incondicional a un ser carismático, al que se le atribuyen cualidades como la infalibilidad –se acerca así a lo sobrenatural–, y su liderazgo, al mismo tiempo, aparecerá ligado a la posibilidad de la revolución.⁷

Eva Perón

Sin duda, en los últimos años, Eva Perón ha sido la figura histórica más elegida por nuestros dramaturgos para protagonizar sus ficciones, de tal modo que, al margen de que su vida haya sido objeto de análisis o de veneración, y su figura ensalzada o denigrada, contribuyeron a consolidar un mito que desde lo político había sido construido aun en vida de la mujer del líder peronista. Dan testimonio de ello las fotos repartidas entre el pueblo; las estatuas y bustos construidos en su honor; la provincia, las plazas y calles bautizadas con su nombre; la instalación entre el pueblo del apelativo de “santa”.⁸

En el campo literario, aun antes de su muerte, Eva Perón fue protagonista de algunos ensayos de reveladores títulos sobre su vida pública y privada que exaltaban su obra para con los humildes: *Evita: alma inspiradora de la justicia social en América*, de Francisco Constanzo (1948) y *Eva de América, Madona de los humildes*, de Angélica Rina Rodríguez (1949).⁹ Después de su desaparición, a los libros laudatorios como *Eva Perón, la abanderada*, de Francisco Compañía, publicada en Córdoba en 1954, se le comienzan a sumar los concebidos desde el antiperonismo. Nos referimos a *La mujer del látigo* de Mary Main, escrito en inglés en 1953 y difundido en traducción castellana en 1995, y a *Esa noche de Eva Perón* de Ricardo Boizard, conocido ese mismo año. En los 60 predominan las biografías concebidas

con un marcado enfoque sociológico: *14 hipótesis de trabajo en torno a Eva Perón*, de David Viñas (1965) y *Eva Perón ¿aventurera o militante?*, de Juan José Sebreli (1966). En la década siguiente, además de importantes investigaciones encaradas por escritores argentinos, hacen su aparición varios libros escritos por extranjeros que vivieron transitoriamente en nuestro país y se sintieron atraídos por el papel desempeñado por Evita en la historia argentina a lo largo de casi una década (recordemos los trabajos de Mud Sacuard de Belleruche, John Barnes y V. S. Naipaul). Por su parte, Marysa Navarro inaugura una nueva línea en el campo de la investigación, que combina un serio tratamiento de materiales de primera mano, un intento de objetividad que no llega a anular un fuerte apasionamiento por el sujeto estudiado y una escritura que atrapa el interés de los más diversos lectores. Eva Perón se convierte por primera vez en un best-séller, hecho que se repite después con *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (1995) y *Eva Perón. La biografía*, de Alicia Dujovne Ortiz (publicado primero en francés en 1995). Esta última especialmente importante tanto por la información que aporta como por su enfoque que trasciende lo femenino.¹⁰

Un interesantísimo artículo de Lidia Santos (2002) subraya que el mito creado sobre la figura de Evita “intriga no solamente por su longevidad, sino también por su carácter polimorfo” y se constituye como “una clave para establecer la trayectoria de la literatura argentina de los últimos treinta años” (p. 77), sobre todo si tenemos en cuenta que al promediar los 60, dicho mito “se incluye en el creciente debate sobre la cultura de masas” (p. 78). Esto se verificaba tanto en el campo de la narrativa como en el del ensayo. En un trabajo anterior (Zayas de Lima, 1997) analizamos qué tipo de textos literarios se habían publicado sobre Eva Perón, cuándo se habían estrenado obras que la tuvieran como protagonista y qué había sucedido con la recepción. Allí comprobamos cómo la producción escénica aparece, en comparación con lo sucedido con el ensayo, de modo tardío. Mientras que este, desde 1948 hasta el presente, ofrece una notable riqueza en cantidad y calidad (las referencias anteriores constituyen solo una parte de una extensa

lista de trabajos aparecidos sobre Evita), la producción escénica recorre un camino distinto en lo que se refiere al número, a la frecuencia y a la repercusión. Poco más de una decena de piezas teatrales se estrenaron hasta la fecha.¹¹ La primera, *Eva Perón* de Copi (autor argentino radicado en Francia), fue escrita en francés y estrenada en París en 1970; luego algunas obras surgidas en los 80, en parte como reacción ante la polémica generada por el musical de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice (1979), quedando de manifiesto que solo en el extranjero y los extranjeros se atrevían a poner en escena una obra sobre este personaje.

Apenas restaurado el régimen democrático, Eduardo Kulino dio a conocer *Octubre en el paraíso (Eva Perón después de la muerte)* en 1983. Allí lo musical y lo coreográfico refuerzan la ideología peronista ortodoxa. La obra es también una respuesta al musical inglés, que es considerado –en un uso libre de la cronología– como una propaganda negativa apoyada por Braden, personaje al que se alude en el cuadro titulado “Malambo de los detractores”. Tanto el texto como las canciones se estructuran en un juego de polarizaciones, un claro ejemplo del fanatismo que dividió al país durante tantos años: peronista/antiperonista, compañero/enemigo, obrero descamisado/estanciero, oposiciones a las que suma otra polarización producto de la historia reciente desaparecido/militar. Ni a Eva ni al obrero se les concede la entrada al paraíso, mientras que el paso queda libre a delincuentes, los burócratas burgueses, estancieros y militares, y el tema “Los terratenientes” tiene su contracara en el tema “Desposeídos”. Estos temas musicales también ilustran, comentan o completan lo expuesto en los diálogos y sintetizan los rasgos básicos que definen a Eva; su pobreza –simbolizada en la muñeca rota, único juguete de su niñez–,¹² su dolor, su discriminación, su amor por los pobres, su entrega (tema: “Me creo buena”), glorifican momentos históricos, el tema “Octubre”, cantado por Eva, el obrero y el coro, sintetiza el episodio del levantamiento popular del 17 y se lo equipara a nuestra Revolución de Mayo y al Mayo francés; pero también ofrecen una visión utópica de un futuro en el que una “vieja nueva

Argentina” recobrará “las horas de gloria”, sustentada en el trabajo y la paz que había instaurado el peronismo (orientado en este sentido, el tema “Hacia el futuro Argentina” se inicia y concluye con los primeros versos del himno nacional). Lo religioso se impone desde el comienzo cuando los actores que rezan el Padrenuestro iluminan con velas el cadáver de Eva en un camastro al tiempo que la selección de los textos en *off* con la voz de Evita subrayan uno de los aspectos que apoyarán su mitificación, la eternidad. La dimensión histórica también se mitologiza cuando en el Paraíso confluyen las imágenes de Eva con Perón y San Martín.

En 1984, en el teatro Municipal de Catamarca, Carlos José Stefagnolo estrenaba *Eva Perón, una muchacha en la multitud*. Esta obra resulta especialmente interesante pues no solo el texto sino los criterios de puesta en escena aparecen al servicio de la consolidación del mito. Eva aparece, aun antes de acceder al poder, ayudando y protegiendo a niños y ancianos, se autodefine como “una humilde muchacha llena de ideales que surgen del alma marchita del pueblo”, y sin conocer todavía a Perón propone a sus conciudadanos la unión y un “golpe revolucionario” (p. 13) porque sueña un mundo más justo” y “dar a manos llenas los bienes que Dios puso sobre la tierra” (p.15). En su encuentro con el Líder, al que ve como un signo de su destino, las coincidencias ideológicas son determinantes en su decisión de compartir el camino. Los recuerdos que el diseñador Paco Jamandreu tiene de Eva funcionan como hilos conductores para conocer sus obras y su ideología: lega sus bienes al pueblo, da viviendas a familias pobres, trabaja sin descanso a pesar de saber de su enfermedad, se enfrenta a las Damas de Beneficencia, considera la revolución como un cambio de sistema sin contiendas fratricidas y con trabajo en paz, y define el fanatismo como la sabiduría del espíritu (en su fanatismo estará acompañada de mártires y de héroes).

El dramaturgo propone como comienzo dos cuadros corales con música incidental: el primero pasa del estatismo a la movilidad; el del final, de la

movilidad al estatismo. En el primero, los obreros que se dirigen a la Plaza portan banderas rojas (con el peronismo estas serán reemplazadas por la bandera argentina). En el último, después de haber maldecido bíblicamente a “los mercaderes del pueblo” y despedirse de Delia y su secretario, Eva aparece como una vestal con una “toga bien drapeada blanca”. Consciente de que sus compatriotas tomarán su nombre “y lo llevarán como bandera a la victoria”, asciende por una escalera hacia el foro, seguida por todos, mientras en *off* se oye la Plegaria al Señor de los Pobres. Es el momento de los efectos especiales: en el plano superior, humo; en los escalones, luces. Ella eleva los brazos y los demás le tienden sus manos mientras la luz y la música alcanzan su mayor magnitud. Vemos cómo precisamente en esta puesta en escena todos los recursos están al servicio de mostrar tanto el éxito del peronismo como movimiento revolucionario, como la pertenencia de Eva, como diosa pagana y al mismo tiempo como virgen cristiana, a la esfera superior y sagrada de los inmortales. Se retoma así el imaginario, que habían contribuido a instalar y difundir textos como *La razón de mi vida*, en el que la propia Eva se presentaba como un producto de una elección divina, en un claro intertexto bíblico.

Al año siguiente en el teatro Planeta de Buenos Aires, se ofrece *Una mujer, nada más. La vida de Eva Perón*, de Liliana Graciela Correa (María Lerner). Un personaje narrador que representa a su hermana no solo aparece en los comienzos para confortar el cuerpo maltratado y ultrajado de Evita, sino que a lo largo de la obra reaparece en distintas circunstancias, ya como narradora, ya como comentadora de los sucesos que tuvieron como protagonista a Evita.

Desde la primera escena el episodio de la muñeca con la pierna mutilada que recibe Evita como regalo de Reyes, adquiere una dimensión simbólica: el amor con el que ella la recibe precisamente por ese defecto prefigura la misión que cumplirá en el futuro (envía a Europa a un niño con parálisis, médicamente desahuciado, o besa a una mujer leprosa). La resonancia bíblica de estos episodios se refuerza con las referencias a la vocación de entrega a los

más pobres (los “grasitas”), repudia a los mercaderes del Templo (las damas de beneficencia), al borde de la muerte pone en evidencia –en palabras del Padre Benítez– su “vocación de martirio”. Como María, es intercesora, en este caso entre el pueblo y Perón –a través del amor que le tienen querrán al general– y entre Perón y el pueblo, consigue la promesa de que esos grasitas no serán abandonados; desde el cielo seguirá con el pueblo y con Perón.

Pero también aparece como protagonista de la historia. Ella es la que difunde la orden de paro general y la que encabeza la revolución (“Creo que yo nací para la revolución”, asegura a la secretaria; ella es “una revolucionaria”, según su hermana Erminda; y para Espejo es la “verdadera heroína de la gesta peronista”). A esta vocación política todo queda supeditado, si se casó con Perón es porque ambos querían lo mismo (“él con la inteligencia, yo con el corazón”; él le demuestra su amor al prometerle que “cuidará a sus obreros” (discurso de Evita a la multitud). En este contexto casi no asombra que a la hora de su muerte, Perón no aparezca, que la visiten un amigo de la infancia, el Dr. Perrota, el Dr. Ivanisevich, el padre del niño parálítico y que ella convoque solo a su hermana, a su madre y su confesor. Sí, como en los cuentos de hadas, había adivinado su futuro –casarse con un príncipe o con un presidente–, ese consorte no estará junto a ella en el momento de su muerte. Eva, como sucede con el revolucionario, quedará en soledad. Y en este caso las remisiones al mundo bíblico no estarán tanto en función de marcar la inmortalidad como de mostrarla como un ser que es capaz como lo fue Cristo en su momento de cambiar la historia.

En 1986¹³ *Eva*, el musical de Alberto Favero y Pedro Orgambide, protagonizado por Nacha Guevara, ofrecía algunos enfoques críticos sobre la protagonista: referencia a su comentario sobre las ventajas de ser amiga de un coronel; su sed de venganza desde el momento en que gana las elecciones como dirigente gremial del Sindicato de Variedades poniendo en práctica la ley de talión, las represalias que anuncia al ser atacada en el set de filmación por la Diva (Libertad Lamarque), su ambición de ser como las protagonistas que había representado en el ciclo “Mujeres en la Historia”,¹⁴ su rechazo de

la sencillez y la opción por la riqueza de vestidos y joyas para ser vista “como una Diosa”,¹⁵ Todo esto determinó que un amplio sector del peronismo criticara duramente la obra. Sin embargo, el mito blanco neutraliza todo lo que pudiera opacar la figura de Eva. Los pordioseros, vagos carteristas y *scruchantes* de la ciudad que le dan la bienvenida a Buenos Aires se encuentran conmovidos por la “inocencia de la muchacha”, es la heroína que debe enfrentarse a los “machos sombríos” y a los militares, y quien lidera la manifestación peronista. Asimismo, las voces peronistas que resuenan en el transcurso de la obra reafirman su figura sacralizada en vida: es la “Abanderada de los humildes”, la “Ciudadana de América,” el “Hada de los niños, la “Mártir del trabajo”, la “Dama de la Esperanza”, la “Jefa espiritual de la Nación”; es “Santa Evita”. La figura de Perón queda diluida, no solo por la espectacularidad de puesta –música y vestuario–, sino cuestionada en el plano del desarrollo argumental, por ejemplo, su ambigüedad para con Eva: si en un cuadro aparece de rodillas llorando ante el cuerpo de la enferma, quien la acompaña a la hora de la muerte es Mario, un obrero¹⁶. Es con él que protagoniza el dúo final donde reafirma su inmortalidad (seguirá dando luz aunque se apague su llama), vencedora de la muerte (“yo siempre volveré), símbolo del pueblo (“Yo soy Eva, soy el grito de todos a la vez”), artífice de la liberación de los humildes (“Yo sé que otros tomarán mi bandera y la llevarán a la victoria”). Si bien se diferencia de las anteriores por los tipos de lenguaje empleados (coloquial, culto y cuidado, por momentos poético), coincide con ellas al privilegiar las escenas de su militancia política, la enfermedad y la muerte.

En los 90, se estrenan dos obras que aparecen construidas a partir de un interés de crear algo autónomo, sin puntos de referencia extranjero –ni para continuarlos ni para refutarlos–, generadas desde la libertad y desde la propia reflexión personal: *Eva y Victoria*, de Mónica Ottino (1992), diálogo imaginario entre dos mujeres que, enemigas mientras vivieron, nunca tuvieron la oportunidad de conversar, y *Eva Perón en la hoguera* (1994),

teatralización de un poema no narrativo de Leónidas Lamborghini.¹⁷

Al promediar 1994 se produce el estreno de *Compañera*, de Mabel Loisi y María Luisa Rubertino, cuyo objetivo declarado es revivir la historia. Situadas desde una clara posición partidaria, a lo largo de 32 escenas enumeran las obras realizadas por la protagonista y se presentan personajes prototípicos de las dos tendencias en pugna: el partidario y el “contrera” que, respectivamente, la apoya y la acecha. La inclusión de fechas y de nombres de un número significativo de personajes que fueron familiares y funcionarios en su momento (Farrel, Vernengo Lima, Perón, Posadas, el Capitán Russo, Jauretche, Lilliam Guardo, Isabel Ernst, Juan Duarte, Ivanisevich, Juana Ibarguren, entre otros) revela el interés por ofrecer un teatro con fuerza de verdad, y con la decisión de mostrar las diferentes etapas de la vida de Eva desde su niñez hasta la muerte, interés por la historia que enmarca la pieza en la biografía histórica. Pero las autoras eligen una construcción de la temporalidad no cronológica. La obra comienza con una interpelación fraternal de Ermininda a Eva veinte años después de su muerte, y se desarrolla alternando distintos momentos de su vida con situaciones de su niñez en que se incluye y destaca el episodio del regalo de la muñeca de la pierna rota. El ritmo de la obra se construye de modo contrapuntístico: las voces de los marginados frente al discurso de los elitistas, el coro de Obreros, versus el de los Contreras. En el centro Eva, con su facetas: la líder que salva a Perón, a quien se encuentra unido por su coincidencia en las metas “revolucionarias” que se derivan de una doctrina “humanista y cristiana”, pero que discute con él cada vez que se dan cosas de pobres a los pobres; es la estadista que impulsa el voto femenino y que se elimine la distinción entre hijos legítimos e ilegítimos; es la santa que se despoja de joyas para ayudar a los enfermos y besa a los tuberculosos; es la mártir que trabaja a pesar del dolor de su enfermedad y que en su agonía, en el diálogo con Perón no piensa sino en que los pobres no sean abandonados. Una Eva inmortal que en contra de los deseos de la Contrera que festeja el cáncer y que todo terminó sobrevivirá en las nuevas generaciones simbolizadas en esa niña cuyos padres eligieron

nombrarla María Eva.¹⁸ Mito y política se entrecruzan. Las figuras que rodean a la protagonista son movidas a confrontaciones sociales e ideológicas y se presentan sin matices repitiendo los *clichés* que se suponen pertenecen al discurso de la clase obrera peronista y al discurso de una clase media opositora.

Absolutamente atípica es *Eva de América*, de Osvaldo Guglielmino, publicada en 1995. No sigue la historia oficial ni reúne episodios de la vida de Eva, sino que selecciona personajes femeninos y masculinos que lucharon para afirmar nuestra identidad y construir “una conciencia nacional y popular” (1995, 13), de los cuales Evita es una síntesis. Por ello, hacia el final, todos ellos hablan como Eva y “repiten sus gestos y sus palabras” (id.): el guerrero mapuche que opta por la lucha libertadora, el gaucho que luchó por la soberanía de la patria, el payador que denuncia la invasión del extranjero y la traición de quienes defienden los intereses imperialistas; los obreros y obreras que mueren de hambre frente al cierre de las fábricas y frigoríficos. Eva está presente con su voz y se cruzan textos en prosa del libro *La razón de mi vida* y poemas sobre los descamisados y la patria.¹⁹ Como en obras anteriores, lo político aparece asociado con lo religioso. Al encontrarse con el Hombre (sic), ella se pone a su lado (“El camino del hombre que yo acompañaba era el de la revolución y la justicia”, p. 57) y reivindica su labor revolucionaria (“llama de un incendio”, p. 57). Define a los descamisados como “la forma elemental de nuestro suelo” (p. 54). Apela al “alma” y confía en su poder (“Porque solamente los pobres vieron y creyeron, como creyeron los pobres de Belén (...), porque las ventanas de sus almas sencillas están abiertas a las cosas extraordinarias”, p. 57) del pueblo.

Hacia el final Eva se vuelve a corporizar en cada uno de los personajes de los diferentes cuadros, que recitan versos en los que se exalta a Perón –heredero de San Martín– como creador de una nación Justa, Libre y Soberana, y un 17 de octubre eterno en el que el Sur (Perón) venció al imperio. Todos juntos dirán la estrofa final en la que Evita anuncia su regreso

para rescatar de nuevo a su pueblo “¡Volveré y seré millones!” (p. 62). El autor realiza dos tipos de operaciones: por una parte, coloca a Eva como eslabón final de una cadena de marginados rebeldes que intentan construir una historia diferente; por otra, legitima el texto ficcional conectándolo con las palabras que históricamente pronunció y escribió la protagonista.

Mónica Viñao en *Des/Enlace* (1998) relaciona a Eva Perón con los desaparecidos, y juega de modo dialéctico con su realidad histórica (esposa de Perón, política) y su construcción mítica (de la sombra emerge una imagen que responde por su transparencia y perfección a cánones de belleza de los cuentos de hadas). La figura de Eva Perón también atrajo la atención del autor santafesino Mario Walter Barissi, interesado –como lo veremos en el capítulo siguiente– por los mitos clásicos. Estrena en su provincia *Evita, la pasión de un mito*, en 2003. Esta obra reproduce contenidos de fuerte carga emocionales que sustentan un imaginario compartido: Eva como puente de amor, como abanderada de los humildes, bella y frágil pero al mismo tiempo, fuerte y tenaz, luz que guía a los trabajadores (por ella bautizados como cabecitas negras, grasitas o descamisados). Eva se ha convertido en “un sol líquido”, es la crisálida que renace metamorfoseada en mariposa (Rosano, 2006, 266), y que funciona “como ícono estético en la producción nacionalista y en la reformulación del estado como una espacio intersectado por dinámicas populares” (id., 277). El dramaturgo refuerza el mito a partir del montaje de distintas voces textuales: un solista y los coros, un narrador y los distintos personajes. Y decimos que lo refuerza, porque en la obra expresamente se señala que “la sombra azulada del mito” se enlaza y conjuga “con los elementos reales de la historia”, y los coros en sus estribillos repiten que lo que se relata es un “vuelo de pueblo y mito”. Como en *La razón de mi vida*, ella es “un gorrión” que vivirá un “día maravilloso” al encontrarse con Perón. Pero además el Coro se refiere a ella como “el hada buena, luminosa y bella/generoso ejemplo de la humanidad”²⁰ (modelo universal), una “Predestinada”²¹ (estatura heroica), “una ventana iluminada” imagen que condensa la idea de seguridad y refugio, tal como lo mostrara Gastón

Bachelard (2006), un ser divino e inmortal que aparece en su lecho de muerte ataviada “con la luz lunar de una túnica blanca” y sobre la que descienden ángeles y arcángeles “de las hornacinas de Notre Dame”. Esta sacralización no solo afecta a la protagonista sino que alcanza a la doctrina justicialista asociada al 17 de octubre de 1945 (mito fundacional) y momento en que el peronismo pasó a ser sinónimo de argentinidad. Por ello, en el final de la pieza el Abad Jean Pierre nos hace escuchar de su órgano catedralicio “los gloriosos sonos del himno nacional”.

La figura de Eva Perón también interesó al público europeo. Sin duda esta atracción determinó que la obra de Alejandro Tantanián, *Muñequita o Juremos con gloria morir* se estrenara en Toulouse (2003). Pero para el autor –quien se inspiró en el *Manual del niño peronista* de Daniel Santoro– no fue tanto la historia de Eva y los mitos tejidos a su alrededor lo que motivó la escritura de la obra, sino los sucesos que en diciembre de 2001 afectaron a nuestro país. Asimismo, si bien aparece parafraseado un fragmento del cuento *Esa mujer* de R. Walsh y directamente se cita parte del relato de J. L. Borges, “El simulacro”, la obra no se centra en convalidar una versión “blanca” o “negra” del mito que busca generar una reflexión “hacer de la relación que tiene la historia argentina con los cuerpos y con la política”. Por eso el personaje Muñequita es un andrógino “una suma de lo masculino y de lo femenino, improbable de ser, medio fantástico; en realidad es una suma de todos los cadáveres políticos de la Argentina” y el texto “condensa poéticamente la relación que tiene la política con el cuerpo, con el sacrificio” (Domínguez, 2004, 111). En esa entrevista el autor subraya la relación de los personajes históricos con una “genealogía de cadáveres ilustres” y su vigencia en un país en el que siempre se está recomenzando (tiempo cíclico de mito); pero también la existencia de “los desaparecidos” y una “ausencia de corporeidad “que se manifiesta en diversas mutilaciones, “las manos de Perón, el cuerpo de Eva”. La obra, entonces. Y más allá de la relación que por su título se pueda establecer con el grotesco discepoliano, conecta el culto de los cuerpos muertos, la necrofilia, con la esencia de un país “profundamente

perverso”, cuyos habitantes revelan “una pulsión de muerte muy fuerte” que se verifica en una permanente “radicalización de la melancolía, del dolor, del abandono, lugares que son de regodeo masoquista” (id.). La obra exhibe los cuerpos enfermos y desesperados de los héroes, el cuerpo sangrante y aplastado de Cabral, la piel de Muñequita (Eva) con el color de la putrefacción y su cuerpo ultrajado y en estado de descomposición. En el espacio de la morgue, el tiempo también es circular: de ello dan testimonio los cuerpos de Mariano Moreno, Facundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas José de San Martín, Manuel Belgrano, Juan José Castelli, pero también los fusilados de José León Suárez, los muertos de Trelew, y Juan Domingo Perón con sus manos arrancadas.

En 2004, la coreógrafa Silvia Vladimivsky revive (y reaviva) el mito que generó Eva Perón en *La Duarte*. Trabajada en diferentes cuadros, reitera el proceso por el cual la joven actriz (la Duarte) a partir de su llegada a Buenos Aires alcanza, un nivel de veneración que la acerca a la divinidad (Santa Evita). Este ascenso aparece explícitamente narrado por una escenografía de línea constructivista en la que el símbolo escalera se asocia a otro signo visual que marca la transformación, como lo es el vestuario (joyas y trajes de Dior). La utilización de un elemento coral (la murga dirigida por un bastonero) remite al mundo prestigioso de la tragedia, así como también se trabaja sobre los opuestos fuerzas del bien y del mal: lo demoníaco (= eclesial) versus Eva.

Si bien el personaje tiene gran presencia en escena en solos y dúos, sin duda el centro es una Eva que integra diversos elementos míticos generados alrededor del mundo femenino, que trascienden lo político, tal vez por ello de los fragmentos de los discursos políticos de la protagonista enunciados en *offy* diluidos en la música que Sergio Vainikoff compuso especialmente solo se reciben fragmentos. Lo que se impone es la fragilidad que necesita de la figura masculina de un Perón/padre que la proteja, que se muestra débil frente a las traiciones de su hermano e impotente frente a la enfermedad. Ella en medio de dos energías que se cruzan, “el amor del pueblo y el odio de quienes la cuestionan”: y la dramaturgia la sitúa confrontando por tres

hombres: Perón quien en un juego dual aparece como “una figura sustituta del padre y también de Dios” (Pacheco, 2004), su hermano y el descamisado.

El hábil manejo de los signos verbales y no verbales que realiza la coreógrafa permite un nuevo tipo de lectura del mito. Mientras las palabras de los descamisados (hoy cartoneros) que retumban en escena (“santa”, “revolucionaria”. “militante”, “abanderada”) la instala como mito político, lo no verbal (el cuerpo frágil, la gestualidad, la iluminación, las imágenes –en especial la de la mujer embarazada que le hace confrontar su esterilidad– la coreografía, el vestuario) opera en el mundo de lo femenino. La carencia como motor, como posibilidad de evolución, “esa es la clave que me interesa demostrar”.

Fidelidad a lo iconográfico: el peinador Oscar Colombo peinó a la bailarina Eleonora Cassano como lo hizo con la mayoría de las otras actrices que encarnaron a Eva en otras producciones (Luisina Brando, Esther Goris, Valeria Lynch, Nacha Guevara), tal como lo señala María Ana Rago en su nota “Evita una fina estampa” (*Clarín*, 23 de enero de 2004, p. 3). Una Evita amante de los diamantes y rubíes de Birmania, y trajes de alta costura con los que podía competir con la oligarquía.

Para Vladimivsky, Eva Perón se inmoló por sus convicciones, y su complejidad ha sido determinante para que, a pesar de todas las recreaciones, en ninguna haya alcanzado su dimensión exacta. Por eso la coreógrafa opta por reunir fragmentos y no organizar un gran relato porque son sobre ellos que se construyen hoy los mitos. Fragmentos de la historia del peronismo, fragmentos de la historia individual de Eva. No está interesada ni en la exactitud cronológica, ni en seguir las pautas que rigen el tradicional género biográfico.

La imagen disparadora: la foto que muestra a Eva refugiada en los brazos de Perón la tarde del 17 de octubre de 1951 en el palacio de Gobierno mientras era aclamada por la multitud. Es precisamente la convivencia de la figura de un marido protector que cumple las funciones del padre ausente y la de los descamisados que reemplazan a los hijos que no pudo tener la que justifica ese amor públicamente expuesto como múltiple, para con Perón y para con el pueblo, sobre el que Evita insistió (y que, como hemos visto, de

modo tan lúcido mostraran las anteriores obras sobre ella). Pero también le interesa mostrar a una Eva Niña y una Eva en su agonía (fotos de estas dos etapas son incluidas en el programa de mano). En el primer caso, situada en un medio adverso, “la Eva resentida y no reconocida”; en el segundo, la mujer mártir que “elige la acción de darse, ignorando los reclamos de un cuerpo que no resiste tanta pasión y termina derrumbándola, inmolada en su propio fuego”. Estas ideas de Vladimivsky serán el sustento del diseño escenográfico en el que es central el juego de horizontalidad y verticalidad, como del coreográfico con un tratamiento del movimiento y el ritmo que apuntan a revelar fuerza y debilidad, pero siempre –más allá de algunos pocos y brevísimos cuadros “estatuarios”– en el vértigo y frenetismo, que se corresponde así a la vida relatada.

Las segundas versiones

Tres autores ofrecieron diferentes versiones de sus obras sobre Eva: Copi, Agustín Pérez Pardella y Mónica Ottino, y resulta significativo analizar algunos de los cambios operados tanto en el campo de la producción como en el de la recepción.

En 1970, el grupo TSE dirigido por Alfredo Rodríguez Arias estrena la citada *Eva Perón* de Copi.²² Si bien su autor sostenía que no se trataba de una obra antiperonista (algunos peronistas lloraron emocionados en su estreno), las amenazas, la destrucción de los decorados, los golpes recibidos por los actores y el estallido de una bomba determinaron que durante tres meses tuviera que ser representada con custodia policial. Al margen de estos acontecimientos, el hecho más grave fue que la obra se analizara exclusivamente en términos políticos sin conocerla. Según declaraciones realizadas por el autor a François Lepot en 1984: “...muchos opinaron de oído. Basados en los ataques al teatro y al hecho de ser interpretada Evita por un travesti, muchos peronistas adhirieron a la repulsa. Hubo otros que sin ver

la pieza criticaron más que nada el hecho de que hubiera escrito sobre Evita y la presentara como gran figura en París. Creo que en estos momentos ninguno de ellos pensaría lo mismo”.

Más allá de la polémica que pudo haber generado que la primera palabra pronunciada por la protagonista fuera “merde” y que su acto final consistiera en apuñalar a la enfermera que la cuidaba y desaparecer después de haber agredido y humillado permanentemente a su madre, Copi propone hábilmente un saludable ejercicio de reflexión sobre los propios pecados de un amplio sector de la sociedad argentina, amante de las posturas paternalistas y de las soluciones mágicas, condescendiente con la corrupción, individualista, sectario, más que un ataque a la protagonista. Esta farsa trágica (la protagonista mata a la enfermera, la coloca en la cama para que ocupe su lugar y sea velada como Eva y finalmente huye con las joyas) puede inscribirse entre las piezas de vanguardia con una fuerte dosis de crueldad y extravagancia, y la utilización de un amargo e implacable humor verbal que no solo da por tierra con el mito de Evita, sino con el de Perón, un auténtico desafío si pensamos que por entonces la popularidad del líder se hallaba en uno de sus puntos más altos (como vimos antes, en nuestro país, en 1970, se estrenaba *El avión negro*). Cobarde, egoísta, insensible, astuto y manipulador, este personaje pronuncia las palabras finales, palabras que terminarán resultando proféticas, aunque él no crea en ellas y desee lo contrario: “Eva Perón, *messieurs, est plus vivante que jamais!*”.

Tal vez las dos audacias mayores de Copi fueran, una, trabajar no solo sobre personajes históricos sacralizados y acercarse a un aspecto de la realidad argentina desde un arte ficcional por excelencia como el teatro, sino además elegir un género considerado menor e irreverente como la farsa; el otro, hacerla protagonizar por una travesti. Precisamente en esas audacias se afirma la importancia de la obra: nada más adecuado que representar la realidad argentina a través de una farsa trágica y mostrar a través de un travesti la marginalidad y la ambigüedad que marcaron la vida de Eva Perón desde su nacimiento hasta mucho después de su muerte. La opción por el travestismo

del personaje puede operar como metáfora de una estructura paternalista castradora, pero también interpretarse como un procedimiento tendiente a marcar la fuerza, el poder, el grado de violencia y de autoridad que manifestó en vida el personaje histórico. El episodio violento del final, que de modo obvio no se corresponde con lo sucedido en realidad a la hora de su muerte funciona sí como una metáfora de esa violencia que Eva había manifestado en vida; una Eva que en su famoso discurso de mayo de 1952 amenazaba salir “con los descamisados de la patria, muerta o viva, para no dejar en pie ningún ladrillo que no sea peronista” (en Viola, 2000, 98).

Los esfuerzos por silenciar esta obra fue un testimonio más de cómo los argentinos –peronistas y no peronistas– temen oír y ver aquello que les puede generar dudas, que los desafía a cuestionar consignas heredadas y los lleva a replantear sus propios patrones valorativos y actitudes. Hubo que esperar al 2005 y en el marco del Festival Internacional Tintas Frescas, para que esta obra volviera a representarse. Como lo analizamos en *Lenguajes escénicos* (2006), durante dicho encuentro se presentaron dos puestas en escena de la obra de Copi, una, la “francesa”, con la figura protagónica travestida, y otra protagonizada por una artista femenina: mientras la primera se acercaba al desborde esperpéntico y desmesurado propuesto por el dramaturgo, la segunda, local, aparecía excesivamente contenida y cautelosa, tal vez porque su director recordaba que el travestismo del personaje de Evita le valió a Copi la prohibición de ingresar a la Argentina hasta la reinstauración de la democracia en 1984.²³

Agustín Pérez Pardella estrena dos versiones sobre la vida y obra de Eva Perón: la primera corresponde a 1985 y la segunda es de diez años después.²⁴ En septiembre de 1984 terminaba la escritura de la pieza que originariamente ofreció dos títulos alternativos: inicialmente, *Evita se va* y luego, *Mi querida Evita*. Finalmente, ambos fueron reemplazados por *Evita, la mujer del siglo*. El primer título remitía a la conclusión de la pieza: la muerte de Evita rodeada por Perón, el padre Benítez y las enfermeras, su anuncio oficial por las emisoras radiales y las palabras pronunciadas por dos coros, el de sus

enemigos y el de sus seguidores. Ese desenlace le ponía punto final a una historia que había comenzado con la partida del pueblo, su vida en una pensión en Buenos Aires, su actuación como actriz en el cine y en la radio, su encuentro con Perón, su participación activa en los hechos del 17 de octubre, la oposición de militares y mujeres de la aristocracia, su éxito en España y en el Vaticano, su renunciamiento y su enfermedad incurable. La inclusión de fragmentos documentales referidos a la historia política de los años 30 y la utilización de la voz grabada de Evita reforzaban el efecto de verosimilitud histórica que proponía la organización cronológica de las secuencias. El segundo título revelaba el tipo de aproximación afectiva al personaje protagónico, que situaba a la obra en un campo individual y subjetivo. Mientras el primer título organizaba la lectura de la pieza en el sentido de una biografía escénica con un desenlace cerrado y el segundo mensaje unívoco del afecto y la mirada entrañable del dramaturgo, el título finalmente elegido para su estreno desplaza la mirada del receptor hacia una Eva Perón que trasciende su muerte y entra a la Gran Historia –“Eva fue una elegida de los dioses, consiguió lo que quiso y murió joven”, solía decir Silvina Bullrich–, y con tales trazos se incorpora al universo mítico de los argentinos.

Pérez Pardella enfoca la reconstrucción biográfica en tres momentos (su origen oscuro, la conquista del poder y su muerte) que coinciden con los tres momentos de la estructura dramática (introducción, nudo y desenlace). Si al comienzo focaliza su interés en la etapa de Eva Duarte como actriz, es porque le permite señalar algo sobre lo que se insistirá a lo largo de toda la obra, su carácter de mujer predestinada. Así, sus sucesivas personificaciones de Catalina la Grande, Ana de Austria, Lola Montes, Isadora Duncan, Madame Chang Kai-Shek e Isabel de Inglaterra, grandes mujeres a las que según el personaje del Director “superaría holgadamente en grandeza, fuerza y dramatismo” (p. 8) son interpretadas esencialmente como prefiguraciones de su destino glorioso, de su propia incorporación a una historia universal de la que nunca podrá ser desterrada. El dramaturgo soslaya la enumeración de las obras y reformas sociales –lo considera aburrido por conocido y antiteatral–

y privilegia aquellos momentos en los que la política se convierte en hecho espectacular: el encuentro con Franco (ovaciones, condecoración, abrazos, discursos, llantos de emoción), con el Papa Pío XII (gigantesca bandera papal gradualmente iluminada, bendición, Eva arrodillada y con los ojos llenos de lágrimas, besos del anillo, salida lenta y ceremonial, cantos religiosos y coros litúrgicos, olor a incienso).

Para establecer una simultaneidad espacial y temporal entre la esfera escénica y la dramaturgica utiliza el teatro dentro del teatro: el ensayo de una obra sobre la vida de la Primera Dama como regalo de cumpleaños por parte de un elenco de teatro obrero que resulta interrumpido por el propio general Perón para comunicarles la inminente muerte de Evita. En ningún momento se pierde la ilusión referencial, pero se repite e intensifica el juego dialéctico entre la realidad y la ficción: la agonía y muerte de la protagonista formarán parte del cuadro final. El elenco teatral que representa momentos de la vida de Eva en vida de la protagonista nos introduce en otra puesta en escena, esta vez de la política, y despliega todo un dispositivo que simboliza el espectáculo grandioso del poder, para finalmente desembocar en el momento en que el dolor privado se eleva a tragedia colectiva. Esa mujer, para la que todo fue desmesura (su pasión, un fuego volcánico, su amor a Perón y a los humildes una entrega sin límites) se extingue, y aparece una Eva pálida, delgada, débil, rodeada por sus compañeros del final, fantasmas de pesadilla (seres dolientes y enemigos).

El autor tuvo la intención de mantenerse equidistante entre el ditirambo y el panfleto, entre –según nos declarara ese año en una entrevista– “un rechazo irracional y delirante” y “un entusiasmo fanatizado”, y así logra que su versión escénica pudiera convertirse en “un nexo entre los protagonistas de su tiempo histórico y la juventud a la que muchas veces se le escamoteó la verdad”. Resultaron especialmente significativos algunos aspectos de la recepción: la mayoría de los espectadores aplaudían los dichos de la protagonista como si aplaudieran a la Eva real, no faltaron gritos de adhesión a un Perón que proclamaba en una de las secuencias “somos dueños

de la verdad”, la atmósfera política alcanzada por los textos pronunciados motivó a los espectadores a cantar la Marcha Peronista, al tiempo que –según el director del espectáculo– el personal técnico del teatro Roma de Avellaneda boicoteaba las funciones con un mal manejo de las luces.

La versión de 1995 ofrece significativos cambios. Adopta la estructura de una comedia musical en cuadros que corresponden a los sucesos más significativos protagonizados por Eva: su llegada a Buenos Aires, su trabajo como actriz, la fecha del 22 de enero de 1944, en la que Homero Manzi la presenta a Perón, el enfrentamiento con los aristócratas, el arresto de Perón, las movilizaciones obreras, el complot de los militares, la jornada del 17 de octubre, su viaje a Europa, el renunciamiento, su enfermedad y su muerte. Ya no hay teatro en el teatro, sí un narrador en lugar del director de las primeras escenas de la antigua versión, quien anuncia que se contarán algunos aspectos de la vida de una mujer que generó un amor extremo, el del Pueblo, y un odio igualmente extremo, el de sus enemigos, y que en menos de una década de vida pública con su lucha alcanzó poder y gloria. Las distintas secuencias que desarrollan la historia se corresponden en lo argumental con la primera versión, aunque en este caso, las canciones y los coros son parte fundamental del relato. La canción “Evita” que cierra el espectáculo retoma el eje del discurso que dio efectivamente Eva Perón antes de morir²⁵ y contribuye a definir la lectura del espectáculo: “Yo no saldré de aquí”, “Yo siempre seré parte de mi pueblo”, “Yo no caeré de mí como otro muerto”. Precisamente en esa instancia impreca a Dios con una frase bíblica: “Dios mío, por qué me abandonaste”, y en lugar del anuncio radial de su fallecimiento que cerraba la primera versión, vemos cómo su cuerpo es recuperado por el ballet y “lentamente comienza abandonar el escenario en un ascenso triunfal”, mientras estallan en *off* las voces de un pueblo que la proclama Jefa Espiritual de la Nación (p. 38). Una Eva que conmina: “¡Hagan de mí su canto los que cantan!” (p. 39) y que peligrosamente se va deslizando de la historia al mito.

Mónica Ottino elige en 1992 para *Eva y Victoria* un camino que

claramente otorga prioridad a lo ficcional, lo que le permite desarmar y recomponer la realidad: no lee los documentos fuente como un objeto de comprensión en sí mismo, sino un medio para entender otra cosa, como punto de partida para recrear estados de ánimo, sus diálogos, sus vacilaciones y sus proyectos incumplidos. Lo privado da luz sobre lo público, explica (en el sentido también de 'desplegar'), completa, revela, se abre a otra visión; trabaja lo histórico, a partir de una biografía que ofrece puntos coincidentes con los datos verificables, pero incorpora sucesos nunca acaecidos y palabras jamás pronunciadas al proponer un diálogo de dos mujeres públicas, Eva Perón, figura emblemática del peronismo, y Victoria Ocampo, paradigmática representante de la oligarquía, quienes nunca tuvieron la oportunidad de comunicarse, de conocerse.²⁶ En este encuentro imaginario, Eva convoca a Victoria para que la ayude a defender los derechos femeninos. Representantes de dos mundos opuestos, las discusiones y agresiones verbales que el encuentro suscita simbolizan las oposiciones que en el campo social existieron y aún hoy lesionan a nuestro país (de haberse realizado ese encuentro –pareciera decirnos la autora– tendríamos otra historia). Asimismo, la obra nos diseña el itinerario individual de dos mujeres que buscaron tener voz y ambicionaron poder, en una sociedad masculina que las prefería calladas y sumisas. Más allá de las diferencias de orígenes y de objetivos a lograr, Victoria Ocampo y Eva Perón, en el campo de la política y de la cultura, respectivamente, tuvieron que luchar para no ser silenciadas: “Este es un mundo de hombres y las dos vinimos a romper las reglas de los hombres” (libreto), por eso sus acciones fueron vistas como transgresoras del orden social. Victoria, divorciada y al frente de una revista de prestigio internacional como *Sur*, “pudo vivir a lo hombre libre y rico” (libreto), y Evita tuvo que enfrentarse violentamente con aquellos que consideraba enemigos para imponer el voto femenino y alcanzar un poder político casi total (aunque no pudo acceder a la Vicepresidencia de la Nación y no solo por su enfermedad).

A través de su trabajo con los datos históricos, la autora logra reabrir el

debate sobre la marginación efectiva de la mujer y sobre la percepción de su marginalidad, productos, respectivamente de acciones reales y gestos simbólicos generados desde el universo masculino. *Eva y Victoria* pone en crisis las versiones cristalizadas del pasado y deconstruye el discurso de aquellos que detentaron el poder político y el de la palabra. Su texto traspasa los límites del llamado teatro histórico, pero, al mismo tiempo, no queda adscripto a un puro mundo de ficción, en el sentido de inventado. Con la elección de estas figuras que actuaron efectivamente en el mundo “real” y su anclaje en un universo “ficcional” como sujetos discursivos, Mónica Ottino –como una década después sucede con *Madame Mao*– genera una obra que registra la modulación particular de la historia a partir de experiencias individuales y detecta las mediaciones existentes entre estas y la identidad colectiva, completando, cuestionando y potenciando el grado de conocimiento que nuestra sociedad tiene sobre sí misma (Zayas de Lima, 2004).

Lo interesante es que esta obra se reestrena en 2007 y ofrece cambios generados desde un nuevo tipo de recepción por parte de quienes la ponen en escena. Tanto la primera como la segunda versión fueron adaptados por Susana Anaine y Luciano Casaux, y en las dos obras se mostraba a Victoria Ocampo con 48 años y en el momento del reencuentro con 53. Para la puesta en escena, la autora modificó el texto al incorporar datos concretos referidos a la vida amorosa de Victoria Ocampo, en función de la actriz que en esta oportunidad iba a representarla, mostrándola en la plenitud de su atractivo como mujer. Lo que sí fue realmente significativo es cómo, parte del equipo de producción modifica, a su vez, el texto original y disuelve la confrontación en una conciliación de los opuestos. Este cambio subestima la importancia de la discusión de las ideas a favor de un factor emocional, de simpatía, correspondencia que resulta subrayada con la elección de dos actrices igualmente bellas y atractivas.

Todas las obras mencionadas intentan recuperar el personaje (o aspectos del personaje) algunas la congelan en un universo estático, ídolo

inmóvil e intocable; otras rechazan la mitificación/petrificación humanizándola (Ottino), otros la destruyen y abren el camino a otro tipo de mito (Copi).²⁷ En las obras del primer grupo su entrada a la eternidad “clausura el tiempo de la acción y la heroína habita un cosmos santificado, aquel de un movimiento originario que la arrastra hasta solidificarla en el cenit” (Siganevich-Cangi, 1997, 35); en la segunda, la muerte la introduce en el campo de una historia que puede ser modificada a través de la ficción.

Eva Perón es al mismo tiempo una “muchachita humilde de Los Toldos”, pero que, como la princesa Diana ofrece su corazón a los humildes, se conecta con el pueblo. Y ambas, cuando están a punto de triunfar (Eva Perón por acceder a la vicepresidencia; Diana, por consolidar una relación sentimental), mueren trágicamente.²⁸

Desde el punto de vista psicoanalítico Susana Dupetit y Nasim Yampey (1992) analizaron el mito de Evita, al que ven como una “transvasación del desarrollo social y cultural del país durante un período determinado a una persona concreta, apta para asumir la personificación exaltada de elementos del devenir histórico”, y que conforma “una de las formas de realización de la fantasía inconsciente, objetivada y coparticipada dentro de la comunidad” (pp.71-72). Su mito también aparece asociado al de Perón: “matrimonio sin hijos, adoptaron al pueblo peronista como suyo a la manera de la familia arcaica, originaria” (p. 77); su pasional devoción pública al Líder construyó “la dramatización de una epopeya de redención nacional que ambos protagonizaban” y que representaba, más que un ritual religioso “un acto mítico que el pueblo debía asumir incondicionalmente” (p. 78). Eva compartió con Perón el generar en las multitudes un mismo efecto: “Tanto Perón como Eva tenían un mágico encanto: era su propia voz (vox Dei) resonando con potencia y gloria tras la batalla contra los enemigos de la patria y de la humanidad” (p. 79).

Perón y el Che

Las obras sobre estos dos personajes históricos revelan las estrechas relaciones entre los líderes y sus liderados: el líder seduce, inspira confianza ciega, su figura es casi “sagrada”, lo mismo que sus palabras (San Perón, Santa Evita). “Los seguidores del líder mitigarán el error, lo ignorarán, lo descalificarán, lo retransformarán en hallazgos originales, o se lo adjudicarán a los “enemigos”, culpables y causantes del hecho”. En liderazgos muy intensos, el líder es cuasi “perfecto”, “inmaculado”, sin sombras, es una figura multidimensional que irradia luz en todas direcciones. Es decir, que el líder como figura sociopolítica “provoca una escisión entre la persona real que es y el tipo que origina” (Labourdette, 1987, 138). Es la figura que hace olvidar a los hombres el texto que han ido a escuchar (Sennet, 1978) —esto ocurría generalmente con Perón— o que tiene el mérito de “hacer verosímil un discurso que carece de referentes exteriores de verosimilitud” (Rinesi, 1994, 107), lo que es aplicable al Che.

Perón

A pesar de que el mito tejido acerca de Perón se construye junto con la historia del país de los últimos cincuenta años (Abramovici y Landoni, 1990)²⁹ su figura pocas veces aparece como personaje (protagonista o no) de obras teatrales. Y de ellas, es *El avión negro* (1970) la que ofrece el momento de la aparición del mito en escena.³⁰ Generada a partir del Cordobazo en 1969 por un grupo de autores (Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik), pertenecientes a una misma generación y conectados por importantes “razones de amistad personal”, la obra se ofrece como una “parábola sobre las posibles y previsibles reacciones de algunos representantes de la sociedad argentina, ante una inesperada manifestación peronista, que aparecería inundando las calles, al estilo de las de antes”.³¹

Allí el líder aparece como sueño, por momentos una visión de la imaginación, fantasía, en otras del mundo de los sueños. Desde un punto de vista junguiano, lo onírico se constituye a través de imágenes simbólicas que tienen un doble valor; por un lado disfrazan un deseo o una frustración; por otro, son manifestaciones del inconsciente colectivo. La conexión con lo mítico no puede sorprender cuando entre los expresos confesados se destaca el buscar “conmover” al espectador, pero sobre todo si tenemos en cuenta las reflexiones de Carlos Somigliana, uno de los autores, sobre su gestación: “Lo más difícil fue establecer la columna vertebral, la ideología del espectáculo. Ese retorno de Perón forma parte de la mitología popular y sirvió de punto de partida para elaborar una trama sobre todas las luchas intestinas que se desarrollaron dentro del peronismo, y mostraba también cómo el movimiento popular que crecía dentro del mismo peronismo resultó masacrado y aniquilado” (Zayas de Lima, 1995b, 118).

En la obra hay información sobre los actos de gobierno llevados a cabo por la iniciativa del líder (vacaciones, aguinaldo, nacionalización de los ferrocarriles, casas regaladas) y una reproducción de los eslógans de la época “Si este no es el pueblo, el pueblo dónde está”, “Ni yanquis ni marxistas, peronistas”, “Mañana es San Perón, que trabaje el patrón”, “Aquí están, estos son, los muchachos de Perón”. Pero también una permanente polarización entre civilización y barbarie, alta burguesía-aristocracia y pueblo, blancos y cabecitas negras, antiperonistas y peronistas. Oposición reforzada por vocablos de una especial connotación (negros, oligarcas, descamisados, gorilas, pitucos, los muchachos) que formaron parte del discurso existente entre 1945 y 1955, tanto en el campo del peronismo como en el de la oposición.³² La obra mitifica no solo la figura del líder sino de dos espacios que le son estrechamente conectados: “aquel balcón” (el de la Casa Rosada) y “la fuente” (la de la Plaza de Mayo, el 17 de octubre). Los personajes constituyen verdaderos “tipos”. En especial, las canciones compuestas por Carlos Somigliana,³³ consolidan un universo mítico. “La canción del nuevo diecisiete” (con música de una canción infantil incorporada al repertorio de

las hinchadas de fútbol, “Ahí va la bruja montada en una escoba”) muestra la fiesta, pero también el rito: primero lo sagrado, el saludo al líder, quien desde lo alto los bendice. La presencia de dos mudos testigos: el Cabildo (emblema de la Revolución de Mayo) y la Catedral (referencia al poder religioso, pero también a la histórica y polémica quema de las Iglesias). Luego la fiesta (el reparto de comida y bebida) y el clímax, la transgresión (baño en la fuente). Finalmente, después de lo orgiástico, el descanso (como es San Perón, trabajará el patrón). El líder que tiene el poder, y en actitud paternalista regala bienes al pueblo, como el dios bíblico, ordena el descanso.

La segunda canción “Esta marcha se formó” (con música carnavalesca “A nuestro director le duele la cabeza”) advierte sobre la revolución y turcos con Torino. La que le sigue “Este es el pueblo” –sobrepone a las notas de la canción futbolística “Sí, sí señor, yo soy de Boca”– profundiza la división anterior y refuerza la posibilidad de una nueva movilización.

No hay opositores sino enemigos que aparecen demonizados en la cuarta canción “Aquí están, estos son...”. Un odio irreductible que se materializará en hechos concretos, tal como lo relata la última canción, la “Canción de las profanaciones”, cuya música de brindis (“el Chupechupe”) describe la destrucción del Barrio Norte y los reductos de la oligarquía allí y en Palermo Chico.

Tomadas como un solo bloque, las cinco canciones condensan la doctrina peronista, pero también exaltan sus aspectos míticos: el líder paternalista, la historia como progreso, existencia de un mundo mejor, la revolución.

Leónidas Lamborghini –quien dedica la obra a la memoria de su amigo John William Cooke– desde una línea de pensamiento peronista (podríamos afirmar, ortodoxa) coincide con Marechal en atribuir a este movimiento las cualidades de la serpiente, que a pesar de su cambio de piel, permanece (“como mi amigo Marechal, confío en las peladuras del peronismo”), y ve en las masas peronistas una especie de reencarnación de las “masas gauchas”:

ambas pertenecieron a sectores marginados y ambas fueron proscriptas. La Argentina que acepta es aquella “que nos hizo soñar el General. En ese encuadre es que concibe *Perón en Caracas* (1999), veinticinco años después de la escritura de *Eva Perón en la hoguera*, en la que el protagonista sexagenario y con claros signos de deterioro físico, aparece como un fantasma vivo. Pero también como “veterano actor en búsqueda de sí mismo y de interpretarse en su nuevo papel de Líder Político desalojado del poder y obligado al exilio, pero que, no obstante, ya está preparando el terreno para recuperarlo”.³⁴ Un Perón/Personaje que se percibe como “El argentino más amado y más odiado del siglo” (p.14). Y como en todo mito, demonizado o canonizado, sacudiéndose en un juego de polarizaciones: estadista, revolucionario, visionario, adalid o payaso, charlatán, mentiroso, demagogo (en una acotación cercana al desenlace asimila la imagen de un Perón dolorido al Cristo grotesco de un Ensor o al Arlenquín de Discépolo). La obra desarrolla reflexiones morales sobre la historia nacional y los avatares del peronismo, los conflictos entre la izquierda y la derecha, la aceptación de los medios en relación a los fines, en boca de un Perón que también oscila entre la lucidez y la confusión, la fuerza y la debilidad, el raciocinio y la alucinación. Es el Líder que busca “reconquistar el Poder con el conjunto del Pueblo” (p.22) aunque, en realidad, ese logro depende del “Todo que es el Líder” y el único capaz de “modificar el curso de la historia” (p 25), luchando por una “solución permanente” (p. 31). Además de líder, en “una suerte de trance místico” se percibe como profeta y mártir, clavado en la cruz del Peronismo (p. 34). En el desenlace, el discurso de Perón inaudible, indescifrable, queda interrumpido por los insultos de sus enemigos, y el fantasma de Perón retrocede hacia las sombras, amenazado aunque “se presiente que está todavía allí, pugnando por ocupar otra vez el centro de la luz, la escena” (p. 39). Queda así colocado en una esfera mítica: líder fantasmal, que al hacerse invisible remite en el plano psicológico a la represión, a lo reprimido, pero al que el hecho escénico le devuelve la materialidad y la posibilidad de la inmortalidad.

En un circuito teatral totalmente marginal, como lo es una Unidad Básica, se estrenó *¡17 de octubre, siempre!*, de Julio Cardozo, en 1983. Aparecen personajes que pertenecen a las clases que entonces se enfrentaron, un coro y un presentador solista. Pero los sucesos que se presentan no son los del primer gobierno peronista, sino los que corresponden a su proscripción. Mientras aquellos son evocados de modo poético por un coro que ve a los obreros como “bandada de gorriones”, “surgidos del fondo de la tierra”, negros “de furia” y “de piel”. El relator recuerda todas las conquistas sociales adquiridas; los segundos corresponden a las acciones escénicas que muestran las traiciones y la muerte que desde la llamada Revolución Libertadora, con sus bombas y persecuciones, hasta los 70 y los 80 con los desaparecidos, hirieron al país.

¿Cómo aparece aquí la figura de Perón? No es un fantasma, sino una foto colocada en la pared, “un pobre retrato... con una rama de laurel” acompañado de un cartel visible toda la obra con la leyenda “Liberación o Dependencia”.

A esa foto se dirigirá el coro, que aparece situado al comienzo en un costado en forma triangular como una flecha que apunta al público sosteniendo una bandera argentina. Precisamente hacia el final ese coro convoca a Perón para hacer un nuevo 17 y echar a “los cipayos”, hacer la revolución como si él estuviera y “dar vuelta el país como una media” al tiempo que anuncia “Paso, paso, paso, se viene el Peronazo”.³⁵ Se retoma así la “predica” de Perón, la doctrina peronista que la reforma constitucional de 1949 había convertido en Doctrina Nacional, y cuyos principios se universalizan a través de la Escuela Superior Peronista.

Nunca serás olvidado. Crónica de un líder (libro de Atilio A. Forte y música de Osvaldo Sequeira) se estrena en Rosario en dos oportunidades, la primera el 1º de julio de 1988 en la sede de la Asociación Bancaria, y la segunda, el 12 de marzo de 1994 en el teatro El Círculo. Dirigida por su autor, ofrece ya en su programa, datos interesantes para un análisis. Allí se afirma que esta

representación artística es “un canto popular de reconocimiento al líder mayor de los trabajadores, al abnegado defensor de los derechos de los humildes, al luchador incansable en pos de la unidad nacional, al prócer de nuestra patria”. Como si fuera un efectivo interlocutor se la dedica: “En tu honor, mi General, te brindamos este sencillo homenaje *Ópera a Juan Domingo Perón*”. Y en un recuadro se subraya:

EL RECONOCIMIENTO DE UN PUEBLO TRABAJADOR

POR PRIMERA VEZ EN EL MUNDO

PADRE DE LOS TRABAJADORES

ÓPERA FOLK

A JUAN DOMINGO PERÓN

"NUNCA SERÁS OLVIDO"

Porque los Obreros de mi Pueblo caminaban sin el calor de un padre, la oligarquía decía: ahí van los hijos de nadie.

CANTATA CRIOLLA A JUAN DOMINGO PERÓN

Realizada por hombres que vivieron la verdadera historia.

Puesta en escena con música de nuestra tierra.

Vemos cómo ese “humilde homenaje” es presentado sucesivamente como ópera, ópera folk y cantata criolla, buscando unir el aspecto nacionalista que levantó como bandera el peronismo al aspecto universal y eterno que el campo cultural otorga al género operístico. En realidad, con su narrador, con sus partes cantadas y partes recitadas con fondo de guitarras, se acerca a la cantata,³⁶ y con su insistencia a dejar testimonio del funcionamiento del “reloj de la historia”, con una permanente cita de fechas y horas de los acontecimientos citados, remite a la crónica.

En este espectáculo con decorados básicamente esquemáticos, si bien los gestos, la música, la mímica y los desplazamientos coreográficos tienen notable importancia, la presencia del narrador determina el predominio del relato. Este comienza con los episodios de 1943. En medio de la oposición

de dos mundos (el de los “distinguidos oligarcas” y el de los “trabajadores silenciosos”), Perón aparece como “un incendiario”, “un mesías... ese que salvó a todos los cristianos del mundo... para dar una mano salvadora”. Cuando se narran los acontecimientos del 4 de junio de 1944, el protagonista es presentado como “un caudillo que llegó con la divina luz de los elegidos” para llevar al pueblo “hasta las puertas mismas de la esperanza”. En la referencia a la liberación y posterior discurso ofrecido en el balcón de la Casa Rosada, la crónica se despoja de esas imágenes sacralizadoras para incluir las palabras que fueron efectivamente pronunciadas. El carácter narrativo se continúa cuando se alude a la primera presidencia con la enumeración de las obras realizadas, mientras que en el episodio dedicado a la presencia de Eva Perón, el texto incluye un largo fragmento de *La razón de mi vida*. Evita también alcanzará como su esposo niveles que trascienden lo humano: Dios deberá hacerla inmortal no solo porque es la madre protectora de todos los argentinos y “paladín de nuestra historia”, sino porque el mundo entero la reconoce como “la más altiva y divina”. Las canciones que se incluyen subrayan asimismo esta lectura mitificada de este momento de nuestra historia.

Otra fue la opción en la obra *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada* (1985), de Tagle Achával quien busca desentrañar los orígenes y el porqué del peronismo, por lo tanto recrear un período social previo a 1945. Los 32 personajes que integran la obra le otorgan un alto grado de epicidad, Perón y Evita no quedan limitados a imitaciones simplistas y se confrontan con personajes de pueblo que funcionan como antagonistas, con una clara pertenencia de clase, se buscó despertar en los espectadores una actitud crítica. La obra perfectamente documentada sigue cronológicamente los acontecimientos que llevaron a Perón al poder hasta el momento de su derrocamiento. El autor, en un postscriptum al texto dramático, explica que no aborda el período 1973-1976 por varios motivos: no hubo protagonismo político de los trabajadores, ni la mujer fue un motivo central de la lucha política, derrapó la controversia amigo-enemigo y sobre todo, Perón más que como protagonista de los acontecimientos volvió

como símbolo. Sin duda, para el dramaturgo, un líder que decía sobre sí mismo “vuelvo descarnado; yo ahora soy un león herbívoro”, no funcionaba como protagonista de una obra interesada en mostrar el éxito de una movilización popular, que tuvo los alcances, según se expresa en la obra, el carácter de “Revolución Nacional” (p. 110). De modo recurrente, el protagonista subraya el modo en que lo utópico se ha convertido en realidad.³⁷

De hecho, a lo largo de la obra lo que alcanza una dimensión mítica es precisamente la revolución, que ha permitido no solo la participación activa del pueblo, sino el acceso del pueblo al poder, una nueva proclama de los sueños utópicos que Perón anunció al frente de un “Estado Benefactor”. El mensaje utópico que se conecta con el hecho revolucionario aparece asociado en esta y otras obras analizadas con el mito de la felicidad futura y que puede ser considerado lo que nosotros llamamos “un eco ficcional” de los discursos y trabajos teóricos escritos por Perón.³⁸ Esta pieza revela, como la anterior, la necesidad de las masas de tener un contacto personal con el líder, de verlo y oírlo o, al menos, de contar con la presencia de su imagen.³⁹ Pero también pone en juego una cuestión gnoseológica: la autenticidad y la autoridad del texto teatral. Las palabras de Perón, como ocurría con la obra de Lamborghini, dramatizan las relaciones entre el testimonio, la memoria, la historia y el teatro al tiempo que establecen nexos entre la voz de Perón y las otras voces (de los que lo idolatraron y los que lo defenestraron). De lo verídico se pasa a lo verosímil (Mc Duffie, 1977) y la presencia de elementos míticos contribuyen a intensificar el problema que implica la combinación de la ficción escénica y la historia. Esta relación entre ficción e historia reaparece en *Borges y Perón (Entrevista Secreta)*, del escritor uruguayo Enrique Estrázulas Montero, estrenada en el Teatro Nacional Cervantes en 1998. Esta reunión imaginaria –sin duda inspirada por *Eva y Victoria* de Mónica Ottino, una de las personas a las que Estrázulas dedica la pieza– solo confronta discursos de los protagonistas, pero en ningún momento plantea las causas que

determinaron un desencuentro aún vigente y deja suponer que con solo haberse conocido y dialogado la historia hubiera sido distinta.

Dos obras de estos últimos años van a escenificar la disolución de los símbolos que alimentaron el mito sobre un Perón Líder y al mismo tiempo Padre, y sobre el peronismo como movimiento (sentimiento) revolucionario.

En la creación colectiva *Unidad Básica* (2003), los militantes discuten sobre la opción a tomar ante los acontecimientos históricos del 55 en medio de un juego de truco (“El problema es el partido”), y las fotos de Evita y Perón se caen de la pared a pesar de los intentos por adherirlas a las paredes de la casa peronista (unidad básica) por ello en el desenlace todos quedan inmovilizados sosteniéndolas con las manos. Como afirman sus creadores, hay un pasado que se resiste a desaparecer y los “viejos ídolos”, quienes solo se sostienen porque “hay viento y hay cenizas en el viento”. El espacio en el que la protagonista de *Princesa peronista* –mantenida de un corrupto diputado provincial– expone sus deseos de protagonismo, en un baño mal iluminado cubierto de una atmósfera nauseabunda donde reinan la humedad y el orín. Y esa princesita, que fuera acunada por Perón, hija de una Reina del Trabajo, una “descamisadita” cuyo nombre con la “V de Victoria”, aspira a un protagonismo personal en el que se ve “caminando por las calles, saludando a la gente, ayudando a los pobres... cenando en el Claridge”. En esta obra de Marcelo Pitrola estrenada en 2006, no hay ya ni líderes ni movimientos revolucionarios vigentes, apenas gestos y simulacros; no hay balcones ni plazas, sino un restaurante donde militantes degradados cenan y un baño en el que queda encerrada quien verdaderamente había sido “tocada” por el General.

Perón y Evita en una “trilogía peronista”

Patricia Suárez y Leonel Giacometto publican en 2005 *Trilogía peronista*, integrada por *Las 20 y 25*, de Patricia Suárez, y *Puerta de Hierro* y

La eterna, estas dos últimas en coautoría. Si bien pueden leerse en forma independiente (de hecho la primera se estrenó en 2005, la segunda se había conocido en 2003, en un ciclo de Teatro Leído y la tercera nunca se estrenó) resulta mucho más interesante una mirada integradora. En *Las 20 y 25*, la figura de Eva no aparece en escena, sino que se la diseña a partir del discurso de cuatro personajes que están a su servicio (un ama de llaves, dos mucamas y un mucamo), tal como lo sugiere el título en los momentos previos a su muerte. Los diálogos revelan por una parte algunos aspectos contradictorios de la personalidad de Evita: su necesidad de revancha, su gusto por los vestidos lujosos y las alhajas, su vocación samaritana; pero también de Perón: su voluntad y su poder de mando, sus exigencias, su frialdad frente a Eva enferma. Pero, sobre todo revelan el efecto que Eva despertaba en ellos, en especial en Cayetana, mucama que a pedido del General oficiaba como doble de Evita. Lo que había comenzado como un trabajo (“Un secreto de estado”, p. 35) termina derivando en una confusión entre similitud e identidad. La sirvienta, imbuida de un pensamiento mítico, desconoce las semejanzas meramente ideales y –parafraseando a Cassirer– cada semejanza es entendida como una afinidad originaria, como una identidad de esencia. Por eso en la Escena 5 vemos a Cayetana aparecer al pie de la escalera “vestida como Eva en las fotos del 4 de junio de 1952, la última vez que aparece en público”, dispuesta a saludar a su pueblo. Y a pesar de las opiniones de los otros personajes ella se define como “la Sucesora de La Señora” (p. 42). Esta peculiar manifestación del pensamiento mitológico (que no es solo expresión de una fantasía desenfrenada) va a operarse respecto de la figura de Gardel, tal como lo veremos en las obras que analizamos en el segundo tomo.

Puerta de Hierro, la segunda obra de la trilogía, nos ofrece un diálogo imaginario entre el General y la actriz Ava Gardner, en el que queda al desnudo un Perón impotente, que reconoce su desapego por Eva, cuyo cuerpo maltratado tiene guardado en el altillo, que olvida sus promesas. Se homologan la ficción del mundo del espectáculo con el espectáculo de la política. Si la actriz Ava, cuyo nombre Perón confunde con el de Eva, emplea

el balcón para ensayar una próxima obra, el General usa el suyo para ensayar el discurso de su próximo regreso del exilio. Ambos memorizan sus libretos y estudian las estrategias de sus roles: ella cómo seducir al joven graduado; él a la masa que ha sido perseguida y lo ha mantenido vigente en su larga ausencia. Ambos tienen en vista la puesta en escena y la posición pasiva de los futuros receptores que estarán abajo, respectivamente en la platea y en la plaza. En su discurso, Perón, que se presenta como el jefe prestigioso y factor de integración, apela a la participación mítica, un “nosotros” distinto de “los otros”, promesas ciertas de futuro y una imagen en la que su persona se identifica directamente con la esencia de la nación (“Yo soy la Patria”, p. 72).

La trilogía se cierra con *La eterna*. Ya no estamos en el balcón sino en el altillo de la casa de Juan D. Perón en la calle Doctor Arce de Madrid: en el centro está el ataúd de Eva. Aquí es ella la protagonista que lucha “por despegarse la mortaja, por abrir la boca, para articular una palabra” (p. 91). Las tres secuencias de su monólogo se corresponden con los tres días que le permiten volver a vivir. En la primera recuerda su vida junto a él y le reprocha sus debilidades y cobardías; en la segunda, Eva revive las peripecias de su cadáver en Europa, eleva su queja por los aliados elegidos (Isabelita, López Rega y sindicalistas con “dentadura de lobo”, p. 102) al tiempo que le exige un regreso honroso. Si en la segunda secuencia Eva dudaba sobre las cualidades de Perón (¿sabio o hipócrita, honesto o mentiroso?), en la tercera, lo presenta como un general de fánfoches, un megalómano que organizaba campañas de autoglorificación a gran escala, y un traidor cobarde, y, en lo personal, su más dura y última decepción. Frente a la leyenda blanca y a la leyenda negra, la Evita que se nos presenta es la joven que ama y odia con la misma fuerza, que amaba a los pobres, que se autodefine como “energía bruta. Tesón y pelea. (...) Igualdad y dignidad” (p.101). Despojada así de toda aureola mítica es, a su vez, el agente que deconstruye el aura mítica tejida desde lo irracional y lo emotivo alrededor de Perón.

El Che

Sin duda, el Che aparece aún hoy como un ícono cultural transnacional, basta con recoger y relacionar los distintos discursos políticos y estéticos que lo tienen como protagonista: si por un lado es tema de debate en simposios académicos en todo el mundo –aun en los Estados Unidos– y aparece un “Che siempre” en la sección especial de Casa de las Américas, también su figura aparece “en los lugares más inesperados: en un partido de fútbol en Argentina, en conciertos de punk rock y recientemente en buzones en el *Upper West Side* de Manhattan” (Franco, 2002, 91),⁴⁰ además de en botones, afiches, y pañuelos. Lo notable es que un guerrero con categoría de héroe “no acabó en un mausoleo ni en una plaza faraónica, sino en camisetas, *swatches* y tarros de cerveza” (Castañeda, 1997, 407).

El proceso de mitificación del Che consolidado en los escenarios, aún inacabado, presenta algunas particularidades respecto de otras figuras históricas. No solo se realiza en vida, sino que trasciende los límites continentales. El musical *Ernesto Che Guevara* de Mario Moretti, estrenada en Roma en 1998 es un claro ejemplo. Allí El Che representa al héroe épico de nuestro tiempo: el guerrillero en permanente acción, el político *sui generis*, el diplomático poco diplomático y el burócrata antiburócrata que confronta tanto con Raúl y Fidel Castro como con Goodwin. El texto, organizado como sucesión de escenas, incluye referencias a la vida privada (las mujeres que estuvieron ligadas sentimentalmente). Pero la puesta en su totalidad apunta a mostrarlo como un monumento de la revolución permanente y de la trasgresión romántica, como un modelo histórico de una figura que encarna en los noventa el descontento de muchos hombres frente a las injusticias y mentiras de ese tiempo y la predilección por la utopía.⁴¹ Hay un mensaje optimista, no solo marcado por el texto, sino por la iconografía de afiches y programas que muestra al Che riendo, y la adhesión a lo utópico, que un subtítulo (*siamo realisti, chiediamo l'impossibile*), y el diseño de una escalera que asciende al infinito contribuyen a subrayar.

En nuestro país, la vida y obra de Ernesto Guevara fue puesta en escena en dos oportunidades en los 90: *Mataron al Che*, de Gerardo G. Pensavalle (1997), y *Cuestiones con Ernesto Che Guevara, durante la larga noche que precedió a su muerte*, de José P. Feinmann (1998). En ambos casos se respetan los datos fehacientes relacionados con los aspectos públicos de los personajes.

Pensavalle organiza de modo sintético los principales aspectos de la vida del Che. Su ruptura de un orden social que genera y avala situaciones injustas, el proyecto de una misión salvífica y la realización de hazañas, sus victorias y su muerte. El dramaturgo emplea en esta reconstrucción biográfica el esquema propio del héroe mítico y universaliza su experiencia: se trata de un hombre ejemplar y de una historia ejemplar. Mientras el héroe resulta idealizado (todo en él es valor, entrega desinteresada, objetivos claros, falta de dudas, amado hasta más allá de los límites por sus compañeros), los enemigos, serán caricaturizados a partir de una hiperbolización de sus defectos (cobardía, venalidad, ignorancia, traición, mentira). También el lugar es convertido en un espacio mítico, en el que confrontan las categorías vida versus muerte, bien versus mal.

En la obra se reconstruyen los hechos más sobresalientes de la vida del líder guerrillero, su juventud en la Argentina, su accionar en Cuba y su final en Bolivia, y elige como punto de partida la conocida imagen del Che muerto, después de ser bajado del helicóptero con el pelo revuelto y los ojos abiertos, “creando el efecto desconcertante de un cadáver vigilante” (Franco, 2002, 102),⁴² rodeado de fotógrafos que posan para sus pares junto a los responsables de la ejecución. El autor descubre que en el rostro del ajusticiado puede percibirse una sonrisa premonitoria tanto del Mayo francés como de la derrota de los norteamericanos en Vietnam, es decir el triunfo de otros proyectos utópicos, y hace suyas las palabras de Julio Cortázar (“nadie supo mejor hasta qué punto lo absurdo y lo imposible serán un día la realidad de los hombres”) para presentar su espectáculo al frente del grupo Memoria. Y si la imagen de un héroe que estando muerto miraba como si estuviese vivo –en opinión del algunos campesinos, parecido a Jesús–, como una persona viva a la

que no pudieron matar su espíritu, a través de la representación se hace renacer al Che, a la manera de Ave Fénix. El dramaturgo se apoya en una fe milenarista/revolucionaria cuyo profeta es el Che quien, a partir de una transformación radical, llevará a nuestro continente a un estado de perfección semejante al que tuvo antes de la caída/antes de la propiedad privada.

La obra termina con el fusilamiento del líder revolucionario y el festejo de sus enemigos. Lo que queda es su cadáver, la traición, la alevosía. Pero el espectáculo no termina con un discurso verbal sino con una imagen congelada, la del Che que yace sonriente frente a los militares que señalan sus heridas y levantan su cabeza para que los fotógrafos retraten las imágenes que recorrerán el mundo. Una imagen que confronta y abarca tanto a los espectadores como a los actores. La revolución está abandonada: ¿cuál es la lectura de su muerte? Interrogante que ni los polémicos fragmentos del diario del Che ni los comunicados y opiniones de las fuerzas militares incorporados en *off* llegan a responder. Pensavalle focaliza su interés en la reivindicación del héroe, y en hacer público lo silenciado, en un intento de reemplazar al discurso dominante, por otro igualmente hegemónico, sin fisuras: concibe al teatro como un arte que revela la verdad, capaz de revelar a un Che verídico (en 1999 intentará mostrar “*toda la verdad* sobre Malvinas” –la itálica es nuestra–), pero también como un arte que se hunde en el tiempo y el espacio mítico, un arte que mágicamente da vida a los muertos. En este sentido puede entenderse que en el programa de mano Pensavalle haga suyas las siguientes palabras de Julio Cortázar sobre Che: “Usa entonces mi mano una vez más, hermano mío, de nada les habrá valido cortarte los dedos, de nada les habrá valido matarte y esconderte con sus torpes astucias. Toma, escribe: lo que me quede por decir y por hacer lo diré y lo haré siempre contigo a mi lado. Sólo así tendrá sentido seguir viviendo”.

La obra de Feinman sigue otros carriles. Ya desde su título el término “cuestiones” nos ubica en una perspectiva que focaliza el interés en el debate ideológico y no en la reconstrucción biográfica, muchas veces contaminada de

elementos míticos fijos (inamovibles) y que anulan la posibilidad de una perspectiva histórica flexible (modificable). El eje central es la discusión sobre los límites de una revolución y de la violencia que desencadena. Las revoluciones políticas se inician a partir de un sentimiento, restringido con frecuencia a una fracción de la comunidad política cuando las instituciones existentes han cesado de satisfacer adecuadamente los problemas sociales que modelos políticos anteriores han contribuido a crear, lo que conduce indefectiblemente a una crisis. En el caso de la revolución cubana, el régimen de Batista, servil frente a los Estados Unidos oprimía, sumía en la miseria y exterminaba a la mayoría del pueblo. Thomas S. Kuhn (1975), al comparar las revoluciones científicas con las políticas, señalaba que el éxito de estas últimas exige que un conjunto de instituciones sea abandonado (al menos parcialmente) en favor de otro, lo que implica que ninguna institución gobierne completamente a la sociedad. El Che se ubica precisamente en esta instancia revolucionaria, entre el oprobioso régimen de Batista, al que se acaba de erradicar, y el futuro régimen castrista, que a Guevara no le interesa compartir. Ello permite una rica discusión sobre las relaciones posibles (y deseables) de quien encabeza una revolución con el pueblo al que pretende liberar, con los políticos que la institucionalizan, con los enemigos, y la responsabilidad frente a los seguidores.

Las marcas ficcionales no se ocultan: muertos que reviven cuando son convocados, retrocesos temporales, distintos personajes asumidos por los mismos actores, apagones para marcar diferentes secuencias temporales y espaciales. Ubicados en la escuelita de La Higuera, donde el Che transcurrió las últimas horas de su vida, vemos aparecer los fantasmas convocados de quienes lo traicionaron y de quienes lo mataron. Este escenario esencial opera como un foro en el que se ventilan y evalúan los motivos y consecuencias de sus acciones a través de un juego dialéctico en el que intervienen Ernesto Guevara y Andrés Navarro, historiador de treinta y ocho años, hermano de un desaparecido en la última dictadura militar, que está allí para interrogar y para narrar (o imaginar) la última noche del Che. Desde el comienzo de la obra y en su primera

intervención, Navarro marca la línea de lectura: no habrá exceso de rigor y precisiones, por el contrario hará alarde de las incertezas, ni frases propias de una literatura de tesis, pues tanto la exactitud como la grandilocuencia resultan engañosas. Pero paralelamente son muchas las marcas que le dan sustento histórico. Aparecen citas de biógrafos mejicanos tanto favorables como hostiles al Che como Paco Ignacio Taibo y Jorge Castañeda; se reviven con datos precisos entrevistas con periodistas extranjeros y se respetan detalles significativos de hechos sucedidos, como los fusilamientos ordenados por Guevara en la fortaleza La Cabaña, en enero de 1959.

El personaje del Che, cuyos mentores son Marx, Hegel y Engels, se autodefine como “apresurado, voluntarista, mesiánico, extranjero” que no puede conmoverse ante la muerte ni de amigos ni de enemigos, porque en el final de la vida de un revolucionario “están el triunfo o la muerte” (p.11). Por ello, para Guevara la descarga de los fusiles es la música de la revolución, y la revolución un poder destructor que quiebra el orden burgués que genera reemplazos definitorios: se coloca en lugar de la utopía, reemplazando el “progresismo” por la “izquierda”, y el concepto de “gente” por el de “pueblo”. Frente a un destino sin retorno, como lo es el de la pobreza, el Che no duda: la revolución es el único camino para el cambio, y su justificación la encuentra no solo en los pensadores extranjeros, sino que se remite a la historia argentina: el fracaso de Castelli con los indios en Bolivia, el problema del peronismo que fue desde siempre dueño de las masas, pero nunca un movimiento revolucionario.

Para Navarro, el Che puede justificar las muertes de torturadores y traidores, pero no evadir su responsabilidad en la muerte de toda una generación a causa de su voluntarismo mesiánico.⁴³ Y justifica su postura contraria a la violencia, en que desde bandos opuestos se esgrimen las mismas razones para justificarla.

Mientras Navarro rechaza de plano “el acto aberrante de matar” (p. 43), Guevara encuentra necesario que un pueblo odie para triunfar y que los soldados puedan convertirse en “una efectiva, selectiva y fría máquina de matar” (p. 44). El dramaturgo incluye fragmentos del texto de Osvaldo Bayer

redactado en 1960 en La Habana, en el que se advertía el peligro de implementar la guerra de guerrillas en la Argentina, pero al mismo tiempo reconocía no saber dónde estaba el verdadero camino, lo que determina que la obra concluya con un final abierto, con la posibilidad de seguir estas y otras “cuestiones” en un encuentro futuro. Por ello, la foto que se proyecta hacia el final, no es la del Che muerto, sino aquella que lo muestra arengando a los cubanos en la Plaza de la Revolución, tomada por Alberto Korda. Reproducida hasta el infinito en postales, pósters y remeras, congelada y enmarcada por un aura mítica, y difundida justamente por el sistema que Guevara había combatido. Esa foto en la representación, se abre hacia una nueva lectura, y la mirada desafiante, potente del líder se convierte en mirada interrogadora: ¿Cuáles son las cuestiones que nunca se debatieron? ¿Cuáles son las respuestas adecuadas y posibles a la injusticia y la violencia? ¿La revolución es un mito, una utopía o un hecho posible?

Frente a estos interrogantes no podemos menos que recordar las palabras de Octavio Paz:

“...la Revolución comienza como promesa, se disipa en agitaciones frenéticas y se congela en dictaduras sangrientas que son la negación del impulso que la encendió al nacer. En todos los movimientos revolucionarios **el tiempo sagrado del mito** se transforma inexorablemente **en el tiempo profano de la historia**” (1989,2; las negritas nos pertenecen).

Esa discusión pendiente sobre la violencia, que motiva a Feinmann la escritura de la obra, continúa aún después de finalizada. Además de por lo antes expuesto, esto se patentiza al hojear el programa de mano y encontrarnos una confluencia de citas de autores de pensamientos tan heterogéneos como D. H. Lawrence, Nietzsche, Camus, Artaud y Rousseau.

Precisamente el tema de la revolución como un proyecto que tiene que ver con la utopía fue encarado por distintos dramaturgos.

Carlos Alsina estrena *Ladran, Che* en 1994, en Mendoza, y al año siguiente en el Festival Internacional de La Habana. Lo que el dramaturgo

ofrece es un diálogo imaginario entre el líder guerrillero y el protagonista cervantino, situados en una especie de limbo donde están obligados a repetir eternamente sus conversaciones, juego de ajedrez de por medio y atendidos por una mujer que oficia de ama de llaves/ carcelera. En este espacio (cárcel de oro en la que todo lo que ellos piden se les concede, excepto la libertad, una vuelta a la vida) confrontan el ideal de una revolución que no descarta la violencia con el ideal caballeresco, la desconfianza sobre quienes legitiman desde la historia a los héroes, la fe en el juicio de la posteridad. Tampoco podrán acordar sobre el empleo de la violencia –a pesar de que ambos coinciden en la superioridad de las armas frente a las letras– que aún después de muertos los perturba y los divide.

Sin saber por qué los han puesto juntos (¿porque los dos soñaban?) Don Quijote y el Che lograrán escapar de ese lugar que los inmoviliza y los congela en gestos repetidos en el momento que son capaces de resistirse a la rutina a que han sido sometidos (jugar con las piezas blancas Don Quijote, jugar con las negras, el Che y puedan intercambiarse la celada de encaje por la boina y el yelmo de oro por la tartamuda y el mate). Si en un comienzo, en el mapa que les habla de su propia realidad, el itinerario elegido para volver a recorrer es, respectivamente, el camino de la Mancha (con lanza, escudo y yelmo) y la selva (con una mochila-botiquín), en el desenlace, desembarazados ya de sus propios mitos, escapan en una Motocicleta/Rocinante para recorrer la ruta de la utopía, que –para los protagonistas– no es otra cosa que una esperanza que nunca acaba, un medio de ponerse a salvo del olvido. Ese desenlace viene a confirmar que esa “ínsula maravillosa” gobernada con justicia y equidad, según la carta enviada por Sancho, coincide con los informes que también epistolarmente envía Camilo de la otra isla, reconfortado porque finalmente allí se ha “alcanzado la victoria final” (p. 77), que los refranes quijotescos no son incompatibles con las consignas del Che. Caballería andante y revolución aparecen entonces como vías complementarias para arribar a una nueva Edad de Oro.

A mediados del 2007, el TUR (Teatro Urbano Revolucionario), grupo que trabaja en barrios marginados de la provincia del Chaco con el objetivo de officar de puente cultural entre estos barrios y la elite cultural de Resistencia, estrena la obra *Estrella tan pequeña y tan azul*, de Luis Argañaraz, sobre la vida de Ernesto Che Guevara. Tal como nos lo hizo saber su autor, se trata de una indagación desde distintas perspectivas, como el arte, la política y la literatura y su montaje escénico, una etapa (no necesariamente la última) de un proceso de trabajo que intenta compartir con el público.

Hay expresas marcas intertextuales: “Ya no hay locos” de León Felipe (en la representación se oye recitado en la voz de su autor) un poema de Juan Gelman (Notas XII, de su libro *Interrupciones*) dicho por el personaje (IN)CONCIENCIA, un texto muy breve de *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera, dicho por ACTOR 1, un fragmento del cuento “Reunión”, de Julio Cortázar dicho por los dos actores en un monólogo a dos voces, y un fragmento de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que compone el último monólogo de (IN)CONCIENCIA. Asimismo, gran parte de su realización se trabajó en ensayos apelando a la dramaturgia de los actores. Dos temas fundamentales son problematizados: cómo no faltar a la verdad o traicionar la memoria y cómo separar la persona del personaje. El primero hace específicamente a la responsabilidad del autor, el otro, a la de los actores. La obra apela a un juego metateatral en el que dos actores polemizan sobre ambos puntos y plantean la necesidad de la elección de un determinado modo de actuación (Grotowski, Stanislavski o Brecht) a la hora de transmitir un determinado mensaje.

Como sucedía con la obra de Alsina, la figura del Che aparece asociada a la del personaje cervantino. En este caso, directamente el Che será caracterizado como un Quijote con armadura, lanza y escudo, y homologadas las primeras y segundas salidas de ambos. ¿Son sus vidas especulares? ¿Es pertinente interrogarse “cuál es la Sierra Maestra del Quijote” y cuáles “los molinos de viento del Che”? La obra nos parece indicar que hay que leer bien el Quiote y bien las cartas del Che, lo ameritaría esta homologación. Contar la vida de

Ernesto Guevara supone reflexionar sobre la Revolución y optar por pensarla como una pura ilusión (“Molinos de viento que algunas cabezas desquiciadas confundieron con gigantes”) o pura realidad. El receptor es conducido a elaborar su respuesta desde lo racional pero también desde lo mítico. Una visión mítica que permite saltar todos los límites a partir de la ley rectora de la conciencia mítica de la que hablaba Cassirer: la metamorfosis (el Che es Quijote, el Hombre Nuevo puede ser otro Quijote, otro Che) y al mismo tiempo establecer valores altamente polarizados (no puede admitirse más ser “ni media luz, ni media sombra”) que genera una visión *simpatética* de la vida y en la que la revolución aparece como “un sueño general”. El Che se quijotiza, y don Quijote se hace revolucionario.⁴⁴

El pintor de la utopía de Walter Operto (1994) convoca a las figuras de Perón, el Che para hablar de la Revolución, pero también a Marx y a Lenin: “Ella era peronista. Él la hizo comunista. Se amaron. Ahora el pasado y el presente los enfrenta” así sintetiza el autor el argumento de la obra que de alguna manera cierra el tríptico iniciado por *Ceremonia al pie del obelisco* y *Después del viento*, de piezas sobre las luchas políticas y sociales desde los años 70 al presente. Para Operto, el teatro es, además de ficción, una herramienta para la reflexión sobre la realidad y sobre el pensamiento de la izquierda, es decir, que siguiendo a Piscator cruza los caminos del arte y la política: el arte es un medio político, vehículo de la propaganda y de la educación, un instrumento que se debe a la revolución. Por eso los diálogos de los personajes no solo expresan algo específico, adhesión al realismo socialista o abandono de los ideales revolucionarios, sino que desarrollan procesos argumentativos en uno y otro sentido. Y es precisamente en este punto en el que confluyen mito y propaganda política. Algunas de las estrategias empleadas: I) “la personalización de cuestiones abstractas, la apelación al prejuicio, la repetición ritualizada de ciertas ideas, la exacerbación del sentimiento de pertenencia al grupo” (Huici Módenes, 1996, 46); II) el juego dialéctico entre la mujer ignorante (peronista) que ha sido educada por un artista intelectual (comunista); III) la apelación a las ideas-mito: Razón, Verdad, Progreso,

Historia, Libertad, Igualdad; IV) la utilización de las estadísticas como un cuerpo de prueba. La selección de los acontecimientos y personajes de la revolución rusa y de la revolución cubana es arbitraria (se mencionan las propuestas de Marx y Lenin, pero se omite el genocidio –más de diez millones de rusos– ordenado por Stalin; no se plantea el problema de la violencia como método válido), como arbitrario es el hecho de mostrarlo a Perón como simpatizante de las ideas comunistas (esto último a partir de una interpretación de un pasaje de la charla que el Líder tuviera en la CGT en abril de 1973 poco antes de morir).⁴⁵ Lo que sí queda claro es que su desenlace (otorgándole un fuerte significado al título) otorga valores positivos a la revolución pero al mismo tiempo la conecta con la utopía, el mito del hombre nuevo y un futuro feliz (un paraíso perdido y recobrado en el que ya no habrá más hambre ni infelicidad). Y como a todo mito le suele acompañar un ritual, el espectáculo cierra con un *Kirie eleison* llamando a una última cena y el personaje de Utopía reparte el pan a sus compañeros de función llamándolos por sus nombres verdaderos para finalmente ofrecerlo al público. Del mito profano se ha pasado a un ritual cristiano del mundo bíblico.

Sin remitirse ni a Eva ni a Perón ni al Che, Coral Aguirre propone, en *Sofía al borde de luz* (2005), una reflexión sobre el comienzo de las revoluciones nacionales y luchas por la independencia en toda América, por lo que no define el contexto geográfico en que se sitúa la obra. Inspirada en los personajes de la novela de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*, nos plantea cómo puede escribirse tanto una novela de la revolución como una historia de la revolución. Y a través de la ficción escénica un cuestionamiento acerca de los conflictos entre revolución y moral: ¿se puede pensar en ser libres sin pensar en ser justos o sin pensar en el pueblo?, ¿es cierto que en una revolución no se razona y ello determina que junto con “el esplendor de los derechos humanos” conviva “el horror de las desapariciones y asesinatos”? (libreto), ¿son los líderes revolucionarios los responsables de hacer girar la rueda de la historia?, ¿la guillotina es tan necesaria como la imprenta?, ¿la violencia de la revolución no

termina arruinando lo que esta pretendía salvar? Pero además conecta el mito revolucionario con otros que afectan directamente a nuestra América: el de la opción entre Civilización y Barbarie, y los que diseñan desde una tradición patriarcal el mundo femenino.

En 2006 Guillermo Arengo vuelve a reflexionar sobre el movimiento revolucionario que imperó a fines de los 60 y durante gran parte de los 70, en *El montañés*. Este montañés, un personaje diminuto a fuerza de habitar durante años su propio cuerpo como única patria, que regresa de su exilio llega a la casa de un grupo de cuatro jóvenes, cuyos padres fueron sus compañeros de lucha en los 70. La gran metáfora escénica diseñada por el dramaturgo deconstruye tanto la fetichización del concepto “Revolución”, la vindicación de la figura del “Héroe” como “la mitificación de la noción de Pueblo” (Rinesi, 1994, 159). Por su parte, Pablo Gigena en *Sodiac & Selegna* (2007) elige el símbolo del Hombre y la Mujer pájaro (de evidente relación con el mitológico Ícaro) para referirse a la tortura, muerte y desaparición de toda una generación que puso su fe en la revolución a manos de la dictadura militar (los militares con las insignias del nazismo universalizan el conflicto). Y deposita en la figura de la abuela el mensaje utópico del desenlace (“Somos alas y canto. No le temas al viento” 2007, 196). Este mensaje utópico que el dramaturgo pone en boca de la abuela adquiere una mayor dimensión si lo hacemos dialogar con la obra de Carlos Werlen, *Bultos sospechosos* (2007), en la que sus personajes, a partir de un discurso propio de las ciencias sociales, la filosofía y la lingüística, discurren acerca de los distintos temas que afectan a la humanidad.⁴⁶ En ambos casos se recurre al mito para intentar cerrar la brecha que existe entre lo que ofrece el mundo real y lo que se desea o sueña.

Hace exactamente una década, varios intelectuales de distintos campos de la cultura, argentinos y extranjeros (Alain Touraine, Matilde Sánchez, Manuel Vincent, Luis Sepúlveda, David Viñas, Marc Augé, Oscar Terán, entre otros), se reunieron para reflexionar sobre dos mitos de fin de siglo, Evita y el Che, a los que consideraban paradigmas de utopías y marketing. Matilde Sánchez los

describía como “santos laicos” que protagonizaron “los destinos más fulgurantes” y “novelescos”, y que tuvieron en común una particular clase de locura: entregarse enteramente a sus visiones (1997, 3), “figuras de una vanguardia argentina, mancada, que en los hechos termina a los tiros” (id. p. 5). Frente a esos elementos que los unen, Alain Touraine (1997, 4) marca las diferencias; mientras que el mito de Evita tiene sus bases en la realidad de la Argentina, el del Che funciona como un modelo revolucionario, un símbolo latinoamericano que desborda la nacional (las diferencias que encuentra David Viñas serán otras: Eva es producto de un aparato del Estado, el Che siempre se resistió a institucionalizarse). Ignacio Pérez del Viso (1997, 5) subraya tanto las coincidencias: luchar en pos del ideal de la justicia social, no buscar la paz y la libertad con el mismo ardor que la justicia, una muerte trágica y prematura que adquiere carácter redentor,⁴⁷ como las diferencias (Eva refleja “una cultura popular ascendente, el Che una cultura de clase media cuestionante”; ella “quedó atrapada en la lucha entre peronismo y antiperonismo”, él “ignoró el valor de la no violencia”).

Rosano (2006) sostiene que el cuerpo de Eva Perón puede ser pensado como “aurático” en el sentido que le da Walter Benjamín y que, al inscribirse en la esfera pública y relacionarse metonímicamente con el de Nación, produce una fuerte imbricación entre cuerpo y política. Desde lo simbólico, ese cuerpo operaría como un espacio donde quedarían inscriptas luchas representacionales, que atraviesan el orden de lo ideológico y las definiciones sobre identidad nacional. Creemos que esto resulta aplicable también a Perón y al Che, solo que en su caso deberíamos hablar de definiciones sobre la identidad latinoamericana. Y ello explicaría el porqué los cuerpos de Eva y del Che fueron desaparecidos; el cadáver de Perón mutilado. Esto nos recuerda las acciones, tal como aparecen narradas en la epopeya y la tragedia griegas en que se buscaba borrar, deshonar, desfigurar o ultrajar el cuerpo de los enemigos buscando “destruir en él todos los valores que este encarna, todas las cualidades vitales, estéticas, sociales y religiosas de las cuales era portador para mancillarlo, afearlo y así, devolverlo privado de prestancia y fulgor, al oscuro mundo de lo informe” (Vernant, 2001, 29).

En el teatro, en general, las obras que tuvieron como protagonistas a Perón y Evita mostraron cómo, sumados a la proliferación de emblemas y eslogans, se utilizaron mitos nacionales y tradicionales (la Nación, la Raza, los Héroes, el Líder) y se prefabricaron otros (Eva Santa y Eterna), a los que se politizó en beneficio de quienes entonces gobernaban el país (la función del símbolo político “no es solo dar a conocer una significación, sino transformarla en acción” (Castagna, 1980, 12).⁴⁸ En la mayoría de las obras sobre Eva Perón se registran y enfatizan no solo los eslogans difundidos por el régimen, y esas nuevas palabras (grasitas, descamisados, cabecitas negras, gorilas y las nuevas connotaciones que adquieren conceptos como oligarcas y cipayos), que operarán positivamente en la construcción del mito político. En todas las obras en las que Perón aparece –se trate de un papel protagónico o secundario– siempre es presentado como un conductor carismático y un líder irremplazable, único, como el “Mesías cuya figura se levanta sobre el pedestal del partido” (De Yurre, 1962, XIV) y revela los “ideales expresados en el vínculo armonioso y narcisista con un hombre vivido como salvador. (...) Líder salvador que necesitaba de un pueblo devoto y amante que lo siguiese” (Abramovici-Landoni, 1990, 25).

Las obras que pensaron la revolución (en especial las referidas al Che) revelan con qué facilidad ciertas ideas-fuerza como civilización, progreso, igualdad, felicidad, liberación pueden ingresar a una esfera mítica, al identificar realidades empíricas y vivencias.

La mayoría de las aquí presentadas (pueden considerarse excepciones las obras de Copi, Arengo, Gigena o Werlen) recurren a convenciones propias de realismo para generar una lectura unívoca, lógica y directa apuntalada por conflictos sustentados en polarizaciones ideológicas. Todas revelan esa eficacia de la simbolización de la que habla Sagrera (1970) para dar sentido a un determinado orden político y cómo no es necesario un relato, sino que basta una sola palabra para despertar “un mundo de imágenes subjetivas” y permitir que surjan “sentimientos y emociones, odios, esperanzas o angustias” (Geltman, 1969, 87).

NOTAS

1. Erwin Piscator, en su Comunicado de 1920, establecía claramente la finalidad de un teatro político: propagar e inculcar conscientemente el espíritu de clase y la lucha por el poder, es decir, un teatro entendido como lugar de educación política tendiente a modificar las actitudes del público; Brecht lo veía como instrumento que participa activamente en el esfuerzo general de transformación de la realidad, pero desde las estructuras de comportamiento del individuo; Artaud partía de la idea de una operación de destrucción y de reestructuración utópica de la realidad, pero en lugar del materialismo histórico proponía como instrumento de análisis de la realidad a la ciencia del inconsciente. Maximo Castri (1978) resume la relación entre la espontaneidad subjetiva representada por Artaud y la necesidad objetiva representada por Piscator en el teatro, en la ecuación Brecht: Artaud = Marx: Freud. Por su parte, Reinhold Grimm (1979) propone otra, Brecht: Artaud= Marx: Nietzsche.
2. Exposición realizada en el Congreso Internacional Espacio geográfico-Espacio imaginario, organizado por la Universidad de Extremadura, en 1993, bajo el título “En pos del Dorado (Mito y Literatura en la conquista del nuevo mundo)”. Un fragmento de su exposición aparece citado en Zandanel de González, 1999).
3. Lope de Aguirre integró la expedición que iba en busca de El Dorado en la selva amazónica. Se rebela sucesivamente contra su capitán a quien manda asesinar y contra el rey, nombrando entre sus compañeros uno nuevo. Parte hacia el Perú para convertir esas tierras en reino independiente, asesina al nuevo rey (como lo hará con todos aquellos de los que sospeche) y se pone al frente de la tropa. Cuando llega a zonas colonizadas es derrotado por el ejército del virrey; antes de ser ultimado por sus compañeros, apuñala a su propia hija para evitarle posteriores ultrajes.
4. La denominación de río de las Amazonas señala la victoria del mito: se impone al nombre indígena (Paraná Guazú, Paraná-Tinga, Para) y a los utilizados por los exploradores portugueses (Río Mar) y el propio Pinzón (Santa María de la Mar Dulce) sobre una base descriptiva. Datos que aparecen en A. Rosenblat (*La primera visión de América y otros escritos*, Caracas, Ministerio de Educación, 1965, pp. 15-46), y fueron recogidos por Campra (op.cit, p.65).
5. “...Poco a poco voy siendo lo que soy, el escribidor de la expedición a El Dorado, de José de Urstúa. Las olas vienen, llegan, y dejan allí pequeños canales del cerebro, los pequeños canales por donde navegan las diminutas barquillas de la memoria. La fiebre se deshace por una quilla chica y deja una espuma agria que seca el viento. Eso es la memoria, entonces. Y uno lo comprende, al parecer, solo cuando algo la ha retenido, en alguna parte. Y esa espuma, si es agria, es para que nadie la lleve a la boca, para que nadie la pruebe. El viento sopla constante para que desaparezca, y a ese viento constante lo llaman cordura o lo llaman historia, lo mismo da. El viento ese, que te seca esa saliva agria, sí, pero nadie sabe adónde se dirige. Finalmente. Nadie. Ninguno. Nunca” (Finzi, 55).

6. Dada la importancia que en estas obras adquieren los elementos folclóricos y regionales, como asimismo la reconstrucción del *cliché* civilización y barbarie, son estudiados en un volumen que se encuentra todavía en preparación.

7. El líder es entendido como un *constructo* del mito. Labourdette considera que el liderazgo es “una de las más cabales expresiones de la instancia mítica”, producto no de la existencia de un líder sino “una relación social entre dos polos de peculiares (137).

8. Algunos de los aspectos aquí analizados aparecen en *Zayas de Lima* (1997). Para entender las sucesivas representaciones que adquiere el cuerpo de Eva Perón como reina y como santa, véase Rosano (2006).

9. Según Graciela Michelotti-Cristóbal (1997, 67) “la manipulación del símbolo ‘Evita’ comienza durante la vida de Eva Perón con la aparición de *La razón de mi vida* (1951)...” En ese libro autobiográfico, se soslayan todos los detalles que permitirían aclarar los puntos oscuros de su vida, en especial los relativos a sus orígenes, lo que habría favorecido la consolidación del mito.

10. En los 90 también se difunden *La pasión según Eva*, de Abel Posse (1994) y *Y ahora hablo yo* de Lilliam Lagomarsino de Guardo (1996).

11. Hemos encontrado referencia de una serie de obras que alcanzaron el estreno: *Hipólito y Evita*, *Evita una mujer de pueblo*, *Evita Duarte en el espíritu de Eva Perón*, *Evita una fuente de amor*, *Evita abanderada*, *Evita inmortal*, pero de ninguna de ellas encontramos los libretos, y en su momento no tuvimos acceso al estreno.

12. El episodio de la muñeca con la pierna rota, es elegido —con otros valores simbólicos—, también por varios de sus biógrafos, tal como lo refiere Gabriela Michelotti-Cristóbal (1977, 59): “Su referencia aparece al principio del texto en el caso de *Eva Perón. Una biografía*, al final de la obra de Abel Posse y en el capítulo 10 de la novela de Martínez. Todos la comparan con Eva: en el primer caso se lo hace por medio de una interpretación psicológica, la pierna que le falta a la muñeca es el pene que Evita nunca tendrá; en el segundo, se identifica el destino incierto que sufrió la muñeca con el destino sufrido por el cadáver de su dueño, en el tercer caso, se la convierte en el cadáver mismo, a quien una de sus guardianas llama ‘La Pupé’ (*Santa Evita*, 235)”.

13. Durante dos décadas Pedro Orgambide concibió en México esta obra que continuó reelaborando (“en el fondo doy vuelta alrededor de unos pocos temas, como los mitos populares, Eva Perón, Perón, Juan Moreira, Gardel, Borges” (Orgambide, 1986, 20).

14. Este texto teatral parece avalar la hipótesis de Lidia Santos: “Su personaje público ha sido en gran parte inventado por ella a partir de los radioteatros que leía, los cuales parecen haber sido su único repertorio cultural (...) la cultura sentimental de los radioteatros ha pasado con facilidad a sus discursos (su primer redactor, incluso, ha sido el autor de sus radioteatros) y su vida, finalmente, ha sido la realización plena de sus melodramáticos enredos.

Profundizando la mirada en estos argumentos, podemos encontrar la razón de la perennidad de su mito” (2002, 87). Al mismo tiempo entender los alcances de la afirmación de Beatriz Sarlo: “Sus cualidades, insuficientes en una escena (la artística), se volvían excepcionales en otra escena (la política)” (2003).

15. La gente humilde quedaba seducida por las joyas y trajes de Evita, por un tema de identificación, “de tomar prestada esa realidad para sí. Allí hay alguien que puede ser exitoso, que puede triunfar, tener mucho dinero, que puede trascender, existir porque están los medios, que sostiene la ilusión de poder ser” (Mangione, 1997, 13; en el recorte encontrado resultan ilegibles otros datos). Por eso en la muestra realizada en 1997 en el Palais de Glace “Las mil y una Evita” la mayor atracción fueron los modelos que había llevado a Europa (por lo mismo, millares de personas compran hoy las revistas que reproducen el vestuario utilizado por la princesa Diana).

16. También lo mítico opera en relación a sus seguidores: los descamisados “son los puros”, “son la Patria”.

17. Según Cristina Banegas (2000), este poema “segmentado, cortante, inspirado” está “inspirado en una Eva que, de haber regresado como fantasma a la Argentina menemista hubiera estallado y sería más resentida y dogmática”. Hasta la fecha no hemos podido tener acceso al libreto.

Creemos interesante destacar que en esos años se emitieron dos programas televisivos estrechamente relacionados con el tema que nos ocupa: “Especial Eva Perón Inmortal”, de José Luis Rea (Canal 2, 26 julio 1990), y “Eva Perón ha desaparecido”, de María Becaglia Delfor (Canal 9, Ciclo *Sin condena*, 28 noviembre 1994 y 5 diciembre 1994).

18. Esta exaltación de la figura de la protagonista en el texto se corresponde con el discurso paratextual de una de las autoras: “Eva se abrazó al pueblo que vivió la rosa fresca de su vida. La Muerte tendría esa rosa, pero su perfume quedó en aliento del Pueblo. Por eso siempre sonrío desde su imagen. Quien quiera imitarla tendría que imitar todos los actos de su corazón y entregarse al holocausto sonriendo. No fue chispa, sino llamarada desde un primer momento... Sé feliz Evita, la muerte, es también alumbramiento”. (“*Compañera*, para revivir la historia, de Mabel Lois” en *Cuarto Poder*, 4 noviembre 1994). Sería interesante comparar esta obra con la de Beba Basso, *El monte incendiado*, en la que poéticamente aparece Evita, según su autora, siempre presente en el subconsciente colectivo.

19. Además de incluir palabras de *La razón de mi vida*, se insertan las de Raúl Scalabrini Ortiz sobre el 17 de octubre y el poema “El ángel humilde” de Jorge Melazza Muttoni.

20. Su carta de presentación fue “el esplendor de su belleza y la acción de su mensaje justicialista”. Estando enferma “goza con visión de mártir”.

21. Cuando llega por primera vez a la Capital, la Pirámide de Mayo con apariencias de diosa griega (“levantada en memoria del 25 de Mayo de 1810) la convoca con su mirada.

22. Tomás Eloy Martínez hace referencias a esta obra en *Santa Evita* (Planeta, Buenos Aires, 1995).

23. Kado Kostzer nos relataba en septiembre de 2005 que el escándalo del estreno en París alcanzó tales proporciones que la revista *Panorama* se hizo inmediato eco de lo acontecido en París, y Rodríguez Arias, en ocasión de un viaje a Buenos Aires para montar en francés una obra de Marivaux, hizo omitir en el programa, que consignaba todo su repertorio, la referencia a Eva Perón, por miedo a nuevas represalias.

24. En 1984 se había estrenado el semidocumental de Eduardo Mignona *Evita (quien quiera o ir que oiga)*, que además de recrear su juventud y su salida de Junín en 1935 incluye noticiarios y filmes en los que aparece Eva Perón y reúne diversas opiniones sobre ella. En 1987 se estrenará otro semidocumental, *El misterio Eva Perón*, dirigido por Tulio Demichelli (con textos de Emilio Villalba Welsh y música de Oscar Cardoso Ocampo), y, en 1996, el director Juan Carlos Desanzo y el guionista José Pablo Feinmann se unieron para realizar *Eva Perón*. En esta década, la vida y obra de Evita. También se difundió en programas televisivos el especial *Eva Perón inmortal*, de José Luis Rea (1990), y *Eva Perón ha desaparecido*, de Delfor María Beccaglia (1994), ciclo *Sin condena*.

25. En su último discurso público del 1º de mayo de 1952 Eva había advertido con firmeza: “Yo saldré con los hombres y las mujeres del pueblo, viva o muerta”, y en su testamento había dejado asentado: “Quiero vivir eternamente con Perón y con mi pueblo (...) Donde esté Perón y donde estén mis descamisados, allí estará siempre mi corazón para quererlos con todas las fuerzas de mi vida y con todo el fanatismo que me quema el alma”.

26. Esta desmiente, por sí misma, la afirmación que el crítico Rómulo Berruti realizó en ocasión del estreno de la obra de Kulino: “Entendemos que no hay más que dos caminos si se corporiza a Eva sobre un escenario: o se la ensalza o se la denigra”. (“Eva Perón a las puertas del paraíso”, *Clarín*, 27 octubre 1983).

27. En esta línea desmitificante se encuentra la obra de Hernán Vidal *Las mujeres del general Perón*, estrenada en 2003. En ella aparece una Eva que pelea como en una riña de gallos con Isabelita, o desnuda y arroja al suelo a Ofelia, la planchadora, rencorosa y vengativa cuando sabe del cáncer, pero que no puede evitar aceptar la metamorfosis que sufre cuando el cajón se la devora y la endurece (lo que el autor denomina “escena mítica de la petrificación”). La ropa fastuosa cubre un cuerpo muerto sin voz (lo mismo ocurrirá con Isabelita, un clon, una nueva Evita para quien Augusto Vandor “es malo” y los montoneros “son fieros”). Dado el tipo de obra en la que las acciones sustentadas en signos no verbales adquieren especial significación —el libreto consultado es solo un guión y no asistimos a la representación— nos limita en el análisis.

28. Luis Quevedo encuentra similitudes entre la princesa Diana y Evita: “La ayuda humanitaria de la princesa Diana u otros como ella, es descender de los cielos y hacer una ayuda filantrópica. Mostrar el corazón. Como Eva Perón que no solo mostró su corazón: también les mostró sus derechos a los más necesitados” (1997, 13).

29. Estos autores rastrearon una serie de expresiones coexistentes que revelan lo polifacético del personaje y de su mito: Perón “reparte con justicia nuestras riquezas”, “enseña con verdades simples, todo su extenso conocimiento”, “da ante el mundo una buena imagen del país”, “ya no nos pertenece, es universal”, “con amor, ayuda”, “es el primer trabajador”, “es grandioso”, “es dictador, demagogo, tirano”, “nazi-fascista”, “ateo y estatista”, “corruptor de menores”, “un gran macho”, “corrupto”, “político astuto”, “el gran deportista” (1990, 20-21).

30. El 24 de mayo de 1954 se había estrenado en el Club Libertad *Viene Perón*, de Julio César Arditti Rocha, pero hasta la fecha no hemos podido hallar el original.

31. Los textos entrecuadrados pertenecen al prólogo titulado “La realidad argentina, *El avión negro* y el grupo de autores”, escrito por Ricardo Halac (*El avión negro*, Buenos Aires, Talía, 1970).

32. Para un análisis exhaustivo de la obra, remitimos además de nuestro trabajo de 1995 al artículo de Claudia Kayser-Lenoir “*El avión negro*: de la realidad a la caricatura grotesca” (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VII, n° 1, otoño 1982, pp. 149-158).

33. Precisamente, en el citado trabajo de 1995b comprobamos nuestra hipótesis sobre dicha autoría individual dentro de la creación colectiva (pp. 120 y 121).

34. Leónidas Lamborghini (1999, 11).

35. Derivado aumentativo de Perón con valor positivo vigente en la época: también, sobre todo en el segundo período. Pero además circularon en el campo opositor “perondo” y “peruca” con valor peyorativo. Epítetos descalificativos amasados en el antiperonismo: descamisados, grasitas, cabecitas negras, tuvieron valor positivo en el peronismo, sector desde el cual, a su vez difundieron otra serie de calificativos denigratorios hacia los opositores: cipayos, vendepatria, oligarcas, gorilas.

36. En nuestro *Relevamiento del teatro argentino* analizamos dos cantatas: *El Inglés*, de Juan Carlos Gené y *Barranca Yaco* de Fermín Chávez. Al año siguiente de esta publicación, Luis Castiñeira de Dios compone en 1984 su *Cantata a Juan Domingo Perón*.

37. PERÓN: (...) El ideal revolucionario de redención social, que había sido en el país solo un sueño de visionarios, una vez convertido en sentimiento nacional, había sabido forjar la herramienta que permite transformar ese ideal, desde el poder, en realidad vivida (p. 63).

PERÓN: Yo le pregunto al compañero senador, ¿qué prefiere: un gobierno que habla de una revolución o un gobierno que deje todo como está? (p. 69).

38. “Es a ese conglomerado de trabajadores que la Argentina debe su presente y deberá su futuro. Y como este movimiento ha salido ya de nuestras fronteras para dejar de ser peronismo y convertirse en el justicialismo social, no será difícil que podamos decir algún día

que la felicidad del mundo se debe al descamisado argentino (Perón, 1997, 367-368).

39. El hombre común insta al líder “a que se muestre, a que aparezca en público, a que hable, que produzca en el grupo humano una exaltación generalizada que se concretará en reuniones multitudinarias, durante las cuales los grupos enfervorizados darán rienda suelta a sus sentimientos que se exteriorizarán en cánticos, gritos, repetición de eslogans, exclamaciones” (Sagrera, 1970, 73).

40. Este autor señala asimismo que “en el estandarte gigante que domina la Plaza de la Revolución, la cara del Che compartió el espacio con Cristo durante la visita del Papa a Cuba (...); un disco compacto de canciones producidas en Cuba y dedicadas al Che está repleto de referencias religiosas a la eternidad, la inmoralidad y el alma áurea de Guevara (p. 96).

41. Esta vigencia e intensificación de las obras sobre el Che aparece ejemplificada en el artículo de Ivana Costa “Che Guevara, de aquí a la China” (*Clarín*, 13 mayo 2000), donde se refiere a los estrenos de *Che, Quijote y bandoneón* de Béjart; *El drama del Che* de Juang Jisu; *Mudan Ting*, de Chen Shi-Zhebng y el espectáculo que ofrece el Junges Theater de Zurich, *Mi papá, el Che Guevara*.

42. Esta fuerza de la mirada y su relación con un Che que siempre estará presente aparece en el poema “Pensamientos” de Juan Gelman, en el que se anuncia que Guevara “ha de volver a este país aunque no sea / más que para mirarnos un poco un gran poquito / ¿quién habrá de aguantar? / ¿quién habrá de aguantarle la mirada?”. También el poema en su final instala el mismo interrogante que se desprende tanto de la obra de Pensavalle como de la de Feinmann: ¿qué hemos de hacer nosotros con la muerte del Che?

43. Carlos Rangel analiza el modo en que el mito del Buen Salvaje se transforma en el del Buen Revolucionario, el redentor, que en un Nuevo Mundo hará surgir un Hombre Nuevo, el Che, al que califica de “aventurero romántico, Robin Hood rojo, Don Quijote del Comunismo, nuevo Garibaldi, Saint-Just marxista, Cid Campeador de los condenados de la tierra, Sir Galahad de los miserables, Cristo Laico, San Ernesto de la Higuera” (1977, 40). Esta relación que existe entre el personaje de Cervantes y el revolucionario aparecerá escenificada en *Ladran, Che*, de Carlos Alsina, obra a la que luego nos referiremos.

44. Esta relación entre Don Quijote y el Che Guevara que analizamos a partir de los textos dramáticos, coincide con el análisis que Gustavo Geirola realizara sobre los textos ficcionales de Cervantes y el *Diario del Che* entre los que encuentra significativas conexiones (2000, cap. IV).

45. Ya lo advertía lúcidamente Arthur Danto: “Toda descripción interpreta, sin criterios de selección o hay historia. Y ello porque (...) los acontecimientos históricos sólo adquieren significado histórico gracias a su relación con acontecimientos posteriores a los que el historiador concede importancia en función de sus intereses presentes” (1992, 26).

46. BULTO 3º: (*Feliz*) Necesitamos refugiarnos en la elaboración de utopías que dinamicen y den sentido a nuestra vida dentro de los límites impuestos por la finitud y la transitoriedad tanto de los proyectos individuales como de los grandes proyectos civilizatorios” (2007).

47. Evita y el Che cumplen especialmente “el papel redentor del justo, cuyos sufrimientos han sido llamados a reformar el estatuto ontológico del mundo” (Eliade, 1961, 11).

48. Este autor señala la necesidad de analizar cómo fueron (y son) utilizados los mitos políticos por diferentes regímenes políticos “para inculcar en la masa ciudadana la necesidad de adoptar ciertas y determinadas decisiones políticas, generalmente ideas y uniformándolas, como el mito de la raza, de la nación, junto con la utilización de eslogans, ideas fijas, principios, etcétera, en campañas técnicamente organizadas para crear fobias, adhesiones casi irracionales” (id., 26).

OBRAS CITADAS*

• Sobre la conquista

Alejandro Finzi, *La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón*. Fondo Editorial Neuquino, Neuquén, 1994. Teatro Municipal Gral. San Martín, 18 octubre 1989.

• Sobre Perón

Julio César Arditti Rocha, *Viene Perón*; club Libertad, 24 mayo 1954.

Julio Cardozo, *17 de octubre, siempre*, libreto, 1983. Unidad Básica, 9 julio 1983.

Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnk, *El avión negro*, Talía, Buenos Aires, 1970; teatro Regina, 18 agosto 1970.

Enrique Estrázulas Montero, *Borges y Perón (Entrevista secreta)*, Solaris, Uruguay, 1998. Teatro Nacional Cervantes, 3 abril 1998.

Atilio Forte (libro) y Osvaldo J. Sequeira y otro (música), *Nunca serás olvidado. Crónica de un líder*, libreto, 1988; estreno: Asociación Bancaria de Rosario, 1º julio 1988, reposición: teatro El Círculo de Rosario, 12 marzo 1994.

Leónidas Lamborghini, *Perón en Caracas*, Folios, Buenos Aires, 1999; lectura pública en Foro Gandhi.

Carlos Tagle Achával, *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada*, Argentina y el mundo, Buenos Aires, 1988; teatro Luz y Fuerza, 15 octubre 1985.

• Sobre Evita

Mario Walter Barissi, *Evita, la pasión de un mito*, libreto, 2003; Teatro Municipal 1º de Mayo, sala Marechal, ciudad de Santa Fe, 30 noviembre 2003.

Beba Basso, *El monte incendiado*, libreto, 2008.

Copi, *Eva Perón*, Christian Bourgois éditeur, París, 1969; teatro La Fábrica, 17 diciembre 2000; teatro Planeta, 16 enero 1985.

Alberto Favero y Pedro Orgambide, *Eva el musical*, libreto, 1986; teatro Maipo, 7 mayo 1986.

Osvaldo Guglielmino, *Eva de América*, Corregidor, Buenos Aires, 1995; Centro de Empleados de Comercio, 25 julio 1987.

Eduardo Kulino, *Octubre en el paraíso (Eva Perón después de la muerte)*, libreto, 1983; estreno: Teatro del Centro, 10 octubre 1983.

Leónidas Lamborghini, *Eva Perón en la hoguera*; Centro Cultural Recoleta, 29 mayo 1993.

Mabel Loisi y María Luisa Rubertino, *Compañera*, libreto, 1994; teatro Esmeralda, 4 noviembre 1994.

Mónica Ottino, *Eva y Victoria*, libretos, 1992 y 2007; teatro La comedia, 8 abril 1992.

Agustín Pérez Pardella, *Evita, la mujer del siglo*, libretos, 1984 y 1995; Polideportivo, 17 octubre 1984; teatro Blanca Podestá, 1985.

Carlos José Stefagnolo, *Eva perón, una muchacha en la multitud*, libreto, 1984.

Alejandro Tantanian, *Muñequita o Juremos con gloria morir*; en Teatro XXI, n° 18, año X, otoño 2004; Théâtre Nacional de Toulouse, 18 noviembre 2003.

Hernán Vidal, *Las mujeres de Perón*, libreto, 2003; El Ombligo de la Luna, 16 marzo 2003.

Mónica Viñao, *Des/Enlace*, 23 septiembre 1998.

Silvia Vladimivsky, *La Duarte*, libreto, 2004; teatro Maipo, 16 enero 2004.

• Sobre Perón y Evita.

Patricia Suárez y Leonel Giacometto, *Trilogía peronista. Las 20 y 25. Puerta de Hierro. La eterna*; Buenos Aires, 2005, ediciones Teatro Vivo. *Las 20 y 25* se estrenó en el teatro Payró en julio de 2005. *Puerta de Hierro* se estrenó como espectáculo semimontado en el cilo de Teatro Leído en Argentores, en octubre de 2003.

* Las fechas y lugares de estreno fueron tomadas de los registros de Argentores.

- Sobre Ernesto Che Guevara.
Carlos Alsina, *Ladran, Che* (en Carlos María Alsina, *Teatro*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1996, vol. 1; teatro Independencia, Mendoza, 22 agosto 1994).
- Luis Argañaraz, *Estrella tan pequeña y tan azul*, libreto, 2007; estreno Teatro Urbano Revolucionario, Chaco, octubre 2007.
- José P. Feinmann, *Cuestiones con Ernesto Che Guevara*, libreto, 1998; teatro Margarita Xirgu, 6 mayo 1998.
- Gerardo Pensavalle, *Mataron al Che*, libreto, 1997; Auditorio Asociación Bancaria, 6 junio 1997.
- Sobre la revolución
Coral Aguirre, *Sofía al borde de la luz*, libreto, 2005.
- Guillermo Arengo, *El montañés*, libreto, 2005; Universidad de Buenos Aires, 1 septiembre 2005.
- Pablo Gigena, *Sodiac & Selegna*, en *Dramaturgos del Noroeste Argentino*, Argentores, Buenos Aires, 2007; teatro La Gloriosa, 21 julio 2006.
- Walter Operto, *El pintor de la utopía*, libreto, 1998; Sala Cooperación, Rosario, 26 junio 1998.
- Carlos Werlen, *Bultos sospechosos*, en *Dramaturgos chaqueños*, Biblioteca Teatral El público de Attach, CD.
- Sobre el peronismo.
Creación colectiva, *Unidad Básica*, libreto, 2003; teatro El Cuervo, 30 abril 2003.
- Marcelo Pitrola (libreto) y Federico Marralle (música), *Princesa peronista*, libreto, 2006; estreno Teatro del Pueblo, 15 abril 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramovici, Rafael y Osvaldo Landoni, “Perón: ¿un mito americano en formación?” en *Psicoanálisis de los mitos e identidad. Latino América, 500 años después, Jornadas Preliminares*, APA, Grupo de Estudios Psicoanalíticos sobre mitos de América Latina, pp. 15-25, Buenos Aires, 1990.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Banegas, Cristina, *Página 12*, 6 agosto 2000.
- Barthes, Roland, “El discurso de la historia”, en AA.VV., *Estructuralismo y literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Bravo, Víctor, *Magias y maravillas en el continente literario* (para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso), edición La Casa de Bello, Caracas, 1988.
- Campra, Rosalía, *América Latina: la identidad y la máscara*, Siglo XXI, México, 1987.
- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, ARCA, Montevideo, 1967.
- *Ecue-Yamba-O*, Xanandu, Buenos Aires, 1968.
- Castagna, Antonio, *Símbolos y mitos políticos*, Eudeba, Buenos Aires, 1980.
- Castañeda, Jorge, *Compañero. Vida y muerte del Che Guevara*, Vintage Books, Nueva York, 1997.
- Castri, Máximo, *Por un teatro político. Piscator. Brecht. Artaud*, AKAL, Madrid, 1978.
- Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, Garland, Nueva York y Londres, 1985.
- Chiampi, Irlemar, *O Realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*, Perspectiva, San Pablo, 1980.
- Cortázar, Julio, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Caravelle (Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien)*, 25, 1975.
- Danto, Arthur *Historia y narración*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Domínguez, Alejandro A. “Entrevista a Alejandro Tantanian”, *Teatro XXI*,

- n° 18, otoño (2004), pp. 11.12.
- De Yurre, Gregorio *Totalitarismo y Egotatría*, Aguilar, Madrid, 1962.
- Dupetit, Susana, “Acerca de la trascendencia de la subjetividad: Los mitos políticos”, *Simposio sobre mitos latinoamericanos. Su interpretación psicoanalítica. 500 años del descubrimiento de América (1492-1992)*, APA Grupo de Estudios sobre Mitos de América Latina, pp. 63-70, Buenos Aires, 1992.
- Dupetit, Susana y Nasim Yampey “El mito de Evita”, *Simposio sobre mitos latinoamericanos. Su interpretación psicoanalítica. 500 años del descubrimiento de América (1492-1992)*, APA/ Grupo de Estudios sobre Mitos de América Latina, pp. 63- 70, Buenos Aires, 1992. También en el volumen Rosenthal, Smulever y Yampey coordinadores, *Mitos: interpretación psicoanalítica*, Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América Latina, pp. 59-64, Buenos Aires, 1999.
- Eco, Humberto, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milán, 1979.
- Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Cía. Gral. Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- Franco, Jean, “Espectros del Che”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, n° 1, enero-junio (2002), Bogotá, Colombia, pp. 59-105.
- Friedrich, Carl J., *El hombre y el gobierno*, Tecnos, Madrid, 1968.
- García Pelayo, Manuel, *Los mitos políticos*, Alianza Universidad, Madrid, 1981.
- Geirola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*, Irving, CA, Ediciones de Gestos, Col. Historia del Teatro 4, 2000.
- Geltman, Pedro, *Los mitos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.
- Grimm, Reinhold, “Dionysus and Socrates: Nietzsche and the concept of a new political theater”, *Neohelicon*, VII (1979) 1, 147-169.
- Hamon, Philippe, “Pour un Statut Semiologique du Personage”, en *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, París, 1972.
- Huici Módenes, Adrián, *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*, Alfar, Sevilla, 1996.
- Kirby, Michel, “On political Theater”, *The Drama Review*, vol. 19, núm. 2, 1975.
- Kuhn, Thomas, S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Labourdette, Sergio D., *Mito y política*, Troquel, Buenos Aires, 1987.
- Lozano, Jorge, Cristiña Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid, 1986.
- Mc Duffie, Keith, “La novela de Perón: Historia, ficción, testimonio” en AA.VV., *Lectura crítica de la literatura americana*, Biblioteca Ayacucho, t. IV, pp. 855-863, Venezuela, 1997.
- Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE, México, 1998.
- Michelotti-Cristóbal, Graciela, “Eva Perón. Mujer, personaje, mito”, en *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. II, n° 6 (1997), pp. 57-67.
- Morin, Edgard, *Para salir del Siglo XX*, Kairós, Barcelona (1981).
- Orgambide, Pedro, “Sin la irrealidad de la literatura, la realidad sería más pobre”, entrevista de Carlos Ulanovsky, *Clarín*, 27 abril 1986, pp. 20-21.
- Pacheco, Carlos, “Evita, en el Maipo”, *La Nación*, sección 4, 24 marzo 2004, pp.1-2,
- Paz, Octavio, “Poesía, mito, revolución”, *La Nación*, 2 junio 1989, secc. 4, pp. 1-2. (También en *Poesía, mito, revolución*, precedido por los discursos de Francois Mitterrand, Alain Peyrefitte, Pierre Godefroy, Premio Alexis de Tocqueville, Vuelta, México, 1989.
- Pérez del Viso, Ignacio, “El anhelo de la Tierra Prometida” en *Clarín*, segunda sección, 23 febrero 1997, p.5,
- Perón, Juan Domingo, *Perón en doctrina. Ayer, hoy y siempre*, Megalibros, Buenos Aires, 1997.
- Piscator, Edwin, *Teatro político*, Futuro, Buenos Aires, 1957.
- Quevedo, Luis, “De la utopía al marketing” en *Clarín*, segunda sección, 23 febrero 1997, pp. 3-4.
- Raiter, Alejandro G. y Salvio M. Menéndez, “El desplazamiento de un signo

- ideológico (Análisis lingüístico del discurso político)", en *Filología*, XXI, 2, 1986.
- Rangel, Carlos, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, Monte Ávila, Venezuela, 1977.
- Rezzler, André, *Mitos políticos modernos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Rinesi, Eduardo, *Ciudades, teatro y balcones*, Paradiso, Buenos Aires, 1994.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Realismo mágico versus literatura fantástica, un diálogo de sordos", *Otros mundos, otros fuegos*, Actas del 16 Congreso Internacional sobre Literatura iberoamericana, East Lansing, Michigan State University, pp. 25-37, 1975.
- Roh, Franz, *Nach-expressionismus, magischer Realismus, Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt y Biermann, Leipzig, 1925, en esp.: *Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- Rosano, Susana, *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario popular y representación*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2006.
- Rosano, Susana, "Reina, santa, fantasma: la representación del cuerpo de Eva Perón", en Mabel Moraña, María Rosa Olivera Williams y Susana Rosano, *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, Iberoamericana, pp.189-204, Madrid, 2005.
- Rosenthal, Gela, Mario Smulever y Nasim Yampey, *Mitos: interpretación psicoanalítica*, Grupo de Estudios psicoanalíticos de Mitos de América Latina. "El mito del nuevo mundo", pp.161-167 y "En torno a la metodología de la investigación sobre los mitos", pp. 168-174, Buenos Aires, 1995.
- Sagrera, Martín, *Mitos y sociedad*, Labor, Barcelona, 1970.
- Sánchez, Matilde, "De la utopía al marketing" en *Clarín*, segunda sección, 23 febrero 1997, pp. 3-4.
- Sand, Shlomo, *L'illusion du politique. Georges Sorel et le debat intellectuel 1900*. La découverte, Paris, 1985.
- Santos, Lidia, "Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas", en *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, n° 1, enero-junio (2002), Bogotá, Colombia, pp. 76-88.
- Sarlo, Beatriz, *Lo popular en la historia de la cultura*, CINA, 13, 1988.
- *La pasión y la excepción*, Siglo XXI, Editores Argentinos, Buenos Aires, 2003.
- Schaff, Adam, *Il marxismo e la persona umana*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón, *Perón o Muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Legasa, Buenos Aires, 1986.
- Siganevich, Paula y Adrian Cangi, "La última tentación de Eva. Historia nueva de una pasión argentina", en *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. II, n° 6 (1997), pp. 35-42.
- Sorel, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, La Pléyade, Buenos Aires, s/f.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Touraine, Alain, "Una creación argentina", entrevista de Daniel Mordzinski, en *Clarín*, segunda sección, 23 febrero 1997, pp. 4-6.
- Trastoy, Beatriz, "Producción y recepción (notas sobre La cortina de abalorios)" en O. Pellettieri compilador, *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*, Corregidor, pp. 217-225, Buenos Aires, 1989.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997.
- Uslar-Pietri, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- Vernant, Jean-Pierre, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Verón, Eliseo, "La palabra adversativa", en *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Hachette, Buenos Aires, 1987.
- *El proceso ideológico*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976.

- Vickery, John *Myth and Literature, Interrelations of Literature*, Jean Pierre Barricelli y Joseph Garibaldi edits., The Modern language Association of America, Nueva York, 1982.
- Viola, Liliana, *Los discursos del poder*, Norma, Buenos Aires, 2000.
- Weber, Max, *El político y el científico*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Zandanel de Gonzáles, María Antonia, “De escrituras y reescrituras: la impronta del pasado en la literatura contemporánea. A propósito de *El camino de El Dorado*, de Arturo Uslar Pietri y *Daimon*, de Abel Posse” en *Cuadernos del CIHLA*, año 1 n° 1, 2º semestre (1999), Mendoza, pp. 35-68.
- Zayas de Lima, Perla, “Rito y Teatro”, en *Las artes entre lo público y lo privado*, Centro Argentino de Investigadores de Artes, pp. 426-438, Buenos Aires, 1995.
- *Carlos Somigliana. Teatro Histórico-Teatro político*, Fray Mocho. Buenos Aires, 1995b.
- “¿Quién le teme a Eva Perón?”, en *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras, año III, núm. 4, marzo-agosto (1997), pp. 9-11.
- “*Madame Mao* de Mónica Ottino. Una nueva mirada sobre China desde Argentina”, en *Encuentros en Catay*, n° 18 (2004), pp. 211-220.
- *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*, Instituto Nacional del Teatro, 2 tomos, Buenos Aires, 2006.

Leyenda, mito,
literatura y teatro:
Don Juan y Fausto

capítulo 4

La reescritura de dos dramas europeos: Don Juan y Fausto. Versiones de Don Juan seleccionadas. Versiones del Fausto seleccionadas.

Estoy buscando a América y a veces temo no encontrarla,
y si la encuentro temo no reconocerla.

RUBÉN BLADES

En este capítulo reflexionamos sobre tres aspectos centrales de nuestro teatro contemporáneo: la presencia activa de los mitos transmitidos por dramas europeos (en lo que se refiere al ámbito de la producción escénica), el problema de la producción y recepción de una obra fuera de su contexto, y la porosidad de los géneros.

Elegimos hablar de dos mitos que están estrechamente conectados, el de Fausto y el de Don Juan. Ambos ofrecen un rasgo típico determinante que amerita hablar de “lo fáustico” y “lo donjuanesco”. En nuestro país, la reescritura de ambos mitos ofrece en su relación con los textos fuente un amplio espectro que va desde “la simple limpieza” hasta la conformación de un nuevo texto (Balestrino de Adamo, 1992), es decir un juego en el que las marcas intertextuales pueden afectar a diversos estratos: personajes, secuencias nucleares de la intriga, motivos –como elementos germinales o recurrentes– y argumentos (parodiados o no). Los motivos de Fausto y de Don Juan aparecen conectados en lo que se refiere a sus orígenes ya que ambos estarían a su vez prefigurados en el mito de Prometeo. Cuando estas leyendas son tomadas por el teatro, los dos textos fundacionales, el *Fausto* de Goethe y el *Don Juan* de Tirso diseñan la figura del héroe rebelde y en ambos el tratamiento de la figura femenina nos remite a la teoría de los arquetipos de Jung (*el anima*). Ya Guillermo Díaz Plaja (1947) relacionaba el Don Juan de Zorrilla con el Fausto de Goethe en el sentido que en ambos aparece la noción de una feminidad capaz de ennoblecer, mientras que Ramón Pérez de

Ayala (1919) reconocía como similares en los dos protagonistas “el gozo de anhelar y de hacer” acompañado del “tormento de no lograr, sino con mezquindad lo anhelado. Y a la postre, melancolía sentimental” (p. 333) y encontraba que ellos, a partir de su doble rebeldía, la de la carne y la del espíritu aparecen condenados “por haber solicitado de la vida goces imposibles, por haberse obstinado en traspasar, así, en la esfera de los sentidos como la inteligencia, las lindes con que la naturaleza limitó y cercó la penetración humana” (p. 334). Pero es María Isabel Sáenz-Villarreal (1977) quien analizó exhaustivamente dichas relaciones en las que descubre afinidades y diferencias. Entre las afinidades, señala como idénticas la candidez de Doña Inés y la de Margarita; ve en el enamoramiento de Don Juan y en el de Fausto “el amor como impulso para elevarse sobre lo terreno” (p. 57); en ambas obras, el amor plantea un conflicto de carácter social, porque contraviene los preceptos comunitariamente aceptados” (p. 58) y aparece “un concepto del poder del amor –en su dimensión humana y divina– que no solo supera los límites de toda posibilidad de comprensión en este mundo, sino que, además, anula el juicio condenatorio y los poderes de las fuerzas del mal” (p. 59); Don Juan y Fausto son dos hombres excepcionales que “impulsados por una permanente inquietud interior, hacen de la afirmación de su yo el objeto único de su existencia” (p. 64); en la pieza de Zorrilla, en coincidencia con la de Goethe, “existe una clara intención de re-generar al tipo primitivo en el cual se inspiraron, dotándolo de esa cualidad especial que tienen los seres elegidos para un destino más alto” (p. 66); y, finalmente el vínculo entre el amor y ese destino “alcanza la categoría de elemento ordenador de lo caótico, a través de su triunfo sobre lo demoníaco y de expresión suprema de lo absoluto” (p. 66).

También señala las diferencias que los identifican, en distintos aspectos: “en el tipo de motivación que les mueve y en la meta que se pretende alcanzar” –Fausto, ideales y deseo de participar de lo absoluto; Don Juan satisfacer su instinto– (p. 51) y “en la forma como se presenta su inquietud” –Fausto se involucra con la ciencia, la magia, el amor, la belleza y el poder;

Don Juan tiene como objeto único la mujer– (p. 54); para Fausto, “la realización del amor pleno es un ideal; para Don Juan, en cambio, toda relación no tiene otro fin que proporcionar el placer de un instante” (p. 57); en la obra de Goethe, “las fuerzas demoníacas están personificadas por Mefistófeles” mientras que en el mito hispano “se encarnan en el mismo ser del personaje” (p. 59).

Don Juan

Una de las peculiaridades del mito de Don Juan es que aparece como el único caso que podemos documentar del invento de una ficción arquetípica por obra de un autor medieval. En él confluyen dos motivos: el seductor y el que se burla de los muertos.¹ Como varios de otros mitos “clásicos” difundidos universalmente desde el mismo momento de su aparición, el de Don Juan ofrece numerosísimas versiones y transposiciones. Como afirma (Didi-Huberman, 2005, 44), las fuentes literarias originarias no operan como simples claves “sino que son también puertas que se abren sobre nuevas asociaciones de ideas, sobre nuevos laberintos”. Como ejemplo, baste mencionar: *Dom Juan ou Le festin de pierre de Molière* (1655), *The Libertine* de T. Shadwell (1676), *Don Giovanni Tenorio ossia disoluto* de C. Goldoni (1736), *Don Juan o disoluto castigado* de Mozart-Da Ponte (1787), *El convidado de piedra* de Pushkin, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844) y *Hombre y superhombre* de G. Bernard Shaw; las versiones que en danza ofrecieron las compañías L’Eventail y el Ballet Biarritz o la propuesta intercultural de la coreógrafa británica Tamzin Townsend; el film *Dom Juan* que Marcel Bluwal realizó para la televisión francesa en 1974 a partir de la propuesta molieresca, o películas como *Don Juan* de José Luis Sáenz de Heredia (1950), *Don Juan en los infiernos* (Gonzalo Suárez, 1991) o *Don Juan de Marco* (Jeremy Levan, 1995).

No sorprende que la productividad de este mito se ponga de manifiesto

en las más variadas apropiaciones a lo largo de varios siglos en Europa. Como afirma José Lasaga, la figura de Don Juan

sirve de recipiente para cuantas ideas se quieran pensar y actitudes se quieran encarnar: es (...) arrogante y vital con Da Ponte-Mozart, encanallado y vulgar según Stendhal, irónico, realista y malediciente con Byron, enamorado con Zorrilla y estadista del placer con Kierkegaard. Nietzsche sospecha en Don Juan un no se qué de pasión desmedida hacia el conocimiento que lo conducirá al hastío y Ortega cree hallar el secreto de su vitalidad en que es Don Juan un héroe que se ha quedado sin causa, un héroe del esfuerzo puro. Camus no lo olvida en su galería de hombres absurdos (1998, 130).

A esta enumeración nos permitimos agregar algunos ejemplos no tan difundidos pero igualmente significativos porque, en distinto grado y aspectos modifican –enriqueciéndolo– el arquetipo originario. Salvador Dalí reinterpretó el mito a través de la escenografía y el vestuario creado para las temporadas madrileñas en 1949 y 1950. A través de ellos, el surrealismo reemplaza al barroco presente en las obras de Tirso y de Molière, la carnavalización desplaza al romanticismo que caracteriza la producción de Zorrilla, la magia y el rito ahogan lo religioso desdibujando tanto la condenación como proponía Tirso, como la salvación que ofrecía Zorrilla. Y a diferencia de sus antecesores la figura femenina adquiere valores simbólicos: Doña Inés aparece en el figurín de 1949 como un lirio y en el de 1950 como una paloma blanca enjaulada. La ambigüedad y riqueza de ambos símbolos se imponen sobre el universo masculino cifrado en el burlador. Casi medio siglo después, otro español, Antonio Gala vuelve a replantear el mito otorgándole protagonismo a la mujer en *Inés desabrochada* y la hace depositaria de las más altas virtudes, y capaz del engaño y astucia. Más allá del “juego de ecos quijotesco” entre la idealista y la pragmática”, y deja al hombre “malparado” (Liz Perales, *El Mundo*, 18 julio 2003).

Un ejemplo de transposición de género (teatro a ópera), de la integración de las artes –implementación de la técnica del montaje cinematográfico– y de la vitalidad del mito hispano fue *Don't Juan* (1985) de Constanza Capdeville, por el modo en que incorporó materiales provenientes

de diversas culturas imbricando elementos del mundo hispano (Tirso y Zorrilla), del griego (mito de Sísifo) y del ítalofrancés –versión operística de Mozart-Da Ponte–; y asimismo de la interrelación de los lenguajes verbales y no verbales, el fenómeno vibratorio y efímero del sonido en correspondencia con las características del protagonista.² Esta relectura del mito es un ejemplo paradigmático que revela los tránsitos y desplazamientos sufridos por una obra representativa del Siglo de Oro español al ser reescrita varios siglos después. El mito está al servicio de la realización de un “teatro total” tal como lo soñara Wagner y que permite, además, experimentar con las posibilidades que ofrecen las distintas fuentes sonoras.

En el ámbito latinoamericano, el dramaturgo Roberto Ramos-Perea –quien, en 2003, evidentemente atraído también por el personaje de Goethe, había estrenado *Fausto Rave*– dota a su Don Juan Tenorio (2004) de una fuerte carga erótica, explícita ya desde el afiche que mostraba en primer plano una rosa acariciando un peón, ausente en las otras versiones conocidas en nuestro país. Tal como nos lo ha hecho saber Carlos Ianni, el dramaturgo sitúa al protagonista en el ambiente de la selva y el mal americano; traficante de drogas y pornógrafo, con incontables crímenes y actos lujuriosos en su haber, se enfrenta a un amor inalcanzable –Doña Inés es aquí una princesa del rito Umbanda–. La conciencia que lo persigue aparece encarnada en el personaje de Marlín, la estudiante que investiga la vida de Don Juan.

Las versiones de Tirso de Molina, Zorrilla y Molière sobre el mito de Don Juan fueron, especialmente, las que inspiraron varias recreaciones locales en las últimas décadas. Las de los autores españoles presentaban un héroe rebelde, que desafiaba los poderes de la oscuridad y los de la luz y se convertía en el sumo blasfemo,³ pero mientras el primero enfatizaba el pecado de orgullo (“rasgo luciferino por excelencia”) de su protagonista, la capacidad de amor del segundo posibilitaba su redención. Molière, a diferencia de los anteriores diseña un protagonista racionalista que prioriza la fuerza del instinto sobre cualquier restricción dogmática y no escatima la blasfemia. Sin

duda, el dramaturgo más visitado fue Zorrilla no tanto por su romanticismo, sino por “haber exaltado poéticamente la cualidad diabólica de Don Juan, embrujar, hechizar (Pérez de Ayala, 91).

En nuestro país encontramos cuatro antecedentes significativos en las que el mito aparece tratado con un amplio margen de libertad y modificado, en algunos casos, sustancialmente.⁴

El primero de ellos, *Don Juan malevo*, humorada de Roberto L Cayol, combina la prosa y el verso, la escena es el patio de un conventillo, y el ídolo al que todas las mujeres del lugar desean es un milogüero echado por su propio padre por ladrón (“sacaba la guita del cajón y le robaba los salamines”), y luego sacado del conventillo por no pagar la renta. Estos antecedentes poco poéticos no le impiden usar capa a la española como el don Juan hispánico, y como este seduce “por la verba”; pero no escala conventos, ni cena con muertos: el Ñato es “más pierna que Juan Tenorio” porque es criollo, es “macho y contundente”, se refugia en el cabaret y vencido por otro Don Juan rival queda tirado en un banco de plaza en el Congreso, abandonado por los amigos y hasta robado por uno de ellos, peripecia que destruye un cliché tanguero, el del amigo fiel. Cayol retoma el tópico del diálogo con la estatua, pero aquí no se trata de la del Comendador, sino la del Pensador de Rodin, que al cobrar vida le aconseja un cambio de vida. En el desenlace, el Dueño del conventillo le ofrece regresar y que se quede con su hija Inés, si se pone a trabajar. De la redención divina pasamos a una rehabilitación social, por el trabajo y el matrimonio. Se opera aquí la inversión del mito original en el cual el protagonista encarna al individuo libre, emancipado tanto de las reglas sobrenaturales como de las sociales.

En *Don Juan Farolero* (1930) de Javier Villafañe,⁵ el mundo hispánico sigue presente, su autor reconoce estar influido por los *Esperpentos* de Valle Inclán (Villafañe, 1990, 7). La breve pieza de títeres presenta una aventura amorosa, la del guitarrero Don Juan Farolero con la mujer del Capitán Cienfuegos. Pero a diferencia del texto fuente, este marido burlado, los mata.

A partir de ello, la obra presenta las reflexiones de los distintos personajes que dialogan al pie de los ahorcados y concluye con la presencia del diablo que viene en busca del protagonista, quien no se arrepiente porque considera que “no hay pecado mayor que morir sin pecado”. El protagonismo de lo diabólico es clara. Y los múltiples nombres del diablo que ponen de manifiesto su universalidad (Mandinga, Lucifer, Demonio, Satanás), la definitiva desaparición de Fausto joven bajo la capa del Diablo, la luz del fósforo y el humo del tabaco generado por el titiritero que buscan darle al escenario “la realidad del Infierno” (p. 21) lo confirman.

El texto de Leopoldo Marechal (escrito en los años 50) imbrica el mito hispano con leyendas regionales y argumentaciones éticas tomadas del cristianismo; sigue la división clásica del teatro español con la variante que el tercer acto intensifica el conflicto con la inclusión de una instancia suprarreal de orden simbólico. Hay una coincidencia entre los críticos (Maturó, 1984, Rubione, 1984) en vincular la versión que Leopoldo Marechal realiza de este mito con las ideas expuestas en su ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, estrechamente vinculado con la doctrina platónica, de modo tal que Inés opera como instrumento que le permite al protagonista vencer su obsesión por gozar de la belleza terrenal y acceder al conocimiento de una belleza superior a superar la atracción. Por su parte, Javier González considera que más que Inés es en la potencia de un símbolo más complejo, la canción que ella canta “la fuerza agente del pasaje *tierra-cielo, inmanencia-trascendencia, condena-salvación*” (2006,104). Este trabajo es fundamental para entender cómo la obra de Marechal confronta lo mítico y lo racional: frente a un Don Juan que emplea palabras engañosas (*logoi*), Inés, a través del canto le revela la palabra que “genera, sustenta y muestra el orden del mundo” (p. 108), es decir, lo introduce en el plano del *mythos*. Don Juan será el libertino, el rebelde, el iniciado y el redimido conectándose así respectivamente con Dionisos, Prometeo, Orfeo y Cristo. Frente a la obra de Tirso el común punto de partida que es la trasgresión conduce a finales opuestos y, al castigo, Marechal ofrece salvación.

En el marco de las actividades del Instituto Di Tella, *El burlador* de Norberto Montero (1966)⁶ siguió algunos preceptos artodianos: el director proponía un teatro que priorizaba las sensaciones, y veía en el gesto un vehículo eficaz para la comunicación de ideas, incluso en aquellas que el individuo concibe en torno a sus emociones (“Lo emotivo está en la particularidad del movimiento que contiene el gesto, en la alteración de la voz que pronuncia una palabra” –tomado del programa de mano). Para lograr una conmoción emotivo-sensorial se apoyó en la estructura de la obra de Tirso de Molina y desechó de modo casi total el argumento. Lo importante era enfrentar al actor con las relaciones hombre-mujer y hombre-finitud, y ofrecer al público escasas posibilidades de reconocer el texto fuente. En la instancia de la representación, ofrecida en 1966 en el Instituto Di Tella, los gruñidos y palmoteos de los intérpretes y los bruscos atropellos y huidas que remitían a conductas animales se imponían sobre la escasa comunicación verbal, y se borraba el encadenamiento de las situaciones que diseñaban la intriga en el texto fuente. El trabajar sobre un mito favorecía esa búsqueda de trascender lo meramente racional, de dar protagonismo al plano sensorial y de potenciar facultades del hombre como intuir e imaginar, que el teatro realista –vigente en esos momentos– había limitado.

En los 80 y en los 90, la reactualización de este mito se inscribe en los géneros más variados, dramas, comedias, ópera, sainete, comedia musical: *Don Juanes de profesión*, de Daniel Pérez Guerrero (1981), *Don Juan esa vieja rama*, de Alberto Félix Alberto, *Don Juan Tangorio*, de Silvia Copello (1991), *Don Juan Malevo* adaptación de Jorge Riggio de la obra de Roberto Cayol (1992), *Don Juan Milonga*, de Bernardo Carey (1993), *Don Juan y Pedro*, de Manuel Maccarini (1993), *La pasión de Don Juan*, de María I. Cardozo, Víctor Laplace y Enrique Suárez (1995), *Donde más duele*, de Ricardo Bartís (2002) y *Don Juan de acá*, de Los Macocos (2008).

La obra de Pérez Guerrero (1981), en tono de franca comedia de enredos con toques de vodevil retoma la capa más superficial del mito: el

hombre que va en busca de conquistas femeninas; en este caso dos jóvenes en vacaciones, que de aventureros seductores acaban siendo dominados y conquistados por las mujeres. Es un ejemplo claro de la degradación del mito. No solo ha desaparecido el héroe rebelde, sino que se ha borrado el tipo y no hay cabida para elementos simbólicos.

Quien sí reescribe el mito buceando en sus aspectos más misteriosos y complejos es Alberto Félix Alberto. Las imágenes iniciales del melodrama *Don Juan, esa vieja rama* (1982) nos sumergen en un universo donde un mundo de pesadilla se entrecruza con el de los recuerdos (la niñez marcada por el castigo corporal y la violación por parte de su tía y el preceptor) y el de la leyenda con la historia (una España cruel y “seca”). Estas imágenes estrechamente conectadas con la iconografía hispánica exhiben imbricados el pensamiento judeo-cristiano. Una iconografía en la que domina el negro, y el claroscuro, la presencia de diablos y monjes, pero también el registro del mundo cortesano ibérico y francés. Este melodrama incorpora elementos propios del grotesco, de la comedia fantástica, del drama barroco y hasta de la novela policial.

Como lo hiciera Lord Byron, nuestro dramaturgo refiere la vida del protagonista desde el momento de la infancia y temprana adolescencia. Iniciado en el amor carnal por sirvientes adultos quedará marcado por aquella situación de inferioridad con que fue iniciado, situación de inferioridad que Pérez de Ayala señala sobre el protagonista inglés (en este caso fue una amiga de la madre, de origen árabe, op.cit., p.310). La pérdida temprana de la madre y la educación recibida convierten a Don Juan en un Andrógino. El ámbito fantástico elegido para mostrar la “procedencia y descendencia de Don Juan” convoca a personajes de la tradición literaria como Doña Inés, pero también incorpora personajes alegóricos como los tres Enigmas. El protagonista reaparece luego en una Feria junto con Fausto y un Mefistófeles-mujer. Allí se enfrentará con su doble, un Andrógino al que el Animador presenta como una maravilla, un semidiós y un engendro que enamora a hombres y mujeres (“no es ni un dios, ni un hombre, ni un pájaro,

ni un pez, ni un sueño, ni una realidad”). Posteriormente reaparece en una decadente sala de baile de 1940 bailando con Mefistófeles y por último tendido frente a la luz de un televisor sin imagen, solo, desnudo y en posición fetal. Todos los personajes que han tenido algo que ver en su vida lo rodean –respetando las convenciones del melodrama– Doña Inés muere por salvarlo de las balas del criado y el propio Don Juan por otro disparo. Como lo hiciera Virginia Woolf en su *Orlando*, Alberto Félix Alberto, nos muestra los cambios y permanencia en su paso a través del tiempo, en este caso, de un Hombre, un Don Juan que recorre diversos caminos en busca del amor y del sentido de la vida para hallar finalmente que el horror refuerza lo atrayente y que Eros no es sino el reverso trágico de Tanatos. La reescritura que Félix Alberto realiza sobre el mito revela, entonces, cómo la belleza se convierte en “la trampa del diablo” (Bataille, 1971, 13) y “la inquietud mortal que conlleva toda desnudez de la carne” (Didi-Huberman, 2005, 78).⁷

Alberto retoma varios de los recursos propios de las tradicionales comedias de magia con su acumulación de fantasmagoría teatral y extravagancias que tanto irritaron a los neoclásicos pero que tanto atrajeron a dramaturgos y públicos de los siglos XVII y XIX. De hecho el propio Zorrilla en su *Don Juan Tenorio* ofrecía una “extraordinaria serie de acotaciones”: esqueletos que vuelven a sus tumbas y estatuas a sus lugares, varios angelitos surgen de flores que se abren, de las bocas de don Juan y doña Inés muertos salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, etcétera (Gies, 1996, 3).

Don Juan Tangorio, versión libre de Silvia Copello (1991) de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, recupera los personajes del texto fuente y respeta el orden de las sucesivas aventuras, atropellos y violaciones de su protagonista. Introduce dos personajes femeninos que modifican, sin embargo, su lectura: en el inicio, la presencia de la Dama Renacentista quien presenta al protagonista como “mocito cantor”, “guapo tenorio y bacán”, “guapo y milonguero”; en el desenlace, la Tabernera lo describe como un “compadrón”. El segundo elemento que modifica el mito es la introducción

a lo largo de la obra de fragmentos de distintos tangos, cuyos textos cantados por diferentes personajes (entre otros, la Dama Renacentista, *Mocito guapo*, Don Pedro, *Che Fulano*; Don Juan, *Señora Princesa*, *Resignate hermano*, *La novia ausente*; Tisbea, *Frente al mar*; La Tabernera, *Compadrón*; los Sepultureros, *Cruz de palo*, Catalinón, *No aflojés*; Todos, *Camouflage*), que funcionan como elementos que caracterizan las conductas de los diferentes personajes e interpretan los acontecimientos. El mundo hispánico y los valores renacentistas quedan ocultos y lo que aflora es el mundo del suburbio y los valores míticos que sostiene y transmite el tango. El mito funciona aquí como una cita-reliquia que da prestigio. Copello toma de ese mito algunos elementos argumentales y el diseño de un “héroe sin finalidad”, tal como lo caracterizó Ortega y Gasset (1983,154).

Don Juan Milonga de Bernardo Carey (1993) subtítulo “sainete erótico musical” entrecruza el mito hispánico con el mito porteño de Gardel e introduce un personaje propio de la tragedia como el Coro. Ya en la obertura, la coreografía, en concordancia con el epígrafe elegido (“Don Juan es el duende que habita la fantasía femenina”, de Ana María Mangione) nos introduce en una lectura del mito en la que el protagonista es producto del deseo y las necesidades de la mujer; quien le otorga carne y le da vida. El autor sostiene que “como el deseo no se expresa de la misma manera” aparecen en la obra cuatro mujeres con conductas diferentes (Carey, 1993). El protagonista en su diálogo con Don Carlitos quien ve a Don Juan como un enemigo que destruye las figuras femeninas diseñadas por el tango, se define sucesivamente como “una mentira”, “solo un deseo de los labios de las minas”, “un cuento del tío, un escamoteo, un bolazo”.

No solo desmonta sistemáticamente el mito hispánico, sino también el gardeliano. Don Carlitos (autodefinido como “el alma que canta (...) la voz inmortal, la dentadura brillante”), es vencido por Don Juan y luego desaparece “en las llamas de la trampa”. Como en el caso del personaje de la Academia de baile Orestes, de Alberto Muñoz, la posibilidad de cantar un tango –en este caso *Estos avatares*– amerita una resurrección. Y como en la

ópera sucede con las arias, todos los tangos entonados por los diferentes personajes se relacionan íntimamente con sus diferentes estados de ánimo.⁸

También en 1993 Manuel Maccarini recrea el mito en *Don Juan y Pedro*. El autor sostiene que su versión “se nutre con ideas de Tirso de Molina y de Zorrilla, recoge escenas de Molière y se monta sobre el espíritu mozartiano. Pero desarrolla una conclusión propia, acorde a los tiempos que le toca vivir” (libreto). En realidad los cuatro cuadros (en la playa, en el bosque y los dos últimos en la casa de Don Juan y Doña Elvira) revelan que si bien es posible combinar las propuestas de Tirso cuyo Don Juan es “seductor, descreído y pérfido” (Lasaga, 1998, 128) y Molière quien además de incredulidad otorga a su protagonista “ciertas dotes elevadas: es un filósofo, un hombre refinado, psicólogo penetrante, buen discernidor de belleza” (Pérez de Ayala, (s/d, 103), la mirada mozartiana que diseña a su personaje “alegre y simpático, con más de niño terrible que de engañador perverso, (Ingenieros, s/d, 177) es difícil de integrar. Maccarini, en lo que define como “una ceremonia de la hipocresía donde la sociedad será desenmascarada” sin duda se apoya sobre todo en el dramaturgo francés porque le permite dialogar naturalmente con nuestro tiempo en el que también “las falsedades, mentiras, deseos encubiertos y dobles discursos son elementos constitutivos” (libreto) y explicitar su postura crítica. Nuestro Don Juan dedica el mismo tiempo a seducir y escapar de sus seducidas como a reflexionar sobre la ambición de los políticos “que vuelan constantemente de mentira en mentira, caiga y quien caiga y no piensan poner freno a sus aberraciones” sobre el mejor disfraz que un hombre puede elegir para evadir a la justicia, sobre la virtud y el vicio, la fe y la ciencia o la existencia o no de Dios. El ritmo mozartiano solo aparece por momentos en el juego erótico que se genera entre Carlota, Maturina y Don Juan y que se acerca por momentos a situaciones vodevilesas. Lo que sí toma de Zorrilla es la exaltación de las cualidades diabólicas de Don Juan, pero a diferencia del personaje hispano que se limitaba a embrijar y hechizar a sus víctimas femeninas para poseerlas, el creado por Maccarini busca seducir no solo

cuerpos sino “ideas, pensamientos... la esencia del ser” y poseído por Satanás asume la “misión de corromper conciencias reprimidas”, como por ejemplo la de su criado Pedro. Es precisamente este criado –quien a lo largo de la obra califica al protagonista como el mayor canalla, un poseído, una fiera, un demonio, un hereje– en cuanto se reviste con las ropas de su amo se transformará en otro Don Juan. Simbólicamente este hecho se verificará también con el pescador Joselo y en el desenlace, todos los hombres intentarán tomar alguna pertenencia de quien ha muerto a manos de la estatua del Comendador para colocarlas en sus propios cuerpos. Las mujeres quedan inmediatamente atraídas. La versión de Maccarini más allá de la crítica de las costumbres y la denuncia de las mentiras sociales, no hace sino reafirmar la existencia de un arquetipo operante.

La pasión de Don Juan (1995), basada en una idea de María Irene Cardoso, Víctor Laplace y Daniel Suárez Marzal, apela al lenguaje musical y plástico, a la prosa y el verso, para reflexionar sobre este mito. Tanto el texto como el espectáculo se apartan de las miradas tradicionales. Lo hispánico costumbrista se desdibuja, si bien el director se inspiró en los rituales de la Semana Santa sevillana y considera que se trata de un mito fundamentalmente español conectado con la cultura musulmana.⁹ En el plano de lo conceptual, desde el mismo título el mito se imbrica con la pasión de Cristo, lo que refuerza la imagen final de un Don Juan crucificado envuelto en un manto oscuro, pero también en el pensamiento del autor de *Malatesta* sobre la materia de los sueños y el papel de la memoria. Ya no se trata de un Casanova que busca conquistar mujeres, sino de un personaje obsesionado con “serlo todo y querer comérselo todo” (Suárez Marzal, 1995), y en él conviven la angustia metafísica y el goce de los sentidos, el acto amoroso como mecanismo que desplaza el horror de la muerte. Lo más original de esta versión es que no hay mujeres en escena, es un actor quien las corporiza remitiéndolas a cada uno de los cinco sentidos, así como corporiza a su criado, al tiempo que confronta con su *alter ego*.

Los textos seleccionados de Baudelaire, Tirso, Marechal, Zorrilla,

Pushkin, Goldoni, Sor Juana, Molière, Montherland y propios apuntan no tanto a narrar una fábula ampliamente conocida, como a mostrar el itinerario de un hombre a través de diferentes épocas y espacios –incluyendo nuestro arrabal en la figura de Juancito el Gavilán “mezcla de santo y bandido”–, y diferentes tipos de discursos, en busca de la trascendencia. El texto de Molière es empleado en la secuencia en que el protagonista se justifica ante las mujeres pero cuando recuerda poéticamente sus experiencias se recurre a Pushkin; el coro reproduce palabras de Goldoni y el coro de Don Juanes Modernos, las de Beaudelaire, los comentarios sobre la actividad de Don Juan remiten a Zorrilla y, sobre las ventajas de dejar atrás los recuerdos, a Marechal, la enumeración de las conquistas femeninas es mozartiana, el predominio del goce de los sentidos “inferiores”, a través de los cuales las mujeres se relacionan, revela la estrecha conexión con la obra de Tirso quien consolidara el arquetipo y tuviera como lema –según Ramiro de Maeztu– “Yo y mis sentidos” (s/d, 44).

En soledad, este Don Juan que actúa y reflexiona sobre sus actos opera tanto en el plano de lo sagrado como de lo profano, confronta a sus antagonistas (en la puesta corporizados en maniqués). Sin trabas morales justifica su existencia en el placer, el tiempo se reduce al instante y como el Don Juan del Renacimiento es consciente de que se encuentra inmerso en un mundo en que no tienen cabida los ideales trascendentes. La trascendencia sí la tiene asegurada Don Juan (“Mañana volveré y pasado y pasado. A renovar los amores, a vivir en nuevas pasiones”) como asimismo su mitificación, su divinización (“Mi carne es vuestra. Mi pan, mi vino”).

Ricardo Bartis imbrica mito y teatro en sus reflexiones teóricas. El mito es “algo que se repite. La repetición, como un eco más profundo. El eco, pedazos de sonidos rebotados, sumatoria de capas. Pedazos, deshechos, conversaciones fugaces e intensas que no han tenido lugar, encuentros pasionales que no han tenido lugar”. El teatro, “narra en su hacer algunas tragedias de lo humano: el tiempo, lo artificial, la muerte” (2003, 14).¹⁰ Su teoría se corresponde con lo que propone en escena.

En *Donde más duele* Bartis desmonta el mito (toma la historia de Don Juan como un mito femenino que se vincula “directamente al lugar de ‘lo materno’”) a partir de una reflexión metadramática (el mito “es una excusa para poder pensar y observar las relaciones entre el texto y la teatralidad. El texto como mandato, como obligación del teatro, como soporte que da legalidad a la actuación”, id. p. 231). Se cuestiona expresamente el texto como mito, el libro como conservador de la memoria, a través del personaje de Haydée quien coloca el libro debajo de la almohada y duerme sobre él para no olvidarse de nada; mito negativo y paralizante que, según este personaje, lo invade todo y obliga a repetir.

La imagen de la acelga elegida como ilustración del programa de mano, refuerza su valor simbólico al aparecer en la representación como objeto a triturar, junto con textos del Don Juan de Molière, en “una suerte de imagen de alquimista, tres mujeres con un alambique donde el licor que se crea es una especie de trituración vegetal para que larguen la linfa vegetal que unido a esos textos va a permitir rellenar, sostener la Historia, con mayúscula, el mito de lo que en realidad ‘es’” (id., 235-236).

Bartis señala que toma del texto francés solo cuatro frases y considera fundamental aquella en la que Sganarelle confiesa que repite palabras de autor del que desconoce su nombre. No hablamos sino que somos hablados y estamos vinculados a un “relato primero” (232) a “núcleo muy primitivo de la vida del hombre, como la sexualidad” (233). Aunque Bartis ni siquiera lo menciona, encontramos cuán estrechamente conectado está en este punto con el pensamiento de Jung.

Donde más duele cruza el mito de Don Juan con el mundo griego desde el momento que Nenucha ubica a Reinaldo perdido en la caverna y la presencia del hilo dorado de Ariadna y el propio protagonista se ve como un Prometeo al que las mujeres “le comen el hígado noche a noche”; y lo utiliza como vía para mostrar la relación entre vida y teatro: las mujeres lo obligan a representar una “farsa estúpida”, a imitarse a sí mismo y en consecuencia degradarse. Precisamente esta degradación que lo convierte en un ser

devaluado y decadente es lo que lo hace “argentino”, cualidad que su dificultad de distinguir sus fantasías sobre el asado y la realidad del presente (aspecto este último que había sido ya señalado por Roberto Cossa cuando habla de “la irrealidad de los argentinos”), subraya.

¿Cuál es el sentido de retomar el mito de Don Juan? ¿Cuál es el destino de un protagonista para quien “no habrá rayo del cielo, la tierra no abrirá sus fauces para tenerme, no habrá historia”? La figura de Don Juan, envejecido, encorvado, totalmente alejado de su predecesor que sorprendía a la estatua de Don Gonzalo con el valor de sus réplicas, no aparece aquí como un arquetipo sino como un enigma. El amor no se constituye en el factor dinámico, la muerte solo alcanza al protagonista masculino —no a las mujeres— y esa muerte no responde a designio divino. Está ausente el personaje del criado que en otras versiones era presentado como doble, como la voz de la conciencia, o como el ayudante.

Bartis afirma que “vivimos una época sin mitos, vivimos una cultura en la que el mito fue sustituido por el fetiche” (id. 231), aunque después de unir sus declaraciones teóricas con las palabras de sus personajes quedan dudas sobre si el libro (el texto en el teatro) conforma un mito o un fetiche.¹¹ Su reinención de la figura mítica es innovadora sobre todo por la incorporación de elementos metateatrales y su rechazo al ilusionismo, y a contramano de la representación plástica unánimemente aceptada: “arrogante, bello, joven, ágil y viril, hábilmente erótico” diseña un personaje agobiado cuya pasividad erótica va unida a una profunda y silenciosa melancolía. Su trabajo con el espacio se acerca a la pintura “all-over” de Louis Cane en la que toda la superficie de la tela es cubierta sin privilegiar un centro; en esta fuga del punto centralizante, la muerte es un punto, no un centro *Donde más duele* no se trataría, entonces de una versión, sino de una re-creación.

Finalmente, *Don Juan de acá*, creación del equipo actoral Los Macocos, reescribe el mito hispano modificándolo radicalmente. Incorporan elementos vinculados con la especificidad histórica del Buenos Aires de principios del

siglo XIX, especialmente los relacionados con los momentos previos a la Revolución de Mayo, y paralelamente ofrecen agregados que facilitan el anclaje referencial contemporáneo al espectador (interpelaciones al público, representación de la estatua del comendador como las actuales estatuas vivientes de nuestras calles y plazas); mención directa de miembros de la comunidad y desdoblamiento autorreferenciales; intercalación de episodios relativos a experiencias relativas a la vida cotidiana que confirma la presencia del contexto en el proceso de construcción escénica (referencia a falta de limpieza de la ciudad de Buenos Aires). En lugar del héroe de carácter esquemático que se encuentra con obstáculos y vence invariablemente, un antihéroe que termina siendo dirigido y dominado por las distintas “doñas Juanas” que se le cruzan (hasta una “ex” que llega del otro mundo). El subtítulo “el primer vivo” remite a un mito local: el de la viveza criolla, al cual nos referimos con mayor detenimiento en el último capítulo.

Si bien los integrantes del grupo sostienen que tomaron “a uno de los personajes que han exaltado la ‘lengua’ (en todas sus acepciones) de la manera más grandiosa” (programa de mano) su versión modifica sustancialmente no solo el lenguaje de la obra de Zorrilla sino todo el discurso ideológico que la sustenta. Por una parte, al elegir la parodia se entra en un proceso en el que se produce “un cambio ideológico e histórico-literario, generando un nuevo discurso (...) en un nuevo contexto de ideas” (Scarano, 1989, 128). Por otra, las variadas relaciones intertextuales (a la parodia se le unen la polémica, el comentario y la imitación), los varios enunciados tomados no solo de otros textos sino de otros soportes como el cine, la ópera, el deporte (tal como los creadores lo señalan en el citado programa han combinado “varios clásicos: Tirso, Molière, Mozart, Tres chiflados, Zorrilla, Vaccareza, Boca-River...”) y los distintos discursos (literarios, políticos, publicitarios) se neutralizan en su cruzamiento. Al ubicar la acción en tiempos de la Revolución de Mayo y al mismo tiempo subrayar estrechas vinculaciones con el entorno socio-cultural e ideológico concreto de producción y recepción del espectáculo, el mito hispano es sometido a una

confrontación analógica con el universo particular de las costumbres, ideas, creencias e interpretaciones que configuran la ideología de los porteños; y paralelamente, el espectáculo se legitima (o intenta legitimarse) como otro clásico. ¿Cuál es el sentido de esas citas en la nueva estructura en la que se encuentran integrados? ¿En este contar un momento de nuestra historia con “otra voz” haber partido de cualquier otro personaje mítico? Es decir ¿lo esencial es el donjuanismo o el juego desmitificador de la parodia?

Proyecciones y transposiciones. Lecturas, interpretaciones y recreaciones que ilustran de modo esclarecedor el modo en que lo social se inscribe en el texto teatral y contribuye en la constitución del imaginario social y la producción de un nuevo sentido. Todas estas proyecciones del mito en las obras de nuestros autores contemporáneos se suman a “una larga estela formada por tratamientos anteriores sobre el mismo asunto” (Cymerman, 1968) y si bien dada una de ellas ofrece diferentes grados de “fidelidad” al mito, diferentes escalas de valores y visiones de mundo, encontramos entre ellas un fuerte hilo conductor en el que el protagonista aparece como jactancioso, infiel y narcisista, cualidades que caracterizaban al modelo original. Las que optan por el género dramático mantienen los principales motivos: el amor, las mujeres y la muerte; las que reescriben el mito en clave cómica o paródica no solo soslayan el último, sino que diluyen la figura del héroe rebelde y algo luciferino quien queda reducido a la figura del burlador burlado.

De la tradición hispana nuestros dramaturgos eligen el desafío a la estatua y no la ofensa de patear la calavera, tal vez porque la presencia de los cráneos funcionan desde el siglo XIV en adelante como símbolo de la muerte triunfal y eterna (las estatuas que hablan y que pueden cambiar en seres humanos pertenecen a un tópico basado en el mito de Pígalión); soslayan lo ultraterreno, ese juego dialéctico entre el pecado y la gracia que proponía Tirso y no incorporan ese “juego ilusorio” del que habla Avellaneda en el primer acto refiriéndose a la rivalidad entre Don Juan Tenorio y Don Luis Mejía y que concluye en destrucción y muerte, en la obra de Zorrilla.¹²

Curiosamente, a pesar de la desaparición del carácter religioso y el aspecto teológico, excepción hecha de la obra de Marechal, lo diabólico –tomado en serio o en broma– mantiene su importancia para autores tan dispares como Javier Villafañe y Alberto Félix Alberto.

Más allá de los puntos de encuentro y de desencuentro en el proceso de apropiación creemos que, en parte, la figura de Don Juan ha atraído a muchos de los dramaturgos argentinos porque el aspecto central de las acciones del personaje tal como aparece en el texto de Tirso –la de “burlador”, arquetipo retomado por todos sus sucesores– conduce con el paso del tiempo y en nuevo contexto sociocultural como el argentino, a un estado degradado en el que es reemplazado por la figura del canchero en la viveza criolla, para la que es válido el engaño, la trampa, el fraude.

Fausto

El origen de este mito se remonta a los umbrales del Cristianismo en la figura del Mago de Samaria, fundador de la herejía gnóstica y que adoptó posteriormente el nombre de Faustus (“El favorecido”) que busca dominar el arte de hacer milagros. Entre 1480 y 1540, en Alemania existió un médico, astrólogo, mago y aventurero conocido como Georg Sabelius Faustus y dio origen a la Historia del Dr. Johann Fausten, afamado hechicero de magia negra. Primero sus hechos fueron transmitidos a través de breves relatos orales que conformaron un acervo folclórico importante en distintos países europeos. Luego, en forma impresa, un texto teológico de autor anónimo –sin duda un clérigo– en el que se advierte sobre los graves peligros que encierra la búsqueda desmesurada de conocimientos y se señala la intervención diabólica. Este relato que tiende a moralizar puede ser considerado una variedad de leyenda hagiográfica. Su protagonista pronto comienza a adquirir dimensiones míticas y Fausto estuvo vigente de modo predominante en el momento en que la civilización europea hacía su entrada

al Renacimiento con *La trágica historia del doctor Fausto*, de Marlowe (1591). El drama de Goethe (1792 y 1832), tal como lo señala Jorge Millas convierte “al sórdido aventurero de Württemberg en un alto símbolo del hombre moderno” (1949,18-19).¹³

Con distinto grado de frecuencia reapareció en épocas posteriores y en géneros diversos. En narrativa, entre otros, *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald (1925), *The Devil and Daniel Webster* de William Dieterle (1941), *Doctor Faustus* de Thomas Mann (1947); en óperas como *Faust*, de Charles Gounod (1859) o *Doctor Faustus*, de Giacomo Manzini (1985). En música, las creaciones inspiradas en las relaciones entre el médico sabio y el diablo van de la *Sinfonía Fausto* de Franz Liszt (1861) a numerosas canciones de rock a partir de las composiciones de The Rolling Stones en 1968 y que se continúan hasta nuestros días. En estos últimos años, el mito de Fausto también inspiró a coreógrafos como el español Alfonso León en *La noche de Walpurgis* (1999) y la japonesa Kasuko Hirabayashi cuya creación de Fausto, se presentó en México (2006).

El campo de la producción cinematográfica ofrece ejemplos de los más variados estilos: desde el clásico Fausto del cine mudo de F. W. Murnau (1926) al posmoderno *Fausto 5.0* de Isidro Ortiz, Carlos Padrisso y Alex Ollé (2001), pasando por *La belleza del diablo*, de René Clair (1950), *Un fantasma en el paraíso*, de Brian De Palma (1974), *Mefisto* de Istvan Szabó (1981) y *Fausto* de Jan Svankmajer (1994). Asimismo en el campo del ensayo, este mito es usado por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918) para marcar las diferencias entre el mundo occidental y de la cultura persa o árabe desde la polarización de las categorías de lo apolíneo –representado por el círculo, que remite a la armonía, la razón, el equilibrio y la justicia–, y lo fáustico –representado por la línea recta–, que simboliza el progreso. Por su amor por la competitividad y el materialismo sin freno, Occidente era decididamente fáustico para Spengler.

El escenario universal ofrece un gran número de ejemplos de obras que interpretan el mito “según las necesidades de la sociedad que refleja” (May,

1991, 235) y sobre relato del hombre que vende su alma al diablo para obtener placeres y poder, con una clara moraleja en su final, han escrito en modo exhaustivo calificados investigadores de todo el mundo. En lo que respecta a las producciones escénicas de nuestro teatro, la historia de Fausto nos llega a través de dos principales vías: la tragedia de Marlowe y la obra de Goethe.

Mientras la obra de Marlowe mostraba las consecuencias de “una destrucción autoelegida” a partir de su deseo de intentar ser como Dios al tiempo que negarlo, Goethe nos ofrece a través de una “forma de *deus ex machina*”, la posibilidad del arrepentimiento (May, 1992, 203), a pesar de sus actos malvados. El protagonista de la pieza inglesa no se resignaba a ser solo un hombre, y respondiendo a los ideales renacentistas colocaba como meta superior a la salvación eterna, el conocimiento, la libertad, la omnipotencia; de allí que buscara acceder a través de la magia a todos los misterios, gozar de todos los placeres –aún de los prohibidos–, lograr que los hombres vivieran eternamente. El protagonista de Goethe busca encontrar el sentido de la vida, del bien y del mal orientado a descubrirse a sí mismo y al mundo, a través del amor alcanzar lo absoluto y luego lograr lo absoluto a través del amor (primera parte); pero también alcanzar el ideal de la belleza y el poder (segunda parte). Lo importante es la “acción, aquella que le permite barrer “el camino de la vida a millones de personas”, pero al mismo tiempo le asegura la propia salvación eterna. Si bien en ambos el deseo que anidará en el mito es el saber, en Marlowe se orienta hacia una actividad de investigar y descubrir en todas las áreas del conocimiento; en Goethe, se focaliza en una sabiduría más profunda que tiene que ver con el autoconocimiento.

De los mitos reelaborados y consagrados por la literatura, el de Fausto fue significativamente frecuentado por nuestros dramaturgos de diferentes líneas estéticas y géneros escénicos (teatro de muñecos, comedias musicales, dramas, comedias) Graciela González de Díaz Araujo ha estudiado la presencia de lo fáustico en el teatro argentino y analiza las relecturas que Esteban Echeverría, Benjamín Fernández Medina, Carlos Schaefer Gallo,

Arturo Berenguer Carisomo, Ricardo Rojas, Conrado Nalé Roxlo y Bernardo Carey realizaran sobre este tema.

Con su *Don Miseria y Margarita* Carey encabeza la lista de quienes, en las dos últimas décadas, deciden reescribir la leyenda. A esta obra le siguen: *Variaciones sobre Fausto*, de Carlos Guimil (1986); *Don Fausto* de Daniel Spinelli (1987), *Reflejos de una vieja Leyenda. Fausto*, de Norberto D. Guebel y Carlos A. Fernández (1988);¹⁴ *Los Faustos o rajemos que viene Mefisto* (1989) de Claudio Gallardou y Carlos M. Palacio –reestrenada en 1997 con el título *El Fausto. Rajemos que viene el diablo–*; *Don Fausto*, de Pedro Orgambide (1995), *Fausto*, de Juan Roberto Bárcena y Raúl D. Sansica (1996); *Fausto. La venganza de Margarita*, de José Máximo Gómez (1999); la creación colectiva *Fausto y Margarita, la tragedia* (1999); y *La pesadilla de Fausto*, de José Rubén Pupko (1999).¹⁵

Bernardo Carey, inspirado en el cuento popular de Grimm, en distintas versiones argentinas y americanas –en especial el relato “El herrero Miseria”, cuya versión completa figura en el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes– y en la obra de Goethe, reelabora el mito en una pieza de 1982, estrenada en plena guerra de las Malvinas. Anunciada como *Nuestro Fausto y su diablo*, la obra finalmente se estrenó con el nombre de *Don Miseria y Margarita*. El cambio es de por sí significativo. Si bien el autor nos señala el porqué (“En su momento nos pareció demasiado altisonante, filosófico y lo cambiamos por los nombres de los personajes que también eran, de alguna manera, mitológicos”)¹⁶ el desplazamiento no implica tanto un pasaje de lo culto a lo popular sino de lo filosófico a lo político. Y el símbolo fáustico de la línea recta que avanza hacia el progreso aparece relacionado con la ideología sustentada por la burguesía argentina después de Caseros. Más que a dar respuestas al sentido de la vida, al significado de la salvación o la condenación al modo de Goethe, Carey plantea cómo llevar a cabo un proyecto de país. De ahí, las puntuales ambiciones de este Miseria/Fausto: vivir lo suficiente como para civilizar, lograr el progreso y eliminar la barbarie para lo cual la

inmortalidad es un medio eficaz. Carey desarrolla tres secuencias temporales en que Miseria logra, con sus ardidés y las tres gracias que le concediera Cristo, vencer sucesivamente a las figuras diabólicas Caballero Lili, Luzbel y Satanás y prolongar 60 años su muerte. En ellas, el protagonista lleva a cabo todas las propuestas del liberalismo (alambrado, ferrocarriles, frigoríficos, exportación de materia prima, endeudamiento) y propone a Londres como el lugar más adecuado para generar negocios que promuevan la industrialización deseada.

Pero no solamente la obra vuelve a trabajar sobre la polarización civilización y barbarie, sino que la referencia a la sed de conocimientos que atormenta al Fausto mítico, funciona aquí como elemento desmitificador de la figura del intelectual. El reproche que le realiza Margarita sobre que nada de lo que Miseria le enseña le ofrece una imagen de lo que es en realidad la vida en sociedad, se complementa con la descripción que realiza el Caballero Lili: Miseria presenta “la cara amargada de los científicos, la fealdad de los sabios, el aire irritado de los letrados, los harapos de los soñadores” (libreto, escena IV).

Tampoco es el libertino y lascivo amante que aspira a vivir en total voluptuosidad y que sueña con hacer el amor con Helena de Troya (como lo expresan los protagonistas de Marlowe¹⁷ y Goethe.¹⁸ Sexo y poder van unidos en el mito de Fausto: pero mientras en las obras de dramaturgos europeos el sexo se ha convertido en gran medida en una expresión de poder (May, 1992, 224), en la de Carey es el poder el que se ha convertido en una expresión del sexo. Miseria/Fausto compra a Margarita, no solo no logra seducirla totalmente, sino que tampoco se menciona la posibilidad de la maternidad. Y si la seduce con la promesa de comprar un teatro en el que ella pueda deslumbrar como una Trinidad Guevara o una Duse, lo que le ofrece es un cabaret –allí Margarita es Margot–, y finalmente un lupanar.¹⁹ Falta Helena de Troya con su cualidad mítica (el mito de la forma definitiva) deseada por Fausto, y como figura femenina queda solo una Margarita devaluada, incapaz de seducir, de engendrar vida, de redimir.

En lo que se refiere al campo religioso, se aparta de la versión de

Marlowe, en cuanto Miseria/Fausto ni niega a Dios ni se le opone, ni tampoco desea poseer algún tipo de control divino y quien le destruye los libros es la figura demoníaca; también se distancia de Goethe al soslayar la pregunta sobre la presencia del mal en el mundo. Carey se diferenciará de ambos en lo que se refiere a la clase de vida por la que el protagonista vende su alma, tal como antes vimos. Y en el desenlace Fausto no arderá en el infierno como propone Marlowe, ni ascenderá al cielo donde lo ubica Goethe, sino que termina regresando a su tapera y, poseído por el furor de la creación, golpea el yunque hasta arrancarle chispas esperando lograr algo maravilloso. Carey reescribió el mito pero acentuando un punto que no preocupó a ninguno de sus antecesores, la destrucción de una identidad nacional fracturada por el juego de tensiones entre la civilización (Europa) y la barbarie (América) y a través de un protagonista cuya picardía sobrepasaba al verdadero saber desmitifica al intelectual, en coincidencia con otros dramaturgos contemporáneos como Roberto Cossa (*Yepetto*) y Carlos Somigliana (*El ex alumno*).²⁰ Esta reelaboración del mito en la Argentina de los '80 no hace sino reforzar nuestra falta de un Estado-nación y destaca la presencia de “un círculo vicioso de resentimiento, desprecio y escepticismo, porque no hemos logrado superar el trauma del mestizaje, la mentalidad de explotados como fuerza de trabajo y objeto sexual sin amor. Esta crónica situación ambivalente, implica, por un lado, el conflicto con la cultura ‘paterna’, europeizante, y por otro lado, el conflicto con la cultura ‘materna’, indigenista” (Biebel et al. s/f., 59).

Esta obra, que transcurre desde la organización nacional hasta los 80, muestra a un Fausto cuya sobrevida es su fracaso “en la medida en que el pensamiento puro fracasa en la acción (programa de mano) y se conecta estrechamente con el resto de su producción escénica, caracterizada “por una visión desesperanzada del mundo y de los conflictos humanos, por temas tratados con ácido humor y rigurosa actitud que tienden a mezclar conductas opuestas y a aventurar las contradicciones de los personajes”. Un teatro que patentiza su concepción “del fracaso, lindante con la de culpa y

pecado e inserta en la decadencia general de la sociedad” (Zayas de Lima, 2006, tomo I, 139).

Desde el título, *Variaciones sobre Fausto* (1986) nos ubica en la perspectiva de un autor para quien el mito conlleva en sí mismo la posibilidad de transformaciones que, paradójicamente permiten la permanencia de un núcleo inalterable. En esta obra un Fausto virgen, dedicado a los estudios y experimentos –en la descripción de Valentín: “boticario, médico extraño todo estropeado que vive con su madre”–, se lamenta de su carencia de alegría vital, falta proporcionalmente inversa a la profundidad de sus conocimientos. Conjura a todas las fuerzas oscuras encarnadas en el Diablo (o Demonio, Satanás, Belcebú) que ruge como “amo del fuego, del trueno, del pecado y de la destrucción total”. Fausto pide ser “un hombre fuerte hermoso, alto, rubio y de ojos azules, así poder conquistar las más hermosas doncellas”. El conjuro preparado por dos mujeres (Ester y Teresa) con lengua de perro, lana de murciélago, dardo de escorpión, alas de lechuza, escamas de dragón, piel y aguijón de víbora lograrán que vea una Elena en cualquier mujer y a él sentirse como si fuera el hombre más hermoso del universo.

Pero las mujeres que le ofrece el Diablo le disgustan, solo está interesado en aquella que posee “una imagen celestial”, Margarita, contra la que el espíritu maligno no puede ejercer ningún poder por que es virgen y pura y se acaba de confesar. Fausto la seduce y la enamora. Diabólicamente, como lo hacía Don Juan seduce con sus palabras porque puede interpretar el sentimiento de su víctima. A partir de esta instancia la versión de Carlos Guimil se aparta de su fuente, la obra de Goethe. Y adquiere un protagonismo notable la figura de la madre de Fausto. Esa figura cruel y dominante que lo ha atormentado desde su niñez y ha impedido su realización, la que en los espejos impone su imagen a la de Margarita, la que sepulta con una voz maldita las palabras de la doncella, y pide al diablo que la elimine como único medio de destruir su poder. En el desenlace ella recibirá de manos de Valentín la cabeza de Fausto a quien ha batido en duelo y luego decapitado.

Jung había contrapuesto *la madre amante* a *la madre terrible*. En este caso, los símbolos por los que la madre es presentada le otorgan un sentido negativo. Vista hasta por las brujas como una “maldita arpía”, intenta permanentemente envolver a su víctima (Fausto) en un abrazo; lo materno aparece asociado a lo que devora y envenena, atemoriza y no permite evasión. Y sus acciones serán más nefastas que las del propio Diablo.

Otra versión libre, en este caso la de Daniel Spinelli (1987) para el teatro de títeres, tiene como punto de partida los textos del *Fausto criollo* de Estanislao del Campo y el *Fausto* de Javier Villafañe y así es anunciado por el Presentador al público. El espectáculo se abre y se cierra con los relatos de Don Laguna, “arquetipo del gaucho criollo”, que enmarca las escenas del teatro en donde se lleva a cabo la representación del Fausto. Como en el Fausto de del Campo, nos ofrece a un gaucho imaginado “a tono con su maravilla y aun con su desasosiego” (Battistessa, 1968, 19), palimpsesto en el que el espectáculo de la ópera de Charles Gounod, versión francesa ya aliviada del denso texto de Goethe, se ofrece como tercera lectura y en la que el protagonista intensifica y amplía (de allí la parodia) los elementos contemplados en escena. Como en la obra de Del Campo, el narrador es incapaz de distinguir la ficción de la realidad. El juego intertextual se continúa en el tratamiento de los episodios. Específicamente, el de la niña que va en busca del sabio para hallar las rimas adecuadas para una poesía amorosa y prefiere las improvisaciones de su novio a la sabiduría del viejo en el que ha despertado el deseo, está tomado del texto de Villafañe. Lo original de la versión de Spinelli es el desenlace. Fausto elige no seducir a la niña con las joyas y se convierte nuevamente en el viejo sabio; su alma colmada de dudas y escrúpulos es rechazada por el diablo, quien además le obsequia las joyas. El cuadro final de clara referencialidad con las tradiciones criollas reafirma esa creencia popular en el Malo.

Augusto Fernandes como parte de un intercambio cultural con Alemania estrena en nuestro país *Reflejos de una vieja leyenda* (1988), en la que a los lineamientos esenciales del original de Goethe le incorpora algunas

ideas de la obra de Marlowe, de algunas leyendas medievales y de las improvisaciones del grupo. Daniel Guebel dio la forma definitiva al texto:

Fausto siente desesperación ante el fracaso del aprendizaje —a través de toda su vida— por medio de la ciencia, donde no se produce la revelación esperada. El conocimiento (...) tiene que ver con la necesidad de Dios, de la revelación. Como no ocurre, él decide dedicarse a la magia, y también fracasa. Debe enfrentarse, entonces, a su pequeñez (A. Fernández, “Augusto Fernandes Entre Fausto y Mefistófeles, *Clarín Espectáculos*, 26 de febrero de 1988).

Lo importante de esta puesta es la elección que el director realiza en privilegiar sobre el relato de una leyenda ampliamente difundida, la creación de imágenes que desde lo visual y lo auditivo subrayan la vigencia de los problemas filosóficos planteados en el original (el destino del hombre, la esencia del hombre y su necesidad de actuar), también nos introducen en conflictos políticos de clara referencialidad latinoamericana (las dictaduras).

Intentamos crear ciertas figuras escénicas que permitan al espectador proyectar sus propias imágenes, a la vez que continuamos proyectando las nuestras. Una de ellas será (...) el tema del poder que está latente en todo momento se encuentra entrelazado con el que nos importa mucho, el de la confusión (id.).

A esto apuntan también el canon que da inicio al espectáculo relato breve sobre el mancha (o el “estrellado” o “bicho colorado”) y reemplaza al prólogo de Goethe, la presencia de brujas de características “regionales”, y varias de las escenas de la segunda parte con la figura de un Emperador cuyo discurso y gestualidad remiten inmediatamente a Pinochet o marcan los abusos de poder que conlleva el autoritarismo militar (escenas de Valentín con el oficial).

Lo demoníaco ocupa un lugar central, no solo por la función que cumple el demonio narrador, sino por las siete figuras de Mefistófeles multiplicadas a pesar de crear la ilusión de que es uno. Asimismo contribuyen a esto, las permanentes referencias visuales y verbales al esplendor del ángel desterrado, de esa fuerza “que pretende lo malo y siempre hace lo bueno”, la inclusión del fragmento de un texto de Michel Sorensen (*Genealogía de la*

virtud) en el que se reflexiona acerca de la mayor belleza de las legiones del mal porque han conocido otra dimensión de la experiencia, la importancia que el director otorga a la noche de Walpurgis con las escenas de aquelarre y las misas negras con imágenes fantasmales y el descuartizamiento de los muñecos y la simbólica imagen del ángel negro con alas rojas,

La puesta subraya un aspecto del Fausto no tan destacado por las otras versiones: al protagonista no lo mueve tanto el deseo de adquirir la sabiduría como la ambición de una experiencia múltiple y cambiante. Fausto tiene hambre de lo que no vivió y aunque se convierta en “un demiurgo de su perdición” quiere experimentar tanto el éxtasis como la decepción. Precisamente este anhelo de expansión existencial es lo que define al Hombre, y en este punto coinciden los tres Faustos que proponen Fernández-Guebel, a su vez en coincidencia con lo que consideramos es una idea axial en la obra de Goethe “el hombre sólo es hombre en la incesante acción” (escena IV, en el Estudio).

Finalmente, Mefistófeles no es solo “el espíritu que siempre niega” sino también una voz ambigua cuyas promesas son susceptibles de las más diversas interpretaciones: “Para que al fin libre, sin trabas, / la vida te sea revelada” (Goethe, *Fausto*, primera parte, en el Estudio, esc. III y esc. IV, respectivamente). La versión de 1988 refuerza la existencia de dicha ambigüedad pero en el hombre: varios actores que encarnan a un mismo personaje ofrecen diferentes discursos, rostros y voces, las figuras femeninas por momentos aparecen como visiones de pesadilla, los claroscuros difuminan las siluetas, una mujer puede hablar con voz de hombre o con voz de niña, ser portadora de un discurso obsceno o de una narración que se aproxima a la fábula, cada personaje portador y la utilización del micrófono por parte de los actores además de generar amplitud y profundidad superiores a la voz natural subraya la multiplicación de voces narradoras (Trastoy-Zayas de Lima, 2006), la homogeneidad del color oculta las diferencias. Según el director: “Todo lo que está presente en un escenario tiene una función, evocar lo que no está, inducir a inaugurarlo, a recordarlo” (programa de

mano). Del mito original solo quedan huellas que permiten reconstruirlo desde una nueva perspectiva epocal. De allí el acierto es la elección del término “reflejos” como título. De esa compleja relación entre lo concreto y lo abstracto, de lo simbólico y lo ideológico, de lo estético y lo filosófico, y de las contradicción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, lo temporal y lo eterno (el momento y el Tiempo), la razón y la experiencia que propone Goethe, la versión de Fernández-Guebel dirige la lectura hacia tres puntos centrales: el triunfo de Wagner será convertirse en una exacta copia de Fausto; el del Diablo, en un reflejo de Dios; el del hombre, aunque sea un reflejo del Diablo, gana su redención siempre y cuando se haya afanado por buscar.

El *Fausto rajemos que viene el diablo*, aparece subtitulada como una “tragicomedia infantil”. Esta versión libre de Claudio Gallardou y Carlos Palacios incorpora fragmentos tomados de la obra de Goethe a los que suma textos surgidos de las improvisaciones de los actores, mixtura asimismo realidades que pertenecen al mundo nórdico (la leyenda), al mundo clásico (voces en coro griego) y a las tradiciones criollas (policías que hablan con acento gauchesco). La elección de este mito le es especialmente funcional a este grupo que trabaja con la técnica de los payasos.

Desde el momento mismo del comienzo del espectáculo, la “tragedia en las montañas” presentada por Bichito responde a la poética circense con entrada de la murga con instrumentos y la canción que anuncia la llegada de la banda y el tipo de espectáculo que se va a ofrecer;²¹ a lo largo de la obra, los trucos de magia ejecutados por el asistente; en el desenlace, la entrada de todos los payasos para ejecutar la murga final, mientras el asistente y un músico caracterizados como angelitos llevan castigado al diablo al cielo, y, finalmente, formarse, retirarse y saludar. La tragedia del mito fáustico se desplaza hacia una doble parodia: el del amor romántico (el encuentro entre Margarita y Fausto combina el lenguaje poético con el más prosaico e incorpora los golpes, tropiezos y caídas propios del *clown*) y de las fuerzas del infierno. La ruptura de lo trágico se realiza de forma abrupta con la aparición

de Bichito que interpreta al espectro de Margarita quien debe impedir el suicidio, y su abrupto mutis, pues se niega a “hacer Margarita”. El diablo que aparece acompañado con trueno, música y cambio de luces se presenta cantando *a capela* “Se moi Satan”. El duelo es un *match* de boxeo que se anuncia al estilo Luna Park, Fausto y Mefistófeles se pelean a golpes con batas circenses.

El conjuro de la bruja es numérico pero lo mágico también resulta desdramatizado ya que la bruja pelea con un *gnomo* por el libro que narra precisamente la historia representada. La ruptura del ilusionismo es constante con cada intervención de los miembros de la compañía que interrumpen el espectáculo para decidir sobre las escenas que se omiten —la de la taberna, la de la noche de Walpurgis, etcétera— y cuáles representar, el asistente que intenta realizar trucos de magia o los personajes que interpelan al público

Esta versión modifica otra anterior que este mismo equipo actoral había presentado en 1989 bajo el título *Los Faustos o rajemos que viene Mefisto* (1989) en varios aspectos. Mientras en esta, Von Rotto presenta a los integrantes (Baibiscui, Cartuffó y Floriberto) como “actores ambulantes”, que van a utilizar su experiencia circense, sus claves y rutinas para contar la historia de Fausto a su modo, la segunda es decididamente circense y con abundantes marcas autorreferenciales. Y a ello apuntan las diferencias en lo referido al discurso verbal: en la primera hay una clara intención poética expresada en diálogos mucho más extensos y la inclusión en distintos momentos de la obra de los versos de la obra de Estanislao del Campo, los *gags* físicos son más escasos y menos violentos y lo mágico —que en la segunda queda reducido a los trucos que intenta el asistente— ocupa un lugar importante: transformaciones de los bufones, Margarita aparece con un vestido blanco de tul y con voz del más allá como una imagen parlante, se incluye el episodio de Walpurgis. También el lenguaje musical ha sufrido transformaciones: en la segunda, ya no hay espacio para la ópera, que ha sido desplazada por la música de murga y otras canciones populares. Si bien en ambas la adaptación corre por los caminos de la comicidad, la segunda apela

a efectos más directos: numerosas caídas, juegos mímicos donde lo ridículo no se asocia tanto a la vejez como a la animalidad (Fausto hablando como una gallina, el asistente hipnotizado moviéndose como un mono). Lo que sí tienen en común las dos versiones es el ejercicio de construcción y deconstrucción que realizan como parodia y se convierten en “*a form of inter-art discourse*” (Hutcheon, 1985, 2) en la que la estructura del texto fuente se des-estructura para satisfacer los gustos y expectativas de un público que acompaña fielmente las producciones ofrecidas por La Banda de la Risa.

Pedro Orgambide dota a su Don Fausto de una fuerte carga contextual. Como género elige un sainete con música, que incluye milonga, vals, candombe y condición; de la tragedia griega toma el coro, en este caso representado por bailarines, toma de Goethe el tema del viejo que se enamora de una joven y el pacto con el diablo. Tuvo en cuenta, además de la obra de Goethe (a quien menciona en su texto), las versiones de Marlowe y Mann en los que la leyenda fáustica aparece asociada al mito de la eterna juventud, y libremente las asocia a nuestro folclore tradicional que reelabora el mito del diablo en las figuras de Mandinga, el Galerudo, Juan sin Ropa, el Otro, el Maldito y Juan Sombra. La ambienta en un suburbio del 1900 y desplaza el interés en el conflicto amoroso hacia un conflicto sociopolítico: el del caudillo que ve amenazada su posición por las nuevas masas en ascenso. Quien en el pasado tenía asegurado su lugar, su casa, sus campos su apellido, “su sillón en el Congreso y su tumba en la Recoleta”, ahora se ve cercado por los rebeldes y librepensadores. Fausto es un hombre del Sur a quien Juan Sombra (el Diablo) ve como una excepción porque une su actividad política a la búsqueda del saber y el desciframiento del misterio de las estrellas, en una región en la que todo se entiende por polarizaciones: “O somos gauchos o cajetillas”. Su pasado familiar no importa solo como explicación de su conducta individual (padre abusivo y violento, madre sensible) sino como paradigma de una aristocracia en la que el patrón se jactaba de no haber perdonado a ninguna chinita y la mujer distinguida se refugiaba en el arte, la

elegancia y el respeto a las apariencias; un padre que abomina del hijo al que ve débil porque no cumple sus expectativas (ser “un hombre de a caballo, de espada”). Asimismo la elección del Carnaval no implica solo el momento simbólico en el que Don Fausto sale a buscar la Verdad, la Eternidad, mujeres, la muerte, sino también porque es la fiesta de los pobres, el momento en el que el pueblo ocupa el espacio público, se convierte en su dueño, tal como lo revela el candombe de los sirvientes que es conducido por Diego, el rival de Don Fausto en el campo ideológico y amoroso.²² En contraposición al candombe asociado a las capas populares, la música de minuet lo estará con las figuras femeninas aristocráticas, mientras que la milonga en guitarra será el soporte para que Juan Sombra cuente la historia. Margarita también se aparta de los modelos nórdicos y su anhelo de convertirse en la dueña de la casa y usar buenos vestidos que reemplacen a sus ropas de sirvienta, la convierte –como lo afirma Juan Sombra– en la típica argentina que olvida rápidamente su origen, movida por “delirios de grandeza”. Como sucede en la obra de Spinelli, el diablo se niega a llevarse el alma de Fausto y rompe el contrato, porque se trata de un ser devaluado, una copia deslucida del otro, “el inmoral del libro y el infierno”, “el sueño de otro” sin fuerzas ni ganas, carente del “vino del delirio”. Orgambide, con la creación de un personaje en el que el deseo erótico opera como una especie de absoluto, reafirma el mito de Fausto “como una creación genuina de la modernidad” (Lasaga, 1998, 128).

Juan Bárcena y Raúl Sansica proponen en 1996 otra versión libre de la obra de Goethe. El número reducido de personajes (Mefisto, Fausto y Coro) coadyuva para condensar el conflicto de Fausto. La cita a Goethe es explícita y sigue el texto original sobre todo en lo que se refiere a la seducción de Margarita, su sumisión frente a Helena y su apelación a entidades míticas como la Esfinge, las Sirenas y Quiron, para resolver enigmas íntimos y develar misterios. Pero en esta versión el acento se coloca decididamente en el tema del poder. Fausto se ve a sí mismo como un dios, un elegido –y no solo por ser joven, seductor y bello, como era su primer deseo–, es el tirano para quien

el orden vale más que la libertad y la comida más que la dignidad y por lo tanto puede tener ejército, riquezas naturales y un “pueblo encadenado”. El coro cumple la función de ser el agente destinado a reflexionar sobre la división interna que atormenta a los hombres (lo mundano y lo trascendente) y sobre los conflictos éticos. Mefisto, por su parte, se burla de los idealistas cuyo destino es morir en la cruz u “olvidados, encerrados, torturados, fusilados”, evalúa el fracaso de la razón que no ha evitado la animalidad del hombre (por eso ve a Fausto como “un gusano”) y la eficacia de la palabra como un arma de doble filo que permite disimular la carencia de ideas al tiempo que desnuda las miserias y las distintas prácticas científicas. En este punto se aparta del pensamiento goethiano ya que su querrela “no se dirige precisamente contra el conocimiento racional *qua* racional, sino contra la situación del hombre que, al poseerlo, ve acrecentada la necesidad de ensanchar su experiencia” (Millas, 1949, 46). No sorprende su desenlace pesimista: el fracaso de Fausto es total, no solo el protagonista se ve amenazado por la miseria, la decadencia y el exterminio, no ha alcanzado la felicidad solo vivida en efímeros instantes y en el final solo encuentra silencio y sus interrogantes han quedado sin respuesta.

Fausto. La venganza de Margarita, (1997) de José Máximo Gómez también se basa en la obra de Goethe pero no sigue su línea argumental. Tanto el texto como su puesta en escena se sustentan en el juego interactivo de símbolos. Los rostros se deforman a través de la luz tangencial, la música sacra, la figura circular de un cráter rojo remite al infierno. Un gran libro abierto que hace de almohada remite al ansia de saber; la biblioteca inclinada que genera un alud de papeles, libros y objetos de ciencia, a un Fausto que queda atrapado por un exceso de conocimientos que impide todo movimiento vital. El mundo onírico ocupa un lugar dominante: imágenes eróticas, imágenes de muerte y podredumbre, espíritus monstruosos que se corporizan en un cuerpo con múltiples cabezas. Los personajes en función narrativa reflexionan sobre temas metafísicos como el destino del hombre y los límites de la razón. La imagen de un Fausto que cae de un altar de libros

hacia el piso con las manos crucificadas apunta a destacar el destino que tuvieron aquellos hombres que compartieron con otros sus ideas y sentimientos. Los objetos –fetiches manipulados por los personajes que generan regresiones, orgasmos y hasta hechos masoquistas– se suman a otros que reúnen símbolos fálicos y folclóricos como los cuchillos del duelo. El pacto se sella no con una firma sino con una violación. La historia tiene otro final con la aparición de tres fantasmas que alegóricamente remiten a la Escasez, la Miseria y la Inquietud y un Fausto atormentado con sueños de tortura y muerte.

La obra intenta condensar en pocas páginas gran parte de los grandes temas que aparecían planteados en la monumental obra de Goethe a través de una compleja red simbólica, que por su ambigüedad dificulta el acceso al sentido que se le quiere otorgar a esta reescritura del mito.

La pesadilla de Fausto de José R. Pupko (1999) se estrenó en junio en Bahía Blanca con solo tres días de diferencia con el estreno en Buenos Aires de *Fausto versión 3.0* por la Fura dels Baus y si bien las líneas estéticas seguidas son absolutamente diferentes, ambas obras coinciden en referirse a dos personajes de la obra de Goethe, Helena de Troya cuya belleza perfecta para Fausto es un símbolo de la suprema armonía, y el Homúnculo, un engendro mágico y científico, fruto de su experimento para lograr un ser humano artificial. Pero la obra de Pupko no se centra en el relato legendario, sino en el autor y condensa las acciones en dos actores que representan uno al propio Goethe y el otro, que bajo la denominación simbólica de Presencia, encarna al Poeta Mendigo, La Mujer, Eckermann y Mefistófeles y dos figuras alegóricas: dos sombras mudas, una femenina y otra masculina. Goethe dialoga con todas esas “presencias”, quienes lo obligan a revisar su obra y sus posibles lecturas (¿la redención de Margarita después de haberla subido al cadalso “huele a Dante”, “huele a componenda” o también a remordimiento?); para Mefistófeles, Goethe no solo ha sido un traidor que le ha robado a Fausto, sino que la salvación de este es “cursi”, “una apoteosis del siglo XIX: Una verdadera canallada estética”; sus valores (admiración por

Grecia y por Lord Byron); sus creencias (cumplir un sueño germánico); sus angustias (interrogantes acerca del universo); sus relaciones con los otros (las mujeres clasificadas en “putas y celestiales”); la confrontación con su propia muerte.

Sin duda el enfrentamiento con Presencia-Eckermann es el momento más significativo, porque, como en el caso de la Fura se ponen de manifiesto los efectos del triunfo del hombre fáustico. En el espectáculo de nuestro dramaturgo es un *videoclip* el que ejemplifica este triunfo a través de imágenes eróticas intercaladas con discursos de Hitler y Stalin, multitudes en lucha con la policía, *flashes* de un campo de concentración, una bomba atómica, un desfile de modas, un evento deportivo multitudinario, apariciones de Superman, Tarzán, Rambo mezcladas con *spots* publicitarios: “Cientos, miles, millones de minúsculos faustos sublimando en imágenes su propia nada, su propio hastío. Faustos que ya no sueñan sino en ser ricos, comprarse un auto, pagar sus cuotas, algún viaje estilo ganado hacia el matadero y morir en digna mediocridad”. Un Eckermann que no duda en calificar a Goethe, en contra de lo que estima la posteridad, de “burdo burgués bribón. Un burguesito de Francfort asustado por todas las revoluciones, un pequeño canalla con miedo a que le quiten la faltriquera”.

Finalmente, la creación colectiva *Fausto y Margarita. La tragedia* (1999) opera sobre un procedimiento intertextual que implica la yuxtaposición de textos de Goethe, Borges, Girando y del Campo, lo que implica un continuo cruce de discursos (populares, poéticos camperos y filosóficos) que involucra distintos tipos de actuación, Si bien se explicita desde el título una pertenencia al género trágico, dicho género resulta sobrepasado en esta versión en la que conviven los sonetos del siglo de oro con los *blues*, el relato campero que distancia con el drama filosófico sobre el sentido del tiempo, el más allá y la necesidad de la desmesura. Tantas sobredeterminaciones conducen a sobreinterpretaciones y el sentido termina diluyéndose.

El itinerario de Fausto, desde su aparición en la figura del Dr. Johann Fausto, un poderoso mago revestido de cualidades negativas, hasta su reencarnación en el teatro argentino de los últimos años, ha sufrido radicales transformaciones. Fausto el buscador (el hombre ansía saber y alcanzar el “centro de la existencia cósmica”), Fausto creador (el hombre es protagonista de la historia). Fausto víctima (el hombre solo puede ser espectador de su destino). Pero también se ha modificado la figura del Diablo.

Desde la concepción cristiana se ha visto en Satán “al separador, al rebelde, al negador, al enemigo mortal de Dios y de los humanos” (Morín, 2007, 23). Sus promesas a los hombres son de orden espiritual, pero emancipadas de lo sagrado como advertía Benjamín, al término solo se encuentra destrucción: “Lo que tienta es la ilusión de la libertad (en la exploración de lo prohibido), la ilusión de la independencia (al separarse de la comunidad de los devotos) y la ilusión de lo infinito (en el abismo vacío del mal)” (1990, 227). Y los interrogantes planteados por Kolakowski (1992) quedan sin respuesta: ¿la caída del ángel es una leyenda o el ángel caído debe ser considerado como eterno rival de Dios y de igual condición? ¿Satanás es una figura retórica o una realidad plena e innegable? Para nosotros, además, queda sin explicación el porqué de la popularidad del personaje en una sociedad como la nuestra en la que “ningún diablo y por ende ningún Dios está ya en condiciones de infundir temor” (p. 64). La mayoría de las obras mencionan expresamente los numerosos nombres con los que el diablo es convocado: Lucifer, Mefistófeles, Belcebú, Satán, El Maligno, Mandinga. Carey, Spinelli y Gallardou-Palacios subrayan, motivados tal vez por la obra de Del Campo, la figura del Diablo en una concepción criolla, un personaje con algo de bufonesco que lo acerca al diablillo de los retablos.

En las diferentes versiones, los directores y autores buscaron contar a partir del Fausto, lo que sucede en el presente con los hombres –la confusión, la soledad, el anhelo de felicidad– (Fernández, Pupko) y en un plano más local, a partir de una clara contextualización histórica explicar relaciones entre el saber y el poder en los conflictos sociales del siglo XX (Orgambide).

Varios tipos de desenlaces fueron propuestos: Fausto es redimido por su permanente afán de búsqueda (Fernandes), es llevado por los ángeles al cielo como castigo (La banda de la Risa), es condenado (Guimil); es depreciado por el diablo (Spinelli-Orgambide), ni condenado ni salvado regresa a tu tapera (Carey) o permanece atormentado con su fracaso (Bárcena-Sansica y Gómez). Pero en todas se mantienen las tres situaciones típicas: la búsqueda, el hallazgo y la insatisfacción (Sáenz Villarreal, 1977, 42).

NOTAS

1. “Don Juan, antes de llamarse Don Juan, es un ser anónimo que pulula en todas las literaturas populares de la Edad Media; es, simplemente, un hombre impío, alardoso de su impiedad, que por chanza convida a comer a un muerto o estatua” (Pérez de Ayala, 19, 299).
2. Véanse Trastoy-Zayas de Lima, 1997 y Kierkegaard, 1943.
3. Don Juan *defies alike the powers of darkness and flight es the ultime blasphemer* (George Tyler Northup, An Introduction to Spanish Literature, Univ. of Chicago Press, p. 282, Chicago, 1925).
4. Otros antecedentes que pueden ser considerados: *La muerte de un Don Juan*, de Pedro A. Mottes (1968) y *Un inocente Don Juan*, de Osvaldo J. Ventura (1976).
5. Este autor y director de teatro de muñecos reconoce como sus maestros a Doña Carolina y Don Bastián de Terranova. En posteriores ediciones de sus obras dedica varias de ellas a diferentes títeres como Héctor y Eduardo Di Mauro, Ariel Bufano y Adelaida Mangani, quienes, a su vez, también han reelaborado temas míticos en sus propuestas. (Véase al respecto Zayas de Lima, 1990).
6. Sobre las actividades del Di Tella y un análisis de este espectáculo, véase el capítulo IX del *Relevamiento del Teatro Argentino*, que constituye el primer trabajo publicado sobre la creación y el funcionamiento del citado Instituto, anterior a la obra de J. King. Justifico la inclusión de esta nota porque a pesar de un público reconocimiento: por el trabajo con fuentes originales de archivo y materiales inéditos, nuestro libro obtuvo la Faja de Honor de la SADE y Mención en los Premios Nacionales, algunos calificados colegas, continúan erróneamente considerando pionera la investigación del investigador norteamericano.
7. Precisamente es Didi-Huberman quien afirma que “para comprender mejor el entrelazamiento desconcertante pero esencial de la desnudez, del sueño y de la crueldad” (2005, 109) a quien hay que dirigirse es G. Bataille.
8. El autor destaca que la música fue compuesta por Luis Borda (dos músicos en escena: un guitarrista y un bandoneonista). Y ejecutan tres tipos de composiciones: unas respetan el estilo típico de las melodías tangueras mientras, que otras son más modernas, y las terceras, son incidentales en “forma dramática” (“*Don Juan Milonga*, por la Comedia”, *La Nación* 21 julio 1993).
9. “Es el sentimiento de frustración del cristiano, aferrado a reglas monogámicas tan estrictas. Por otra parte, no hay que olvidar el aspecto religioso de Don Juan. Creo que no comprenderíamos plenamente al personaje si no abarcáramos su cualidad de rebelde frente a Dios” (D. Suárez Marzal “Víctor Laplace es un Don Juan...” en *La Razón Artes y Espectáculos*, viernes 13 octubre 1995). “En él lo metafísico es tan importante como la

seducción. Su figura de calavera está muy ligada a la muerte, y sobre todo en España. Hasta en la etimología de la palabra ‘calavera’. Pensemos que hay pueblos en los que se hacen representaciones del Don Juan todos los 1º de noviembre, y que ‘ patear calaveras ’ como sinónimo de mantener relaciones amorosas a escondidas, tiene su origen en una costumbre de finales del imperio musulmán, más permisivo con las mujeres de los harenes, que se escapaban para encontrarse con sus amantes cristianos en los cementerios” (D. Suárez Marzal, “Víctor Laplace vuelve a escena en la piel de otro Don Juan”, *Página 12, Espectáculos*, 11 octubre 1995).

10. Es interesante comparar estos dichos con lo expresado por otro director argentino, Juan Carlos De Petre: “Es la inocultable necesidad biológica de experimentar una auténtica aventura creadora, y una necesidad requiere una sola cosa: ser satisfecha. Iremos camino a vivir el mito, volcaremos imágenes o visiones condensadas de realidades que no siempre entenderemos totalmente, pero de las cuales daremos testimonio concreto de existencia y a las que pretendemos merecer para habitarlas algún día” (2006).

11. Si se revisa atentamente la lista de obras que Bartis ha estrenado se aprecia la importancia que tienen aquellas que poseen como punto de partida textos heredados que van de Shakespeare hasta Discépolo independientemente del grado de “adhesión” a los mismos.

12. Judith Arias reflexiona sobre el proceso que protagoniza Doña Inés y que permite que Don Juan distinga la realidad de la quimera y ubica al diablo ante las puertas del cielo: *In the beginning Don Juan aspired towards transcendence through violence, incarnate in his predecessor; in the end he aspired towards transcendence through love and virtue, incarnate in Doña Inés. In both instances his aspiration reveals itself as essentially a desire for transcendence. What better points to this ambivalence the title of the central act of the drama, “El Diablo a las puertas del cielo”?* (1993, 32).

13. Por los datos que ofrece consideramos pertinente incorporar la nota que este autor incluye en la p. 18: La más antigua versión literaria de la leyenda, la de Spiess, apareció en Frankfurt, en sucesivas ediciones de 1587 y 1588, y en traducciones posteriores a varios idiomas. Llevaba un eficazísimo servicio de incitación: “Historia del Dr. Johann Faust, el notable brujo y mago: de cómo se ligó al Demonio por cierto tiempo; qué singulares aventuras le ocurrieron entonces; lo que hizo y acometió hasta recibir por fin su paga merecida. Proveniente casi todo de sus escritos póstumos; para que a todos los presuntuosos, atrabiliarios y ateos sirva de ejemplo terrible, instancia abominable y clara advertencia; recogidos e impresos. Someteos, por tanto, a Dios; resistid al Demonio, y él habrá de huiros”.

14. En relación con ese estreno el Instituto Goethe ofreció ciclos y conferencias sobre el tema del Fausto en el cine y en la música y sobre las más famosas puestas.

15. Citamos como antecedentes locales: *El Fausto*, de Javier Villafañe, escrita en 1934 y publicada en 1936; *Fausto*, de José Osuna (1965) y *Fausto shock*, de Franca Da Vinci (1978). El de Villafañe se aparta del relato tradicional en el desenlace. Fausto no logra conquistar a la mujer ni siendo joven, porque quiso hacerlo con coplas y no con joyas y regalos, bajo la

aparición continúa siendo el mismo sabio viejo. Por supuesto, no podemos soslayar el peso que tuvo el texto de 1866 de Estanislao del Campo con su Fausto Criollo, en el que el deseo motor de las acciones del protagonista es el amor y el recurso paródico opera en dos niveles: como burla y como juego especular “cuyas connotaciones ideológicas se despliegan en la relectura crítica” (Mónica L. Bueno, “El Fausto... de del Campo y las teorías paródicas”, en *Teoría y Prácticas Críticas*, Mendoza, Univ. Nac. De Cuyo, 1992, tomo I, pp. 183-190).

16. Declaraciones de B. Carey del 6 de junio del 2007 a la autora.

17. Marlowe, *The Tragical History of the Life and Death of Dr. Faustus*, en *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 1 (Nueva York, Norton, 1974). Véase al respecto May, 1992, pp. 201-261.

18. Goethe, *Faust*, 1.

19. El cruce con la mitologización que de lo femenino ofrece el tango se hace explícito con la incorporación de fragmentos de *La garçonnière*, *Melenita de oro*, *Yo soy la morocha* y *Los ojazos de mi negra*.

20. Véase al respecto Zayas de Lima, 1995.

21. “Banda de payasos, narices coloradas / fuertes cachetazos, muchas carcajadas. / Grandes zapatones, corbatas de colores / peluca y purpurina, ternura que fascina. / Llegaron los payasos, empieza la función / prepárense que viene la alegre diversión” (Canción compuesta por Claudio Gallardou).

22. “¡Vengan, vengan hermanos! ¡Incendien la noche, metan miedo a los ricos detrás de las persianas!... ¡Negros, negros del África!... Bengueles... Mozambiqueos... ¡Vengan al Carnaval del mundo de Buenos Aires!... Esta es la fiesta de los pobres, de los hambrientos, de los que no tienen nada que perder, de los mendigos en el atrio de las iglesias, de las murgas y las comparsas furiosas”.

OBRAS CITADAS

• Mito de Don Juan

Alberto Félix Alberto, *Don Juan esa vieja rama*, libreto; teatro Bambalinas, 20 junio 1982.

Eduardo Alonso y Eduardo Melfi, *Don Juan de los sentidos*, libreto, 1988.

Ricardo Bartis, *Donde más duele*, Sportivo Teatral, 11 abril 2003. Publicado en Ricardo Bartis, *Cancha con niebla*, Athuel/Teatro, Buenos Aires, 2003.

María Irene Cardozo, *La pasión de Don Juan*, libreto; teatro del Banco Patricios, 9 octubre 1995.

Bernardo Carey, *Don Juan Milonga* (texto) Luis Borda (música); teatro Argentino, La Plata, 11 septiembre 1993.

Roberto Cayol, *Don Juan Malevo*; teatro Buenos Aires, 17 julio 1923. Publicada en *La Escena*, rev. teatral, año VI, n° 267, 9 agosto 1923. Adaptada por Jorge Riggio se reestrenó en 1992.

Silvia Copello, *Don Juan Tangorio*, libreto; Teatro de La Fábula, 3 mayo 1991.

Creación Colectiva Los Macocos, *Don Juan de acá*; Teatro Nacional Cervantes, 2008.

Manuel Maccarini, *Don Juan y Pedro* libreto; teatro San Martín, 29 mayo 1993.

Leopoldo Marechal, *Don Juan*, Castañeda, Buenos Aires, 1978.

Norberto Montero, *El burlador*, Instituto Di Tella, 14 septiembre 1966.

Daniel Pérez Guerrero, *Don Juanes de Profesión*, libreto; salón Manuel Belgrano CNAS, 7 mayo 1981.

Javier Villafañe, *Don Juan Farolero*, en: *Títeres de la Andariega*, Colihue, Buenos Aires, 1990.

• Mito de Fausto

Juan Bárcena y Raúl D. Sansica, *Fausto*, libreto; teatro Cabildo de Córdoba, 10 mayo 1996.

- Bernardo Carey, *Don Misericordia y Margarita*, libreto; Teatro de la Campana, 16 abril 1994.
- Creación Colectiva, *Fausto y Margarita. La tragedia*, libreto; teatro IFT, 28 noviembre 1999.
- Franca Da Vinci, *Fausto show*, libreto, 1978.
- Claudio Gallardou y Carlos M. Palacio, *Los Faustos o rajemos que viene Mefisto*, libreto, Teatro Nacional Cervantes, 15 julio 1989; reestreno: *El Fausto. Rajemos que viene el diablo*, Banco Patricios, 24 mayo 1997.
- Goethe, *Fausto*.
- José Máximo Gómez, *Fausto. La venganza de Margarita*, libreto; estrenada el 21 noviembre 1997.
- Norberto D. Guebel y Carlos A. Fernández, *Reflejos de una vieja leyenda. Fausto*, libreto; Teatro Nacional Cervantes, 28 febrero 1988.
- Carlos Guimil, *Variaciones sobre Fausto*, Centro Cultural General San Martín, 12 noviembre 1986.
- Pedro Orgambide, *Don Fausto*, libreto, Teatro Presidente Alvear, 29 mayo 1995.
- José R. Pupko, *La pesadilla de Fausto*, libreto; El Patio de Bahía Blanca, 19 junio 1999.
- Daniel Spinelli, *Don Fausto*, libreto, Escuela Nuestra Señora Inmaculada de Castelar, 7 agosto 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Judith H. "The devil at heavens's door: metaphysical desire in *Don Juan Tenorio*", *Hispanic Review*, vol 61, n° 1 (1993), Winter, pp. 15 -34.
- Balestrino de Adamo, Graciela y Marcela Sosa, "La refundición: una práctica convergente en el teatro contemporáneo y barroco", en O. Pellettieri editor, *Teatro y teatristas*, Galerna/Fac. de Filosofía y Letras, UBA, pp. 52-59. Buenos Aires, 1992.
- Bataille, Georges, *Oeuvres completes*, III, Gallimard, París, 1971.
- Battistessa, Ángel, "Génesis periodística del Fausto", *Filología*, año 19, 1968.
- Benjamín, Walter, *El origen del drama alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
- Biebel D. et alt., "El mito del liderazgo mesiánico: El caudillo en América Latina", en *Mitos: interpretación psicoanalítica de mitos latinoamericanos*, Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América Latina, Buenos Aires, s/f, pp.-55-60.
- Bueno, M., "El Fausto de del Campo y las teorías paródicas", en *Encuentro sobre teoría y prácticas críticas*, T. 1, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1992.
- Cymerman, Claude, *Análisis del Don Juan Tenorio*, CEAL, Buenos Aires, 1968.
- De Maeztu, Ramiro, "Don Juan o el poder", en G. Marañón et alt. *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Esperia, Valencia, s/d, pp. 35-86
- De Petre, Juan Carlos, "El mito como hecho de creación", en *Teatro/ Celcit*, n° 32 (2007), versión electrónica.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Nuevo asedio a Don Juan*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
- Didi-Huberman, Georges, *Venus rajada*, Losada, Madrid, 2005.
- Gies, David, T., "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia", *Hispanic Review*, vol 58, n° 1 (1996), Winter, pp. 1-17.
- González, Javier Roberto, "El ave en busca del canto: *Don Juan*, de Leopoldo Marechal", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXI, n°

- 263-264, enero-abril, (2006), pp.103-120.
- González de Díaz Araujo, Graciela, Fausto y el teatro argentino, en *Revista Nacional de Cultura*, año 5, n° 14 (1983), pp. 33-57.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, Nueva York, 1985.
- Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1970.
- Ingenieros, José, s/d, “Werther y Don Juan”, en G. Marañón et alt. *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Esperia, Valencia, s/d., pp.145-188,
- Kierkegaard, Sören, *Ou bien...ou bien*, Gallimard, París, 1943.
- Kolakowski, Leszek, *Conversaciones con el diablo*, Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Lasaga, José, “Don Juan en la grieta del tiempo”, *Turia*, n° 45, junio (1998), pp. 127-138.
- Maturo, Graciela “El tema del mal en el Don Juan de Leopoldo Marechal”, en *Megafon*, n° 14 (1984), pp. 91-110.
- May, Rollo, *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Millas, Jorge, *Goethe y el espíritu del Fausto*, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria (1949).
- Morin, Edgard, *Breve historia de la barbarie en Occidente*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Pérez de Ayala, Ramón, *Las máscaras*; Madrid, 1919.
- “Don Juan” en G. Marañón et alt. *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Esperia, Valencia, s/d, pp, 86-144
- Rubione, Alfredo, “Introducción” a *Don Juan* de Leopoldo Marechal, Colihue, Buenos Aires, 1984, pp.23-35.
- Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Revista de Occidente en Alianza, vol II (1988), Madrid.
- Sáenz-Villareal S., María Isabel, “El Fausto de Goethe y el Don Juan hispano” en *Revista Chilena de Literatura*, n° 8 (1977), abril, pp. 41-66.
- Scarano, Laura Rosana, “El modelo paródico como forma de enlace intertextual (De Echegaray a Valle Inclán”, en *Actas II Congreso Argentino de Hispanistas*. Tomo I, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 127-137, Mendoza,1989.
- Somigliana, Carlos, *Teatro histórico-teatro político*, Fray Mocho, Buenos Aires, 1995.
- Suárez Marzal, Daniel, “Víctor Laplace retorna a la escena encarnando a Don Juan”, en *Ámbito Financiero*, 10 octubre 1995a, 2º, p. 2.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.
- Zayas de Lima, Perla, *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2006.

> índice

> Otra vez los mitospág. 9

> Mitos clásicos en escenapág. 85

> Personajes históricos mitificados y mitos políticospág. 157

> Leyenda, mito, literatura y teatro: Don Juan y Faustopág. 237

> ediciones inteatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pítrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolés (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampetro
- una de culpas de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando de Juan Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
Guía práctica de ejercicios -parte 1- de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras de José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

- concurso nacional de ensayos teatrales alfredo de la guardia
Textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
de José Tcherkaski
- ponete el antifaz
(escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua
Cuadernos de una actriz del Odín Teatret
de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo XX: 1ª década
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
Tomo 1
de Lola Proaño y Gustavo Geirola
(3 tomos)

el universo mítico de los argentinos en escena

se terminó de imprimir en
Buenos Aires.

