

Perla Zayas de Lima

El universo mítico de los argentinos en escena

VOLUMEN 2



El universo mítico de los argentinos en escena

VOLUMEN 2

Perla Zayas de Lima

Todos los derechos reservados.
Buenos Aires. 2015

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Teatro: Teoría y práctica. N° 020

Teatro: Teoría y práctica. N° 020

Prólogo

Tal como los señalamos en el capítulo I del primer tomo, este trabajo desea mostrar cómo las obras basadas en narraciones míticas publicadas y estrenadas en nuestro país -en especial aquellas estrenadas y/o publicadas a partir de la caída del último gobierno militar- 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. Allí reflexionamos sobre el concepto de mito, sus tipos y funciones, su presencia y vigencia en la sociedad actual, sobre las relaciones que mantiene con 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) y mostramos algunos mitos operantes en el teatro argentino: proceso de mitificación de algunos personajes históricos, la reescritura de los mitos griegos y las relaciones entre leyenda, mito, literatura y teatro a propósito de los “donjuanes” y los “faustos”.

En este tomo, continuamos con el objetivo de 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, así como 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. A tal efecto abordamos ahora la remitologización de héroes populares, la escenificación de mitos consolidados por el folclore, la tradición oral y los textos narrativos, nos referimos solo a 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 *postludio* una obra de Kado Kotzster en la que lo mítico confluye con la metaficción. Para los interesados en el tema, proporcionamos al final una bibliografía orientadora.

PERLA ZAYAS DE LIMA

Capítulo 5
Héroes populares

ALGUNAS ACLARACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE HÉROE Y SOBRE LA CATEGORÍA POPULAR. UN ANTECEDENTE:
SILVERIO LEGUIZAMÓN. FIGURAS POPULARES MITIFICADAS: JUAN MOREIRA Y BAIROLETTO.
...LLEGÓ EL DÍA DE LA RESURRECCIÓN DEL CÍRCULO DE LOS BUSCADORES.
ABY WARBURG

DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE HÉROES POPULARES

El trabajo de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, quien sigue a Jung en su creencia que los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos actuales, constituye nuestro punto de partida. Allí se distingue entre el héroe primordial (héroe-titán semianimal y el héroe humano que puede manifestarse como guerrero, como amante, como redentor del mundo, como santo, como emperador y como tirano. Todas estas transformaciones se han dado a lo largo del tiempo y el autor reconoce en el itinerario del héroe tal como lo presentan la mitología y la literatura, cambios fundamentales:

La metafísica cede su lugar a la prehistoria, que es vaga y opaca en un principio, pero se vuelve gradualmente precisa en los detalles. Los héroes se vuelven menos y menos fabulosos, hasta que al fin, en los estados finales de las diversas tradiciones locales, la leyenda desemboca a la luz del día del tiempo hecho crónica (282).

Pero, cada vez que se trata de un héroe humano

la tendencia ha sido siempre dotar al héroe de fuerzas extraordinarias desde el momento de su nacimiento, o aun desde el momento de su concepción. Toda la vida del héroe se muestra como un conjunto de maravillas con la gran aventura central como culminación (285).

Si los hechos de una figura histórica real lo proclaman como un héroe, los que hicieron su leyenda inventarán para él aventuras apropiadas en profundidad. La muerte del héroe sintetiza para Campbell el sentido de toda su vida. Si bien un héroe puede ansiar vivir, resistir la muerte y lograr posponer su destino por cierto tiempo, nunca se siente aterrorizado, por el contrario, su primera condición “es la reconciliación con la tumba” (316).

Entendido como *mito en acción*, el héroe aparece asociado a la patria, a valores comunitarios e incluyen en sí mismos “nuestras aspiraciones, ideales, esperanzas y creencias, pues están hechos de nuestros mitos” (May, 1992, 56). El teatro clásico desarrolló ampliamente la figura de un héroe guerrero, mártir o mago. El teatro contemporáneo propone como modelos de identificación a personajes con cuyas travesías nos podemos identificar fácilmente, sin que perturben las categorías de pecado (o falta) y reparación, puede convertir en héroe a un delincuente o a un bribón y proponerlo como modelo de comportamiento, o a una celebridad

y homologar la fama a la virtud.¹

Para la exaltación de la figura del héroe se recurre a la antítesis. Como su base léxica está constituida por los antónimos, palabras aisladas u oraciones son los medios que el lenguaje tiene para marcar el enfrentamiento de contenidos contrarios. En el caso del teatro, los elementos antitéticos que distinguen al héroe de su(s) oponente(s) trascienden el campo lingüístico.

Si bien el concepto de héroe ofrece distintos matices de significado según las épocas y culturas, lo que implica un trabajo complejo a la hora de desentrañar el sentido que ofrecen algunos textos escénicos es la referencia a lo “popular” lo que instala un ámbito conflictivo². En ocasiones, esta categoría aparece asociada a lo folclórico; en otras, a la idea casi siempre vaga de una identidad nacional; pero también a “la experiencia social propia de las grandes mayorías (...) como aquello que fue inducido por los medios de difusión masiva, o como la memoria de un tiempo histórico pasado y que ya fue perdido” (Margarita Graziano, “Las culturas populares y el Estado”, *Alternativa latinoamericana*/7, Mendoza, pp. 39-40). Para Jesús Martín-Barbero lo popular también se define por su carencia: es lo inculto y señala las contradicciones que moviliza, en su origen moderno, la idea de cultura popular. Para este sociólogo dichas contradicciones “se hallan sintetizadas en la tensión contenida entre la noción ilustrada de *el pueblo* como sujeto generador de la nueva soberanía política y la de *lo popular* en la cultura, que significa para los ilustrados todo lo que *la razón* viene a barrer; superstición, ignorancia y turbulencia” (2002, 49).

A las notas que tradicionalmente se le asignan al héroe y las características de sus acciones y periplos se le suma, en el caso de nuestros héroes populares, el mito del coraje consolidado simultáneamente en el teatro, el ensayo, la narrativa y la poesía, géneros en los que aparece asociado al espacio del suburbio y al conventillo, encarnado por personajes como el orillero, el guapo o el compadrito, conectados casi siempre, de modo siniestro a la corrupción generada por el caudillaje político.

Marta N. Hojva de Ariovich (1990?) destaca el desafío como parte esencial del ritual del mito, un enfrentamiento que termina con la muerte, una muerte que “se lleva como emblema” porque conforma “la prueba de la masculinidad” (85). Asimismo describe la dinámica psicoanalítica del mito en cuanto “transmite la compulsión como producto del destino” (89),

¹ Umberto Eco (2004) señala y describe las características que encierra el héroe en las narraciones de ciencia-ficción y su relación con el personaje típico. Hugo Bauzá (1998) explica los cambios que experimentó el mito del héroe a lo largo de la historia. Lo que significó en el mundo griego y lo que significa en el mundo contemporáneo a partir de la difusión masiva del cine, la música y el deporte.

² Desde el romanticismo la polémica sobre el significado y los alcances de la cultura popular ha sido objeto de interés para diversas disciplinas (filosofía, folclore, antropología, sociología, historia, literatura, economía, artes...). Para una introducción a este tema -que excede los límites de nuestro trabajo- recomendamos el excelente artículo de Jesús Martín-Barbero (2002) en el que se analiza lo popular en la cultura (entre la política y la teoría), las matrices populares y el imaginario de masa, y la vigencia y reconfiguración de las culturas tradicionales. Asimismo resulta esclarecedor el volumen dirigido por Ana Zubieta *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

al tiempo que idealiza:

los personajes son enaltecidos y brillantes, y dueños de un poder mágico se enfrentan con el azar con un falo maravilloso, el cuchillo. Actúan sus propios impulsos hostiles, al servicio del ello, y a la vez se hacen depositarios de los impulsos hostiles correspondientes que la masa de espectadores (y participantes) no se atreve a cumplir (89-90).

Finalmente, considera que los protagonistas de este mito son, en realidad, “sombras” entes carentes “de rasgos personales no emblemáticos y de emociones propias”, lo que los convierte en “prototipos, aptos para ser investidos por la masa y sobre todo para ser sustituidos unos por otros” (p. 92).

Veamos de qué manera funciona todo esto en las obras elegidas.

Un antecedente insoslayable

Pasión y muerte de Silverio Leguizamón (1944) de Bernardo Canal Feijóo no escenifica un mito o leyenda de la tradición popular sino que se propone crear un mito a partir de un hecho localizado en el siglo XVIII, y lo subtitula “mito popular heroico” (recordemos que originalmente no fue concebida para el prosenio). Paradójicamente, es -en nuestro criterio- una de las obras más importante en la historia de nuestro teatro, por ello consideramos pertinente reproducir y ampliar reflexiones anteriores (Zayas de Lima, 1983, 59-61). El proceso de mitificación que afecta al protagonista es claro. Silverio debe confrontar sus “derechos de herencia del trabajo y de la sangre” ante un pariente legítimo quien -apoyado por el alcalde del lugar- llega para desterrarlo o someterlo. Lucha, mata y huye, y son precisamente estas acciones las que van a ir cimentando su categoría heroica. Interviene en defensa de una mujer y debe huir después de otra muerte. Se salva varias veces de ser capturado, y cuando es detenido y juzgado, su muerte queda envuelta en un halo de misterio al comprobarse que el cuerpo torturado que debe ser ahorcado no pertenece al héroe. Ha entrado al plano propio del mito.

Un prefacio del autor incluido en la segunda edición de la obra, revela su intención de hacer notar un itinerario en el que el destino individual del héroe se imbrica con el de la historia de la Nación destacando el sentido “de picada de alma abierta hacia el alba clara de Mayo, la de 1810”. Asimismo, busca subrayar el drama psicológico del personaje, “el problema de su retorno, de su encuentro con su fama (...) que a medida que crece lo va anulando y obviando a él, en su realidad de hombre que obra a pura contingencia, a puro impulso momentáneo y circunstancia” (Canal Feijóo, 1944). Cuando en la Jornada Tercera, un tropero equipara el nombre de Silverio Leguizamón con el de Túpac Amaru, se opera la conversión en un nombre que simboliza a quienes son capaces de dirigir una revuelta por la libertad.

Por su autor también nos enteramos de que la tercera parte ha sido “imaginada” a partir de documentos del Archivo de la provincia de Santiago del Estero (programa de mano). La ficción ilumina la historia, la historia enriquece la ficción. Toda una escena no es sino una transcripción libre de un proceso criminal y todos los nombres de lugares y personas están literalmente tomados de dichos documentos. El héroe (quien en el proceso descubierto por Canal

Feijóo figura con ese nombre y el alias de El malevo Pedro el Santiagueño) tiene en la obra un papel casi tácito, aparece pocas veces para cumplir actos decisivos y se aleja: “Su imagen está hecha de decires y fama porque sus dos o tres actos fundamentales coinciden, sin duda, con **tendencias o pasiones generales** que buscan su desahogo” (el destacado es nuestro).

El autor le otorga un papel pasivo “lo que él hace es siempre el fruto fortuito de la incidencia casual de su presencia en los acontecimientos; su voluntad apenas tiene juego en los sucesos”, pero también instrumental, ya que los hechos en que participa “tienen el sentido que les prestan ciertas causas históricas y así adquiere una repercusión realmente trascendente”.

La necesidad que los pueblos tienen de la figura de un héroe debe ser mostrada en la obra. Así concluyen las notas del programa: “Y hay un momento en que donde no está Silverio Lequizamón, hay necesidad de crearlo o inventarlo y en que -según trata de simbolizarlo el misterioso escamoteo final de su cadáver- es solo una imagen tácita de redención y esperanza”.

La música creada por Juan Francisco Giacobbe para el espectáculo también está en función de generar un espacio mítico. Abarca todos los géneros y tipos etnofónicos de la Argentina, comenzando desde lo aborígen puro hasta llegar a lo sinfónico coral, registrando formas expresivas propias de un drama épico y místico. En el primer acto se actualiza la forma indígena de la Chaqueña, danza monotemática salvaje, y la música criolla del norte surge en la vidala, expresa en su esencia íntima el símbolo de Silverio Leguizamón (el símbolo criollo del protagonista se individualiza con los seis sonidos de las cuerdas de la guitarra, forma que según los momentos, adquiere todas las características líricas o épicas del personaje). En el segundo acto aparecen los tipos más populares de la música lírico-coreográfica del norte: una danza expresamente reconstruida (el “salta conejo”) un cielito y una zamba. En el último acto, la actuación coral, como persona dramática, adquiere visos de verdadera sinfonía escénica, y alternan en forma dialogada el coro polifónico con el coro del pueblo, en quien se ha encarnado la figura rebelde del protagonista, un Héroe Salvador.

Algunos de los rasgos que contribuyeron a diseñar a este héroe reaparecerán en la recreación de otras dos figuras populares: Juan Moreira y Juan Bautista Bairoletto.

DE LA CRÓNICA POLICIAL A LA GESTA HEROICA: JUAN MOREIRA

Es algo conocido que Juan Moreira fue el protagonista de un hecho policial. Aún después del éxito del espectáculo ofrecido por Podestá sobre el texto de Gutiérrez, y el comienzo de un proceso en el que la exaltación del protagonista y la mitificación del gaucho se acompañan, la polémica y el interés acerca de Moreira continúan. Un ejemplo es el artículo “La muerte de Juan Moreira” de Fabio Carrizo, publicado por la revista *Caras y Caretas* en 1903 en la sección “Episodios policiales”, sobre el cual -debido a su escasa difusión- consideramos pertinente detenernos³.

3 Allí se incluyen reconstrucciones fotográficas de la escena, hechas en el mismo lugar dondese

No se busca rectificar la narración original, a la que no se le atribuye carácter histórico, sino “referir la **verdad**, a propósito de su **héroe**, que hoy vive en la mente popular como una realidad” (el destacado es nuestro). Para ello el autor de la nota recurre al único actor sobreviviente, el sargento Andrés R. Chirino, ya jubilado, a referencias ofrecidas por la familia del protagonista, en especial por su hijo Valerio Moreira, y por algunos de sus coetáneos de las poblaciones de Las Heras, Lobos, Cañuelas, Saladillo, Monte, Navarro y 25 de Mayo.

Rescatamos algunos de los datos que este artículo aporta.

El verdadero nombre de la esposa es Andrea Santillán, natural de Navarro, hija de una ex cautiva y de un santiagueño, quien, al quedar viuda, crió con esfuerzos a tres hijos. Tanto Valerio como el sargento Chirino declararon conocer “más de veinte hijos apócrifos del matrero y otros tantos matadores”. Chirino nunca cobró el premio de 40.000 pesos por apresar a Moreira. Su matador describe minuciosamente el aspecto que este ofrecía al momento de ser muerto el 30 de abril de 1874 a la una y media de la tarde:

Era un hombre de talla regular, pero muy fornido y bien plantado, nariz fina, blanco casi rosado, picado de viruelas, de pelo castaño claro y usaba una larga pera que ya tenía algunas canas... ha de haber tenido unos cuarenta a cuarenta y dos años, mas era ágil y de una fuerza muscular extraordinaria.

Las referencias a las circunstancias de su captura y el momento de su muerte son las más extensas, pero nos interesa ahora detenernos en el enfrentamiento entre Moreira y Chirino:

Yo corrí en momentos que se prendía de la tapia para saltarla y metiéndole la bayoneta medio por el costado, lo clavé contra la pared. Era un hombre tremendo. Al sentirse herido, sacó una pistola del cinto y por encima del hombro hizo fuego, entrándome la bala por el pómulos y dañándome el ojo. No aflojé. Entonces, tomó con la derecha la daga que llevaba desnuda entre los dientes y me tiró un hachazo que me alcanzó en la cabeza y me cortó los cuatro dedos de la mano izquierda con que yo sostenía el fusil. Tuve que largarlo y cayó agonizante. (...) Zamudio, que era un paraguayito valiente, me dijo después que la agonía de Moreira no duró ni dos minutos y que el cuerpo tenía un pistoletazo en el costado, dado por el comandante Bosch.

Hasta aquí la voz de los testigos. ¿Qué es lo que nos dice el cronista?

El primer tajo es el que cuesta y marca el rumbo, dicen los peleadores y es la verdad: Moreira derramó la primera sangre bien a su pesar, quizás en un entreviro político, y pronto su existencia dependió exclusivamente del filo de su daga y de la boca de su trabuco. Puesto fuera de la ley por autoridades adversas a su causa, las policías lo persiguen para aprehenderlo y él vaga de pulpería en pulpería, jinete en su bayo tradicional, llevando en ancas el perrito centinela que vela su sueño en las soledades de la pampa.

desarrollaron los acontecimientos así como fotos de Chirino, del capitán Pedro Bertón y el teniente Eulogio Varela, heridos por Moreira, de Casimiro Villamayor, el juez de Lobos, de la mano de Chirino con los dedos cortados de Moreira, su daga de 85 centímetros de largo, su hijo y su esposa, y hasta de su cráneo conservado por Dominga D. de Perón.

Los conceptos que nosotros subrayamos muestran cómo la contradicción se instala cada vez que se trata el tema. Por una parte, posiciones tomadas, certezas; por otra, dudas acerca de ciertos acontecimientos. E inmediatamente continúa:

No es ladrón ni es asesino y las simpatías del vecindario se traducen en el prestigio que le rodea, acompañándolo hasta su muerte. Sus amigos quieren apartarle de una senda que fatalmente le conducirá a lapenitenciaria o a la tumba, pero él se resiste “por no peliar al destino”, como le dijo al doctor Leopoldo del Campo, una vez que le ofrecía gestionar el indulto de sus culpas.

Este párrafo nos revela la identificación que el hombre común tenía con este gaucho perseguido, pero también deja entrever la posibilidad de una opción personal por la marginalidad.

En numerosos trabajos publicados en nuestro país por calificados investigadores se han esbozado las condiciones del descubrimiento y plasmación del mito del gaucho perseguido. Por ello, solo nos vamos a referir al modo en que reaparece en algunas obras teatrales.

Ya el *Martín Fierro* había buscado presentar “un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos” a través de la historia de un hombre víctima de la injusticia que se convierte en matrero, pero que finalmente renuncia a la rebeldía para adaptarse a la sociedad⁴. Las historias centradas en gauchos prófugos de la ley pero injustamente perseguidos abundan en nuestro teatro: *El guacho judío* de C. Schaeffer Gallo (1916), *Juan Cuello* de Gustavo Caraballo (1921), *El matrero* de Yamandú Rodríguez (1923),⁵ pero consideramos que la referencia insoslayable es el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez-José Podestá 1884-1886. El folletín de Eduardo Gutiérrez aporta elementos que lo aproximan al mundo mítico. Desde la pista del circo con la pantomima y luego desde el escenario teatral con el drama dialogado, dicho mito se consolida y determina una posterior proyección en la historieta, la radionovela y el cine a pesar de las críticas que José Ingenieros y Nerio Rojas levantarán en su contra.

Juan Moreira vuelve a encarnar un nuevo tipo de paladín mítico que se convierte además en un modelo en el que se identifican las clases populares (prototipo de una comunidad rural identificada como barbarie), pero también en personaje que sustenta el surgimiento de un nuevo género, el circo criollo. Mientras el protagonista de Hernández se perdía en la pampa infinita. Juan Moreira será muerto a traición: no terminará sus días ni como paisano nicomeresero. Ni se arrepiente ni es reclutado por el Ejército ni es sometido. Las múltiples transposiciones de Juan Moreira (en folletín y novela; pantomima, drama y ópera, película) no hicieron

⁴ El dramaturgo Carlos Tagle Achával interpreta que lo trascendente del poema de Hernández es que “la persecución contra Martín Fierro simboliza la ejecución en la cabeza del gaucho del plan de la burguesía porteña de aniquilar lo autóctono nacional que impedía la entrada de lo foráneo: cultura, inmigrantes, tecnología y capitales, y que puso en marcha después de su triunfo de Pavón, en 1861” (1988, 114).

⁵ En 2000 Bernardo Carey y Lorenzo Quinteros adaptaron *Hormiga Negra*, relato tomado del folletín de Eduardo Gutiérrez. Basada en la vida del paisano Guillermo Hoyos, quien según sus adaptadores vivió en el límite riesgoso de asegurar su vida a través de la muerte de otros. Dado que, en nuestra opinión, se aleja del modelo de héroe perseguido, no lo analizamos en esta oportunidad.

sino reforzar el mito⁶. Todo ello “enardecía el espíritu del público, tan afecto a rendir culto al coraje” (Podestá, 1930, 43). Lo que sí tienen en común es su percepción acerca del indio, es un bárbaro pero al que más que destruir hay que compadecer.

En la obra de Gutiérrez el gaucho carece de culpabilidad, del medio depende que el hombre adquiera valores positivos o negativos, se trata de un destino que se asume conscientemente pero al mismo tiempo fatalmente y el carácter de alegato que otorga a su obra acentúa la diferencia entre el hombre antes y después de la injusticia. Idealizado por Gutiérrez logró conmover la sensibilidad del público. La novela tuvo en potencia todos los elementos teatrales y los diálogos desarrollarán lo que en la novela está implícito. El autor *mitologizó* al Juan Moreira histórico, un matón político al servicio de Partido Autonomista despojándolo de la gran cantidad de episodios de sangre que protagonizara (sus fuentes fueron: expedientes policiales y las crónicas policiales periódicas)⁷, hechos que impedirían la identificación empática de los receptores con el protagonista⁸.

Resulta insoslayable referirnos a algunas de las versiones que diferentes autores realizaron a lo largo del siglo XX.

La que ofrece Vacarezza subraya el deseo de Francisco de poseer a Vicenta, pero continúan presentes la inclusión de cuadros costumbristas, en especial musicales y coreográficos (romance: versos octosílabos con rima asonante en los versos pares).

Y si alguna aspiración tuve al componer esta nueva pieza para el teatro, no fue más que la de ennoblecer en lo posible el alma y figura del popular Moreira, haciéndole hablar y accionar de la misma manera que debieron accionar y hablar sus contemporáneos gauchos, tratando de conservarme siempre, eso sí, dentro de lo que podríamos llamar

⁶ “Tuvo muchos de los públicos posibles, con espectadores que pertenecieron a todas las clases sociales y distintas. Fue escuchado y visto, en carpas o salas de teatro; fue leído en privado y en público, como una lectura más (al ser apéndice de un periódico o parte del programa de un circo) o como la única lectura posible (en el formato de un libro o de una puesta en escena). Comenzó siendo un folletín (más popular en su época que el *Martín Fierro*) y se convirtió en un drama que algunos considerarían fundador del teatro argentino” (Podestá, 1991, 9). En este artículo se analiza la puesta en escena en la pantomima y en el drama: escenografía, estilos de actuación, música y coreografía.

⁷ Juan Moreira había sido enjuiciado en varias ocasiones entre 1869 y 1879 en los juzgados de Mercedes y Navarro, lo que consta en un expediente de 870 páginas (Sosa, 2004).

⁸ La investigadora Amelia Royo propone tres originales hipótesis al respecto que sin duda enriquecerán de modo significativo los estudios que de ahora en más se encaren sobre E. Gutiérrez: 1) El ciclo representado por las primeras novelas de Eduardo Gutiérrez constituye un material altamente significativo para analizar el modo en que se configura un nuevo género de incidencia popular, el folletín de temática gauchesca, gestado y promovido a partir de las necesidades de producción y recepción literarias del campo cultural porteño. 2) En la elaboración discursiva de estas novelas se puede reconocer un proceso interno que articula el paso de la crónica policial y el expediente judicial como pre-textos de la escritura del folletín gauchesco en Gutiérrez. 3) Las variaciones sustituciones y/u omisiones que Gutiérrez estableció en relación con los pre-textos, durante el proceso de escritura de estas novelas, tienen como objetivo principal cargar de una significación diferente las razones concretas de las causas criminales. Y sus versiones difundidas por los diarios locales mitologizando la figura del delincuente-prófugo-reo con el fin de producir la “simpatía de los lectores del folletín y/o los futuros espectadores del circo” (Folletín, tradición gauchesca y discurso judicial: sus aportes en la génesis y la recepción de las primeras novelas de Eduardo Gutiérrez” (Trabajo inédito cuya importancia amerita una publicación).

la verdad histórica (1923, 2).

Este ennoblecimiento implicaba quitarle lo negativo, y debía funcionar como arquetipo de lo criollo, solo mostrar virtudes. En el prólogo, también en versos, “la voz del autor” lo describía como “un gaucho romántico y valiente”, como “un hombre de paz y armonía”, probablemente “un poco triste” y “un poco loco”, “apuesto y pelirrojo”. Se trataba de una representación mitificada más propia de un personaje heroico del romanticismo europeo, no solo soslayaba toda posible imagen del gaucho “de sanguinaria estampa”, sino que en otros versos destaca los puntos afines que tendría con el Quijote, con Cyrano y D’Artagnan, además de con el local Martín Fierro (p. 3). Siguiendo esta línea de pensamiento que reúne cualidades tan dispares en un solo individuo, en una lectura contemporánea deberíamos imaginárnoslo casi como un Frankenstein.

Entre las versiones teatrales que ayudaron a consolidarlo y ofrecer nuevas lecturas se encuentra la obra de Rodolfo Kusch en la década del 50. Consciente de que la declinación del gaucho coincide con la aniquilación de los caudillos reúne en un mismo volumen dos piezas: *La muerte del Chacho* y *La leyenda de Juan Moreira*. Esta última, que canta “la vida pasión y muerte” del paisano Juan Moreira, es estrenada en el Circo Teatro-Arena por la compañía de Francisco Petrone en 1958. Se inspira en la versión teatral de Gutiérrez-Podestá e incluye textos poéticos de Goly Bernal. Esta poesía “ha quedado compuesta a modo de payada, para cumplir con lo observado por Ricardo Rojas, referente al sentido dramático de este género gauchesco”. Si bien en este punto sigue la idea de quien fuera uno de los representantes del llamado primer nacionalismo, la obra debe apuntar a algo más y se propone como “un anecdotario mítico de Juan Moreira, a modo de ‘pantalla mágica’ en la que el pueblo pueda encontrar sus motivos de amor y de resentimiento”. El mito es entonces entendido como un elemento que revela verdades ocultas y esclarece la conciencia colectiva. Las indicaciones al director de escena no hacen sino subrayar las coincidencias ideológicas que Kusch mantiene con Rojas en lo que respecta a la necesidad de argentinizar a las masas, restaurar el espíritu indígena y rechazar el cosmopolitismo sin historia. El responsable del montaje deberá ser sobrio en la utilización de recursos.

sin abandonar en ningún momento toda esa fealdad que exige el sentido bárbaro y salvaje del tema. Está implícito en nuestro ámbito pampeano un sentido trágico que se resuelve formalmente con suma sencillez y para lo cual no se necesita ninguna reminiscencia de coros o recitados griegos, ni tampoco ese prurito, tan nuestro de creer que hay que embellecer con aditamentos un espectáculo aunque se trate de una leyenda (Kusch, 1960, 67).

La utilización de símbolos escenográficos creados por Germen Gelpi (el ombú plantado en el centro como mudo testigo; el disco solar que acompaña al protagonista en su salida al alba y en su fin en el ocaso) remiten a las grandes epifanías nomológicas en la que dominan los símbolos celestes y los terrenales.

Y es precisamente lo visual lo que refuerza el mito. Mientras el discurso verbal apela a aquellos epítetos que hacen al héroe trágico, incluye paráfrasis bíblicas y las canciones lo ubican en una esfera trascendente, la proyección congelada y agigantada de la imagen del héroe riendo frente a la amenaza de la partida sobre una pantalla central lo que le otorga a Moreira el prestigio de la inmortalidad.

Para el gaucho, el caballo es un centauro, su valor es coraje. En la versión de Pedro Orgambide, *Juan Moreira Supershow* (1972) se trata de un caballito de madera⁹. Para este autor, Juan Moreira es un claro ejemplo de mito popular que a los argentinos cultos del siglo XX se les aparece como “una imagen heroica de la Argentina bárbara del siglo XIX, pero también como la contraparte rebelde y aun revolucionaria de un amplio sector del pueblo sometido a los vaivenes del juego político de los de arriba” (entrevista de la autora). Consciente de que todo mito es siempre mito de orígenes pero también del destino, Orgambide decide encarar nuevamente la historia del Moreira. El enfoque satírico le permite esclarecer aspectos de la realidad argentina de su presente y para ello, a la manera brechtiana utiliza anacronismos, escenas y yuxtapuestas, música, canciones y dibujos explicatorios. El teatro se propone como rectificación de la historia (Chicote y Trastoy, 1985).

Nos interesa ahora señalar cuáles fueron las condiciones en que se vuelva difundir el mito del gaucho perseguido en los 80 y su relación con la idea- imagen (Baczco, 1991) que heredamos desde la época de Sarmiento acerca del gaucho malo; qué autores vieron en esa época que el gaucho, su entorno y la vida rural podían volver a ser considerados como auténticos representantes de los argentinos.

Un hecho aislado pero importante por el lugar en el que fue estrenado, la provincia de Corrientes y los motivos y el proceso que llevaron a su concreción fue el estreno de una versión del Juan Moreira a cargo de Taller de Teatro del Guaraní integrado por los alumnos del Curso de Formación del Actor dictado por Dante Cena y dirigido por Carlos Schwaderer. Si bien el guión parte del texto de Eduardo Gutiérrez publicado en la Patria Argentina se llegó a una versión donde a los personajes que aparecen en la obra original se le suman otros propuestos por los integrantes del grupo. El desarrollo de la trama se sustentó en la puntuación musical, música como clima pero también como propuesta de acción dramática danzada (“Danza de la moza donosa”, “Danza del gaucho matrero”, “El rancho abandonado”, “Danza del viejo boyero”). Es decir, la pantomima pasa a ser danza drama que en este caso apunta al expresionismo, estilo que permite colocar al protagonista en situaciones humanas esencialmente contradictorias¹⁰.

⁹ Orgambide recuerda ver un tanque en acción en el puente de la avenida San Martín en 1943; luego en 1966 vuelve a pasar por allí para encontrarse con el dibujante Oski y le contó presenciado al pasar frente a Ciencias Exactas, al que le manifestó: “Qué ganas de ser Juan Moreira para pelear la partida”. Oski, más masivo me dijo: “Hoy Juan Moreira tendría un caballito de madera”. Tiempo después escribí una obra llamada Juan Moreira Supershow y por eso allí el personaje aparece en un caballito de madera” (1986, 21).

¹⁰ Datos sobre la trayectoria de quienes tuvieron a su cargo la realización de este espectáculo aparecen en el artículo “Juan Moreira vuelve en pantomima”, diario Norte, Resistencia, 29 junio 1980.

LOS NUEVOS MOREIRA

Los numerosos estudios sobre las versiones escénicas de la obra de Eduardo Gutiérrez, su relación con el circo y con el surgimiento de un teatro nacional han mostrado fehacientemente la notable difusión que el personaje de Juan Moreira tuvo en el Río de la Plata desde el momento mismo de su aparición.

Como nuestro trabajo se propone analizar el surgimiento de los mitos en un momento de “alta presión imaginaria” (Durand) como lo fue el período que se inicia con la instauración del régimen democrático en 1983, nos detendremos exclusivamente en los textos producidos y estrenados en esa época: *Juan Moreira*, de Enrique Dacal (1984); *Moreira, vida y circo* de Sergio De Cecco, Carlos Pais y Peñarol Méndez (1984); *Permítame un sueño Moreira*, de Susana Poujol (1990), *Juan Moreira y después*, de Roberto Escobar y Ascencio R. Lerchundi (1991); *Juan Moreira, el Argentino*, de Gerardo Pensavalle (1996); *Juan Moreira*, de José Máximo Gómez; *Las aventuras de Juan Moreira*, de Roberto Cortizo Petraglia (1996) (1999); *La clásica rascada*, de Raúl Brambilla (1998); *El giratorio de Juan Moreira*, de Diego Starosta (2001), *Juan Moreira*, de Manuel Maccarini (2003) y *Los Moreira (Memorias del Picadero)*, de Raúl Jorge Ramos (2003). Solo en los casos que así lo ameriten los relacionaremos con algunos de sus antecedentes.

No bien se instaure el régimen democrático, Enrique Dacal busca en la tradición personajes y situaciones para exponer el conflicto entre el autoritarismo y la justicia, en coincidencia con otros creadores¹¹.

En 1984 pone en escena su *¡Juan Moreira!*, escrita un año antes. La subtitula ceremonia teatral y la destina para ser representada ante públicos informales y callejeros. Basada en los originales de E. Gutiérrez y una recopilación de anécdotas populares¹², profundiza el tema de la justicia. Y a los personajes de Moreira, Sardetti, el Alcalde y la Vicenta, agrega el Presentador y el Caballo narrador. Siguiendo la línea del folletín, exalta la figura del héroe, figura que se colectiviza en la segunda parte donde la secuencia “hasta cuando el pueblo que sufre y paga” conduce a escenas cada vez más dramáticas, alejadas de una primera parte signada por una pura alegría y destreza circense. De los cantos, risas y desplazamientos acrobáticos queda el silencio en el que retumban los comunicados de la dictadura militar recién finalizada, que anuncian la muerte.

Pero también esta “ceremonia teatral” apunta a recuperar no solo un héroe primitivo sino el estilo y el lenguaje escénico del viejo Circo Criollo en donde, para Dacal echó sus raíces el teatro nacional. Por eso: “Los nombres de Juan Carlos Chiappe, Héctor Bates, Julio Navarro y tantos otros actores y directores de elencos radioteatrales que itineraban por todos

11 En 1983 Ariel Bufano estrenó en el Teatro Municipal Gral. San Martín con su Grupo de Titiriteros El gran circo criollo. Su objetivo, rendir homenaje a un género que en su opinión dio origen al teatro nacional. La segunda parte representaba un melodrama gauchesco con todos los ingredientes típicos: el gaucho perseguido injustamente, los milicos prepotentes y puestos al servicio del estanciero poderoso, la payada con el diablo. El dramón gauchesco del propio Bufano se titulaba “Vida, padecimiento y gloria del gaucho Santos Morales” (véase Zayas de Lima, 1999).

12 Recordemos otras crónicas folletinescas que dieron origen a Hormiga Negra, El tigre de Quequén, Juan Cuello, y Pastor Luna, entre otras.

los cine-teatros de nuestro país se constituyen en algo así como héroes viscerales y lejanos, que nuestra nostalgia eleva a la altura de **mitos admirables**. Con ellos el fenómeno teatral se celebraba puntualmente. La masa ruidosa, sonriente y lagrimeante que constituía el público de esos románticos trashumantes eran ni más ni menos, que el **alma comunitaria** que se encontraba con sus fantasmas, miedos y sueños. A esos hombres y mujeres está dedicada esta fiesta” (Programa de mano. El destacado nos pertenece).

El espectáculo se abre con una convocatoria a presenciar “una historia excepcional” -pero al mismo tiempo verdadera- el relato “de la desgracia de Juan Moreira (...) basureado, corneado y asesinado por obra y gracia de la injusticia”. El relato del narrador -que al mismo tiempo le sirve de caballo a Moreira- completa y comenta los hechos más notables de la historia que las acciones y los diálogos de los distintos personajes representan (la deuda negada de Sardetti y su muerte a manos de Moreira, la prepotencia del alcalde con el Tataviejo y Vicenta). La acción es interrumpida por el Presentador que propone a los espectadores “un momento de meditación sobre los hechos”. Un par de hombres con anteojos negros que surge desde el público, la actitud de fiscal que toma el Presentador y la declaración exculpatoria del Alcalde traslada el pasado al presente (la represión militar y el juicio a las Juntas). El relato de las desgracias posteriores de Moreira con la muerte del Alcalde es interrumpido por el distanciamiento que genera la discusión ideológica que plantean los cuatro actores sobre la conducta del protagonista. Algunos de los hechos posteriores se escenifican por sectores pero todos los espectadores son testigos del desenlace en un doble plano: un plano sociopolítico y uno mítico. En la versión callejera (temporadas 1984 y 1985) Moreira al ser arrestado era torturado por dos agentes de anteojos negros mientras se lo interrogaba por el paradero de su familia y se le recitaban los comunicados n° 1 y n° 2 de la Dictadura Militar¹³.

Por una parte, el Narrador se ubica en el determinismo histórico que conformó la visión de Gutiérrez: del medio depende que un hombre tengavalores positivos o negativos, y en el caso del gaucho, carece de toda culpabilidad, es víctima de la injusticia del medio. Por otra, el protagonista es acosado por fantasmas entre los que se encuentra su hijo “una réplica adolescente de Moreira”.

Si bien las últimas escenas (XIII. “Limpiezas y exorcismos” y XIV. “Exorcismo del exorcismo”) llevan títulos que remiten a una esfera mágica, en realidad se trata, respectivamente, de un juego dialéctico entre detractores y seguidores de Moreira y el clamor final de los actores sobre el peso de la injusticia, el honor y la prepotencia sobre un pueblo que siempre sufre y siempre paga. Lo didáctico queda expresado directamente por el Presentador antes de irse “con la música a otra parte”, si bien el Moreira llegó a su fin la responsabilidad de los espectadores es luchar por una vida digna y justa, tratar de hacer “entre todos, que solo se trate de ficción teatral”¹⁴.

13 En el volumen Teatro de la libertad. Teatro callejero en la Argentina desde el movimiento grupal de los 80 (editorial Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires), se relata la experiencia del grupo y están incluidos la obra Juan Moreira y los demás textos trabajados.

14 El libreto sobre el que hemos trabajado, versión corregida de septiembre de 1994 y que me

¡Moreira!... es el título que finalmente los tres autores, De Cecco, Pais y Méndez eligen para la representación -dirigida, a su vez, por tres directores, Alejandra Boero, José Bove y Rubens Correa- y publicación de su obra como homenaje, en el centenario de la primera función del mimodrama realizado por los Podestá. Tal como lo señala Pais se buscó presentar un Moreira que conciliara las dos interpretaciones “el clásico, mítico, heroico y omnipotente, y el verdadero, el gaucho que había sufrido determinados males y por los cuales se había corrompido”, integrar dos planos que antes aparecían separados, el circo y el teatro: “Nosotros optamos por desarrollar una fantasía: un director de circo decide una noche representar *Juan Moreira*, utilizando el espacio circense y todos sus efectos” (Méndez) y subrayar el mito que encierra la leyenda de Moreira: “el mito de la violencia”, de “un hombre capaz de matar partidas enteras y de dominar por la fuerza” (Correa) (“Reportaje”, en *¡Moreira!*..., 1984).

La acción se desarrolla en un circo de fines de siglo XIX y principios del XX, contextualización reforzada por los bailes de época y las payadas incluidas. De hecho, lo costumbrista se instala desde el comienzo con la fiesta en celebración del bautismo del hijo de Moreira (bailes, cantos, juegos). Perounido a ese costumbrismo, un teatralismo que recorrerá toda la representación, con la presencia y la participación de todos los personajes del mundo circense que trepa por las escaleras de sogas, lugar por el que se descolgarán también los miembros de la partida que irrumpen en el rancho de Moreira “dando un aire de invasión de ratas, de bichos” (acto primero) y la pequeña orquestita uniformada que se sitúa en un pequeño palco al costado de la escena. Hay espacio para las secuencias humorísticas (juegos chaplinescos de Gondra), referencias histórico-políticas, conflicto entre Adolfo Alsina y Mitre. Las distintas canciones, en especial la “Ranchera de la Justicia” y la “Polka de las elecciones”, funcionan como comentario crítico de los sucesos que le acontecen al protagonista (la amenaza de Don Francisco, el cepo, la muerte de Sardetti, el castigo a Don Goyo, la violación de Vicenta).

La escenificación de la represión de los amigos de Moreira, algunos semidesnudos y con las ropas destrozadas, funciona como un eco de la represión militar de los 70. Los acontecimientos que se juegan en los cuatro planos simultáneos en el que se desarrolla la escena final del primer acto (el lugar en que se desarrollan las elecciones, el despacho del delegado de Alsina, la pulpería y la alcaldía de Don Francisco son los espacios de la injusticia, la mentira, la violencia y el autoritarismo que cercando al gaucho lo lanzan a un destino de destrucción y salvajismo del que no hay retorno. Tal como afirma el protagonista: “ni el Malo” podrá dete-

fuera cedido por el autor, incluye en el comienzo las palabras de Marta Serrano que fueran publicadas en la Revista Cartelera en ocasión de su estreno, las que consideramos pertinentes reproducir: “Juan Moreira, ese personaje mítico que representa la injusticia vivida por nuestro pueblo, existió realmente. El mito aparentemente nada tiene que ver con la historia real. Pero el pueblo, con su sabiduría, ha olvidado el pasado de este hombre-mercenario de los poderosos, cuando se pasó al bando de los desposeídos expiando con susacrificio y con su lucha justiciera sus actos anteriores de traición a sí mismo y a su clase. La identificación, al reconocerse en el personaje, viene justamente a través de que Juan Moreirase reconoce: cuando parecía un ganador era un vencido (estaba al servicio de sus propios enemigos) y cuando pierde, gana (pasa a defender su propia causa y la de los suyos, y por ello, muere). Y el pueblo, mucho más generoso, no perdona: olvida, en la esperanza de llevar adelante lo que Moreira dejó inconcluso”.

nerlo. Las consecuencias del “efecto rebote de la violencia” señalado por Peñarol Méndez (op. cit.) se verifica en el segundo acto. Moreira comienza a ser immortalizado por el número de enemigos que “dijunteó”, refugiado en un prostíbulo acepta dinero de los mitristas para oficiar de matón, trampea para sobrevivir en un duelo, mata por matar, casi al borde de la locura pelea con sus fantasmas (personajes circenses que le anuncian su destino) y hasta con su amigo Julián. En las escenas finales los hechos históricos se entrecruzan con lo sobrenatural: los crímenes de Juan son el resultado de las traiciones y el despojo de los poderosos pero también de tener “el Malo metido adentro”, un embrujo que ni siquiera la curandera con el ritual de la sal y las hachas puede conjurar; los disparos de la partida no solono logran matarlo sino que, bañado en sangre, con su facón diezma a dos pelotones, morirá a manos de Chirino quien le hunde la bayoneta en la espalda, tal como le había sido anticipado por las figuras del circo¹⁵.

Susana Poujol compuso *Permítame un sueño Moreira* (1990) sobre una idea de Sergio Gusenko. La historia aparece unida a un hecho de la actualidad, el mundo marginal de cartoneros en el que uno de ellos Julián, que recuerda el circo de su infancia con payasos y domadores, pero sobre todo, la representación del Moreira, “el gaucho justiciero” que se realizaba en la segunda parte, decide representarla con ayuda de Gaby, ante el resto de sus compañeros de infortunio. En este caso Rubén, el *cafishio* será el traidor.

Teatro dentro del teatro. Julián trajeado de Moreira y Gaby cuyo rostro representa máscaras diferentes (el Alcalde y Sardetti). El conflicto de Julián es que le han robado el carrito; Rubén cuenta con la complicidad de la policía, le propone que convierta a Gaby en prostituta. Se niega. Y para sobrevivir debe robar, lo hace como Moreira porque lo perseguían y para no morir de hambre.

A cada ensayo del Moreira le corresponde una secuencia de su propia historia. En la secuencia de la traición Julián hace que pelea con un enemigo imaginario y lo atraviesa de lado a lado: “Y ahora que se cumpla mi destino”. Rubén lo denuncia a la policía por ladrón

En “El gran final” Julián-Moreira está como crucificado en un rincón. Es un Moreira, casi en agonía, acosado por sus fantasmas, luchando con ataduras imaginarias, junta textos del folletín con sus propios textos que responden a su historia personal. En esta mascarada nos disfrazamos de los que queremos ser. El final de fiesta es una payada en la que oponen sus discursos de muerte y de vida Rubén, sus prostitutas (con velas y a ritmo de ritual mortuario) y Julián, Gaby el Mono su único espectador (alegremente). Este empleo del teatro dentro del teatro, la ficción dentro de la ficción, nos remite a Goethe cuando afirmaba que “todo lo

15 Frente a todas las manifestaciones escénicas que reivindicaban al gaucho y reforzaban el mito, Emeterio Cerro estrenó, en los 80, varias piezas que tuvieron en común la función de una desmitificación de lo gauchesco, entre otras: *La Juanetarga* (1983), *El Cuisquis* (1984), *La Magdalena del Ojón*, *El Bochicho* (1985) y *La Pipila* (1986). Precisamente en esta pieza integrada a otros dos espectáculos, *La Cocola* y *La Marencosche* -subtitulada “grotesco rioplatense”, la pampa, el mate, el rancho, la luz mala están en función de dicha desmitificación al tiempo que por la glosolalia afloran estructuras delirantes en lenguaje y lo tornan incomprensible. Como afirmamos en *Lenguajes escénicos*: “Cerro elabora un discurso carnavalesado y barroco que parodiaba las obras fundantes del teatro y de la literatura argentina, los géneros consagrados por el canon académico e, inclusive, los símbolos sacralizados por el imaginario popular” (Trastoy-Zayas de Lima, 2006, 193).

existente es una parábola”. En este caso, Poujol nos señala cuán débiles son los límites entre ficción y realidad, entre sueño, teatro y vida. Aunque en su reflexión metadramática completa el protagonista se desliza permanente de un nivel a otro, el receptor no tiene dificultad para identificar la realidad interna y su desdoblamiento a través del simulacro (Schmeling, 1982) porque la dramaturgia ha elegido una historia de vida que trasciende la ficcionalidad de la pieza representada.

Roberto Escobar e Igon Lerchundi ofrecieron una versión del Juan Moreira para mimos bajo el título *Un tal Moreira* (1991); la obra también fue conocida bajo el título *Juan Moreira y después*. Estructurada en once escenas se inicia en el momento en que Moreira presta dinero a Sardetti y las secuencias que le siguen muestran sucesivamente el castigo que en el juzgado le infligen al gaucho (a diferencia de las otras versiones en las que es colocado en el cepo, en esta, Moreira es colgado de las muñecas en lo alto), la muerte de Sardetti en la pulpería, la huida de Moreira y Jiménez perseguidos por los soldados, el acoso que sufre Vicenta en el rancho, la salida de la cárcel de Vicenta acompañada de Jiménez, lucha de Moreira con los soldados y el alcalde a los que da muerte. Se retoma la historia cuando Moreira regresa al rancho y conoce que su esposa convive con Jiménez y se va. Los de la partida lo buscan. La escena del baile y la amistosa recepción que los parroquianos le hacen a Moreira culmina con la llegada de los soldados y la muerte del protagonista. Los episodios elegidos subrayan la falta de culpabilidad de Moreira y la injusticia de un destino que el protagonista asume consciente pero fatalmente. Como en la obra de Gutiérrez la figura femenina queda opacada por un Moreira que debe confrontar con jueces, alcaldes, soldados y gauchos traidores, episodios que son relatados a través del mimodrama. Y a través de la gestualidad, que permite trabajar en un plano simbólico y mostrar elementos profundos de la condición humana, queda expuesto cómo el medio cada vez más hostil convierte en violento a un hombre bueno. Como en la obra de Gutiérrez el personaje real ha sido idealizado.

Gerardo Pensavalle subtitula “tragedia” a *Juan Moreira el Argentino*, estrenada en el teatro Colonial el 19 de agosto de 1994. En realidad se trata de un drama que incorpora un significativo número de elementos costumbristas que ofrece una visión de la pampa gaucha, la pampa india y la pampa gringa: mujeres que conversan sobre temas “femeninos”, peleas entre paisanos, las burlas sobre Cocoliche, el miedo ante la amenaza de un malón, la fiesta con “malambeada”, el truco, la fiesta patria en la pulpería de la Paloma con recitado de versos patrióticos y el Pericón. Entre las escenas dramáticas se introducen secuencias humorísticas protagonizadas por Bentos y Cocoliche en las que ambos exhiben sus torpezas o su cobardía lo que los diferencia de los gauchos auténticos.

Asimismo opera con un fuerte discurso político. El primer acto comienza mostrando cómo Moreira salva al Dr. Alsina de una emboscada, porque no puede tolerar “que se junten de a cinco para matar a uno”; el segundo, hiere al opositor del delegado de Alsina que viene a defender al gaucho, y termina siendo aplaudido por los paisanos presentes: aparece así, un

Moreira comprometido con lo social¹⁶. La visión del determinismo histórico que campea en la obra de Gutiérrez aparece aquí reproducida, al quedar bien acentuada la diferencia entre el hombre antes y después de la injusticia. Es el héroe romántico que se enfrenta a la adversidad, a autoridades que denigran al gaucho (los “milicos”) que le niegan el derecho a tener dinero, propiedades o una familia (el Alcalde); también se rebela contra el estanciero explotador y el político corrupto. Por eso en medio de los festejos patrios, el recitado de Moreira a la manera del Martín Fierro tendrá por tema al gaucho injustamente perseguido y sin salvación (“lo mandan a la frontera o lo echan a un batallón”). La obra se sustenta en la polarización: quienes ejercen la autoridad son malos, venales y crueles; no solo Moreira estará sujeto al cepo sino que será golpeado y azotado con rebenques, Don Francisco golpea a Vicenta hasta que cae muerta y se lleva al pequeño hijo al convento (claras referencias a lo sucedido en la dictadura militar). Juan Moreira es “el Argentino” y en él se conectan tanto el pasado como el presente. La puesta en escena también apela a esta continuidad temporal. La anteúltima escena en homenaje al antiguo mimodrama describe sin palabras la estrategia para capturar a Moreira, la última en la que Moreira es muerto a traición se realiza tanto en el escenario como en la platea, en medio de los espectadores, entre apagones y luces naturales que buscan diluir los límites entre la ficción y la realidad.

La obra de Raúl Brambilla, *La clásica rascada* (1998) resulta especialmente interesante tanto por su posición frente al mito como por su grado de autorreferencialidad. De hecho, si uno recorre la producción de este dramaturgo encuentra que gran parte de ella tematiza la vida del teatro y sus protagonistas (entre otras, *Actores un poco tensos y antes y después de un estreno*, *Cómicos*). En el caso de la obra que ahora nos ocupa supera la dificultad que encierra el injertar contenidos de presentaciones míticas en una situación histórica conflictiva como lo fue el gobierno y posterior derrocamiento de Irigoyen, en la que asimismo confluyen elementos propios de la historia de nuestro teatro popular (convivencia de los circos con las compañías de teatro y radioteatro en gira por el interior). El autor sitúa la acción en San Agapito de los Robles, “un ínfimo pueblo de la campiña cordobesa”, antes de septiembre de 1930. Los actores deben confrontar con el afuera (un comisario que desconfía de esos locos que se disfrazan) y con el adentro (celos, envidias, penurias económicas). Si el momento resulta conflictivo en lo político con la revuelta militar que acabará con el gobierno democrático, lo es también en el campo artístico. Simbólicamente esta última representación de Juan Moreira en el circo se convierte en la denuncia del momento en el que los empresarios de los circos

¹⁶ La inclusión de un extenso discurso que el vocero del Dr. Alsina dirige a los paisanos refuerza la intencional política de la obra. Felicita a los gauchos “que entre la disyuntiva entre civilización y barbarie, han elegido contundentemente la civilización, día tras día, al bárbaro malón indio que amenaza cotidianamente nuestra pacífica y armoniosa elección de vivir civilizadamente”. (Sobre esta polarización tal como es presentada en nuestra dramaturgia reflexionamos en un trabajo sobre los caudillos actualmente en preparación). Desea que el gaucho “ya no sea un errante desposeído en busca del trabajo que le proporcione el alimento para su familia”. Y en una indudable referencia a la política neoliberal aplicada en los 90, promete que “con el dinero de las privatizaciones” se mejorará la vida de los argentinos.

criollos suprimen la segunda parte siguiendo el modelo europeo que ofrecían el Sarrasani y el Hagerberg que triunfaban en Buenos Aires y obligan a los actores expulsados de la arena a trabajar en distintos pueblos. Los actores de esta Compañía de los Comediantes discuten sobre varios temas: la vigencia del Moreira, si la gente veía lo teatral porque iba atraída por el circo o viceversa, cuáles deberían ser las cualidades de un actor para poder encarnar al gaucho, si traicionan al teatro nacional quienes representan vodeviles, alaban la gesta de los Podestá y la vigencia de un realismo que conmueve al público, el problema que supone para el teatro la aparición del cine. El tema de la recepción queda planteado desde el momento en que Torcuato propone montar la historia de Cristo y vislumbra multitudes “trayendo rosarios, crucifijos, rezándonos al pie del camión para que no partamos”, en una confluencia de ficción, religiosidad y arte. Si bien “es más clásico que Moreira”, según Cosme, los actores aspiran a “arrojar una nueva luz sobre la historia”. Pero en realidad, la nueva versión de la historia la genera el ataque de locura de Enrique a quien se le confunden todos los textos y además incorpora a la ficción su propia realidad de amores y soledades. También alucina Torcuato y habla con textos de Turgeniev. Atrapados en el pueblo -primero por carecer de transporte y luego por una inundación- deciden representar finalmente el Moreira. En esta oportunidad quienes confunden teatro y vida, ficción e historia son el cabo y el comisario quienes entran a escena para apresar al protagonista e intentan matar a todos los que lo ayudan, identificándose ellos como Juan Moreira. Como en la obra original, esta *mise en abyme* elige la pantomima para marcar el ataque final. Los milicos de Uriburu (fuerzas del orden) persiguen a los actores (representantes del teatro nacional) y buscan silenciar las voces de un Moreira que se multiplica y es peligroso (como lo fue Cristo). El acto de representar se constituye acto representado y de esa identificación surge el sentido. Nos encontramos, entonces frente a un modelo de *metaficción* (en el sentido en que lo entiende Antonio Gil González, 2005, 11): una dualidad que pone en evidencia la unión del universo representado con el acto mismo de la representación. Y precisamente esta dualidad consustancial es la que contribuye a reforzar el mito.

Juan Moreira de José Máximo Gómez (1999) apuesta al teatralismo, el artificio nunca es ocultado. El espectáculo se desarrolla en un escenario colocado en un nivel alto y una tarima circular dividida en cuatro sectores.

El narrador anuncia que contará “la verdadera” historia de Moreira, porque la realidad actual lo exige. Expresamente defiende al gaucho poseedor de un “espíritu fuerte y corazón generoso”, quien de no haber sufrido la injusticia “se hubiera convertido sin duda en una gloria de nuestra patria. Pero fue empujado por la pendiente del crimen y se convirtió en un “compendio de desventuras”. El narrador juzga como errónea la visión de Moreira como un bandido tal como se lo conocía por toda la campaña.

Comienza con el episodio de la deuda negada y su posterior castigo en el cepo. Hasta este punto sigue el folletín de Eduardo Gutiérrez. Pero en el enfrentamiento con Sardetti, este convoca a un gran número de matones que con cachiporras lo muelen a golpes. Es auxiliado

primero por Vicenta que confía en la justicia divina. Referencias contemporáneas. Tirado en una calle, la policía lo pateo y lo amenaza. Esta vez es una prostituta quien lo ayuda a levantarse.

Sardetti rodeado de coristas, entrevistado por un periodista televisivo explica que en su circo presenta como espectáculo la agonía de un hombre que desafía el límite del dolor y hasta la misma vida. Los periodistas comentan las atrocidades de Moreira y lo describen como el bandido que desafía las fuerzas del orden. El espectáculo que Sardetti anuncia exhibe primero a un hombre pez, en una gran pecera. El hombre desnudo intenta infructuosamente evitar los arponazos que finalmente lo aniquilarán; luego aparece Jesús el Nazareno, con la corona de espinas, el rostro ensangrentado con un pesado madero, escupido, insultado y azotado con látigos; finalmente, Prometeo encadenado, aquí el hombre desnudo, amordazado y encadenado a la pared. Unos hombres ingresan con taladros eléctricos y mientras los encienden alguien recita el tormento de Prometeo.

Después de la función Moreira encara a Sardetti y lo mata. Debe huir como había sucedido con “mil gauchos desgraciados” afrontando su muerte civil. La persecución policial adquiere ribetes farsescos y se desarrolla a la manera de los dibujos animados.

En la escena del baile en el patíbulo Moreira como un niño es acunado maternalmente por una de las putas. Para finalmente morir por la espalda, tal como lo relata el folletín. El cierre de la obra lo da empero el narrador con su mensaje: “De un hombre nacido para el bien hace una especie de fiera”. “El gaucho es un paria”. Los gauchos son “hombres nacidos con todas las condiciones de un bello espíritu”. El gaucho vive en estado de total abandono, privado de todos los derechos del ciudadano y del hombre y lleva el terrible anatema de ser “hijo del país”. La historia de Moreira es la de todos los gauchos.

La obra de Starosta (2001) ofrece la particularidad de intercalar, en un juego dialéctico, disquisiciones de índole metafísica y política a los distintos episodios que conforman la historia de Juan Moreira.

La teatralidad aparece claramente explicitada tanto en la introducción como en el desenlace a partir de la intervención de los tres actores que arman y desarman, respectivamente, el espacio lúdico. Actores que a la manera de los tradicionales presentadores anuncian la representación de una “breve historia que circula en circense travesía”. Esta brevedad debe ser entendida como condensación, a la que contribuye el hecho que solo tres actores asuman todos los roles. Quien representa a Dios encarnará también al Alcalde D. Francisco, al Capitán de Partida, a Leguizamón, al Paisano 1, al Soldado de partida y al Sargento Goyo; quien representa al Diablo, a Sardetti, a Julián y al Paisano 2; solo Moreira estará representado por un actor. Los distintos lenguajes empleados concurren a lo mismo: la danza coreografiada sintetiza los duelos de facones; objetos, maquetas y muñecos, los castigos y sufrimientos de que es víctima el protagonista. Pero la estructura es compleja: la música es soporte del discurso poético; un Moreira relator, del discurso narrativo; los diálogos entre Dios y el Diablo

(El señor de blanco y Luciferre), de los discursos metafísicos y políticos. Es precisamente esta confrontación lo más interesante de la obra. En ella ambos contendientes se disputan a Moreira: mientras el señor de blanco le teje un destino que le permitirá elevarlo a la categoría de mártir (“Déjate morir y serás mártir en la tierra como en el cielo”), Lucifferre se coloca a su lado en la lucha (“Lucha en nombre de la justicia y serás otro camino posible”). Los diálogos entre Moreira y los dos poderes sobrenaturales son igualmente portadores de conflictos metafísicos (el sentido de la vida del hombre) y conflictos políticos. Moreira se define sucesivamente como “un concepto trágico”, como una “arquitectura fúnebre”, como una “matemática fatal y sin esperanza alguna” y se presenta como víctima de un mundo en el que para el gaucho no existe la justicia, en el que el poderoso oprime y el hambriento muere de hambre. Dios y el Diablo aparecen así como dos modelos posibles: mientras uno administra el poder e intenta imponer un régimen, el otro es el ángel salvaje y se revela como adversario. A lo largo de la obra pareciera que es Luciferre el que está más cerca de Moreira: ambos coinciden en la lucha para hacer uso de su libertad y son desobedientes de la voluntad divina (Dios en realidad quería que Moreira se quedara y muriera, no que huyera y matara), ambos comparten una similar naturaleza, el ser como “un animal metafísico cargado de congojas” que cae desde lo alto (la vida es “un viaje en paracaídas”); como Lucifer, Moreira por haber caído desde lo más alto logrará una larga duración “en la memoria de la piedra”.

Sin embargo, en el final, el protagonista/agonista queda solo: Dios y el Diablo se colocan uno a cada lado de Moreira en silencio, se abalanzan sobre él, y en la oscuridad se oye el grito que denuncia al traidor (“¡Chirino!”). Queda flotando el interrogante, ¿el abandonado y traicionado ha sido el gaucho o el Hombre, del que Moreira es solo un símbolo?

Manuel Maccarini construye un drama a partir de una versión libre de la obra de Eduardo Gutiérrez, al que titula también *Juan Moreira* (2003). Es central en esta propuesta el trabajo con el espacio que aparece dividido en tres secciones: *hall*, antesala y sala. En el primero, una especie de museo gaucho, se expone la historia a través de los más diversos objetos: prendas, herramientas, armas y enceres, documentos (pedido de captura y acta de defunción de Juan Moreira, una carta de Sarmiento dirigida a Mitre), pinturas alusivas, el folletín de Eduardo Gutiérrez, el libro sobre el circo criollo de R. H. Castagnino, material fotográfico sobre el elenco y la obra, un afiche del film homónimo de Leonardo Favio. Guiados por el Pepino el público se traslada del ámbito de la historia al del mito en el que todo depende de la existencia de un “buen cantor”. Es que para el autor “Este teatro es didáctico, busca fundir historia, folclore, arte y anhelo popular en un mismo plano que trabaje con distintos espacios: realidades, sueños, deseos y ficción. El intento es fusionarlos con la finalidad de obtener una **dimensión mítica** que le haga comprender al espectador que tiempo y lugar generan acontecimientos que nos modifican para accionar la historia (libreto, pp. 2- 3. El destacado es nuestro).

En la antesala se desarrolla el mito. Es el espacio del hecho teatral, distanciado. Tal como lo indica su autor, en el centro, sobre una tarima circular está el cepo; en tres de los

ángulos de la antesala hay pequeños escenarios (circo criollo - teatro rural - teatro realista), y en el cuarto ángulo se exhibe el mueble de una radio cajón (el radioteatro). En estos cinco ámbitos se desarrolla la primera parte del espectáculo, alternativa y sucesivamente. En el escenario circular, el cantor interpreta las décimas de “El gaucho argentino” de José Podestá que revelan cómo los azares de la vida de uno de ellos aparece estrechamente ligado a nuestro destino. Las otras escenas siguen lo relatado por Gutiérrez: el enfrentamiento de Moreira con Sardetti y el Alcalde, la pulpería, la despedida de Moreira y la llegada del Teniente Alcalde y los Milicos buscando al protagonista. Maccarini subraya el abuso del Alcalde que no solo ordena llevar presa a la madre sino que viola a Vicenta, y su brutalidad aparece simbolizada en la representación de una riña de gallos en el escenario central con títeres y el mismo espacio en el que Moreira acompañado por el cantor poco antes había clamado por su propia muerte. Queda a cargo del sector del Radioteatro continuar la historia.

En la sala acontece la segunda parte del espectáculo. En la entrada un aparato de televisión muestra la escena del diálogo de Moreira con la Muerte tomada de la película homónima de Leonardo Favio. Los espectadores confrontan con un muro de ladrillos con la inscripción VOTE A MITRE, y al trasponerlo ingresan al espacio del “velorio de Juancito”¹⁷, ceremonia troncal y símbolo de “nuestra muerte de cada día”. Solo hay una mesa central y sillas para los actores, y el público se agrupa en forma semicircular en tres sectores y cada uno de ellos recibirá distintas perspectivas de la historia (secuencias cíclicas, agrupadas de tres en tres, son jugadas simultáneamente en cada sector y que determinan que en cada sector habrá una lectura distinta de un mismo hecho). El autor/director busca así mostrar a) que la realidad se halla sujeta al punto del espacio en que se está ubicado y b) que la realidad se trata de una construcción, es manipulada por quienes tienen el poder.

Estas secuencias se completan con una secuencia que el dramaturgo denomina “cuña”, compuesta por escenas construidas para ser registradas por la totalidad de los espectadores en la que quedan claramente expuestas la hipocresía y venalidad de los políticos en la figura del Dr. Marañón, el destino funesto del gaucho en el canto de don David, la crueldad del Alcalde que paradójicamente critica “las costumbres bárbaras del gauchaje”, la cobardía de Chirino, el valor de Moreira. El muro gira, todos los personajes desaparecen tras él y queda a la vista nuevamente la leyenda VOTE A MITRE, pero esta vez manchada de la sangre de Moreira, mientras resuena la música de circo criollo.

JUAN BAUTISTA BAIROLETTO

No bien instaurado el gobierno democrático de Raúl Alfonsín se estrenan dos obras inspiradas en este personaje.

Luis Dante Vicchi da a conocer su *Bairoletto* en 1984. La obra incorpora distintos discursos, el costumbrista, el político, y el mítico. Las escenas iniciales y finales a manera de

17 Una larga secuencia muestra la importancia de este ritual que convoca elementos variados: crucifijo, agua bendita, rosarios, velas, santitos de bulto, flores, estampitas, música y bebida.

marco conforman un cuadro en el que los actores aparecen inmóviles “como estampados” y a los que la orden de un relator en *off* ordena cobrar vida para relatar la historia de Bairoletto, pero también los motivos por los que un hombre puede ser implacable e injustamente perseguido y eso es lo que la convierte en una “historia reciente”. Los castigos y humillaciones que el protagonista recibe por parte del cabo Faruch trascienden la rivalidad sentimental por Rosa y remiten a una confrontación política entre los que apoyan a los conservadores y los que apoyan a los radicales. La muerte del militar a manos de Bairoletto, convierte en inútil el indulto que las autoridades le habían otorgado al protagonista. La fatalidad lo perseguirá siempre, porque a pesar de haberse reformado y convertido en un buen chacarero y padre de familia, exiliado en Mendoza bajo el nombre de D. Francisco Bravo, al no haber sido anulado su pedido de captura, es cercado y finalmente se suicida.

Mas allá de las diferencias que tiene con Moreira (las mujeres -Rosa, la Gallega, María, Tadea y Telma- ocupan un lugar importante en las peripecias y en la dirección que toma la acción; el protagonista se transforma asimilándose al trabajo del campo), varios aspectos lo unen a dicho héroe: el gaucho tiene como enemigos declarados a las autoridades políticas y a los militares, es traicionado por otro gaucho, está marcado por un destino fatal. Precisamente este aspecto es subrayado por distintos protagonistas:

PIRINCHO: ...él no quiso ser lo que dicen que es. Lo empujaron, minaron su resistencia de hombre honrado con mentiras, con intrigas, con injusticias, con abuso de autoridad.

BAQUEANO: Fue un hombre del destino. Un puma perseguido. Ahora es un valiente (...) hombre solidario con los necesitados.

A lo largo de toda la obra y no solo en estos textos citados, se percibe una voluntad marcada de idealizar al protagonista, otorgándole virtudes heroicas y, al mismo tiempo esconder su posible responsabilidad frente a los delitos cometidos y las referencias a su pasado se diluyen en la ambigüedad. El gaucho aparece privado de culpabilidad y carente de una actitud arbitrariamente ofensiva. Solo le queda asumir consciente y fatalmente su destino. En este proceso de mitificación se homologan las dimensiones heroica y trágica.

El discurso político campea especialmente en el episodio de la india Tadea, nieta de la China Tadea, lenguaraz de pampas y tehuelches “cuando en la Campaña del Desierto, los soldados desbarataron los Cerrillos”. Ella considera hermanos a Rosas, Facundo y El Chacho e idolatra a Rosas a quien reconoce como guía, como el único que defendió de las persecuciones a los de su raza¹⁸.

18 Evidentemente el autor no tiene presente la expedición al sur de 1833-1834 comandada de manera conjunta por las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Mendoza y San Luis, y desconoce la correspondencia que Rosas mantuvo con las distintas autoridades militares y civiles de dicha expedición. Creemos pertinente transcribir una carta de Rosas al coronel Pedro Ramos: “Cuando tome prisioneros indios, una vez que les haya tomado declaración puede, al dejar el punto, mantener una pequeña guardia para que cuando no haya nadie en el campo los fusile. Digo esto así porque después de prisioneros y rendidos da lástima matar hombres y los indios que van con Ud. que lo vean aunque quizás les gustaría esto porque así son sus costumbres pero no es lo mejor. (...) Si los indios preguntan por ellos debe decirseles que intentaron escapar y fueron ultimados. Por esto mismo no conviene que al avanzar unatoldería traigan muchos prisioneros vivos, con dos o cuatro hay bastantes y si más se

La historia reciente es evocada en el delirio del protagonista en el que ve “un borollón de hombres y de mujeres que se debaten clamando justicia (...) y a sus hijos pidiendo pan”.

También en 1984 Enrique Dacal concluye la escritura de una “ceremonia teatral” basada en las “supuestas andanzas” de Juan Bautista Bairoletto en Neuquén, para ser representada “ante públicos informales y callejeros” y ofrecerles “una historia cargada de rotundas verdades humanas”. *El heroico Bairoletto* se estrena al año siguiente. El relato se inserta en la línea del justiciero social en la que se cruzan elementos históricos y mágicos. El autoritarismo político, la vigencia de los caudillos, las injusticias que sufren los débiles, pero también, el héroe rodeado de misterios y que puede realizar milagros. El juego escénico permite un permanente ir y venir en el tiempo, de modo que a través de ese pasado se pueda leer el presente (la dictadura militar, los exiliados, desaparecidos, silenciados y perseguidos). Con mucho de teatro político (mensaje, simplicidad argumental, discurso claro y sin ambigüedades, movilización hacia una acción concreta) y con mucho de entretenimiento (gags, humor, relación directa con el público), Bairoletto, el heroico nos conduce a una reflexión sobre la posibilidad, la necesidad y los mecanismos de la libertad. La obra también trabaja otro paralelismo, el héroe vagabundo aparece hermanado al actor vagabundo, ambos en búsqueda de sus propios destinos; la obra opera sobre realidades, pero “solo se trata de ficción teatral”. Tal como lo anuncia el presentador en su discurso convocante, lo que se va a oír es la “historia excepcional” de un hombre codiciado por todas las mujeres y respetado por todos los hombres, una historia que tiene su equivalencia en un relato que exalta a otro héroe justiciero, el de Robin Hood.

El narrador se ubica en el contexto que permite entender al protagonista: como sucedió con Moreira, fueron las autoridades corruptas y la oligarquía terrateniente quienes lo arrojaron a la miseria y el desamparo (el propio Bairoletto se define como una “Fabricación de las Injusticias Sociales”). Pero su figura, a diferencia de Moreira, con el correr del tiempo se va dignificando. Quien al comienzo solo se distinguía por ser el mejor bailarín, el “más pinton”, y un buen jugador de taba, comienza a mostrarse como el defensor de los oprimidos y el rebelde justiciero (en cámara intermedia Bairoletto va construyendo un gesto heroico y estatuaria). Y de héroe solitario pasa a formar parte de un grupo asociado al carpintero anarquista del cual toma sus consignas y, tal como lo señala el narrador, “Bairoletto se vuelve leyenda”. Considerado medio brujo y medio santo, “como el ángel caído” convoca a los marginados. Precisamente en el momento en que sus actos comienzan a estar “impregnados de un claro tinte político” (de bandido -romántico y justiciero pasa a ser un anarquista intuitivo y líder de una fracasada revolución agraria- tal como lo refiere el narrador) su figura se agiganta. Y hasta en el momento de su muerte rejuvenecido “se planta olímpicamente”, los balazos en

agarranésos allí en caliente nomás se matan a la vista de todo el que esté presente pues que entonces caliente nada hay de extraño y es lo que corresponde. Cuando hablo es de indios grandes y no de muchachos chicos que no es fácil escapen y que éstos y las familias son las que debenhacerse prisioneras”. (Rosas a Pedro Ramos, 2 de septiembre de 1833, AGN, X, 27.5.7., cit. en Ratto, 2007, 135-136).

lugar de derribarlo, lo elevan por los aires. La mitificación del personaje que propone la obra se intensifica en las escenas finales con las honras póstumas y aclaraciones ideológicas a cargo del relator, del narrador y de los grupos corales.

En este tipo de teatro popular, lo explícito en el discurso verbal es subrayado por el trabajo en el espacio (los grupos antagónicos se ubican en lugares que confrontan) y el tipo de actuación elegida (movimientos y gestualidad propia de la comedia del arte en los enfrentamientos entre Bairoletto y el cabo); pantomima (rapto de Telma), *grand guignol* (festejos del Policía Vinchuca y su mujer frente a la bolsa con dólares), recursos característicos de los *comics* para pintar a los oligarcas o circenses en las acciones del Grupo/Pueblo, cine mudo (captura de Bairoletto por las fuerzas policiales) cita del género sainete y el grotesco (“Monólogo de la inmigrante que tenía secos los ojos” en el que también se apela al travestismo) y hasta una cita del teatro brechtiano (“Canción didáctica del bandolero social”). Teatro popular pero también modelo de teatro político que cuestiona la figura del “prócer” para los pueblos y los gobiernos, y en el que la frase “solo se trata de ficción teatral” cobra un nuevo sentido: “no solo de teatro vive el hombre, también vive de dignidad... y organización, honor... y organización, justicia... y organización”.

Una década más tarde, Sonnia De Monte estrena *Bairoletto, el Pampero (imágenes de una leyenda)*. Las dieciséis escenas que lo componen muestran el interés de la autora en reforzar aquellos elementos que lo consolidaron como un mito: es el héroe sobre el cual circulan diversas versiones, y datos contradictorios rodean su muerte, hacedor de milagros convoca multitudes que lo reverencian y santifican y confronta con la figura del traidor. Todo ello es subrayado por el espacio escenográfico propuesto (rituales con velas encendidas detrás de la cámara negra del foro, tañido de campanas, truenos) y las canciones a cargo del Juglar (milonga “San Bautista Bairoletto”). En ese marco se representa la historia en las secuencias más conocidas: el enfrentamiento con el cabo por una mujer (en este caso una prostituta polaca), la muerte del cabo Farach, uno de los asaltos protagonizados por Bairoletto y el reparto del botín entre los pobres. La dramaturgia recurre en la escena novena a un recurso de larga data como lo es “el teatro dentro del teatro”, en este caso una compañía de radioteatro que “hace lo posible por representar la boda del Pampeano con Telma” y este hecho adquiere una complejidad especial: esta representación dentro de la representación no está reproduciendo meramente un significado preexistente sino que subraya los límites borrosos existentes entre lo real y los simulacros que la reproducen, el sentido aparece como “reconstruido como un mensaje antiguo y a la vez renovado” (Genette, 1966, 158), y se instala en la línea de “una metaficción postmoderna, asociada al interés por la ficcionalidad” (Cifre Wibrow, 2005, 54). Y a sí como se refuerza la tradición de un personaje popular reinstalándolo en un plano mítico, también se refuerza la tradición de un género popular como lo fue el radioteatro. A partir de ese momento los distintos episodios sirven para mostrar cómo la leyenda con sus diferentes versiones se tejó ya en vida de Bairoletto, por un pueblo devoto (“Los mitos crecen en la medida en que,

por lo menos uno, contesta por todas las rebeliones silenciosas”, es el epígrafe de la obra) y su figura utilizada por los políticos que intentan borrar con sus homenajes públicos al hombre rebelde en busca de la justicia y ofrecer la figura de un gaucho curandero.¹⁹ Sin embargo, tal como lo resalta el juglar en su canción final, nada podrá tapar jamás el rastro de Bairoletto¹⁹.

Finalmente, Alejandro Finzi estrena como un homenaje a los paisanos *Bairoletto y Germinal* (1996), una de las tantas historias de las que está preñada la leyenda de Juan Bautista Bairoletto. Es un acierto del dramaturgo la elección de dos hechos significativos que le permiten dotar a su relato de una densa sacralidad: el encuentro con el chacarero (lo histórico) y con Santa Dolores (lo sobrenatural).

Está expresamente dedicada a dos habitantes del interior, trabajadores rodeados de “tanta desolación y tanta pena” (Finzi, 1995) como deseo de otro amanecer, un país “donde la justicia social, el trabajador y su dignidad sean respetados”²⁰. No se trata de un teatro político a la manera de Piscator, sino de un teatro en el que la poesía y el símbolo confluyen con la historia y con el mito. Por ello Osvaldo Bayer titula a su Prólogo “Ni agitación ni tesis. La realidad de la ficción (Después de vivir el *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi)”. Bayer relaciona al protagonista con Michael Kohlhaas de Heinrich von Kleist a quien “su sentimiento de justicia lo llevó al robo y al crimen”. En esta obra los personajes Bairoletto y Germinal integran un dúo “compuesto por el hombre de la palabra, el trabajo y el arte; y por el valiente de la rebeldía, el bandido, el bandolero legendario que da el alerta y enseña el camino a la legítima y justa protesta de los eternos sumergidos y explotados. Frente a ellos, Doble Faz, la sociedad hipócrita con sus sacerdotes de la resignación y la penitencia pero a la vez mandantes de la codicia y la represión” (en Finzi, 1995, 7).

Como en el caso de Moreira, el héroe es injustamente maltratado y traicionado, es la voz liberadora que desencadena anarquistas, libera de la estacada a chacareros y mete en el cepo a “los milicos” (Finzi, 1995, 35). Germinal lo define como “el dueño de la planicie” y a quien “nadie le puede”, aunque en realidad es castigado, robado y finalmente asesinado por Doble Faz (símbolo del político, del poderoso, del Estado, del burgués conservador sostenedor de la doctrina de “la solución final”),²¹ quien ya ha despojado de sus pertenencias (una pala y una guitarra) a Germinal, el último chacarero., a quien “solo le queda la sed y un horizonte incierto” (id., 25). Los acontecimientos históricos de la Década Infame muestran cómo los anarquistas, los “Germinal” y los “Bairolettos” han sido vencidos y exterminados, pero Finzi apela los milagros patagónicos. Germinal, una “auténtica calamidad telúrica” (id., 53) termina convertido en un ángel; Santa Dolores, la virgencita de los tristes, seducida por “el errante justiciero Juan Bautista Bairoletto” con el que tiene un hijo bien parecido a su padre; Bairo-

¹⁹ Daniela Ferrari analiza la obra de De Monte y su puesta en escena en su relación con la murga en “Bairoletto, el pampero de Sonia (sic) De Monte: mitos y leyendas de los bandidos populares”, en *La Escalera*, n° 16 (2006), pp. 137-142.

²⁰ Estas son las palabras finales de la Presentación de Daniel Gómez, Secretario General de UnTER, CTRA, CTA (en Finzi, 1995).

²¹ La obra lleva como epígrafe un deber de aritmética tomado de un manual escolar alemán en la época del Tercer Reich.

letto como el milagro bíblico es capaz de multiplicar, en este caso, volantes con mensajes de libertad; Santa Fe, el caballo a quien en el comienzo el héroe entierra, resucita, y en el final reaparece para rescatar de la muerte a su amo; el héroe continúa su cabalgata disparando su arma “contra los forajidos de siempre” (id., 70).

El héroe no solo resucita, sino que tiene descendencia, un hijo que a la manera de los antiguos mitos es hijo de un mortal y un ser sobrenatural lo que asegura que los amaneceres tristes pueden ser transformados: “A la pena hay que hacerla sueño y a la desdicha, pelea” (id., 65). Finzi escenifica así la visión del héroe, tal como la entendía Walt Whitman, como un vagabundo en un viaje perpetuo.

La construcción de América se hizo desde la marginalidad, de los excluidos, los perdedores (indios, conquistadores, negros, inmigrantes). La historia de la Argentina sigue siendo contada desde la perspectiva de otros marginales, en este caso Moreira y Bairoletto. Tanto el uno como el otro se convierten en “ejemplares” y las continuas y numerosas representaciones desus historias no hacen sino activar estos dos modelos de héroe²². ¿Cuáles con los valores deseables culturalmente que nos proponen estoshéroes populares?

Las distintas versiones de Juan Moreira revelan no solo el proceso por elque un héroe popular adquiere dimensiones míticas, sino cómo el sentido del mito se desplaza: de modelo a seguir a objeto de discusión. La repetición y exaltación de una figura marginal y antisocial como el caso de Juan Moreira (Carey hará lo mismo con el de Hormiga Negra) ilumina aspectos de una sociedad que se identifica.

Así como José Hernández con su poema épico “descubrió y formalizó el mito del gaucho argentino” (Yampey, 1985), vimos cómo las piezas teatrales mencionadas lo refuerzan y amplían. Con la reescritura de la historia de Bairoletto, lo que se cimenta es el mito del Gaucho justiciero. Si Moreira es el héroe vencido, Bairoletto es el héroe triunfante a pesar de su muerte por su permanente móvil ético, su voluntad por lograr una transformación social en la que rijan la justicia y la libertad.

Entonces, ideológicamente hablando (sin temor a usar este término) la ecuación Moreira y Bairoletto, que presentamos al comienzo, debería ser reemplazada ahora por Moreira o Bairoletto.

Pero hoy la concepción de héroe en sí mismo ha sido “profanada”. May sostenía que un problema actual es el haber confundido “a las celebridades con los héroes” (May, 1992, 54). De allí que el héroe popular puede ser reemplazado hoy por la figura del cantante popular que adquiere la característica de ídolo que enajena, tendencia que tan bien Daniel Dalmaroni desarrolla en *Como blanca diosa* (2008). A partir de la pasión y devoción sin límites que genera Sandro -cantante argentino de fama internacional- Rosa, una mujer casada cuyo nombre es

22 Eco reproduce acerca de la evocación del personaje y su relación con el concepto de repetición. Eco remite a un ensayo de Virgilio Melchiorre (“La represa. Appunti sul concetto di possibilità”) y afirma: “Un personaje ofrecido por una obra de arte se convierte en ejemplar y lo reconocemos como parte de nuestro pasado; en calidad de tal lo asumimos y nos basamos en él al pensar en el futuro” (2004, 242).

homónimo al de la canción que diera fama al artista crea un mundo paralelo al real que tiene con su esposo y en el que cree mantener encuentros secretos con Sandro, ser la musa inspiradora de sus canciones y que el cantante es el verdadero padre de su hijo. Ya no hay lugar para un héroe modelo a seguir, sino un ídolo que enajena.

OBRAS CITADAS

Bernardo Canal Feijóo, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, Buenos Aires, edición corregida.
Raúl Brambilla, *La clásica rascada* (libreto); Teatro Real de Córdoba, 12 junio 1998.
Vicente A. Casas, *Mi tata fue Juan Moreira*, 1967.
Roberto Cortizo Petraglia, *Las aventuras de Juan Moreira*, 1996.
Juan Carlos Chiappe, *Llegó al patio de la Morocha Cacho Moreira Porteño del 900*, 1965. Enrique Dacal, *Juan Moreira*, 1984.
Sergio De Decco, Carlos Pais y Peñarol Méndez, *Moreira*, 1984. Publicado en Cuadernos de la Comedia Nacional, año 1, n° 4, octubre 1984.
Roberto Escobar y Ascencio R. Lerchundi, *Juan Moreira y después*, 1991.
José Máximo Gómez, *Juan Moreira*, 1999; estreno 13 junio 1999.
Dante Cena y Carlos Schwaderer, *Juan Moreira*, Corrientes, 21 junio 1980.
Emilio A. Hipólito y Francisco Nalgioglio, *El hijo de Juan Moreira*, 1964.
Rodolfo Kush, *La leyenda de Juan Moreira*, Stilcograf, Buenos Aires, 1960; Circo Teatro-Arena, 11 diciembre 1958.
Manuel Maccarini, *Juan Moreira*, 2003.
Luis Mullier (o Yullier), *El facón de Juan Moreira*, Paraná, 20 marzo 1969.
Pedro Orgambide, *Juan Moreira Supershow*, 22 septiembre 1972.
Gerardo Pensavalle, *Juan Moreira, el Argentino*; estreno teatro Colonial, 19 agosto 1994.
Susana Poujol, *Permítame un sueño Moreira*, 1990.
Raúl Jorge Ramos, *Los Moreira (Memorias del Picadero)*, 2003.
Diego Starosta, *El giratorio de Juan Moreira*, 2001.
Juan José Velardes, *Un poncho y un facón para Juan Moreira*.
Alejandro Finzi, *Bairoletto y Germinal*, Ediciones de la Unión de Trabajadores de la Educación de Río Negro, Río Negro, 1995.
Enrique Dacal, *El heroico Bairoletto*, libreto; Plaza Dorrego, 20 abril 1985.
Sonnica De Monte, *Barilotetto, el Pampero (imágenes de una leyenda)*, Mendoza, septiembre 1993.
Luis Dante Vocchi, *Bairoletto*, libreto, 1984.
Daniel Dalmaroni, *Como blanca diosa*, Teatro del Pueblo, julio 2008.

BIBLIOGRAFÍA

Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, FCE, México, 1998.
Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 2008.
Cifre Wibrow, Patricia, “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos

problemáticos”, en *Anthropos*, n° 208 (2005), pp. 50-58.

Eco Humberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 2004.

Gil González, Antonio J., “Variaciones sobre el relato y la ficción”, *Anthropos*, n° 208 (2005), pp. 9-24.

Hojvat de Ariovich, Marta Nidia, “El mito del coraje. Investigación psicoanalítica”, pp. 84-94, 1990?

Martín Barbero, Jesús, “Culturas populares” en C. Altamirano director, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, pp. 49-60, Buenos Aires, 2002.

May, Rollo, *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1991.

Pearson, Carol, *El héroe interior. Arquetipos de transformación*, Peñalara, Madrid, 1991.

Ranke, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Paidós, Buenos Aires, 1961.

Ratto, Silvia, *Indios y cristianos. Entre la guerra y la paz en las fronteras*. Sudamericana, Buenos Aires, 2007.

Schmeling, Manfred, *Métathéâtre et intertexte; aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, París, 1982.

Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima *Lenguajes escénicos*, Prometeo, Buenos Aires, 2006.

Yampey, Nasim, “Sobre el mito del gaucho Martín Fierro”, en AA.VV., *Algunos mitos latinoamericanos: su influencia psicoanalítica*, edición de los autores, Buenos Aires, 1985, pp. 93-105.

Zayas de Lima, Perla, *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1983.

-----“Ruptura y cambio en la puesta en escena a partir de las propuestas de Ariel Bufano”, en O. Pellettieri editor, *Tradición, modernidad y posmodernidad*, Galerna / Fac. de Filosofía y Letras (UBA) / Fundación Roberto Arlt, 219-228, Buenos Aires, 1999.

Capítulo 6
Mito, teatro, folclore y ritual

DISTINTAS PERSPECTIVAS SOBRE LAS RELACIONES ENTRE EL MITO Y EL TEATRO, EL FOLCLORE Y EL RITUAL. ALGUNOS ANTECEDENTES TEATRALES. LA APARICIÓN DE UN TEATRO INDÍGENA. MITOS ESCENIFICADOS. EL CHIQUI. LA PACHAMAMA. EL DIABLO Y SU CUEVA. EL ANIMAL COMO INTERLOCUTOR DEL HOMBRE. EL KAKUY. EL LOBISÓN. EL POMBERO. EL GAUCHITO GIL. LA DIFUNTA CORREA. DEL RITUAL A LA PERFORMANCE.

A TUS RAÍCES HAZ DE LLEGAR,

HOJA POR HOJA

DULCE Y TRISTE LUCIDEZ.

CANCIÓN DEL ALTIPLANO

PACHAMAMA, AMA RITUICHU / ÑOQUIKUAN KAKUY

(PACHAMAMA, NO TE VAYAS. / QUÉDATE CON NOSOTROS)

Tanto los estudios antropológicos como los folclóricos y los teatrales revelan la supervivencia de distintas creencias religiosas de los pueblos americanos en lo que se refiere al origen del mundo, la reverencia y adoración a potestades sobrenaturales, la naturaleza, el principio vital humano y el destino del hombre. El clásico estudio de Adolfo Bonilla y San Martín, *Los mitos de la América Precolombina*, señalaba cómo con el tema cosmogónico se enlazaban dos importantes mitos: el de las edades del mundo y el de la serpiente. Los peruanos, que contaban cinco soles o edades del mundo, hacían proceder la actual del diluvio; los tupis del Brasil meridional, hablaban de dos destrucciones, una por el fuego y otra por el agua; los mocobíes del Paraguay creían en la destrucción del universo por el fuego; y los guaraníes, en un cataclismo generado por una gran inundación. En el citado estudio se revela cómo en la época del descubrimiento todos los viejos cultos (zoolatría, totemismo, animismo, sabeísmo) se hallaban mezclados en las religiones americanas, y en distintas etapas se observaba una creencia en malos espíritus acompañada de prácticas de hechicerías, politeísmo y un culto solar unido a sacrificios humanos. Precisamente la religión solar fue la más extendida entre los pueblos americanos en la época de la conquista, y en México -y con menor frecuencia en Perú- fueron comunes los sacrificios humanos²³. Otras características allí señaladas y que importan a la hora de estudiar las manifestaciones escénicas son

- la creencia de que los dioses, antes que fuentes de bienes, son espíritus del mal y conviene aplacarlos;
- la conservación del mito de un dios héroe civilizador;
- la coexistencia de creencias en seres misteriosos y en la divinidad de los astros, con el totemismo, el animismo y el antropomorfismo;
- la preeminencia del mito de la culebra o serpiente;

²³ En Perú se realizaron bajo el reinado de Huaina Cápac sacrificios de niños (“huahuas”, término que en quichua también significa cordero).

- enloqueserefierealanaturalezadelprincipio vital, la identificación del alma con el nombre (el ser nombrado conlleva la muerte); o la identificación del alma con hálito, soplo o respiración (en quechua, *camycuni* es darle vigor al alma insuflando); o identificación del alma con la sangre, o con la sombra (en lengua araucana el término que refiere al fantasma, bulto o sombra, también designa al alma). Algunos de los textos que aquí analizamos se encuadran dentro del concepto de “proyección folclórica” que acuñó Augusto Cortazar quien analizó con lucidez las relaciones que la literatura mantiene con la cultura popular. Vamos a referirnos a un teatro de inspiración folclórica creado por autores de distintas provincias en el que recrean usos y costumbres tradicionales, en las que claramente aparecen mitos. Algunas de estas manifestaciones escénicas incorporan además del relato mítico elementos rituales que muestran la cohesión entre el individuo y el grupo, y otras en las que se reproducen festivales estacionales que exhiben el modo en que un grupo se conecta con la naturaleza y reconoce el poder del cosmos²⁴. Como también nos referiremos al teatro indígena consideramos necesario hacer precisiones sobre los alcances de este término. En principio no podría hablarse de una existencia de teatro indígena. De acuerdo con los datos ofrecidos por Ricardo Rojas, “los más antiguos monumentos de la literatura argentina pertenecen al siglo XVI” (1924,171), y el teatro producido en las Misiones Jesuíticas se trató de una representación semiculta con finalidad pedagógica, fue una “especie de arte litúrgico y de teatro cristiano (...) que recuerda los autos, moralidades y misterios de la Edad Media en Francia y España” (id, pp. 417-418) en la que lo aborígen (símbolos, vestuarios, nombres) funcionaba como elemento decorativo²⁵.

Otros autores como Joaquín V. González (1905) y Adán Quiroga (1929) han relatado antiguas mitologías y descripto alguno de sus ritos, en especial los referidos al Pucllay, la Chaya, el Niño alcalde, la ronda de Amaicha, la Trinchera, la fiesta de Carnaval, el Velorio del angelito y la Telesita. En sus investigaciones sobre el teatro argentino, Arturo Berenguer Carisomo los ha incluido porque considera que el baile “ya supone un acto formal de representación, una

24 “Ha sido costumbre describir los festivales de las estaciones de los llamados pueblos primitivos como esfuerzos para dominar a la naturaleza. Esta es una representación equivocada. Hay mucha voluntad de dominio en todos los actos del hombre, y particularmente en aquellas ceremonias mágicas que se supone han de traer la lluvia, curar las enfermedades o detener las inundaciones; sin embargo, el motivo dominante en el ceremonial de todas las religiones verdaderas (oponiéndolas a la magia negra) es la sumisión a lo inevitable del destino, y en los festivales de las estaciones este motivo es particularmente evidente” (Campbell, 2008, 338).

25 A. Berenguer Carisomo agrega: “Las llamadas ‘danzas de cuenta’, verdaderas representaciones litúrgicas descritas por los mismos padres jesuitas y transcriptas por Rojastienen, asimismo un regusto de medioevo y evocación de ‘miracle’ disimulado bajo lamáscara de la ficción indígena” (1947, 31). Por su parte Ana María Gaslileano (Las reducciones guaranícas, Ediciones Culturales Argentinas, 1979) señala que el teatro jesuíticotenía especial preferencia por la alegoría; en lo que se refiere al repertorio se representaban vidas de santos o personajes célebres: San Ignacio, Julio César, Cicerón o Pilatos, o temas puramente religiosos como el ángel y el diablo. Unas obras eran traídas de Europa y traducidas al guaraní; otras eran compuestas en la reducción con diálogos sobre sucesos y costumbres del lugar y en lengua guaraní. Los grupos teatrales venían a Buenos Aires para los grandes acontecimientos, lo mismo que las mejores orquestas misioneras que interpretaban música clásica europea. Sobre el tema es insoslayable consultar el trabajo del jesuita Guillermo Furlong, Los jesuitas y la cultura rioplatense, investigación basada en los testimonio de las Actas de 1596.

tentativa para corporizar y dar relieve al contenido espiritual del actuar. Es pues, una verdadera síntesis: narrativo en su esencia simbólica; litúrgico e histriónico por su estructura; anuncia, finalmente el carácter de una primera representación escénica” (1947, 26). Al analizar la fiesta de Sumamao, Bernardo Canal Feijóo encuentra en ella una cierta estructura de espectáculo dramático. Espectáculo, en cuanto supone la existencia de actores y espectadores: un grupo de individuos tiene a su cargo la representación de un acto y una muchedumbre ha acudido a presenciarla. Incluye un “escenario preciso” y además una determinada “escenografía”. Dramático, en cuanto tal “acto” configura el juego combinado de conductas humanas que se enfrentan y entrecruzan en busca de un sentido único (1943, 12). Es decir, que estas danzas-drama permiten apreciar cuáles son las percepciones y las representaciones que los habitantes tienen de su espacio y de su historia personal y social, uno de los tantos instrumentos que los hombres tienen para luchar contra la disolución de la identidad y el olvido de sus raíces, y lograr arrancar -como dice Paul Ricoeur- “algunas migajas de recuerdo a la ‘rapacidad’ del tiempo” (2004, 50).

Lázaro Flury encuentra una conexión entre la fiesta y el arte dramático al analizar las costumbres de los indios del norte (tobas, pilagás, maticos, churupies, lenguas, chiriguano, mocobies y guataquíes) sobre todo las fiestas que se realizan después de la cosecha de la algarroba o el regreso de la zafra:

Porque en cada fiesta se evoca el esplendor pasado, el ingrato presente y el incierto futuro; y hasta en detalles, todo lo acontecido en el día. También rememoran lo que fue quizás su arte dramático. He pensado en esto cuando vi una fiesta con indios que, disfrazados de gatos, tigres, perros, venados, zorros, etcétera, desarrollaban una verdadera comedia selvática. No faltaban, por supuesto los hombres. Una parte estaba dedicada a la escena, donde los presuntos gatos, perros, etc., imitando a la perfección sus voces y movimientos se “aguaitaban”, jugaban astutamente, empleaban todas las tretas imaginables para hacerse caer en sus respectivas celadas.

Luego luchaban, peleaban, se embestían salvajemente y el que llevaba la peor parte se batía en retirada. El indio disfrazado de tigre se ocultaba detrás de un árbol o sobre una rama y arrojaba como carnada unos pajarillos muertos. El papel del zorro consistía en sacar los pajarillos sin ser alcanzado, empleando a su vez todas las artimañas de que era capaz. En este caso empleó un palo y cuando todo hacía suponer que iba a tratar de acercarse cautelosamente a los pájaros, como un rayo se lanzó sobre la rama donde esperaba agazapado el “tigre” que, con el peso de ambos, se quebró. Mientras el “tigre” en el suelo no acertaba a salir de su incertidumbre por la inesperada y rápida acción de su contrincante, este, con toda presteza se llevaba los pajaritos entre la algarabía de los espectadores. ¿No es esta una verdadera comedia con personajes reales, que encarnan los caracteres de los protagonistas con justeza incomparable? (1945, 93-95).

Resulta claro que ciertas fiestas ofrecen elementos que permiten asociarlas al arte

dramático. Pero esta asociación se complica cuando se trata de rituales, tal como sucede entre los mapuches. Se trata de experiencias religiosas que son vistas por quienes en ellas participan como hierofanías, es decir, en tanto manifestaciones de lo sagrado en el mundo, y no como teatro, entendido según la tradición griega. De hecho, las personas involucradas en esos eventos no los rotulan “teatro” ni usan un vocabulario teatral para describir lo que hacen (son participantes no actores, por ejemplo). La actriz y dramaturga Luisa Calcumil (1987) sostiene que no existe teatro mapuche: la palabra no tiene traducción en nuestro idioma y no puede encontrarse ningún tipo de equivalencias. Lo que existe es una expresión ritual que se vincula con la vida espiritual. “Lo ritual se relaciona con la comunicación demi gente” (entrevista de la autora). Y cuestiona la calificación de “unipersonal” dada a su trabajo, por tratarse de una categoría que no corresponde a su realidad, pues su trabajo no tiene nada de individual: en él confluyen las voces de su gente, de su padre, de sus abuelos.

En consecuencia cuando hablemos de teatro indígena, nos referiremos a aquellas producciones en las que participan de modo creativo integrantes de comunidades aborígenes. En los otros casos se tratará de apropiación y reelaboración de temas, mitos, ceremonias y ritos con el objeto de ser presentados como espectáculo (en el caso de los rituales ya no se trata de acciones simbólicas compartimentadas, sino básicamente de ficción)²⁶.

Como lo analizáramos en una obra anterior (Zayas de Lima, 1983), numerosas obras argentinas incluyen supersticiones, creencias, costumbres, fiestas, poemas y leyendas que provenían del folclore. Y entre ellas, destacábamos *Los casos de Juan* (1954) de Bernardo Canal Feijóo, *Kanchis Soruco* de Fausto Burgos (1950), *Amero* de Patricio Sosa, *El Carnaval del Diablo* de Juan Oscar Ponferrada, *Guacamayo* (1953) de José Armanini, *Santos Vega*, *El payador* de Antonio Pagés Larraya y *El herrero y el diablo*, “fiesta teatral compuesta por Juan Carlos Gené sobre el cap. XXI de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes” (1955).

Debemos detenernos en la producción escénica de Juan Oscar Ponferrada para quien el teatro argentino había nacido del “mito gaucho”, ya que constituye un punto de referencia insoslayable para quien aborda la relación entre mito, teatro, folclore y ritual. *El Carnaval del Diablo* se sustenta en una estructura mítica que comienza con la escenificación de una cosecha. Tal como lo señala una acotación (1970, 134) “en la luz espectral, los troncos y las ramas se verán como torsos y brazos de sátiros”, al tiempo que la coreografía de los cosechadores le otorga “un carácter ritual”. Se incluyen dos semicoros de ancianos y ancianas y aparecen dos seres míticos: el Pucllay, “encarnación traviesa y sensual del Carnaval” y el Chiqui, “antiguo dios infausto, mito de lo fatal” (1970, 133). El autor caracteriza a estos dos seres tanto en la

primera acotación, previa al prólogo como en las “Notas sobre el ritual de la fiesta del Puc-
26 Creemos pertinente recordar que a diferencia del ritual, la ceremonia no intenta alcanzar resultados mágicos. M. Kirby (1974) es claro al respecto: “Ritual is most often defined as a series of actions designed to achieve a magical effect. But in general usage the word is not applied with any consistency, and perhaps, it cannot be, so that it is apparent that there is a range or spectrum of modes of ‘ritual’ action” (p. 24). “The word ‘ceremony’ seems to elude precise definition, just as does the word ‘ritual’, with which it is often used interchangeably. Ceremony may be a eve or category of ritual, but it is no intended to achieve magical results” (p. 32).

llay” (1970, 240), texto informativo agregado al final de la obra. Todo debe ser comprendido no como costumbres sino en su dimensión ritual que se une con la tradición prehispánica. Compara al Pucllay con Baco (1970, 133) y al coro de su obra con el de la tragedia clásica (1970, 135). El espíritu del Pucllay “brotará de nuevo con los primeros frutos del estío” (1970, 240), regeneración cíclica del tiempo, propia de la mentalidad mítica. En este punto coincide con las investigaciones de Adán Quiroga, quien relaciona al Baco juvenil y jovial con el viejo alegre y pintarrajeado de Pucllay y señala cómo ambos se encuentran relacionados con el culto fetichista de los árboles (1929, 15)²⁷.

En *Un gran nido verde* -subtitulado “Mito en tres actos”- lleva a escena el mito de la Caá-yarí, “deidad de la selva, y por antonomasia de la yerba mate” (1979, 102). En la figura de la Caá-yarí se integran, por un lado, la leyenda de la niña pura convertida en planta de yerba mate por Dios; y por otro, la diosa de la selva que se aparece a los mensúes cuando duermen y los encanta, dualidad característica del mito de lo eterno femenino. El Solitario, figura arquetípica del héroe, ha regresado de la selva -¿de la muerte?- cayendo a menudo en un estado alucinatorio. En sus delirios, de orden místico e intertextualidad bíblica, considera a la selva como el gran nido verde del título, donde la Garza Negra empolla huevos de oro. Esta figura metaforiza a la muerte que espera a los hombres que -por codicia- ingresan a la selva para cosechar la yerba mate.

Las dos vertientes, la espiritualidad cristiana y los mitos indígenas se unen en *El trigo es de Dios*, obra en la se otorga a los procesos agrícolas de la siembra una dimensión simbólica y a ella se imbrica intertextualmente el Antiguo Testamento. Entre los elementos que suma Ponferrada al paratexto bíblico, se encuentra una leyenda indígena, la del “aúgo del horcao” (ahogo del ahorcado) referido al castigo de la Pachamama a un hombre que se enamoró de una mujer extranjera y que -por obra del mito- continúa sucediendo cada vez que ese hecho se produce.

Lo antes expuesto nos demuestra cómo el tema de los mitos regionales en los autores de los 80 en adelante -período en el que nos focalizamos- no puede ser abordado si no se tienen en cuenta los aportes de estas obras, algunas de las cuales nos muestran cómo muchos de los mitos escenificados van asociados a la idea de fiesta, lo que implica la importancia de una contextualización espaciotemporal.

Conviene en este punto ampliar algunas ideas sobre la ritualidad por la ambigüedad y la inestabilidad que este término supone. Aprovechamos para este tema muchas de las hipótesis y teorías discutidas en el simposio internacional “Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario”, realizado en Suiza en 2001, bajo la coordinación de Martin Lienhard, también responsable de la edición de las ponencias allí presentadas. Dada la polisemia que ha adquirido el término “ritual”, que aparece aplicado tanto a todo comportamiento repetitivo como al fenómeno de conexión colectiva con lo sagrado, consideramos pertinente señalar que al hablar de ritual nos referimos a aquellos actos “que se encuadran en un espacio-
27 Sobre este punto véase también Arturo Berenguer Carisomo, 1947, 21 y sgtes.

tiempo específico y que se reproducen en fechas fijas sean religiosos o seculares” (Piette, 1993, 236). El ritual ofrece un doble frente: es al mismo tiempo “texto y acontecer social real” (Lienhard, 2003, 32), aparece como una “práctica de reconexión con las fuerzas cósmicas” (id., 35) o como “práctica de (auto)representación social” (id., p. 105) y junto con los mitos pueden funcionar como instituciones reguladoras.

En ocasiones resulta difícil distinguir el rito de la fiesta tradicional, ambos conservan, reproducen y transforman componentes identificables de la identidad -es decir son memoria-, y ambos transgreden y rebasan la cotidianidad alterando o cuestionando el orden establecido para volver a él después de una catarsis individual o colectiva (Jiménez de Báez, 2003, 308-309). Y como el ritual, la fiesta exhibe una polisemia radical al tratarse de un proceso dialógico privilegiado *feito de elementos como resistencia, acomodação, apropriação, resignificação, repressão e humor* (Pereira Cunha, 2003, 122).

En las obras que a continuación analizamos podremos apreciar de qué modo mito, rito y fiesta aparecen esencialmente imbricados en el teatro que comúnmente suele llamarse “regional” y qué tipo de figuras ocupan roles protagónicos.

LA APARICIÓN DE UN TEATRO INDÍGENA

De modo similar a lo sucedido en otras zonas de Latinoamérica, la Argentina ha mostrado una deleznable actitud racista orquestada desde el Estado y consentida por la mayoría de la población desplegando, desde el siglo XIX, estrategias de exterminio hacia los pueblos indígenas -estrategias aún hoy vigentes- negándoles de modo sistemático sus derechos a la salud, a la educación y a una vivienda y trabajo dignos. Como sucede en el Ecuador, el concepto de identidad nacional “da origen a un mapa racista del territorio nacional: los centros urbanos se asocian a la modernidad, mientras las zonas rurales se contemplan como lugares de inferioridad racial, violencia, retraso, salvajismo y penuria cultural” (Rahier, 2003, 171). En nuestro país, como consecuencia inmediata, los indígenas constituyen minorías étnicas que continúan sufriendo un proceso de aculturación de “desindigenización”. En especial a partir de la década del 80 se verifica un intento de instalar una contracultura, de dotar de voz a pueblos silenciados como los chiriguano y los mapuches, entre otros) y mostrar “la posibilidad de una nueva síntesis entre la universalidad ecuménica y la conciencia territorial” (Carutti, 1983, 44)²⁸. Esta acción es llevada a cabo por teatristas representantes de la cultura “blanca” como por integrantes de las comunidades indígenas, por “gente de la tierra” como suele decir Luisa Calcumil.

Los directores Gerardo Pennini y Hugo Saccoccia, en esta misma actitud de rescate

²⁸ Este autor sostiene que “todo pueblo se gesta en el seno de una sociedad unificadora a partir de la disolución de las comunidades locales que pierden el principio de autonomía y se confunden en la nueva ecúmeno, desplegando otra conciencia que se expresa en formas organizativas originales. De allí que los pueblos contengan la experiencia más rica que surge de la trágica tensión entre comunidades y sociedades a través del proceso de universalización y por medio de esta van accediendo a una nueva identidad que los distingue de ambas” (id.).

y reivindicación, y a lo largo de la década mencionada, se propusieron promover desde la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral experiencias teatrales en zonas indígenas tradicionalmente marginadas. El primero de ellos, director del entonces Taller de Teatro de la Escuela Núcleo Aluminé, requirió la colaboración del cacique Amarante Aigo para escenificar relatos tradicionales mapuches y rogativas “en lengua”. Así surgieron *La leyenda del Pehuen* (1984) y *La niña del peine de oro* (1986). En ambos casos la tarea más delicada “es la de ensamblar las tradiciones en la cultura moderna utilizando herramientas alternativas, dado que no existen antecedentes teatrales en la comunidad; por lo tanto, se toman los rituales originales y en lo posible -como en el caso de *La leyenda del Pehuen*- se los utiliza en la elaboración de las puestas, comenzando con las relatoras y el ritmo de cultrún” (entrevista de la autora a G. Pennini). La música, como en el caso del ritual originario es fundamental y de los tres instrumentos que intervienen, la trutruka, la pifilka y el cultrún, es precisamente este último el que carga una mayor carga simbólica tanto por sus materiales (por un lado es de madera con forma de plato y por el otro de cuerpo de perro y a veces de caballo) como por su función (con este tambor o caja los machis buscan espantar al wekufü).

Nos interesa especialmente la primera²⁹. En la versión de 1984, de modo paulatino el Nguillatún³⁰ y los tayiles se introducen en el contexto de la representación teatral en la que participan niños aborígenes. Los rituales se integran a la ficción, el público urbano confronta las comunicaciones rituales que se establecen entre los personajes del relato (expresión subalterna) con su propio contexto (canon dominante), y en ese desplazamiento del centro de la atención de una tradición a otra los actores refuerzan de modo positivo su identidad. La puesta en escena buscó soslayar tanto la presentación de modelos de indios idealizados por la tradición pintoresquista como reproducir los estereotipos negativos (salvajismo, ignorancia).

En distintas provincias del país puede apreciarse la vigencia de diferentes formas híbridas conservadas desde la colonia con variaciones de diverso grado (las Navidades en La Rioja, la Semana Santa en Tilcara, la fiesta de los indios chané en el Chaco, la Kacharpaya en Santiago del Estero, etcétera), celebración de fiestas populares que su vocabulario propio no siempre fácil de captar para el forastero “perpetúan en plena era industrial unas contraseñas tribales identificables solo por los miembros de la tribu” (Broch, 1988, 6). Paralelamente, grupos actorales del llamado “interior” del país optan por escenificar prácticas tradicionales regionales. Una de las que más ha trascendido es *El sueño de San La muerte* (1987) a cargo del Taller de Investigaciones Dramáticas de La Plata, bajo la dirección de Carlos Lagos en el marco de la Muestra Oficial del II Festival Nacional de Teatro. En ella se recrea la creencia en

²⁹ La niña del peine de oro, en una línea de teatro fantástico, privilegió la narratividad para transmitir una leyenda tradicional, la ritualidad deja paso al espectáculo: si bien se apela a la música tradicional generada por los tayiles, se utilizaron cabezudos y recursos escenotécnicos.

³⁰ La práctica del ritual del Nguillatun representa un sacrificio que implica una víctima, elaltar, el sacerdote y el ser Supremo a quien se ofrece la víctima; se realiza antes de la siembra la cosecha de los frutos, cuando hay sequía para implorar por lluvia, cuando llueve en exceso para que vuelva el buen tiempo, para conjurar calamidades o por visiones o apariciones del ser Superior (Coluccio, 1972, 192).

el payé, amuleto personal que en este caso reviste la forma de esqueleto. Pero también el sincretismo: fabricado en Viernes Santo sus efectos son infalibles en lo que afecta a la vida y la muerte, pero la bendición que su poseedor recibe en una Iglesia neutraliza el poder de ese objeto mágico.

Salvo el caso de *Facundina*, estrenada en el II Encuentro Regional para grupos de teatro de Santa Fe (1983), que entra al circuito comercial y obtiene premios nacionales e internacionales, los espectáculos creados sobre ritos, ceremoniales, relatos y tradiciones indígenas son producidos y representados por miembros de comunidades aislados o grupos universitarios que suelen trabajar en circuitos marginales y de modo efímero, hecho que dificulta la posibilidad de concretar una completa y fidedigna historia del teatro nacional.

Precisamente el hecho que la obra de Graciela Serra y Eduardo Hall se difundiera en Buenos Aires en 1984, en los festejos del Día mundial del Teatro organizado por el Instituto Nacional de Teatro en el Teatro Nacional Cervantes, le abrió las puertas a una difusión inusual en el país y en el extranjero, no a través de representaciones sino de estudios críticos (Golluscio de Montoya, 1988; Zayas de Lima, 2006). Esta historia de una india chiriguana tomada de un testimonio antropológico de Manuel Rocca y Guillermo Magrassi, titulado “Facundina Miranda, una historia de vida” es recreada en el unipersonal de Graciela Serra. Sin embargo la preocupación primordial del espectáculo no es la retrospectiva sino situarnos en un presente continuo en el que la mujer indígena pobre, oprimida y marginada comunica su sufrimiento esencial; propone así una versión alternativa que a través del ritual, en coexistencia trabada y armónica con la representación y la vida, desenmascara el mundo construido por nuestra sociedad. De allí las secuencias que buscan hacer visible la presencia de los espíritus, la presencia de esas imágenes ancestrales de las que hablaba Jung en las danzas del amor y de los muertos, la importancia de la tierra como reveladora del destino que nos muestra la huella que debemos seguir para no perdernos.

RITOS Y MITOS MAPUCHES EN EL TEATRO INDÍGENA DE LUISA CALCUMIL

En distintos trabajos anteriores nos hemos aproximado al teatro de Luisa Calcumil (Zayas de Lima, 1998 y 2007) en los que analizamos la obra de una dramaturga triplemente marginada: por su clase social (pobre), su género (mujer) y su etnia (indígena). En esta oportunidad nos centraremos en develar de qué modo esta autora, actriz y directora conecta mito, rito y teatro, en coincidencia con otros proyectos de revitalización de las identidades autóctonas y a la percepción y valoración de las diferencias étnicas y socioculturales del país.

Como mujer mapuche continúa con la tradición de ser la encargada de transmitir cultura; como mujer de teatro, asume el desafío de mostrar en la escena una visión de su comunidad y los sueños de una cultura oprimida y marginada a un público heterogéneo: indígenas -quienes no siempre recuerdan su propia lengua-, campesinos, obreros e intelectuales, latinoamericanos y europeos. Su labor escénica está planteada sobre una serie de desafíos.

Representa a un pueblo que soporta las disyuntivas del mestizaje, la aculturación y la amenaza de la extinción física, y necesita cambiar la actitud del espectador no indígena respecto de los estereotipos heredados por generaciones.

Ella es la iniciadora de un teatro indígena, pues si bien cuentos, leyendas, cantos elegíacos, religiosos y de tema amoroso enriquecen la cultura mapuche, esta no cuenta como teatro. Quien fuera su modelo, la actriz indígena Aimé Painé, muere en Paraguay en 1987, apenas comenzada su labor, pero queda vigente su consigna: saber quién es uno es el comienzo. Cuando decide expresarse como mujer-indígena-actriz, Luisa Calcumil no encuentra obra alguna que la represente (inexistencia de textos indígenas) o con los que pudiera sentirse identificada (en los escritos por los blancos siempre se desliza la mirada desde lo ajeno). En 1985 en el marco del Festival de Teatro de Córdoba ofreció en su calidad de actriz *Más que sola*, un unipersonal de Jorge Pellegrini, donde relata la historia de una mujer argentina que perdió a sus dos hijos, uno en 1978 y el otro en 1982. A través del dolor de esa madre intentaba hablar de lo que nos había pasado a todos los argentinos, pero no abordaba el tema aborigen, ni hablaba en mapuche: no era su “texto”. Este va a aparecer en 1987 en dos espectáculos. Uno, ofrecido en el marco del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico: *Monólogo de raíz mapuche*, el cual se iniciaba con palabras y canto en lenguaje mapuche. La protagonista, la india sola con su hijo a las espaldas en el medio de la pampa lucha contra el olvido de su lengua y de su historia, contra la mimetización con el blanco (simbolizado en la obra con una máscara, botas y fusiles). Su testimonio no es el de un informante, sino el de un sujeto que, con emoción, pone en evidencia su participación en la historia y el modo en que fue afectado por la historia. La utilización de la lengua mapuche no se trata de una reconstrucción folclórica³¹ o del llamado “color local”, sino una concepción del lenguaje no solo como instrumento de comunicación, sino por sobre todo como estructurante de una manera propia e intransferible de *comprender* y *pronunciar* al mundo. De allí el bilingüismo, que también reaparecerá ese mismo año en *Es bueno mirarse en la propia sombra*. Al presentarla en Tucumán, en 1990, declaraba:

Este trabajo que hoy represento es de mi autoría, mi actuación y mi puesta. Esto no es soberbia. Lo he escrito para dar mi visión de nosotros, los mapuches, sobre nuestro pasado, nuestro presente y lo que soñamos para nuestro futuro. Es insólito que una descendiente de mapuches represente a su propio pueblo, porque una cultura tapó la otra. Lo más importante es que mi gente lo ve bien. Prefieren que sea “una nuestra”, la que nos represente³².

Posteriormente se presentó en Buenos Aires en 1992 dentro del ciclo “Voces con la

31 “No soy para nada una folclorista, rompo con muchas reglas del folclor y de ese tipo defolclorismo que no tiene nada que ver con la gente sino con determinados estamentos económicos e intelectuales que tienen otros intereses y que se han alejado mucho del sentir de la fuerza que tiene el pueblo o de los dolores, de la esperanza que tiene el pueblo” (Calcumil, 1997, 81).

32 Entrevista realizada por María Rosa Petruccelli el 16 de diciembre de 1992 (“Teatroaborigen: ¿Un nuevo subsistema en el sistema teatral argentino?”, ponencia inédita. Otras declaraciones han sido recogidas por Carmelina Ormeño en “La dramaturgia de Luisa Calcumil” en Halima Tahan directora, Drama de mujeres, Biblioteca Nacional/Ediciones Ciudad Argentina, Buenos Aires, 1998, pp.181-200.

misma sangre”, actividad oficial programada en ocasión del Quinto Centenario. El destinatario también es aquí múltiple: los propios mapuches, para que conserven su identidad y no traicionen la historia; los blancos, para que practiquen una convivencia basada en el reconocimiento y el respeto del Otro; para el Europeo, para que redefinan sus conceptos sobre quiénes conforman la identidad “americana”. Calcumil exhibe un contradiscurso en el que, más allá del bilingüismo se propone el rescate y (re)descubrimiento de la memoria y la utopía de la transformación.

La obra fue armada a partir de los relatos, poemas y canciones escuchados a sus paisanos y a su familia directa, y dramatizaciones de su autoría:

Se trata de un proverbio mapuche con el que he titulado esta expresión que está armada en cuadros sobre un eje por el que transita toda nuestra vida mapuche. En primer lugar, muestra lo que fue la vida antes de la llegada del blanco, lo que significó para nosotros el genocidio y el atropello cultural. Luego muestra cómo todavía estamos, cómo todavía tenemos abuelas como la abuela Arminda con un tremendo bagaje cultural y un testimonio dramático de su vida, pero también un planteo de esperanza. Y por último muestra cómo andamos también nuestra generación actual que no solo se refiere especialmente al grupo nuestro mapuche, sino a todos los argentinos transculturados, alejados de la cultura consumidos por este sistema de vacuidad y desidia que nos llega a través de la televisión (Calcumil, 1992, 125).

Se sirve de la técnica tradicional de transmisión oral empleada por los narradores populares y de técnicas modernas de actuación para la composición de los personajes. Se define como una cantora -no cantante- que opera como un eco del sentir de su gente. Para poder presentar su obra en los más diversos espacios, trabaja sin grandes necesidades técnicas, pocos elementos de utilería y el vestuario necesario para el desenvolvimiento de la historia. Historia del desarraigo de una joven indígena, los cambios que sufre en la ciudad, la lucha de su abuela por encontrarla, rescatarla y de volverla al campo donde deberá iniciar la búsqueda de su propia sombra.

Es importante enfocar la obra desde el punto de vista de la enunciación y la lengua. “Las lenguas son visiones del mundo, modos de vivir y convivir con nosotros mismos y con los otros - decía Octavio Paz, 1987- y agregaba: “Hablar una lengua es participar de una cultura: vivir dentro, con o contra, pero siempre en ella”. Resulta claro que la incorporación que del idioma mapuche realiza Luisa Calcumil en sus obras funciona como punto de partida de toda elaboración sobre la pertenencia, es decir, para la construcción de su identidad individual y la identidad colectiva de su pueblo. “Mi expresión nace de las tristezas, recuerdos y ganas de seguir siendo de mi gente” (Zayas de Lima, 1998; a este artículo corresponden también las otras dos citas que aparecen más abajo). En *Es bueno mirarse en la propia sombra*, espectáculo inspirado en el mundo femenino y relatado en primera persona por una mujer, el bilingüismo hace cohabitar secuencia tras secuencia, dos tradiciones y dos espacios: el de los dominadores

y el los dominados. Es la voz de la víctima que se presenta como víctima. Desde un narrar autobiográfico, la incorporación de relatos, poemas y canciones escuchados en su comunidad a textos de su autoría le permite trabajar sobre la alternancia memoria/olvido, aceptación/rebeldía, reconocimiento/transformación.

La utilización de la lengua mapuche no apunta a una reconstrucción folclórica sino que responde a una concepción del lenguaje como elemento estructurante de una manera propia e intransferible de comprender y pronunciar al mundo. Tampoco busca que el bilingüismo, cuya efectividad ya había sido experimentada en el monólogo antes citado, sea un instrumento para que el blanco entienda lo que dice el indígena (o a la inversa) sino para mostrar los resultados del paso de una cultura a otra, sus diferencias, el acto de traducir. Este bilingüismo refuerza la construcción de un contradiscurso que permite el rescate de una tradición, el (re) descubrimiento del propio poder y la necesidad de la memoria, la utopía de la transformación. (“La idea es revalorizar nuestra cultura e incorporarla a estos tiempos, para recuperar valores que nos permitan crecer, sin cambiar”). Asimismo este bilingüismo le permite generar un espacio ritual que no solo estructura el espectáculo (emplea el mapuche en el comienzo de la obra y la cierra con el español), sino que pone en escena aquellos personajes (la curandera, la abuela, la adivina) que se conectan con la palabra-poder y generan una narración/conjuro. Desde un locus de enunciación femenino se revela contra una memoria social hegemónica en el que el indígena está ausente y su discurso escénico subvierte ideologemas que están en la red del resto de los discursos sociales que durante décadas han circulado (y aún circulan) tanto entre los mapuches como entre los blancos. El mito aparece asociado a una praxis: hacer que el indígena entre a la historia para que haya un lugar para él en el futuro. Calcumil trabaja sobre la identidad individual vinculada al origen (mujer-mapuche), que se va modificando a lo largo de un proceso social (marginación, pobreza, exclusión) y se afirma en la identidad de un grupo étnico portador de cultura y se moldea con los aportes del teatro que le da herramientas para la expresión, el autoconocimiento y la rebeldía (“Mi trabajo no es para separar indígenas de no indígenas. Tenemos que aprender a vivir con las diferencias, pero las diferencias que tienen que ver con lo cultural, no con las injusticias, no con la falta de dignidad”). Su teatro constituye un ser y un definirse mediante la escritura y la representación, una indagación a través de su propio discurso, un yo propio, individual y comunitario, una confrontación con una escritura de la historia concebida por un sujeto masculino y blanco que opacó en la penumbra a los Otros.

Para la realización del ritual emplea máscaras, objetos biográficos y banderines guerreros, que operan como vehículo entre los designios divinos y el ser humano para el espectador indígena; y para el blanco, como vasos comunicantes entre su propio mundo interno y el del mapuche. La obra también se cierra con otro ritual: la entrega a cada espectador por parte de la protagonista de un trozo de pan, al tiempo que lo compromete a la educación de las nuevas generaciones de su comunidad. Este empleo de formas rituales no es arbitrario,

ya que el rito cubre la necesidad básica de comunicar con claridad y en un nivel simbólico, la información colectiva de una sociedad, transmite patrones culturales y establece lazos entre los individuos. El ritual presente al comienzo de la obra funciona como impugnación simbólica de la cultura hegemónica, como contracultura. En el final, como medio de integración, como una liturgia que convierta al público en partícipe necesario (en oposición al personaje de la Señora, que en la obra representada, no toma su pan ni contesta sus preguntas).

En este acto de compartir yo permanentemente voy haciendo síntesis entre mi cultura y el resto. Cuando entrego la harina es porque yo no puedo hacer una rogativa solo, me tienen que acompañar, entonces invito al público a hacerlo (...) y cuando reparto el pan sucede lo mismo... (1997, 84).

Las cuatro fases del proceso ritual que fueran señaladas por Turner (1969): separación, crisis, acción restauradora y reintegración, se encuentran presentes en la obra de Calcumil, y como en el rito, la acción restauradora se constituye en parte medular. A partir de ella se establece un nuevo orden dentro de la conciencia individual y grupal que permite regresar a lo cotidiano en las condiciones adecuadas. Como lo proponen los ritos de continuidad se garantiza el restablecimiento del orden social. Y el ritual constituye, así, un momento privilegiado de reconexión colectiva con lo sagrado. Este acontecer social que determina la asunción de un nuevo estatus en un marco celebratorio, es a la vez un “texto” que entrelaza el mundo mítico de las representaciones que, en este caso, los mapuches elaboran con su colectivo imaginario y su entorno. Luisa Calcumil asume un papel protagónico a la hora de transmitir los rituales sagrados.

Pone en escena aquellos actores que se conectan con la palabra-poder (la curandera, la abuela, la adivina) y que representan lo femenino. La palabra como narración y como conjuro. Todo su esfuerzo está concentrado en darle sentido al pasado, un sentido a su vida, de allí la conexión con un contexto histórico, y su necesidad de construir un marco ambiental, social y familiar “en el que el dato biográfico se inserte y respecto al cual reaccione” (Ferrarotti, 1990, 31). Se trata de una vuelta a las fuentes, entendiendo el mito, no como folclore ni como fantasía, sino como práctica. Desde un *locus* de enunciación femenina, se rebela contra una *memoria social hegemónica* en la que el indígena está ausente, y su discurso teatral subvierte ideologemas que están en la red de los discursos sociales que durante décadas han circulado tanto entre los mapuches como entre los blancos: así como el indígena no ha entrado en la Historia, tampoco hay lugar para él en el futuro. Su obra es, a un tiempo, memoria (para el mapuche) y descubrimiento (para el blanco) porque “el espectáculo tiene que ver con una realidad argentina” (Calcumil, 1992, 128).

Memoria de la lengua, de los ritos, de su relación con la naturaleza; descubrimiento de otra posibilidad de medir el tiempo y habitar el espacio, de hacer del mundo “una casa para todos”. Desde una triple marginación, semejante a la mostrada en *Facundina*: ser mujer, ser indígena, y ser pobre, Luisa Calcumil con su teatro refuerza el sentido de identidad y de perte-

nencia a una visión del pasado, el presente y el futuro de la comunidad mapuche, y los sueños de una cultura oprimida y marginada que no quiere seguir siendo ni negada ni extinguida. La protagonista no es solo una voz y un cuerpo que relatan una historia, es parte de la realidad, “el sujeto testimonial se halla comprometido con su enunciado (...) la historia es una escritura de rastros, de huellas quemantes de una realidad que el testigo (de)codifica en cuanto actor e intérprete, mientras la imagina, la revive y actualiza” (Jara-Vidal, 1986, 2). Como en el caso de *Facundina* se verifica un cruce etnocultural, pero aquí el doble registro no funciona como una concesión a la cultura dominante, sino de una práctica de apropiación cultural apta para mostrar el “ser mapuche” y el “ser blanco” y, al mismo tiempo, pertinente para escenificar los choques e intersecciones de ambas culturas. Dicho de otro modo, no se emplea el bilingüismo para que el blanco entienda lo que dice el indígena (o a la inversa), sino para mostrar el paso de una cultura a otra, sus diferencias, el acto de traducir.

Ella ha presentando sus espectáculos en los lugares más dispares: la propia comunidad mapuche, universidades nacionales y extranjeras, festivales nacionales e internacionales. Lo que implica un receptor de diferentes etnias, culturas y lenguas. Esta heterogeneidad implica modificaciones en el acto comunicativo (contexto, propósitos, escenario, destinatario) que posibilitan la apertura de lectura sobre el mito y de posicionamiento frente al rito escenificado³³.

En 1993 ofrece *Alma de maíz (Püllü Hua)*. Aquí suma a los textos propios fragmentos adaptados de memorias del fuego de Eduardo Galeano, lo que le permite conectar su propia historia individual, la historia del pueblo mapuche con las otras historias de injusticia y exterminio sufridas por TupacAmaru y la matanza de los mineros bolivianos ocurrida en 1967. Su texto busca desenmascarar el mundo homogéneo que la historia oficial ha pintado y para ello se vale de una forma de comunicación especial: el ritual y del bilingüismo. Su re-contextualización de la danza y el canto operan en dos dimensiones, una religiosa y otra política, probablemente consciente de que para los pueblos primitivos “las fiestas y las danzas son espacios a través de los cuales pueden construir una imagen de sí mismos y encontrar un lugar en el imaginario global” (Cánepa Koch, 2003, 150).

Atender al título de la obra es esencial, ya que, tal como lo señalábamos al hablar de la obra de Kusch, el maíz opera con un fuerte valor simbólico: el maíz es vida, de maíz blanco se formaron los hombres, de maíz blanco se hizo su carne, y de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre “únicamente masa de maíz, entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados” nos recuerda el *Popol Vuh* (Morales Bermúdez,

³³ Sobre cómo repercute en el sentido que se le atribuirá al mensaje la modificación decualquiera de los componentes de un acto comunicativo afirma Martín Lienhard: “Realizada en otro escenario, la ‘misma’ performance -por ejemplo un rito campesino en la ciudad- cobra un sentido parcialmente nuevo. Podríamos decir en este caso que el mismo significante -la performance de un rito- muda de significado por el cambio de la situación comunicativa. El procesamiento de un mismo rito en base a un medio diferente (...) termina en cambio en la creación de un significante radicalmente nuevo, cuyo significado no tiene por qué seguir emparentado con el de la performance primitiva (2000, 14).

2003, 43)³⁴.

La preocupación primordial de la obra no es la retrospectiva: basada en las mitologías y las cosmologías mapuches, amalgama los tiempos en el presente y problematiza tres categorías: opresor/oprimido, cristianismo/panteísmo, tiempo lineal/tiempo circular; el yo es entendido como una entidad colectiva arquetípica. Situada en un “entre-lugar” Calcumil con *Alma de maíz* abre un camino para que los indígenas dejen de estar situados en la periferia del espacio nacional. Su teatro ritual es así fundamentalmente testimonial

Consciente de la responsabilidad del artista con su medio y del papel del teatro en la construcción de la identidad y que al mismo tiempo le permite hacer una lectura crítica de su propia realidad, ha configurado a partir de sus declaraciones a lo largo de dos décadas lo que nosotros nos permitimos organizar como un nuevo decálogo (Zayas de Lima, 1998, 190-191):

- I. “El teatro fundamentalmente es el público y que haya alguien que tenga algo que decir, que haya alguien que quiera comunicar sentimientos y realidades”.
- II. “La idea es revalorizar nuestra cultura con la idea e incorporarla a estos tiempos, para recuperar valores que nos permitan crecer, sin cambiar”.
- III. “Sería verdaderamente una locura plantear volver atrás”. IV. “Todos los pueblos tenemos valores positivos y negativos, yotrabajo para recuperar lo bueno”. V. “Los actores tenemos que compenetrarnos con nuestros códigos, con nuestra historia y tener el coraje de armar nuestra propiaobra”.
- VI. “Las obras deben reflejar un compromiso con la realidad”.
- VII. “Mi trabajo no es para separar indígenas de no indígenas. Tenemos que aprender a vivir con las diferencias, pero las diferencias que tienen que ver con lo cultural, no con las injusticias, no con la falta de dignidad”.
- VIII. “Mi expresión nace de las tristezas, recuerdos y ganas de seguir siendo de mi gente”.
- IX. “Lo que hago es una síntesis de lo adquirido en mi perfeccionamiento y entrenamiento como actriz, con mi sentimiento referido a mi pueblo”.
- X. “Toda la tierra es una sola alma, somos parte de ella”.

En Luisa Calcumil la utilización de los mitos opera, en consecuencia por lo antes dicho, como un acto de resistencia, como contracultura frente a una hegemónica ideología del blanqueamiento, como vía de comunicación, como medio de conocimiento de la realidad y afirmación de la propia identidad.

Seres sobrenaturales

En muchas de sus obras, autores de diversas regiones incluyen seres sobrenaturales como el dios quechua del Carnaval y las mieses (Pucllay, Pusllay o Pujllay); un enano mítico (Llastay); la maligna deidad calchaquí originariamente adorada por los peruanos (Chiqui); un demonio que como Plutón habita en las tinieblas (Supay o Zupay), el diablo que habita en la

34 Este autor además afirma: “Como sujeto dialogal el maíz deviene muestra ejemplar del sentido no objetual sino activo (sujeto) de todos los fenómenos y sitios de la naturaleza: monte, agua, nube, animal, tierra, viento; los cuales poseen funciones específicas. La relación, entonces, con todo, guardará el debido respeto. Muestra de lo cual será el ciclo agrícola, la construcción vital más armónica de los mayas antiguos, y base del desarrollo de la economía y la cultura”.

Salamanca. Otros prefieren centrarse en el de la Pachamama que presenta una especial característica: tal como señala María Luisa Acuña “mientras el relato se ha diluido en el transcurso de los siglos”, lo que perdura es el rito (1993, 23)³⁵. Es común que no falten animales (ctónicos o astrales, benéficos o maléficos, diurnos o nocturnos) ya que de todas las imágenes generadas por el hombre “las animales son las más frecuentes y comunes” (Durand, 2006, 73). De ello dan testimonio cuentos y leyendas de todas las culturas en las que aparecen “animales notables” para encarnar los arquetipos teriomorfos y nictomorfos, los bestiarios y la mitología, el Antiguo y el Nuevo Testamento, de manera notable el teatro oriental y, como veremos, nuestro teatro regional.

EL CHIKUI

La muerte del Chacho de Rodolfo Kusch -estrenada en Córdoba en 1984- ofrece una variante frente a otras piezas que ficcionalizan a personajes históricos. El Cancionero de La Rioja de Alfonso Carrizo -del cual incorpora varias coplas- es su fuente principal, lo histórico pasa a un segundo plano desplazado por lo mitológico³⁶. De allí la importancia que adquieren los personajes míticos de La Purinca, hacedora de brujerías, y el Opa, hijo del Chiqui y contracara de El Chacho, que aportan el sentido mágico y demoníaco que da su impronta al continente americano. Recordemos que el Chiqui era una divinidad maligna sin forma humana que utilizaba los fenómenos de la naturaleza (lluvias, vientos, terremotos, sequías) como castigo. Muchos son los elementos simbólicos que subrayan el conflicto entre civilización (el progreso que busca el Gobernador) y la barbarie (el suelo de América)³⁷: la huertita del Juancho cuyas mazorcas asemejan a un Cristo Crucificado; la danza orgiástica del Pueblo alrededor del Opa al ritmo delcanto y el bombo de la Purinca, la entrega de la lanza en el día que se celebra el Niño Alcalde por parte de El Chacho, la voz del viento y de los cerros cuya ley confronta con la voz del Cura. Mientras la danza del Chiqui que permite que afloren las “antiguas verdades enterradas” (Kusch, 1960) ocupa un lugar central, algunos episodios de la batalla que el Chacho libra en los llanos con la Guardia Nacional se proyectan, a manera ilustrativa, en una pantalla ondulada. El autor apela a la eficacia simbólica que posee la imagen del Cristo crucificado para producir distintos niveles de asociación. Las imágenes puestas en juego por Kusch fueron por-

35 Llastay se identifica a veces con Pachamama y parece ser el genio protector masculino (Flury, 1960). Enano de pies alados, calzado con ojotas a quien la imaginación popular descubría tocado con un amplio sombrero y soplando la quena hecho con un húmero de cóndor. Para los indígenas de los Andes es el genio tutelar de las aves y las bestias silvestres. Los cazadores le ofrendaban coca, bebiendo al mismo tiempo un poco de aguardiente para que la cacería les resulte propicia. Llastay sería un equivalente de algunos genios de lamitología griega y de los silfos nórdicos (Diccionario de la mitología universal y de las culturas primitivas, Mund, Buenos Aires, 1963).

36 Se opone a “una pequeña burguesía con pretensiones de aristocracia pastoril (que) esgrime la historia para cerrar el pasado y evitar la vigencia de los héroes populares” (Kusch, 1960, 9). “En esta obra se hace caso omiso de la historia. Apenas se la insinúa, a manera detelón de fondo, para destacar en primer plano las vivencias populares del caso”. Por esoprivilegió “lo que el pueblo piensa del Chacho” por sobre el pensamiento de los historiadores locales (id., 13).

37 Kusch también se opone a la clase media y los intelectuales que evitan “ensuciarse con el suelo de América” y se distancia de ella “empeñados en hacer ciudades limpias y bonitas” (id., 7).

tadoras de significados y emociones que se ajustaban al arquetipo del hombre que se sacrifica por los demás. Dialéctica de apoteosis e irrisión es parte constitutiva de la *pathosformel* del sufriente cristiano (Perea, 2008)³⁸. Esta obra se conecta asimismo con la visión que el mundo mesoamericano tiene acerca del sentido cósmico de la cruz (recordemos que los epigrafistas mayas hablan de la cruz como estilización de la planta del maíz, la milpa) Jesús Morales Bermúdez en su investigación sobre la fiesta de San Miguel Arcángel retoma la formulación del *Chilam Balam* que reconoce a esta planta como un sujeto con el cual se establece “una actitud dialogal con la que cobra sentido la existencia” (2003, 43). Y al referirse al Cristo de Esquipulas refiere a los mitos que relacionan el maíz con el rayo y la fertilidad de la tierra.

Y efectivamente, el maíz, Cruz sagrada de la vida, ha resentido el furor del rayo, cuando cayó sobre la peña. El grano que estaba hasta arriba se quemó, dicen los mitos, quedó negro, como muerto, pero da la vida, como el Cristo de Tila, un cuerpo negro e inerte sobre la cruz del maíz” (id., p. 55).

El sincretismo es claro (Cristo, el maíz y el culto solar) como asimismo la vigencia de un mundo primitivo y violento cuya imagen más perfecta aparece condensada en la figura de un demonio poderoso como el Chiqui capaz de enviar vientos que quemen la tierra o atonten a los hombres, retirar las nubes para permitir que se sequen los sembrados y la *cuncuna* los apeste, pero también el diabólico ser que “se deleita con los quejidos de los hambrientos y los gritos de los desesperados” (texto citado por Paleari, 1982, 385).

LA PACHAMAMA

“La Pachamama es la divinidad más importante del mundo andino. Es la madre tierra: Pacha, tierra; Mama, madre; la diosa de la fecundidad y de la producción, venerada en todo el noroeste argentino por los hijos de la montaña desde antes del incanato” (Villafuerte, 1988, 172). Probablemente uno de los antecedentes importantes en el campo teatral sobre esta figura sea la obra *Pacha-Mama* del salteño Amadeo Rodolfo Sirolli, estrenada en 1935 y publicada en 1936. Su prólogo incluye el Himno a la Raza incaica, lamento del reino perdido pero en el que reina el alma de la Pachamama, “dueña de todas las cosas del cerro, la diosa divina que invoca el vallista para no morir” (Sirolli, 2008, 23).

Entre los años 30 y los 60 la indagación teórica sobre los mitos y la identidad tuvo su correlato en las manifestaciones escénicas (Zayas de Lima, 1983), muchas de las cuales fueron “espectáculos dramáticos donde la música, el coro y la danza resultan importantes signos de teatralidad que recuperan rasgos de las fiestas y rituales primitivos” (González de Díaz Araujo, 1989, 155-6). En esta línea ubicamos a *Los hijos de la Pachamama*, de Graciela L. Lo Cascio (1996) comedia musical folclórica presentada al aire libre en el Monumento a la Bandera de Ro-

38 Sobre este tema estamos en deuda con la Dra. María Cecilia Perea, investigadora de Comodoro Rivadavia, autora de excelente tesis doctoral “La imagen del teatro como *pathosformel* en el proceso de creación actoral. Una lectura de El Príncipe constante de Calderón en la versión de Grotowski, basada en las imágenes de la obra” constituyó nuestro punto de partida y nuestra guía a la hora de analizar algunas de las producciones escénicas regionales.

sario. Un payador cuenta la historia de los cuatro Juanes que de los distintos puntos cardinales se encuentran para hablar de sus lugares (el del Norte, del monte; el del Sur, de los lagos; el del Oeste de las montañas; el del Este, de la pampa). Los cuatro ofrecen diferentes productos de la tierra, pero los cuatro tienen la misma madre: Pachamama. Tanto las diferencias como su unión esencial están simbolizadas por la danza, con sus respectivas paisanas: Juan del Norte baila una chacarera; Juan del Este, una zamba; Juan del Oeste, una cueca; y Juan del Sur, el gato. Pero todos juntos el malambo.

Esta cuatripartición del espacio remite a la experiencia de una imagen interior arquetípica que fue plasmada por los hombres a lo largo de la historia. Horus y sus cuatro hijos, Cristo y los cuatro evangelistas, la cuadratura del círculo de los alquimistas, Jung y las cuatro funciones de la conciencia (pensar, sentir, intuir, percibir) o las cuatro etapas del ánima o del ánimus, los cuatro tipos de polvo (rojo, negro, blanco y amarillo) que Dios recoge de las cuatro esquinas del mundo para la creación de Adán tal como lo describe una leyenda judía. Y la danza que de lo individual pasa inmediatamente a lo colectivo adquiere inmediatamente un claro sentido ritual³⁹.

Pachamama nuestra, la memoria, de María Cristina Demo de Cottet (2001), se centra en la búsqueda que Wilka realiza para hallar a su madre, a la que Wakon tiene presa en una olla de piedra porque desafió los límites que este dios de las tinieblas le impuso. Wilka será ayudada por el Cóndor que conoce al Sol (amarillo, hecho de maíz como los dioses creadores) y por Añas, quien le ha enseñado los secretos del arte del telar. Wakon domina, se presenta como el creador, el custodio de la memoria y el autor de la historia y amenaza a quien quiera cambiarla. Si bien es clara la referencia a la Pachamama, la madre que puede ser hallada “en la tierra, en las montañas, en el sol, en cada mano solidaria”, la obra no intenta tanto reescribir un mito del pasado como mostrar la función de ese mito en el presente. Desde el comienzo el Cóndor, que a manera de coro griego comienza el relato plantea el enigma: “¿Quién custodia nuestra memoria?” y su lucha junto a Añas (la anciana) y Wilka (la joven) para encerrar a Wakon tiene como objetivo rebelarse frente a la memoria única (¿historia oficial, discurso hegemónico?) y poder escribir otra historia a pesar que el riesgo sea grande: terminar encerrados en “una olla de piedra” (¿destino de los presos políticos?). El espíritu de las sombras, encerrado, aún hace oír su voz amenazante. Y precisamente en ese instante el ilusionismo teatral se rompe y los actores abandonan sus roles, asumen sus identidades cotidianas y advierten al público sobre el peligro de ser invadidos por las voces que exigen olvido e impunidad al tiempo que lo alientan a defender la vida, la memoria y el alma. En ese momento el Wakon mitológico se trasmuta claramente en los *wakones* históricos que asolaron nuestro país a lo largo de tantas décadas

39 “...así como en Europa occidental el folclore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual creándose en torno a él todo un proceso iniciático. (...) Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (Carpentier, 1992, 55-66).

infames. La autora ha trabajado sobre el isomorfismo negativo de las tinieblas y los arquetipos sustantivos la luz opuesta a las tinieblas, a los que se unen símbolos americanos como el del maíz, proveedor de salud, alegría y resguardo, el mito de la Pachamama, diosa buena y benevolente que guía, y protege y otros como los instrumentos y los productos del tejido y el hilado que son universalmente simbólicos del devenir (Durand, 2006, 330).

La obra de Carlos Alsina *Por las hendijas del viento (Pachamama, kusiya, kusiya... otra historia nuestra)* tiene su punto de partida en un hecho real: la muerte de una anciana de los Valles Calchaquíes, elegida como la Pachamama en el Carnaval de Amaicha de 1972, en un asilo urbano. El dramaturgo plantea en esta historia de desarraigo obligado, la oposición entre el mundo rural y el urbano, la vigencia del mito de la Madre Tierra y el Viento con sus rituales para la gente de los Valles (ofrendas humildes en montones de piedras apachetas⁴⁰ a las que se les arroja un poco de agua y azúcar, migajas de pan, o un trozo de vestido para allanar las dificultades de un viaje y que afecten al alma de un muerto) frente a la percepción de los otros que lo ven como un espectáculo festivo (locos son los que creen) o en el mejor de los casos adoptan actitudes paternalistas. Esta Reina Madre de la Tierra, condenada al encierro, ofrece su visión de una civilización que primero busca despojarla de sus tierras y luego le quita su libertad y su voz. Ella pone en práctica las acciones simbólicas narradas por los antiguos mitos y que las nuevas generaciones ignoran o desprecian. Alsina nos remite a una madre tierra creadora de hombres, animales y plantas, una deidad que puede castigar a quien la enfrenta, pero que premia a quienes la veneran. Por ello, en esta obra, el viento, único interlocutor válido de la protagonista, revestido del carácter de un numen, aparece como el rescate de la protagonista quien -después de haber ofrecido su ritual a la tierra antes de morir- es arrastrada por el viento en una “ráfaga mágica” (Alsina, 2007, 59). La pieza teatral, tomando “en serio” el título de un artículo periodístico fechado el 5 de septiembre de 1974: “En el asilo donde estaba internada murió la Pachamama”, nos presenta no solo la vida de Ramona Rosa Reyes sino la presencia eficaz del mito, en este caso el de la Madre de la Tierra, principio femenino omnipotente que interviene cuando el espíritu abandona el cuerpo. El dramaturgo trabaja el discurso de la protagonista en dos planos: el relato de los acontecimientos del pasado y los recuerdos en una conjunción de lo narrativo, lo descriptivo y lo poético/musical, y el presente en el que se verifica la eficacia del ritual y la fuerza del mito. Se trata, entonces, del enfrentamiento de dos mundos: uno en el que el horizonte mágico ocupa la mayor porción de la vida de los hombres; el otro en el que lo que predomina es lo pragmático y lo racional. Se trata de un teatro construido con ancestrales ritos antropológicos pero que al mismo tiempo se propone como un testimonio de su época.

⁴⁰ Las apachetas son “altares de Pachamama, formadas con piedras, con acuyico, con puchos de cigarros, con monedas, con trozos de género que los collas arrojan como tributo mientras rezan sus oraciones” (Villafuerte, 1988, 476).

EL DIABLO Y SU CUEVA

La Salamanca ofrece interesantes aspectos para su análisis. Su definición: “cavernas (...) donde el diablo realiza sus orgías e imparte sus enseñanzas con aquellos que previamente le han enajenado el alma” (Paleari, 1982, 378), revela un campo tentador para trabajar con símbolos y asociaciones tal como lo mostraron Platón o Freud, entre tantos otros filósofos e investigadores. Las discusiones etimológicas acerca de esta voz proponen diversas vías a la hora de analizar un relato: si lo derivamos del vocablo “salamandra” estaría asociado al símbolo del fuego; si del quichua *sallac-manca* nos remitimos al recipiente que utilizan los brujos; pero si preferimos *sallacmarca*, al amor ilegítimo.

Fue Ricardo Rojas con su misterio *La Salamanca* (1943) quien escenificó de manera notable la leyenda, e introdujo en la escena argentina personajes mitológicos como el Zupay, el Chiqui, el Kakuy, Mandinga, el hombre tigre, la mula con alas y hasta el basilisco. Recordemos que para este escritor lo esencial era recuperar el alma, el carácter y la conciencia nacionales (Rojas, 1909) en consecuencia, en aras de este objetivo, un aspecto central lo constituía el conocimiento y difusión de elementos (históricos o míticos) que informaban nuestra tradición.

Si bien estos personajes son retomados habitualmente por distintos dramaturgos, el tema central ha sido escasamente recreado. Una adaptación de la obra de Rojas de Joaquín López Flores se estrenó en 1955 no en un teatro sino en el Club F. C. Oeste. Medio siglo después, otros tres espectáculos con escasas representaciones, sin críticas ni libretos hallados: *La Salamanca* de Chito Guzmán (2005) en la Sala Pinto de Río Cuarto, *La leyenda de la Salamanca* de Claudia Pirán, Sonia A. Belmonte y música de Julio Mesi y Eduardo Varela (2006) en el teatro Sarmiento, y *Salamanca* -sin dato de autor- (2008) en el Centro Cultural Raíces. Por ello puede considerarse una excepción *La Salamanca* de Graciela Aguirre (1997).

Esta obra que se presenta como “una versión libre de la leyenda”, incluye a numerosos personajes míticos (la bruja, la hechicera, Zupay, el lobizón, el ánima, el duende, el bailarín del monte, la tigresa). El Amo recurre al poder diabólico de quienes habitan la Salamanca para satisfacer sus pasiones.

Zupay es, como dice Paleari “el maestro de ceremonias”, la Hechicera y la Bruja, sus agentes operativos, y la relación amorosa entre Zupay y la Hechicera marca simbólicamente el paralelo de este erotismo diabólico con la relación de lo erótico humano representado en la pasión del Amo por la Doncella. La corte infernal se completa con la presencia del lobizón, asociado al perro negro, encarnación misma del demonio y de los sapos, animales asociados universalmente a los conjuros malignos. Todos ellos participarán del aquelarre, secuencia en la que la joven totalmente enajenada participa de las danzas (gato y chacarera) protagonizadas por el bailarín de los montes y su orquesta de sapos. La lucha entre los poderes del Mal y el Bien, termina con el triunfo de los valores positivos encarnados aquí en la figura del Cantor, quien finalmente rescata a la joven y se la lleva envuelta en su poncho, hecho de un valor altamente significativos si recordamos cómo en todas las versiones del mito fáustico, el diablo

se llevaba al protagonista cubierto por su capa. La obra muestra de qué manera se imbrican elementos que provienen de distintas culturas (o mejor dicho, que se encuentran en todas las culturas) como las brujas y hechiceras, el diablo con sus múltiples nombres y representaciones, sobre todo, la presencia de ciertos animales. G. Durand, ubicado en la perspectiva simbólica “para estudiar los arquetipos fundamentales de la imaginación humana (2006, 35), señaló cómo para los antiguos etruscos, el dios de la muerte tenía orejas de lobo; para los nórdicos, los lobos -devoradores de astros- simbolizaban la muerte cósmica; en el mundo egipcio, Anubis remite al Cerbero greco-indio. Desde entonces hasta nuestros días, en el mundooccidental el animal feroz por excelencia ha sido el lobo” (id., p. 89 y sgtes).

Lautaro Parodi (2005) especifica que quienes deciden entrar a la salamanca deben acomodarse en asientos conformados con serpientes enroscadas, y soportar que otras más pequeñas se trepen a sus cuerpos desnudos como prueba de coraje. La serpiente uno de los más importantes símbolos cíclicos “desaparece con facilidad en las hendiduras del suelo que desciende a los infiernos y mediante la muda se regenera a sí misma” (Durand, 2006, 326). Pero este animal lunar remite a cualidades que trascienden el hecho de la ocultación y cambio. Nos encontramos frente a una teriomorfía que simboliza a todas aquellas potencias demoníacas,internas y externas que acosan a los hombres⁴¹.

EL ANIMAL COMO INTERLOCUTOR DEL HOMBRE

Con valorizaciones negativas y positivas el simbolismo animal se ha extendido en todas las épocas en todo el mundo. Protagonistas de leyendas, los animales y sus imágenes aparecen en los sueños, en los juegos, en el lenguaje, en el arte, en las religiones. Culturas tan dispares como la grecolatina, nórdica, asiática o egipcia nos han transmitido conceptos ligados a las formas, cualidades y comportamientos de ciertos representantes delmundo animal, especialmente, caballos, toros, lobos, leones, palomas, cuervos o peces. En distintas regiones del país: el chajá (guaraníes); el carancho, el avestruz y el aguará-guazú (tobas); el kakuy, la víbora, el tero, el chingolo y el hornero (quechuas), el huemul y el guanaco (mapuches), el ñandú, la serpiente, la llama, la vicuña, el guanaco y el cóndor (diaguitas), el águila (comechingones) pájaros y peces (tehuelches) pato y cormorán (onas).

Nuestra Patagonia aún hoy es presentada como un espacio mágico, fantástico y, por lo tanto fértil para la creación de mitos. Y basta con moverse en ese espacio para dar con testimonios de un pasado todavía vivo. Las obras de Alejandro Finzi dan prueba de ello. Característica de su dramaturgia es una elección de figuras que se distancian de los personajes convencionales, pero sobre todo por la incorporación de seres pertenecientes al mundo animal que se convierten en interlocutores de los protagonistas: Chaneton dialoga con un alacrán que quiere aprender a leer y ser tipógrafo; Martín Bresler en su celda, con una araña llamada So-

41 Para Burucúa, la serpiente es exteriorización de las fuerzas ocultas de la naturaleza y continúa simbolizando “las potencias demoníacas, internas y externas, que los hom-bres estamos obligados a vencer” (2006, 25).

lange; Saint- Exupéry, con un pingüino y un pájaro marino, cerca de Puerto Madryn. El propio Finzi (2007) así lo explica:

Todos estos personajes entran en cauce dramático con un disparador que llega de una Patagonia que es el reino de lo diminuto, de lo más pequeño, y que por eso mismo es una metáfora de estas soledades y estas distancias. Hay muchos bichitos en mis obras. Busco eso. Con *Primavera*, 1928 me pasé de largo, sin embargo: ahí llega un lobo de mar desde la Patagonia hasta Quebec. Ahora estoy trabajando en un material que lleva a Agustín Tosco a escena: de la Patagonia me voy a relatar el Cordobazo y quien dialogará con Agustín será un bichito de luz⁴².

En *Camino de cornisa*, un ave mágica ejerce poder sobre la historia y las decisiones de los protagonistas. “El aleteo del ave, cuya aparición se anticipa, escuchada una y otra vez, marca el ritmo de la obra y delinea las acciones de los personajes. Ese aleteo siniestro que atemoriza tanto al legendario soldado del ejército de Roca, como, muchos años después a Isabel, se condensa en el chillido alucinante de Pichuchén en el final de la obra” (Trastoy- Zayas de Lima, 2006, 186). Esta obra es también especialmente interesante porque trabaja con símbolos de la inversión que revelan alternativamente rutas ascensionales y laberínticas asociadas, estas últimas, con el desfiladero y el precipicio.

Una obra paradigmática en la que el símbolo animal ocupa un lugar central es *El carpincho blanco*. Daniel González Rebolledo sitúa la acción en un ámbito inspirado en una pintura del artista plástico santafecino Juan Arancio y en la que se imbrican dos leyendas populares de Litoral argentino:

“El Capincho Blanco”, carpincho sobrenatural que cuida las manadas del hombre poniéndose a tiro él mismo, ya que es inmune a las balas, para salvar a su especie de la depredación, y la otra leyenda no menos fantástica, “El velorio del Angelito”, celebración del rito que se realiza al morir un niño, al que se lo deja en lo más alto de un árbol, dentro de un cajoncito construido al efecto, para que sea producto del viento, la lluvia, los pájaros, la intemperie. Esta última leyenda, plasmada aquí en un cajoncito que espera en vano en lo más alto de un árbol y un angelito que ya es un fantasma aunque no

42 En esa misma entrevista sostiene: “Escribí una serie de textos sobre personajes bastante chiflados y soñadores, sí. Es cierto. Abel Chaneton, el primer mártir del periodismo del siglo XX, a quien matan alevosamente cuando quiere ir a Buenos Aires a entrevistarse con Yrigoyen. Había denunciado desde su diario, en 1917, a un gobernador corrupto. Martín Bresler, otro personaje excepcional que en aquel año se fuga de la cárcel -estaba adentro acusado de robar tres vacas-, cruza la cordillera, termina peleando en los Balcanes, pero regresa a Neuquén para decir que es inocente del crimen que se le imputa, es detenido y termina en 1942 en el Borda, el mismo año en que internan a Jacobo Fijman. También meocupé de Juan Bautista Bairoletto, el famoso bandolero, que iba a ver cine en Chos Malal yse mataba de risa con las primeras películas de vaqueros”. Por su parte, Benigar “fue unhombre de una cultura y erudición excepcionales. Escribió un diccionario polilingüe, detrece idiomas comparados, que una crecida del río Colorado se llevó para siempre. Fue quienhizo el sistema de riego por canales en Catriel, a comienzos de siglo, y construyó un telar enAluminé para vender telas a los ingleses. Su entrega a la causa de los derechos mapuches esconmovera. Y, en consecuencia protagonizarán situaciones singulares: Bairoletto seencontrará con Santa Dolores, la virgencita de los lupanares patagónicos, vivirán un romancey tendrán un hijo; Juan Benigar dialogará con Sheypûkin, su mujer que alumbrando con un candil lo espera del otro lado del Colorado para partir a Aluminé.

haya sido velado, ya que murió en poder del Río, cuando el carpincho atacó la canoa del abuelo cazador⁴³.

El carpincho blanco que protege a las manadas de la caza indiscriminada del hombre tiene un poder sobrenatural, no solo porque las balas del hombre no lo pueden herir, sino porque decide quién vive y quién muere, quién puede llevarse para siempre el cuerpo fantasmal del niño ahogado, es el “Dueño”. Frente al mundo animal el hombre queda sometido, el viejo pescador depende además de sus perros, que son compañeros pero también interlocutores. El ámbito que lo rodea es también protagónico, por eso el dramaturgo indica como necesario para la puesta en escena: “Sonido de agua, golpeteo de olitas de río sobre la costa, voces de pájaros nocturnos, crespín, lechuza, tero, paloma, búho, dormilón, gallineta”. Y hasta el niño fantasmal con alas que vaga entre los árboles interactúa con el mundo animal. El proceso de mitificación resulta significativo ya que las cualidades defensivas y agresivas atribuidas a este carpincho se alejan notablemente de las características del resto de los miembros de su especie: animales pesados, casi siempre sentados y descansando en la orilla del agua, mansos, fáciles de domesticar que pueden seguir como un perro, al dueño que les da de comer (Coluccio, 1964). Claramente la pieza nos introduce en un ámbito en el que las creencias en un mundo mágico se combinan y potencian: un niño ángel, un animal omnipotente.

El primero de los monólogos de *Un mundo raro* (2003) de Thierry Calderón de la Barca, inscripto dentro de ese realismo mágico del que hablamos en el primer tomo, trabaja con símbolos teriomórficos, en este caso el yacaré “Jacintodosvidas” al cual se le invoca por buena pesca, y que convive en la laguna con la joven a la que seduce con su lomo “verdelimo, verde-sueño, verdevida” y luego convierte en yacaré hembra. La joven ha logrado no solo unirse al ser amado sino huir de los deseos incestuosos del padre. El dramaturgo presenta así al yacaré como una animal notable instalado en la mentalidad colectiva y en la ensoñación individual y el yo se concibe como una entidad colectiva arquetípica. Asimismo su obra podría leerse como una confirmación de la teoría psicoanalítica desarrollada por Jung en *Transformaciones y símbolos de la libido*, para quien el símbolo animal sería la figura de la libido sexual.

LA LEYENDA DEL KAKUY

Es una leyenda quichua precolombina sobre el bien y el mal, sobre un pájaro que se mimetiza con los troncos y por lo tanto resulta casi imposible de ver, solo conocido por su grito que se asemeja a la palabra *turay* (hermano). Quien primero la recogió en una propuesta teatral fue Carlos Schaefer Gallo quien estrenó *La leyenda del Kakuy*, luego de haber debutado como dramaturgo con otro relato regional, *La novia de Zupay* (1913). Presentada como poema trágico, incluye todos los elementos que la tradición le ha transmitido: las avispas atormenta-

43 El ritual es así descripto por Lázaro Flury: “Se coloca el cuerpo en un cajón rodeado de flores y muy cerca, un jarro de agua por si al angelito le viene sed y a los pies arrimada una escalera para que pueda trepar al cielo y finalmente un par de alas de papel pintado para que se eche a volar”. La fiesta que sigue y dura entre uno y tres días, incluye alcohol, coca, música, canto y baile: “Solo se lo entierra cuando están convencidos que el angelito ha llegado al cielo” (1945, 62).

doras, las maldades de Kakuy para con Turay, los poderes terribles del Toro-diablo, el incesto apenas insinuado⁴⁴. Pero sobre todo subraya la presencia de una geografía cuya vegetación lujuriosa tiene su eco en las pasiones que dominan a los personajes y que los llevan a la locura y la muerte y el peso del mito que rige las conductas individuales y sociales (constante referencia a la posesión diabólica como una “Fuerza” a la que es imposible resistir).

En 1978 Ángel Elizondo estrenaba *Ka...kuy*, espectáculo que inmediatamente fue censurado por los desnudos y, en parte, por el tratamiento del tema del incesto. Prohibido en la Argentina, se reestrenó en Alemania en 1982, versión sobre la que se basa nuestro análisis (Trastoy-Zayas de Lima, 1997, 81-83). El director contaba con información directa, los relatos escuchados en su niñez y juventud en la provincia de Salta; estas fuentes se completaron con una investigación bibliográfica, en especial los textos de Ricardo Rojas y Bernardo Canal Feijóo sobre el tema, y un trabajo de campo en Santiago del Estero, en el que participaron tres integrantes de la compañía. Fue un espectáculo de vanguardia en su momento al decidir contar una leyenda regional a partir de un lenguaje de acción corporal (el movimiento simple sustituye la palabra, una serie de movimientos conforman una acción) y para la realización de ciertas secuencias trabajó con el método autohipnótico que les permitía ingresar al inconsciente. Como lo señalamos en el libro citado, el desnudo era el instrumento adecuado para situar un tiempo primitivo, el taparrabo remitía a una temporalidad intermedia y el poncho simbolizaba el momento actual, y a través de esos tres tiempos Elizondo reflejaba las tres etapas de la cultura americana y argentina. La música de Roque de Pedro e interpretada por el Grupo Raíces Incas reforzaba la atemporalidad del relato. Esta leyenda incorpora otros elementos míticos de gran difusión en toda Latinoamérica: la Salamanca, lugar al que la joven decide entrar para evitar el incesto y la presencia de Zupay, quien danza con la madre de ambos hermanos danzas que tienen que ver con la destrezas pero sobre todo con la pasión y el instinto. A través de la danza también se representan los ritos de pasaje, como el ingreso a la pubertad (baño de la joven en la catarata). Si bien incorpora el episodio en que ella es atacada por las avispas, Elizondo modifica el final al hacer que tanto la mujer como el hombre sean los perseguidos. Si bien la leyenda relata la unión de dos hermanos huérfanos en la selva, los entrevistados en Santiago negaban que se tratara sobre el incesto; pero él elige no solo mostrar el incesto sino despojarlo de sus valores negativos: no existe el tabú frente al amor entre dos personas (en 2008, a treinta años de su estreno, Elizondo nos señala que su obra fue “un alegato en contra del tabú del incesto”). Así en el espectáculo cobran importancia las secuencias en la que las mujeres preparan a la joven para el coito y se lo representa a través de juegos lumínicos y movimientos de ponchos.

Eduardo González Navarro ofrece una nueva lectura con su *Kakuy... kakuy* (2003). En algunos aspectos sigue la propuesta de Schaefer Gallo: colocar en lados opuestos el rancho de Turay y Kakuy y el de sus vecinos (en esta ocasión identificados con nombres menos “regio-

44 TURAY: Muchas noches he soñado que me acariciaba y que me dormía en sus brazos con ‘una guagua, oyen!’ hablar con bondad y dulzura, como si fuera mi mamá...” (p. 14).

nales”), dar protagonismo a un ambiente que permite lo sobrenatural y mostrar la relación entre Kakuy y un ser diabólico (el Ño Tuco del primer drama es aquí Lucio Pereyra, “cuarentón de aspecto matrero”, un “salamanquero”). Pero se aparta de su antecesor en cuanto el amor incestuoso de los hermanos aparece explicitado: Kakuy quiere seducir a Turay, y a pesar que este la abofetea, será incapaz de corresponder al amor que le profesa Inés porque lo persigue el espíritu de su hermana y mata a Pereyra cuando viene en búsqueda de aquella ya convertida en pájaro. Turay pertenece como el salamanquero al infierno. Es interesante en esta versión, la importancia que se da precisamente al mito de la Salamanca, cueva diabólica habitada por doncellas desnudas dispuestas a fuegos eróticos y animales repulsivos, y en la que aparecen inseparables placer y asco, éxtasis y horror, una olla maligna (sallac-manca en quichua) (Palea-ri, 1982) en la que se cuecen amores ilegítimos bajo la batuta del diablo.

El kakuy, ave nocturna, tiene su nombre científico, pero para los pobladores de las selvas del monte es un ave de origen mágico que posee poderes igualmente mágicos: puede anunciar la lluvia, peleas fratricidas e incluso la muerte, si canta en el techo de una casa (Parodi, 2005). Estas creencias también alimentan la imaginación de los dramaturgos que reescriben el mito y revelan un horizonte mágico, un mundo primitivo donde los elementos estados de vida conforman la representación de fuerzas ocultas, y donde todo es símbolo; un totemismo que trasciende el campo de lo lingüístico y funda en muchos casos una ética ya que prescribe o prohíbe conductas, tal como lo demostrara Lévy-Strauss (1972), operando tanto en el nivel del individuo (destino individual), como en el de la historia de los pueblos (destino colectivo).

DE LA TRADICIÓN EUROPEA A AMÉRICA: EL LOBISÓN

La creencia en individuos que poseen poderes excepcionales que les permiten convertirse en lobisones pertenece -como lo ha mostrado, entre otros, Carlo Guinsburg- a distintas tradiciones europeas: “lobizones eslavos y bálticos, *táltos* de Hungría, *kersniki* dálmatas, *mazzeri* de la isla de Córcega y otros” (1989, 199); los franceses hablan de un loup-garou. Ser Lobisón es el destino fatal del séptimo hijo varón, como ser bruja lo es de la séptima hija mujer. En espíritu o bajo formas de animales, ellos podían viajar al mundo de los muertos. Es decir que se trata de un mito europeo que durante el proceso de colonización se introdujo en el imaginario americano y Juan Ambrosetti (1976) detalla sus características: el varón se metamorfosea en un animal parecido al perro y al cerdo, con grandes orejas que cubren su rostro, su color varía entre el bayo y el negro según el color original del individuo; el hombre-lobisón es alto y delgado. El dramaturgo y narrador correntino Velmiro Ayala Gauna señala que fueron los portugueses quienes introdujeron el mito: del latín *lupus homo* pasó al portugués *lobisone* que derivó en nuestro Lobisón (perro lobo).

Entre las obras regionales sobre el Lobisón, elegimos *Cada el Lobisón Mondá* de Thierry Calderón de la Barca (1997)⁴⁵, definida por su autor como una “comedia de enredos” y a la que inscribe dentro de la picaresca. Un joven se hace pasar por Lobisón, aterroriza a los

45 Posteriormente fue seleccionada por Argentores en el ciclo “Radioteatro para aplaudir”,

crédulos habitantes, les roba animales e inculpa a un rival de amores. Finalmente se descubre el engaño y el inocente se libra del castigo que le iba a infligir la comunidad. A diez años de su estreno, en una entrevista el autor nos decía: “Ocupo el mito, para poder decir mis verdades”. ¿Cuáles son esas verdades? La distancia que existe entre las perspectivas del mundo rural y del mundo urbano frente al mito (el Lobisón ¿es o no una leyenda?) y la vigencia de este en ciertas comunidades no solo en el nivel de creencia, sino como factor determinante de las acciones cotidianas (el cabo Maidana cree que si mira para atrás quedará convertido en estatua de piedra; hombres y mujeres son capaces de eliminar a Manuel ante la sospecha de que pueda ser el Lobisón). Por ello gran parte del protagonismo lo tiene la curandera, que a la manera de las brujas de Macbeth realiza conjuros mágicos, revuelve en su caldera sapos y culebras, pezuña de vaca, hojas de muérdago, huevito de yarará, raíz de acónito, tierra de cementerio, colmillo de Lobisón (para la tradición húngara, el diente de un recién nacido permitía identificarlo como un Lobisón). De modo equivalente a la obra shakespeariana el conjuro de la bruja convoca a que se abran los cielos y las tierras y se cuajen ríos, esteros y lagunas, se oscurezca el día, se ilumine la noche. Se revela una magia que busca el control de las fuerzas naturales y que se exterioriza a lo largo de la obra a través del baile de las “poras”. Dentro de esa cultura animista, los espíritus (“poras”) que habitan en la oscuridad son elementos vitales, y las danzas conforman la expresión de la magia aplicada, tal como lo pensaba Gombrich un ejemplo de pensamiento y conducta simbólicos, como diría Warburg⁴⁶. Pero también el autor realiza otra lectura sobre el mito: el Lobisón puede ser visto como una proyección simbólica de una parte oculta de todos los seres humanos: como sostiene Eleuterio, precisamente el personaje que pone al descubierto el engaño, en cada uno de nosotros “anida un Lobisón, agazapado, esperando el momento de echarse sobre el prójimo” (libreto).

Antonio Raúl Germano elige la comedia⁴⁷ para tratar el tema en *Lobizón superstar* (1993) e incorpora elementos del grotesco y el folletín, al tiempo que el recurso de la ficción dentro de la ficción (la intertextualidad con el radioteatro como metaficción) le permite cruzar varios niveles con la presencia en el texto de esquemas hipertextuales o transcutivos, lo que es denominado por Hornby como *literary reference within the play* (1986, 44). Por una parte la historia del joven que carga la maldición de ser el séptimo hijo varón es anunciada en un club de básquet en un barrio de extramuros por un cantante local llamado Sandro (homónimo del famoso artista y que usa como nombre artístico Juan Maravilla Juan). Luego la representará una compañía teatral a la manera de los antiguos radioteatros con fuerte carga melodramática y personajes arquetípicos. El Maldito; Rosarito, la Cieguita; Nazareno Cruz, el Lobisón con sus parientes: Lechiguana, la Bruja buena, y sus hermanos, Carlitos, el macho del barrio Martillo, boxeador y Sandro, cantante. Varios mitos se reconstruyen simultáneamente a través de la

46 En las reflexiones sobre este punto estamos totalmente en deuda con el investigador José Emilio Burucúa quien en su libro Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg, reflexionó lúcidamente sobre el pensamiento de historiadores culturales.

47 En 1956 Délfór Cócaro había estrenado una comedia campera sobre el tema, titulada, precisamente, El lobisón.

parodia: Nazareno, huérfano, abandonado por su madre, habla “en gaucho” porque “los lobisones son así telúricos y folclóricos” cada vez que se levanta para ir al baño exhibe su cola de perro, su historia es relatada a través de un bolero; Rosarito termina atediendo la caja de un minimercado, mientras Nazareno “duerme en el catre”; también es paródica la cita de los refranes camperos. El Lobisón y su familia es una nueva versión “disfuncional” de la familia discepoliana de Mateo: Carlitos vive en la irrealidad, no percibe la degradación de su entorno y se refugia en éxitos futuros -un hermano que va a triunfar en la cumbia, el otro será campeón del mundo del boxeo- y una idealización del presente, tiene un hermano lobisón y una madrina que es médica. No solo se ironiza sobre los estereotipos del radioteatro sino sobre los nuevos medios de comunicación desde el momento en que las preguntas que realiza el relator sobre la continuación de la historia y el destino de los personajes, cambian después de un golpe que la Lechiguana da al televisor y comienzan a referirse a temas que hacen al destino personal y colectivo de los receptores.

La obra de Roma Mahieu, *El lobizón y su entierro* (1994) constituye un verdadero homenaje al radioteatro, y podríamos afirmar que el mito del Lobisón es recreado en función de este recordatorio.

La autora apela a una ficción en segundo grado, por la que transforma a los personajes en espectadores, disuelve la frontera entre la ficción marco y la ficción enmarcada, jugando con el personaje del espectador ingenuo. La autorreferencialidad se manifiesta en las complejas combinaciones de lenguajes de carácter icónico, verbal y musical⁴⁸. Expresamente se señala que los actores interpretan varios papeles sin mucho disimulo, que los mayores interpreten a los más jóvenes y viceversa, que el maquillaje sea excesivo, y la actuación sea artificial. La gestualidad exagerada y estereotipada acompaña las letras de las canciones, movimientos de brazos, ojos cerrados, suspiros, sollozos. Las acotaciones son reveladoras (así se describe la risa de la llorona: “Podría hacerse con un micrófono para darle más volumen, y anteponiendo una hoja de aluminio a la boca de la actriz se consigue un efecto distorsionado”). Los datos que remiten al estilo de las representaciones de las antiguas compañías en gira son constantes. El vestuario y la escenografía: al Rey de las Tinieblas que es representado por el mismo actor que interpreta al apuntador, ahora caracterizado con malla roja, cuernos y tridente negros, lo descuelgan con una soga visible; como Jinete Fantasma, monta un caballo negro pintado y recortado sobre un cartón. Los sonidos estrepitosos de tormentas con relámpagos y truenos van acompañados de luces rojas, marcan los clímax; la luna aparece pintada con pintura fosforescente. Los personajes aparecen despojados de rasgos individualizadores y se ofrecen como tipos: la vieja sufrida víctima de la injusticia; el viejo malo, bebedor y violento, el comisario cruel y corrupto, la joven débil y sensible, el héroe marcado por un sino trágico que debe enfrentarse con enemigos humanos y sobrehumanos como el Poderoso, el Rey de las Tinieblas. Al final del primer acto, los integrantes de la compañía, salvo “el malo”

48 Sobre el tema de la autorreferencialidad, metaliteratura y metaficción véase Antonio J, Gil González (2006) “Variaciones sobre el relato y la ficción”.

venden a los espectadores las canciones cantadas por los protagonistas, mientras un fotógrafo ofrece tomar fotos del público con los actores.

Durante el duelo entre Juan y el Comisario, los dos actores/ espectadores que hasta entonces solo habían opinado sobre distintos aspectos de la historia, suben al escenario, sacan sus facones y poniéndose de espaldas mutuamente enfrentan a los actores en una gran pelea. La Llorona pide a gritos que se baje el telón, mientras que el Apuntador todavía vestido de diablo se disculpa con el público al que le darán un vale para ver el final de la función del día siguiente y convoca al Comisario para terminar el problema. La importancia del mito queda relegada y lo que importa es su representación. De los elementos que lo componen quedan fragmentos: cada vez que toca el crucifijo a Juan le queda una cruz roja marcada en la palma de la mano, fue Doña Barbarita, la médica, quien lo *ojió*, lo hizo lobizón “de verlo tan rubio y tan lindo”. La Llorona enseña los conjuros para liberarse de los maleficios (usar agua bendita, poner los brazos en cruz y escupir tres veces), la presencia activa de Mandinga. Al mito del Lobisón se le une el motivo del entierro, la vasija con monedas de oro que el héroe encuentra. Pero, a diferencia de todo relato mítico, el final es escamoteado.

La Yegua Blanca de Daniel González Rebolledo (1993) ofrece una variante del mito del Lobisón y confirma la presencia y la eficacia del “payé”⁴⁹ que despierta una superstición tan intensa que origina a quienes atrapa graves conflictos. El autor declara:

Recordé que el relato me había sido contado por mi madre, entre otros, de Solapas y Luces Malas, en la infancia campesina. Investigué nuevamente el tema, aún vivo en la memoria de mi pueblo. Por lo menos tres mujeres habían encarnado el mito de la Yegua Blanca en distintos tiempos, pero una de ellas, la primera, habría sido la que dio origen a la versión más popular y trascendente. Tuve acceso a distintos miembros de la familia que aún recordaban de su niñez, a aquella hermosa y delicada mujer que no había transpuesto el umbral de la puerta de calle por largos años, y había envejecido, como en los relatos garcíamarqueanos, entre la sala del piano, las publicaciones de la National Geographic recibidas por correo, las labores blancas, los ingenuos juegos en los patios perfumados de jazmines y oleofragans, con esos innumerables sobrinos que iban llegando a alegrar su soltería, cultivando un mundo al amparo de la maledicencia que la acechaba tras los altos tapias, en la calle, para perseguirla con el estigma. De esta mujer surge Bianca, y la casa solariega en uno de cuyos patios se encendían los fuegos de San Juan, aún resiste, en parte, a los embates del “Progreso”, en la zona céntrica de la ciudad. El antiguo portón de rejas de “los coches”, que impedirá la irrupción del soberbio potro negro de la escena final, solo existe ahora en la Obra, donde permanecerá con más potencia que en mi recuerdo, puesto que allí toma la universal solidez del símbolo que marca la zona “de donde nadie regresó nunca”.

49 “Originariamente significaba en guaraní ‘hechicero’; luego tomó un significado más amplio y se extendió al conjuro, al hechizo, al talismán” (Ernesto E. Ezquer Zelaya, Payé, El Ateneo, Buenos Aires, 1943).

Rastreados los antecedentes del mito del Lobisón o Licántropos griego, supe de La Yegua Negra, cuento del italiano Corrado Alvaro, “La Corza Blanca” de Gustavo Adolfo Bécquer, del folclore francés en su ciclo de leyendas sobre metamorfosis de una joven en Corza Blanca, Cabra Blanca, Cierva Blanca o Liebre Plateada. “Metzengerstein” de Edgar Allan Poe y las metamorfosis similares del Ramayama. En el folclore del litoral argentino y riograndense brasileño, el Lobisón, el Chanco Gente, entre otros, nos dan prueba fehaciente de la universalidad del mito y sus diferentes tratamientos. La Yegua Blanca como variante de este mito, surge solamente en Gualeguay. (“Confesiones del autor”, en González Rebolledo, 1993).

La acción se ubica en la noche del 24 de junio y en la del día siguiente y “gira fundamentalmente sobre la hechicería colectiva que puede provocar la maledicencia”. Si bien se incorporan varios elementos costumbristas como los festejos (Fogatas de San Juan, la quema del muñeco o Judas, las Cédulas de Enamorados, las Luminarias, El Toro Candil, El Obispo de los Locos) la tragedia irrumpe a partir del momento en que “la negra descorre el tupido velo de los Deseos de San Juan” (id.) Bianca, la menor de siete hijas mujeres “se enyegua todos los viernes de luna llena, (...) es lobisona, pero caballo”.

Los elementos poéticos (“La nana del río”), narrativos (“Monólogo del anciano venerable”), el diálogo en el que confrontan Pedro y Esteban conducen al clímax en el que el mito se instaura: Bianca se “enyegua”⁵⁰ y Esteban se transforma paulatinamente, en un caballo (su risa sale como un relincho corto, se mueve caracoleando, pateo, resopla, bufa) para aparearse con el ser que ama.

UN MITO DE NUESTRA AMÉRICA: EL POMBERO

Félix Coluccio (1964) señala los antecedentes y características de este personaje cuya leyenda aparece difundida en algunas regiones de Corrientes, Paraguay y sur del Brasil. El Pombero o *Curahú Yará* (“Dueño del Sol”) es el más popular de los mitos. Es un indio gualcurú, robusto, muy peludo -hasta en las palmas de las manos y la planta de los pies- por lo que también se lo llama Pyragüé (“pies con pelos”), lo que le permite moverse sin producir ruido. Es capaz de silbar, piar, remedar el canto de las aves, transformarse en tronco o camalote, en animal, y tornarse invisible para penetrar por el ojo de la cerradura. Proteico y antropomórfico, habita en hornos o taperas y gusta rondar las casas especialmente por la noche. Es un amigo que protege el ganado y vigila el sueño cuando se lo trata bien, obsequiándole miel, tabaco o caña; pero se venga de quienes se olvidan de dejarle los obsequios en los lugares fijados. Cuando los campesinos hablan de él lo nombran como *Karai Pyharé* o *Pyjharé-guá*, pues le disgusta que se lo recuerde.

Un interesante artículo de Susana Bernardi (2003) analiza este mito a partir de los aportes del investigador Miguel López Breard y señala como característica su mutación, modi-

50 En el decir de Mauricio Kartún, en uno de cuyos talleres se gestó esta obra, el hallazgo del dramaturgo entrerriano es hacer que la protagonista se “enyegüe”. Dato suministrado por el autor.

ficación que también fue advertida por otros investigadores como Ambrosetti y Fariña Núñez:

Tomemos el mito del Curupí, recogido en la zona amazónica por 1550, es una especie de fauno, de escamas verdes; después, investigadores, ya por 1700 no lo encuentran con escamas sino con piel purulenta, el sarnoso (curú es grano). De ahí quizás viene la mutación en Pombero, Talón Tovai, etc., que en el decurso del tiempo, en la traslación del relato, hayan ido tomando caracterizaciones distintas, según circunstancias, tiempo, lugar, ambientación que son los elementos que hay que considerar para la vivencia del mito. Y eso estaba en la memoria de los pueblos. Yo creo que el Yasy Tateré es más antiguo que el Pombero, la misma acepción de la palabra, más guaranítica y querría significar, en su descomposición etimológica luna (“Yasy”); yaceré por descomposición de yatevé, igual a la luna, el pelo era plateado, no era rubio, luego se volvió rubio porque rubios eran los conquistadores europeos. El Pombero sería un mito tardío aparecido hacia el 1700.

Tal como lo afirman los relatos tradicionales, el Pombero protege a quienes creen en él y respetan a la naturaleza; quienes no le brindan ofrendas o actúan como depredadores resultan castigados. *La venganza del Pombero (dramas y misterios del monte)* de Luis Andrade y Juan Gauto (1984) reproduce escénicamente estos tópicos. Los elementos propios del costumbrismo permiten a sus autores mostrar la vida de los hombres y mujeres del monte, el discurso crítico del llamado “teatro de ideas” pone en primer plano una serie de temas polémicos: la oposición entre mundo rural y mundo urbano, la función que cumplieron los gringos en los distintos procesos inmigratorios (¿colaboraron con el progreso del país o explotaron a sus naturales?), el problema de la civilización comodestructora de la naturaleza, conciliación entre la ciencia y el mito. Precisamente en el mito del Pombero confluyen algunos de estos temas. Quienes creen y respetan a ese hombrecito del silbido y del sombrero grande -dueño inmemorial de los bosques” (según D. Juan) y que parece meterse en el cuerpo de quienes lo encuentran- también aman y respetan a la naturaleza. Este ser sobrenatural que salva a Lucía “del malo” y a D. Rosario de los bandoleros castiga con la muerte a Faustino por burlarse de esas creencias y tomarse la caña que Rosario había destinado como ofrenda al Pombero.

Un tono y un género diferente como la comedia infantil, obra para actores y títeres, sirven asimismo para reafirmar la presencia y la fuerza que este mito tiene en todo el litoral argentino. *La siesta del Pombero*, de Gladis Gómez (1987). Los niños, que aman y cuidan a los animales no solo creen en la existencia de este ser sino que pueden dialogar con él y pedirle que proteja, cure y hasta resucite a cualquier animal. La obra deja mal parados a los adultos que nombran al Pombero solo como amenaza (la abuela, la Vieja) y sobre todo a quienes matan indiscriminadamente (el cazador), ya que por sobre la violencia destructiva y el descreimiento, el Pombero se instala en el desenlace de la obra como el amo y protector de los montes, como el dueño indiscutible de la magia. El hecho de haber elegido títeres para representar a los animales, pájaros y bichos del monte resulta instrumental desde el punto

de vista de una puesta en escena, pero además el muñeco refuerza el valor simbólico que de por sí conllevan los diferentes animales que aparecen (sapo, cotorra, mono, vizcacha, víbora, pájaros). En el caso del personaje del Pombero, el títere -“objeto mágico e inquietante porque simultáneamente puede evocar lo humano, lo divino y lo inanimado” (Trastoy-Zayas de Lima, 1997, 118)- nos remite al tótem (divinidad protectora), al ídolo (objeto al que se rinde culto), al fetiche (objeto al que se atribuye poder mágico o *mana*).

En el segundo monólogo de *Un mundo raro* de Thierry Calderón de la Barca, si bien no se lo menciona, alude al Pombero. Ilichá tuvo suprimir hijo (como los otros nueve) por obra y gracia, según ella, de ese ser sobrenatural que la poseyó primero en el monte y, cuando ella no pudo subir más, en su rancho; como le habían contado su madre y su abuela era “grueso, bajo y moreno” pero que podía tomar distintas apariencias (alto, rubio y ojos verdes; blanco, finito, de bigotes grises; grueso y de cabello enrulado o delgado y con melena). Las diferencias entre los hermanos no se debe a diferentes padres -a pesar de lo que creen en el pueblo-, sino a las distintas formas que adquiere para que no lo descubran. Ilichá continúa esperándolo, deseándolo y le compra el cigarrito y se lo deja en el horcón de la entrada.

Quien sí expresamente trabaja sobre este mito es Mauro Santamaría en su monólogo satírico *Yo, el Pombero* (1994). Las dos secuencias que lo componen: el Pombero en la chacra de Tapebicuá y en Buenos Aires. La primera presenta los principales elementos del relato que conforman la identidad de este ser mítico: hijo de la luna y del sol, dueño de un cuerpo que depende de quien lo mire, otorgador de placeres eternos y a quien es imposible quitar de la mente una vez que por él ha sido poseído. El autor opta por dar al discurso un fuerte tono erótico. Si en su ámbito rural originario él poseía la capacidad de transformarse automáticamente en la imagen que la víctima desea ver en él, en el ámbito urbano donde no hay noches, ni siestas, ni montes que lo cobijen debe contar con la ayuda de una prostituta para interpretar esos deseos y fantasías. Pero el mayor cambio que sufre el Pombero es que el Pensamiento comienza a reemplazar el Obrar y el mito se modifica: ya no es esa energía sobrehumana que puede hacer que todos los habitantes de un pueblo fornicen o se masturben (imaginen hacerlo), sino un ser razonador que puede ofrecer su versión sobre quiénes son los verdaderos bienaventurados y a quiénes se debería castigar en este mundo. El mito, transplantado y despojado de sus ritos y, sobre todo, de la creencia, queda reducido a un discurso racional sobre el misterio.

CUANDO LOS HUMANOS SE DIVINIZAN. EL GAUCHITO GIL

Alberto Sebastián De Luque elige la figura de un narrador para unir los distintos cuadros que componen *La historia del gauchito Gil* (1998). Sus siete relatos reconstruyen “una historia que el pueblo transformó en leyenda, la de la vida del gaucho correntino Antonio Mamerto Gil Núñez, vida venerada en innumerables tumbas rodeadas de banderas rojas entre velas, placas y cruces y convoca a “promeseros y peregrinos” que acuden movidos por la creencia en los milagros de este santo popular. La obra, tanto en sus secuencias narrativas

como en los episodios dramáticos que se intercalan, contribuye a reforzar el mito: es el gaucho deseado por las mujeres del pago “con un payé en la mirada capaz de paralizar desde bonitas mujeres hasta su propio rival”; un ángel se le presenta para anunciarle su misión y lo acompañará siempre; como una sombra, envuelto en el misterio aparece y desaparece de modo increíble; a la manera de un Robin Hood americano roba y regala alimentos a los pobres, pero además, impone las manos y da la bendición; muere injustamente y en plena juventud en defensa de sus ideas de paz y amor a los hermanos; capaz de anticipar el futuro; convierte su primer milagro al devolver a la vida al pequeño hijo de su ejecutor (el propio sargento recorre ocho kilómetros con una cruz a cuestas comentando su arrepentimiento y el milagro del Gauchito Gil, y se presenta como el primer devoto al comprobar “la inocencia y su payé”); sana cuerpos y salva almas y tiene clara conciencia de un destino de eternidad (“Siempre los voy a guiar y aunque estemos bajo tierra la misión continuará”; “cuando mi sangre inocente llegue a Dios volveré convertido en favores para mi pueblo”) pero al mismo tiempo puede ejercer el poder del castigo (envió todo tipo de desgracias al estanciero que mandó cambiar el lugar de su tumba) y aparecerse para ordenar que se le construya una capilla.

El desenlace corona este proceso de mitificación en el cual se verifica en claro sincretismo el cruce de la liturgia cristiana con la pagana: el último episodio registra el ingreso de promesantes con velas que oran y también bailan en una gran fiesta popular; el último relato es en realidad una oración mensaje del Gauchito Gil.

Thierry Calderón de la Barca, quien tanto ha investigado sobre los mitos regionales, en especial, los del litoral, estrenó *Antonio Gil, Curuzú Popular* (“el musical correntino”). Esta obra siguió un interesante itinerario: fue puesta en escena por Dante Cena como cierre de la Fiesta Nacional del Chamamé en diciembre de 1999, luego nació el libro en 2002, pero en el medio, su autor encaró, en el Centro Cultural Adolfo Mors, la realización de una muestra instalación que semejaba el Santuario de Mercedes (ropas colgadas, cruces, velas y los textos sobre las paredes) con enorme éxito de público. Lo interesante para nuestro trabajo es encontrar que “en el libro del Centro Cultural, el 90% de la gente que lo visitó le agradeció o pidió algo al gauchito. ¡Nunca se dieron cuenta de que era un trabajo artístico! ¿Lo que es la fe, no?” (extraído de una carta de Thierry a la autora).

Más allá de las diversas versiones conocidas sobre este personaje (gaucho perseguido por sus ideas políticas o por resistirse a la autoridad, y/o un soldado desertor), todas coinciden en la veneración que Antonio Gil sigue generando, a quien “rodea una aureola legendaria desde el vamos que llega a lo mítico” (Rainero, 2002, 8)⁵¹. Por ello la obra tiene un destinatario

51 “Pero la absoluta realidad de hoy es la adhesión cada vez mayor que suscita dentro y fuera del ámbito provincial, extendiéndose en muchos casos al extranjero, la Cruz que señala el lugar de la muerte de Antonio Gil. Allí están los testimonios que pueden servir como una primera aproximación al fenómeno sociocultural que la Cruz de Gil re-presenta, y no puede ser soslayado: placas por doquier, ex votos, donaciones, construcciones, etc. Junto a ello el aporte folclórico de nuestra idiosincrasia: las banderas ondeando, la periferia del lugar donde está la Cruz -supuestamente la primera Cruz que fuera colocada en tiempos legendarios- que hoy son rojas pero antes también fueron celestes, amarillas o verdes, las cintas, las velas, los cigarrillos, los efectos personales, la ‘bailanta’, el

colectivo “a la memoria del pueblo correntino, por su fe y esperanza” y las diferentes etapas de la vida evocadas (nacimiento, niñez, adolescencia, la llegada del amor, la guerra, el cuatrerismo, su apresamiento y la muerte) subrayan cada una de ellas que se trataba de un elegido del destino (“Supo entonces el Paiubre⁵²/ que su hombre había nacido con el sino de los dioses / donde cruzan los caminos”, p. 23), que inaugura un tiempo nuevo y que representaba a toda una comunidad (“desde el fondo de la tierra / hemos parido un león”, p. 35), al tiempo que se subraya su carácter de excepcionalidad. Sincretismo religioso: la cruz y la madre tierra, Dios y Ñandeyara, el viejo algarrobo y el Gólgota. Historia, mito y leyenda; datos históricos, tradición oral y memoria, y la intervención de “yaras, poras y visiones”⁵³ (p. 20) que iluminan una escritura que consolida su entrada a la eternidad.

La Leyenda del Gaucho Gil. El musical (2004) de Mirko Buchin ofrece algunas variantes, más allá del género elegido y la espectacularidad de la puesta en escena que incluye un narrador, coro y actores. Si bien se subrayan algunos rasgos que caracterizan a los seres míticos como el ser protagonista, que no pueden ser racionalmente explicados (ninguna de las ocho balas que le tira la partida le entra en el pecho) o el estar asociado con la divinidad (el propio Cristo lo lleva al cielo como lo hizo con el buen ladrón), esta comedia musical apunta a otros objetivos que tienen que ver con la importancia de la memoria oral (es una historia que se canta) y el papel de una microhistoria (el coro/pueblo rescata la historia de un gaucho de una pequeña localidad correntina) para evitar el olvido. Desde el comienzo, el coro en la obertura se presenta como el pueblo que la historia oficial soslaya y que está allí para enjuiciar a los gobiernos corruptos e ineptos que generan guerras civiles -se alude aquí a las habidas entre liberales y autonomistas de 1876-, las injusticias y avasallamientos que sufren los gauchos, las mentiras de los poderosos, las calumnias difundidas sobre el protagonista. Como en la tragedia clásica, el coro también intercede ante los poderosos para salvar a un inocente, pero no es escuchado. La importancia que tiene aquí lo ideológico y que las canciones no hacen sino reforzar, se concentran en el episodio central del segundo acto en el que el Sargento y el Gauchito presentan al público sus verdades para “aclarar la memoria” y que la colectividad pueda juzgar.

El elemento religioso también está presente en imágenes que remiten a la iconografía cristiana: en el comienzo el Sargento aparece portando una pesada cruz de palo que será tomada por el Coro; en el clímax, Antonio Gil es colocado con los brazos abiertos, como crucificado.

La puesta en escena marca de manera clara el momento en el que la historia acaba y comienza la leyenda: los del coro con flores rojas de papel iluminadas se desplazan en círculos,

asado, el sapucay, la bebida, el canto y la alegría, junto al recogimiento de la oración musitada o del Rosario a viva voz” (Rainero, 2002, 8).

52 Nombre antiguo de Mercedes.

53 Yaras: en la Cosmología guaraní, los yaras son como los elementales celtas (dueños del agua, de la tierra). Poras: divinidades de las aguas. (Agradezco a Thierry Calderón de la Barca estas aclaraciones).

agitan pañuelos rojos hasta abrir el círculo para mostrar la imagen del gauchito vestido con la ropa que lo muestra la iconografía clásica. Este gaucho “servidor de Dios”, deviene santo hacedor de todo tipo de milagros y la leyenda se desplaza hacia el mito.

Héctor Rodríguez Brussa armó el montaje de *Pasión y muerte del Gauchito Gil* a partir de una investigación sobre los santos populares y siguiendo el modo en que los templos de banderas rojas dedicados a este personaje aparecen en las rutas argentinas de estos:

Surge una dramaturgia abierta, fragmentada e irá mutando en el transcurso de las presentaciones. Sabemos con qué texto contaremos en el estreno. No tan así, el de la segunda presentación. Seguimos la analogía de los armados caprichosos y libres de los templos. Se juntan dos “ñatos” con la fe en sus almas, agarran el auto, unas banderas rojas. una capillita de madera (vi una realizada con una máquina tragamonedas en desuso, otra con una cocina a gas vieja...) y ahí, donde ellos deciden (los dos “ñatos”), arman el templo, su templo. DIOS SIN INTERMEDIARIOS (declaraciones del autor, octubre de 2008).

En tres secuencias (“Juventud y amor”, “Guerra y desertor” y “Muerte”) se presentan los principales hitos en la vida del protagonista (respectivamente: el amor de Estrella, el odio del comisario; su negativa a matar en una guerra civil; su ejecución a pesar del indulto firmado, su inmediata veneración); entre cada parte dos intermedios recogen los testimonios de los promeseros. Desde el comienzo el relato homologa por el tipo de discurso elegido el nacimiento de Antonio Mamerto Gil Núñez con el de Cristo: su mirada, sus premoniciones, sus poderes curativos, su opción por los pobres. Pero también se menciona expresamente la relación entre el protagonista y San La Muerte, quien lo ayuda a curar y se presenta al momento de su ejecución; y el algarrobo en el que fue colgado cabeza abajo reemplaza (o se suma) como símbolo al árbol de la Cruz del Gólgota. Ello explica la heterogénea reunión de cruces, velas y trapos rojos “columnas tótem” en multitudinarios templete a la vera de caminos. El espectáculo tiene un soporte visual importante, cuya significación especial la dan las fuentes de donde provienen: filmaciones y fotografías de distintos “templosruter” del Gauchito Gil en los puntos en donde el dramaturgo y director va de gira con el elenco del teatro Poquelin. A través de esta estrategia de apropiación lo visual se convierte en documento, la fe popular y el teatro, dos hechos vivos se unen mutuamente; y rito y teatro comparten la liminalidad que la representación inaugura.

Las obras que tratan la vida del Gauchito Gil directa o indirectamente hacen referencia a la fiesta de San Baltasar que con sus procesiones y danzas remite directamente a la cultura negra, lo cual refuerza el sincretismo religioso y las relaciones interculturales. Reafirman, y amplían aquellos elementos que contribuyen a mitificar la figura del protagonista en un nuevo lugar de legitimación colectiva en el que la ficción escénica aglutina la ficción, la leyenda y la historia y proporciona un espacio -el de la escena- homólogo al de los templete de las rutas, venerado por los promeseros.

LA DIFUNTA CORREA

Es, tal vez, uno de los mitos más difundidos, y su figura -como la del Gauchito Gil- ha trascendido los límites de la región que le dio origen, en este caso, la zona de Cuyo. Para Lucy Campbell no se trata de una fábula o leyenda, tampoco es historia porque se carece de una información completa. Por eso ella lo que escribe es una “novela histórica” que recrea una tradición -originada en sucesos de la guerra civil- “sublimada y elevada al rango de un mito por la fe de un pueblo” (*Difunta Correa*, Editora del Paraná, 1975)⁵⁴.

Si bien la producción dramática sobre este tema ha sido numerosa, desafortunadamente la mayoría de esos textos se encuentran perdidos⁵⁵. Entre los que rescatamos se encuentran: *La difunta Correa* de Miguel Martos y Manuel Menéndez (1950); *La difunta Correa, la milagrosa de Vallecito*, de Domingo Jorge Piroso (1970); *El milagro de la difunta Correa* de Eleodoro Recabarren Pérez y Luis B. Hernández (Mendoza, 1971); *Leyenda y testimonio de la difunta Correa*, de Arnoldo Fernández Navarro; *Vida, pasión y muerte de la difunta Correa*, de Omar Aladio; *Deolinda Correa*, de Némer Barud (1973), *Deolinda Correa, difunta de los milagros* de Omar Abue (1979). Del período que nos ocupa, *Menos el pecho de Deolinda*, de Susana Lage es, sin duda, la más significativa. (En el mismo volumen en que esta obra aparece publicada en 2008, se encuentra *Testimonio de un milagro*, de Roque Oscar Chipre).

Miguel Martos había estrenado en 1950 (dos años después de su publicación) *La difunta Correa*, con la Compañía Radioteatral de Manuel Menéndez. Dividida en nueve cuadros y un epílogo, la acción transcurre en San Juan hacia 1825 en ocasión del festejo de la Virgen del Tránsito que incluye las carreras de caballos en las que gana el caballo del comisario Capitán Elizalde. Ese escenario permitirá el desfile de los principales personajes de la trama: Correa, su esposa, Deolinda, Baudilio Bustos, Doroteo, Chuschín y los personajes colectivos (policías, parroquianos). La acción concluye con el peregrinaje de Deolinda con su hijo en brazos en busca de su esposo, su muerte y sepultura y la posterior venganza de Baudilio. El dramaturgo opera con dos tipos de discurso: el poético y el narrativo. En el primero incorpora la payada pulpera y las canciones amorosas; en el segundo, el relato legendario. Las obras que le siguieron incorporaron con mayor o menor extensión y minuciosidad los datos que esta obra ofrecía.

54 “Dos hermanas Correa casadas con dos hermanos, sobrinos del gobernador Bustos, caudillo de Córdoba, fueron acosadas por el unitario General Lamadrid. En ocasión de la segunda invasión de Lamadrid (1841), Deolinda, siguiendo a su marido prisionero en Valle Fértil, o bien buscando al mismo enviado desde San Juan a La Rioja, se lanzó sola y a pie con su hijo de meses a una travesía que media entre San Juan, Valle Fértil y La Rioja. En el camino consumió las provisiones y el agua. Cerca de Caucete y bajo un sol abrasador encontraron su cadáver y a su pequeño hijo prendido a sus pechos, vivo. La piedad popular levantó en Vallecito una capilla donde se venera a la Virgen y millares de promesantes de San Juan piden su intercesión. La veneración por la difunta tiene antecedentes muy antiguos. Hay noticias de ‘una misa por la Difunta Correa el 13 de agosto de 1883’ y de la instalación de una lápida en 1892 en ‘Recuerdo de gratitud y justicia a la caritativa Difunta Correa’ en la Capilla de Vallecito” (en Campbell, 1975, 6). Esta autora junto con Reinaldo Mallar produjo un documental sobre la Difunta Correa en 1971, encargado por la Fundación Vallecito.

55 El Archivo de Argentores registra como estrenados más de una decena de títulos sobre la difunta Correa, sin datos referidos a sus autores, directores, lugares, y fechas; tampoco se especifica si se trata de obras estrenadas.

Deolinda Correa de Nemer Barud publicada y estrenada en 1967 aporta una nueva mirada al mito, ya no hay costumbrismo, ni pulperías, ni duelos, y se opera un desplazamiento al plano poético con un permanente juego de símbolos y metáforas sobre la vida del hombre y la naturaleza, y la historia de amor se imbrica con un escenario mágico de tierra árida, soles que calcinan, y vientos a veces helados, a veces quemantes pero siempre arrasadores. Lo mágico y el misterio también anclan en dos personajes: en Huazihul -en el que no hacen mella ni el pedregal ni la travesía ni el sol; dueño de una estatura que parece sobrenatural, da la sensación de fuerza poderosa-, y en la protagonista -identificada con la Madre Tierra y hacedora de milagros. Y es precisamente el narrador que enmarca la acción quien a través de su discurso otorga valor mítico tanto a las fuerzas naturales como a Deolinda. Son precisamente estas dos obras, los antecedentes que Susana Lage tendrá en cuenta al construir su propia versión escénica. Ella elige por sobre lo histórico priorizar lo sobrenatural y lo simbólico. En *Menos el pecho de Deolinda* trabaja desde el comienzo con dos tiempos y dos espacios: el de las brujas y la adivina, atemporal y mágico, el del resto de personajes, el histórico (San Juan, fines de 1830 y principios de 1840). Brujas y adivina remiten a la presencia de poderes sobrenaturales, la impotencia de los mortales para evadir el destino, un Eros siempre unido a Thanatos. Baudilio y Deolinda, protagonizan la historia de amor de dos jóvenes sanjuaninos, pero también la vigencia de los ideales patrióticos mezclados con las luchas fratricidas de unitarios y federales; el Militar (cínico y escéptico) y el Parroquiano (ingenuo como Baudilio “se traga todo los sapos con baba y todo”) encarnan distintos puntos de vista sobre la guerra y la política. Estos mundos paralelos yuxtapuestos en forma de contrapunto y que parecían nunca llegar a tocarse comienzan a entrecruzarse. La Bruja Primera le anuncia a Deolinda que va a ser santa, y le dicta a la Adivina la carta que le anuncia a la protagonista la agonía de su esposo. Las cuatro Brujas y la Adivina son las que narrarán el viaje, la agonía y la muerte por sed de Deolinda, y la salvación del hijo que bebe la leche materna y su rescate por un arriero. Son asimismo las cuatro brujas las que introducen al público en una tercera dimensión espacio-temporal, la del mito con los milagros de la Difunta. Es más que “otra vieja leyenda de piedra y silencio” a pesar de lo que diga el coro de brujas: allí están los promesantes con el cuerpo de Deolinda en andas, con sus ofrendas de botellas de agua, sus velas, su fe en los prodigios y, como en el Renacimiento, la diferencia entre la imagen de lo divino y lo humano se diluyen. Por eso no sorprende la expresa intertextualidad con Macbeth, si bien la similitud en el accionar de las brujas y reflexión final de la protagonista en la que parafrasea un fragmento de la escena 5 del acto V (“La vida no es más que una sombra que pasa; un cuento narrado por un tonto que no significa nada”) nos sumerge en la ambigüedad. Por una parte, la fuerza de un destino que el hombre no puede torcer, el *non sense*, y por otra, la fuerza de un mito que mueve voluntades y alimenta esperanzas.

La vigencia del mito generado alrededor de la difunta Correa en todos los estratos sociales excede el ámbito individual de cada promesero y aún el proyecto personal creativo de

un dramaturgo. Un ejemplo claro fue la propuesta oficial del Gobierno de San Juan para escenificar, en 1995, los principales hechos históricos de la provincia. De los siete hitos que marcaron su historia, uno se refería precisamente a Deolinda Correa. Tanto la autora del espectáculo -titulado *San Juan de la Esperanza*- Hebe de Garciulo, como los directores, Jorge Aimetta y Alberto Drago, decidieron combinar diálogos con coreografías unipersonales (la difunta a cargo de la bailarina local Violeta Pérez Lobos) y grupales (el ballet folclórico de Gerardo Lecic), para perpetuar el recuerdo, y la recreación poética (canciones de los Inti Huama y Los Manantiales) y se transforma en una *performance* colectiva en el final de fiesta con Antonio Tormo. Mito y rito pasando de una generación a otra desembocan en procesos simbólicos institucionalizados. Historia y relato mítico se imbrican.

Por su parte la obra de Roque O. Chipre apunta a señalar la real existencia del milagro (la obra se ofrece como “testimonio”), un milagro asociado a la religión católica (Deolinda, devota de la Virgen de los Desamparados), pero también la injusticia y los prejuicios que pesan sobre el gaucho (Baudilio es un gaucho “ladino y pendenciero”). Frente a una historia de amor, de devoción y de fe, otra historia de violencia, crueldad y venganza.

La Difunta Correa pasa a integrar así la lista de “santas y santos populares” que sin intermediarios institucionales convocan espontáneamente actos de fe. Los dramaturgos que se han inspirado en ella, si bien incluyen claras referencias a los hechos milagrosos imbrican referencias históricas y de crítica social que explican el sinuoso itinerario que nuestro país ha seguido a raíz de sus luchas internas y una corrupción institucionalizada que no hace sino explicar el presente.

LA TELESITA

Este rito surgió en una leyenda originaria de Santiago del Estero, que otorga a la protagonista un origen divino, a ella se le atribuyen hechos extraordinarios y el pueblo le rinde culto⁵⁶. El dramaturgo santiagueño, Carlos Schaefer Gallo, interesado en las leyendas regionales, muchas de las cuales decidió escenificar, en las primeras décadas del siglo XX se ocupó de la Telesita a quien llamaba “la Virgen de las selvas”.

El primer antecedente cercano que encontramos es el libreto de Raúl Martín Fernández quien había estrenado en 1952 *La Telesita*, titulada “10 estampas arrancadas a la mítica santiagueña”. El autor opta por introducir una Voz Conductora que relata aquellos acontecimientos que considera no teatrales pero que resultan indispensables a la hora de entender la

⁵⁶ Para Lázaro Flury: “El tabú de esta leyenda lo constituye una mujer que nació en los montes cuya vida era un enigma. Nadie sabía su procedencia, dónde moraba, ni de qué familia. Era infaltable en los bailes, fiestas y velorios, donde su figura aparecía de improviso como caída del cielo. (...) Cuenta la tradición que una noche en que se velaba un angelito (...) una vela cayó sobre la sábana que cubría al angelito, propagándose el fuego a todo el rancho... Cuando todos huyeron, la Telesita se acordó que en el interior del rancho había quedado durmiendo una criatura y corrió a salvarla. Pero en el preciso instante que entraba, una gruesa viga se desplomó del techo para caer sobre su cabeza y dejarla exánime a merced de las llamas. Su cuerpo debió quedar hecho cenizas, pero lo cierto es que nadie dio con sus huellas” (1951, 69-70).

historia de la Telesita. Esa voz narradora también se hace eco de la voz del autor cuando anuncia los motivos del porqué representar la historia de esta “santa vagabunda”, en respuesta a la “simplicidad grandiosa de los pueblos” que han creado “sus mitos y sus pequeños Dioses y Santos Populares” en los cuales deposita su fe. Por ello el espectáculo comienza con escenificación de un ritual colectivo: en un espacioso patio criollo se desarrolla una fiesta con músicos que interpretan la chacarera *La Telesita* bailada por dos personajes en honor de la muertita que regresa, brindis con caña “pa que el alma de la Santa goce de descanso eterno”, velas y muñeco que luego de ser bajado del escenario es quemado en medio de agradecimientos e imprecaciones⁵⁷, cohetes y aplausos. Esto pone de relieve cómo a través de un acto celebratorio se instala una relación de reciprocidad con la imagen venerada, quien, a cambio del homenaje ofrecido, brinda a sus devotos protección, bienestar y armonía. El resto de la obra presenta una estructura en la que alternan los episodios dialogados y los relatos que retrotraen la historia a 1840, cuando bajo la gobernación de Juan Felipe Ibarra, su jefe de policía, Juan José Lares, perseguirá y buscará destruir a D. Pedro del Barco -padre de la Telesita- y a toda su familia. Este conflicto le permite al autor abrirse a otros campos: en lo familiar se inserta lo social (papel de los sirvientes negros, efecto de la epidemia de cólera) y lo político (autoritarismo de quienes alcanzan el poder, conflicto entre unitarios y federales). Ocupa un lugar significativo el duelo de payadas que precede al duelo de cuchillos en el que morirán tanto el marido de la Telesita como quien la pretende. Aquí el acto de improvisación poética deja de ser un ejercicio lúdico-creativo, para convertirse, enclavada como una representación dentro de la representación en una *performance* trágica de supremacía, que introduce y anuncia el desenlace fatal.

La Voz Conductora que cierra la obra subraya los aspectos sobrehumanos de la protagonista, su poder de curar a enfermos del cuerpo y del alma, su imagen que asciende a los cielos después de haber muerto carbonizada, la inmediata “canonización” generada por los testigos de su muerte convencidos de ver cómo Dios acogía el alma de la anciana.

Carmen Rosa Gómez Carrillo ofrece una versión musical de *La leyenda de la Telesita* (1978) al frente de su teatro Coral. Palabras, cantos, ritmo, melodías, mímica y danzas se funden y desarrollan armónicamente un tema argumental cuyo origen es una leyenda que esta directora equiparaba a la Leyenda Noruega y la Batalla del Pozo de Vargas. Se apoya en el elemento musical ofrecido por Manuel Gómez Carrillo en el que instrumentos como la flauta, el charango, la caja, la guitarra y el bombo marcan los diferentes ritmos que acompañan tanto el relato poético del recitante como la coreografía de las danzas generadas a partir del convite del coro, que crean en torno a la protagonista un proceso iniciático. Es el coro quien realiza el ritual final acercando mantas y ponchos a la muñeca que representa a una Diosa Errante que es al mismo tiempo “la Diosa de la esperanza y el ritmo”, y el Recitante quien confirma el carácter sobrenatural de un personaje que emerge de la tierra, que exalta la selva santiagueña,

⁵⁷ AMADEO: Virgencita gaucha / Santa Telesita que en el cielo estás / vela que este baile que te prometiera / porque mi tropilla me hiciste encontrar” (libreto).

para “cubrir y guiar a las almas campesinas”. La recreación escénica desplaza el centro de la atención de una tradición a otra estetizando los elementos de carácter popular, subalterno, que ofrece originariamente este mito y el rito que lo acompaña⁵⁸.

Dado el contenido de la leyenda (la pobre y frágil Telésfora Castillo, siempre sola, descalza y con harapos, amante de la música y la danza, se presenta en las fiestas y baila sola, dando golpes sobre su cantarito para marcar el ritmo y la coreografía) resulta fácil entender que en su transposición a la escena adopte formas propias del teatro musical en el que todos los lenguajes aparecen conectados, y los desplazamientos individuales y colectivos, implicados.

DEL RITUAL A LA PERFORMANCE⁵⁹. LA CHAYA EN MÍ DE LAURA REQUELME

Grotowsky, quien había partido de la noción junguiana de “arquetipo”, reflexionó y experimentó sobre las posibles relaciones entre la existencia de una memoria ancestral -inscrita en el cuerpo- y la creación actoral. Estas relaciones aparecen claramente explicitadas en la video-performance de una joven artista plástica riojana *La Chaya en mí* (2008), en la que la autora recrea tres historias a partir de experiencias propias durante los festejos de La Chaya: la primera expone la interconexión existente entre los rastros del pasado, su tradición familiar y su vida actual; la segunda presenta la leyenda diaguita de tradición oral de La Chaya y el Pusllay; la tercera, el ritual del Topamiento, también heredado de la cultura diaguita. El Pusllay (o Pujllay) es un numen benéfico, dios efímero de la Chaya, posee una risa que puede ser confundida con un gemido, antihéroe que no puede concretar el amor con la bella Chaya. Mientras que esta, dolida por su amor imposible hacia Pusllay va hacia las montañas y se convierte en nube que cada año regresa en forma de rocío, él se entrega a las borracheras y termina incinerado.

La Chaya es una fiesta carnavalesca en la que, al sonido de tambores reforzados, y de coplas, debajo de higueras, naranjos o parrones se generan

...los apretones, los estrujamientos, los abrazos con todo el cuerpo, las palabras libres, los cariños sin reparo y las coronas de sauce echadas al cuello de las valientes amazonas. Cada rasgo de esta especie les vale gran prestigio y celebridad y los vivas estruendosos aumentan el infernal bullicio de la muchedumbre endemoniada, tanto más salida de juicio, cuanto más se agita y entusiasmo con las carreras y el olor a la pólvora de los cohetes, que la envuelve en una espesa nube de humo (González, 1905,162).

Requelme trabaja sobre esta tradición oral, pero también iconográfica conservada y transmitida a lo largo de varios siglos. Son claras las relaciones entre las fotografías de la per-

58 Encontramos otras referencias de obras sobre este tema: sin dato de autor, Actuación La Telesita., Festi Oro 2005, Córdoba, Agua de oro, 28 enero 2005 y sin datos de autor, lugar y fecha de estreno Telésfora Castillo La Telesita.

59 Dada la polisemia que ha adquirido el término ritual, que aparece aplicado tanto a todo-comportamiento repetitivo como al fenómeno de conexión colectiva con lo sagrado, consideramos pertinente señalar que al hablar de ritual nos referimos a aquellos actos “que se encuadran en un espacio-tiempo específico y que se reproducen en fechas fijas, sean religiosos o seculares” (Piette, 1993, 236).

formance así como las previas a la misma con los rituales de la chaya y el topamiento, formas intermedias entre el arte y la vida, y posibilitan los criterios utilizados para componer la dramaturgia del espectáculo. De acuerdo con el registro fílmico la relación texto-imagen-acción, la fórmula emotiva opera como clave compositiva del mismo. Las imágenes de esta *performance* afectan emocionalmente tanto a los actores intervinientes como a los receptores, desde el momento en que ambos pueden reconocer en aquellas la fórmula arquetípica que les dio soporte operando, en consecuencia como *pathosformel*⁶⁰. El registro fotográfico- videográfico altera los patrones temporales del acto performático. La autora sigue así el pensamiento del Phelan Pegée en el sentido de entender el documento de su *performance* como “un gatillo a la memoria, un estímulo a la memoria para que se haga presente” (citado por Requelme 2008, 47).

La artista realizó su video-performance en una finca del departamento de Famatina (La Rioja) cubierta por un vestido blanco sin ningún adorno y sandalias de cuero. Comienza sus acciones con un ritual a la Pachamama que incluye la incorporación de fórmulas quechuas, la molienda, el agua que se bebe y que se riega, el abrazo simbólico a la tierra y el ofrecimiento de la harina de la batea y su espíritu a la Pachamama. El Topamiento comienza con la llegada de los Vidaleros que se unen a los otros participantes del ritual que se encuentran dentro de un estanque seco y con expresiones de alegría arrojan harina y ofrecen albahaca a los que llegan con la música⁶¹. La importancia de lo festivo queda puesta de manifiesto no solo por la música, sino por esos arcos de caña adornados con flores y tiras de colores que son movidos rítmicamente. Pero, tal vez, lo más importante de este espectáculo es la revelación de la vigencia de lo intercultural, de un proceso de hibridación por el que el rito primitivo, representado en ese muñeco de trapo del tamaño de una persona llamado Pusllay se enfrenta con el Cura Brujo que dirige el ritual con ropas de sacerdote católico. El profundo grado de “contaminación” queda puesto de relieve en la descripción que de su *performance* realiza la propia autora. Si bien la cita siguiente puede parecer extensa, consideramos importante su inclusión pues revela claramente cómo funciona no solo el cruce de culturas (lo indígena y lo cristiano, lo americano y lo europeo), sino el cruce de géneros (ritual y *performance*).

60 “Una Pathosformel es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada Pathosformel se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis” (Burucúa, 2006, 12). Este investigador completa así este concepto que en anteriores trabajos había descrito como: “Una organización de formas sensibles y significantes palabras, imágenes, gestos, sonidos destinada a producir en quien la percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso, que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura” (citado por Perea, 2008, 24).

61 “Se ha utilizado el sonido original del Topamiento en las partes correspondientes al mismo y para parte de los rituales se han hecho tomas de cajas chayeras en estudio y utilizando canciones y vidales de artistas reconocidos de Chilecito para darle un sentido estético propio a la obra” (Requelme, 2008, 51).

Detrás de cada arco se ubican dos grupos respectivamente; el cura-brujo bendice la Guagua, que es una especie de pan dulce hecho con harina de trigo endulzado con arropé de uva, con forma (...) de niño pequeño. Esta Guagua se reparte por dos personas, la cuma y el cumpa (comadre y compadre) a los que participan del ritual; luego el cura-brujo bendice la unión de los compadres, entregándoles unas coronas de albahaca que sostendrán en sus cuellos durante el ritual, prometiéndose amor eterno; para sellar esta unión se ejecuta una danza llamada cueca, entonada por los vidaleros, la cual bailan los compadres. Al final de la misma, el cura-brujo divide a los participantes nuevamente y dentro de toda la algarabía y los invita a toparse (juntarse).

Los participantes ubicados detrás de la cuma y el cumpa a la orden del cura-brujo (...) saltan al ritmo de las cajas chayeras y en la tercera unión o topada, la gente se arroja harina mutuamente y también la arroja al cielo o a la Pachamama y hacen vivas a la Chaya.

En este momento, la artista interviene la performance: regresa de realizar el ritual a la Pachamama transformada en Chaya, invisible para los participantes del topamiento, ella los ronda, los guía, los protege, los alienta con su presencia espiritual llenando de alegría los corazones. Este ritual culmina con la muerte del Pusllay y su entierro; la viuda del mismo le llora junto a la gente y lo despiden, mientras tanto la Chaya observa y se despide hasta el año siguiente.

(...) La Chaya, en esta parte de la performance es presentada por la artista como los pies de la misma y el Pusllay como los pies de un artista masculino; se buscan y se desencuentran, se dirigen por momentos en el mismo espacio pero nunca se cruzan. (...) La Chaya desaparece en el momento del entierro, se va doliente para regresar al año siguiente en forma de rocío de agua. (Requelme, 2008, pp. 48-51).

Finalmente cabe señalar que el registro visual que realiza de *superformance* basada en una fiesta ritual garantiza su transmisión y reproducción para generaciones futuras, lo que implicaría la idea que lo identitario también puede ser aprendido. Tal como afirma Cánepa Koch, esta especie de práctica autoetnográfica es así, un documento y un catalizador de experiencias colectivas que revela que ritos, danzas y fiestas son para quienes participan en ellos “espacios a través de los cuales pueden construir una imagen de sí mismos y encontrar un lugar en el imaginario global” (2003, 150).

A pesar de que en la Argentina los indígenas sean minoría (a diferencia de Bolivia, Ecuador, Guatemala y Perú, por ejemplo) es necesario reivindicar el papel jugado por ellos en el proceso de formación de nuestra nación y desterrar los falsos conceptos que sobre sus culturas han sido sostenidos por la historia oficial. El teatro producido en los últimos años intenta detener el destino de “desindigenización” que la cultura blanca dominante busca imponer. Así la producción escénica de Pennini revela la inexactitud del término “precultural” que algunos aplican a las manifestaciones indígenas; la de Graciela Serra, Eduardo Hall y Luisa Calcumil, la

necesidad de repensar la barbarie como una nota propia de la civilización blanca y europea. Con la incorporación del universo mítico mapuche, el teatro de Luisa Calcumil conjura la rigidez del destino social de su comunidad (aislamiento, pobreza, exclusión) y su producción se legitima a partir de su inclusión en festivales oficiales, al tiempo que es objeto de estudio por parte de investigadoras universitarias quienes incorporan al canon dominante una expresión hasta entonces subalterna (la indígena). A partir del teatro de Calcumil ya no podemos continuar percibiendo el mundo como único.

En el caso de la obra de Requelme, el formato video-performance más que un registro de un rito que concretiza antiquísimos mitos opera como catalizador de una experiencia colectiva.

Los mitos tal como son presentados por los dramaturgos citados a lo largo de este capítulo revelan el uso predominante de símbolos cósmicos (elagua, el árbol de la vida, el viento). El animismo transforma los vientos en criaturas vivas. Las fuerzas naturales son vistas de modo antropomórfico o biomórfico. Los cuatro elementos de la naturaleza (tierra, fuego, aire y agua) tienen una presencia activa y protagónica, sobre todo recurre a esta última que genera sentimientos ambivalentes de temor y atracción, porque son aguas que favorecen la germinación y la desintegración, intervienen en el nacimiento y en la muerte (Mircea Eliade reconocía en las aguas su poder profético).

La realidad geográfica se traspone a un plano mítico. Los autores ofrecen dos modalidades: una que podríamos llamar retrospectiva, en la que el mito aparece inmerso en una suerte de “costumbrismo de rescate” y otra en el que el mito es tratado como clave de lectura de nuestro presente en cuanto instrumento⁶². En todos, sin ser herederos étnicos -excepción hecha de Calcumil y Requelme- hay un movimiento espontáneo de regreso a los mitos indígenas, lo que dejaría entrever una continuidad cultural una continuidad entre la mitología y las pautas orientadoras político-culturales.

En el tratamiento de mitos provenientes de Europa como el diablo y el lobisón, los relatos locales presentan elementos comunes con el estereotipo temático-compositivo fijado por el uso tradicional, pero ofrecen variantes y agregados que los relacionan “con el universo de ideas, creencias e interpretaciones que configuran la visión del mundo” de los receptores locales, lo que le otorga “una identidad cultural diferencial” (Palleiro, 1989, pp. 67 y sgtes). En otros, las peculiaridades regionales se unen naturalmente a elementos universales, como sucede con el Pucllay, encarnación del juego, la alegría, la fiesta y la embriaguez, que se anuda en su leyenda al culto del árbol. Las obras también ponen de manifiesto la dificultad de aproximarse al mundo originario de las distintas culturas indígenas y registran las contami-

⁶² En este sentido se puede analizar la producción de otros autores como, por ejemplo, la de la sanjuanina Cristina Castro, quien trabaja el cruce de lo histórico, lo mítico, lo escolar y los valores comunitarios en Cuando Federico se peleó con la Pericana (2006), basada en la descripción que hiciera Jean Paul en Paisajes y figuras de San Juan: silueta negra muy alta, de rostro ensangrentado, barba roja y ojos amarillos saltones que avanza lentamente arrastrando los pies. Su posible aparición a la hora de la siesta aterrorizaba a los niños. En Mendoza se había estrenado otra obra sobre este personaje en 1992, con el título, La Pericana.

naciones por ellas sufridas, primero por parte del mundo hispánico, y luego por parte de las culturas urbanas.

Tal como lo advierte Francisco Izquierdo, el infierno ofrece una notable variedad de geografía (ríos, lagunas, desiertos, montañas, abismo, torrenteras) y la fauna a él conectada es asimismo diversa: el macho cabrío, el perro, el cerdo, el gato, el lobo, la mosca, el jején de lomo malva, el tábano. No debe sorprender entonces la variedad de nombres atribuidos al paradigma del mal y toda su corte: Lucifer, el que da luz, también conocido por Luzbel, o por otros nombres como el Malo, el Maligno, el Enemigo, el Tentador, el patas de Gallo, el Patas de Grulla, Belcebú -Belzebuth, Belzébut, o Belébut- entre otras variantes (Izquierdo, 1985, 35). Notable es la variedad de figuras demoníacas que registran las obras teatrales mencionadas. El protagonismo del Chiqui, “deidad funesta, demonio invisible y poderoso” al que se le sacrificaban niños en los valles calchaquíes, se desplaza a Zupay, “diablo como todos, pero de importación cuzqueña” (Ambrosetti, 1976).⁶³ Pero también aparecen La Pachamama y el Llastay, otras entidades que pueden volverse malignas si son irritadas. Es decir, que el diablo en la Argentina, “asume nuevas personalidades y distintos nombres derivados de las culturas aborígenes que poblaron nuestro territorio en la era precolombina y que más tarde se transformaron en entidades infernales híbridas mezclando componentes de las mitologías autóctonas con las leyendas europeas y la religión cristiana” (Paleari, 1982, 384).

OBRAS CITADAS

*Sobre la difunta Correa:

Omar Abue, *Deolinda Correa, difunta de los milagros*, libreto, 1979; estrenada el 20 noviembre 1979.

Omar Aladio, *Vida, pasión y muerte de la difunta Correa* (libreto).

Némer Barud, *Deolinda Correa*, Imprenta de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973; Teatro Municipal Gral. San Martín, 5 julio 1967.

Roque Oscar Chipre, *Testimonio de un milagro*, en *Dramaturgos del Cuyo Argentino*, Argentores, Buenos Aires, 2008.

Arnoldo Fernández Navarro, *Leyenda y testimonio de la Difunta* (libreto).

Susana Lage, *Menos el pecho de Deolinda* en *Dramaturgos del Cuyo Argentino*, Argentores, Buenos Aires, 2008.

Miguel Martos y Manuel Menéndez, *La difunta Correa*. Talleres Gráficos Ceilán, San Juan, 1948, prólogo de Luis Bates; estrenada en teatro Estornell de San Juan el 1o junio 1950.

Domingo Jorge Piro, *La difunta Correa, la milagrosa de Vallecito* (libreto); estrenada el 14 abril 1970.

⁶³ “E. Lafrance señala que tal como aparece en el diccionario quechua compilado por Domingo-Santo Tomás en 1560, supay era neutro, podía significar tanto “ángel bueno” como “ángel malo” según el término que lo precediera (Alli cupa: ángel bueno; ma-naallicupay: ángel malo), pero como incorporaba parcialmente una idea del mal y una definición en parte sinónima al ángel del mal europeo, los españoles manipularon su significado para hacerlo equivalente al concepto europeo del Diablo, facilitando así la catequización de los indígenas (2003, 277).

Eleodoro Recabarren Pérez y Luis B. Hernández, *El milagro de la difunta Correa*, Mendoza, 1971.

*Sobre el Pombero:

Juan Ángel Gauto y Luis Andrada Gonzaga, *La venganza del pombero*; Sala 2, Posadas, 23 junio 1984.

Gladis Herminia Gómez, *La siesta del pombero*; Club Social de Resistencia, 19 de diciembre de 1987.

Mauro Santamaría, *Yo, el pombero* (libreto, 1994); Buenos Aires, editorial América, 1999.

Thierry Calderón de la Barca, *Un mundo raro* (libreto), Biblioteca Mariño, Corrientes, 22 agosto 1902.

*Sobre el Gauchito Gil:

Mirko Buchin (libro), Sergio Aquilano y Flavio Petrini (música), *La leyenda del Gaucho Gil. El musical* (libreto), 2004.

Alberto Sebastián De Luque, *La historia del gauchito Gil*; Grupo de Teatro de la Casa del Arte, Berazategui, provincia de Buenos Aires, 5 septiembre 1998.

Ricardo H. Thierry Calderón de la Barca, *Antonio Gil Curuzú Popular*, Corrientes, diciembre 1999. *Romance de Antonio Gil Curuzú Popular*, Subsecretaría de Cultura y Turismo Municipal, Corrientes, 2002.

*Sobre la Telesita:

Carmen Rosa Gómez Carrillo, *La leyenda de la Telesita*; teatro Alvear, 28 noviembre 1978.

Raúl Martín Fernández, *La Telesita* (libreto), 1952.

Sin dato de autor, *Actuación La Telesita*; Festi Oro 2005, Córdoba, Agua de oro, 28 enero 2005.

*Sobre el Kakuy:

Ángel Elizondo, *Ka...kuy*,

Eduardo González, *Kakuy...ka...kuy*, 2003.

Carlos Schaefer Gallo, *La leyenda del Kacuy*, *La Escena*, Año II, n° 17, 9 octubre 1919.

*Sobre el Lobisón:

Thierry Calderón de la Barca, *Cada el Lobisón Mondá* (libreto); Teatro Oficial Juan de Vera, 8 noviembre 1997.

Antonio Raúl Germano, *Lobisón superstar*, Sala Municipal 1° de Mayo, Santa Fe, 1o septiembre 1993.

Daniel González Rebolledo, *La Yegua Blanca* (libreto), 1993. Roma Mahieu, *El lobisón y su entierro* (libreto), 1994.

*Sobre la Pachamama:

Carlos Alsina, *Por las hendijas del viento*; teatro El Pulmón, San Miguel de Tucumán, 5 agosto 2005. En *Dramaturgia de Carlos María Alsina. Hacia un teatro esencial*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2006.

Graciela Liliana Lo Cascio, *Los hijos de la Pachamama*, Monumento a la Bandera, Rosario, 25 febrero 1996.

Amadeo Rodolfo Siroli, *Pacha-Mama*, en *40 años de teatro salteño (1936-1976)*, Antología, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2008.

*Sobre otros seres sobrenaturales:

EL UNIVERSO MÍTICO DE LOS ARGENTINOS EN ESCENA - VOLUMEN 2		74	75	Perla Zayas de Lima
<p>Luisa Calcumil, <i>Hombres de maíz</i> (libreto), Teatro Municipal Gral. SanMartín, 1993.</p> <p>----- <i>Es bueno mirarse en la propia sombra</i> (libreto).</p> <p>María Cristina Castro, <i>De cuando el Federico se peleó con la Pericana</i>, en<i>Dramaturgos del Cuyo Argentino</i>, Argentores, Buenos Aires, 2008.</p> <p>Daniel González Rebolledo, <i>El carpincho blanco</i> (libreto), 1993.</p> <p>Eduardo Hall y Graciela Serra, <i>Facundina</i>. Rodolfo Kush, <i>La muerte del Chacho</i>, Córdoba, 1984.</p> <p>Gerardo Pennini, <i>La niña del peine de oro</i>.</p> <p>Juan Oscar Ponferrada, <i>El carnaval del diablo</i>, Argentores/Ediciones delCarro de Tespis n° 15, Buenos Aires, 1958.</p> <p>----- <i>El trigo es de Dios</i>, Argentores/Ediciones del Carro de Tespis, n° 91,1967.</p> <p>----- <i>Tres obras dramáticas. Un gran nido verde. Los pastores. El carnaval del diablo</i>, Eudeba, Buenos Aires, 1970.</p> <p>Laura Requelme, <i>La Chaya en mí</i> (video), 2007.</p> <p>BIBLIOGRAFÍA</p> <p>Acuña, María Luisa, “Introducción”, en M. L. Acuña coord., <i>Ritual de la Pachamama, el 1° de agosto</i>, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, 1993.</p> <p>Aguilar, Antonio, <i>Miguel Martos y la Difunta Correa</i>, Editorial Sanjuanina, 1977.</p> <p>Ambroseti, Juan Bautista, <i>Supersticiones y leyendas</i>, Lautaro, Buenos Aires, 1945.</p> <p>----- <i>El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folclore argentino</i>, Convergencia, Buenos Aires, 1976.</p> <p>Balestrino Graciela y Marcela Sosa, <i>40 años de teatro salteño (1936-1976)</i>. Antología, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2008.</p> <p>Berenguer Carisomo, Arturo, <i>Las ideas estéticas en el teatro argentino</i>, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Buenos Aires, 1947.</p> <p>Bernardi, Susana, <i>Mito en la dramaturgia. Instrumento de alienación o liberación social</i>, ponencia inédita, 2003. Bonilla y San Martín, Adolfo, <i>Los mitos de la América Precolombina</i>, Cervantes, Barcelona, 1923.</p> <p>Broch, Alex, “El teatro, la festa, el mite, el ritual cotidiana”, <i>Estudis escenics</i>, n° 30, diciembre 1988, pp. 71-97.</p> <p>Burucúa, José Emilio, <i>Historia y ambivalencia. Ensayos sobre Arte</i>, Biblos, Buenos Aires, 2006.</p> <p>Calcumil, Luisa, Mesa redonda: <i>III Encuentro Regional del Teatro: Latinoamérica y el Caribe en el contexto mundial</i>, Instituto Internacional del Teatro, Buenos Aires, 1992.</p> <p>----- “Soy un pájaro libre”, revista <i>Conjunto</i>, n° 106 (mayo-agosto- 1997), pp. 30-84.</p> <p>----- <i>Todo teatro / 1</i>, n° 1, septiembre-octubre. 1987. Canal Feijóo, Bernardo, <i>Una teoría teatral argentina</i>, Centro de Estudios deArte Dramático, Cuadernos de Estudio, t.1, n° 1, Buenos Aires, 1956.</p> <p>-----La expresión popular dramática, Universidad Nacional deTucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Cuadernos de Historia 2, 1943.</p> <p>Cánepa Koch, Gisela, “Autenticidad y reproducción visual” en Martín Lienhard (cord.) <i>Ritualidades latinoamericanas. Un acercamientointerdisciplinario</i>, Iberoamericana, Madrid,</p>		Teatro: Teoría y práctica. N° 020	Teatro: Teoría y práctica. N° 020	<p>2003.</p> <p>Carpentier, Alejo, <i>El reino de este mundo</i>, Edhasa, Barcelona, 1992.</p> <p>Carutti, Eugenio, “La historia desde la perspectiva de la universalización”,<i>Cultura Casa del Hombre</i>, año II, n° 5 (1983), pp. 42-47.</p> <p>Colombres, Adolfo, <i>Los seres sobrenaturales de la cultura popular argentina</i>,Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1984.</p> <p>Coluccio, Félix, <i>Diccionario folclórico argentino</i>, Luis Lasserre y Cía., BuenosAires, 1964.</p> <p>----- <i>Fiestas, celebraciones, recordaciones, mercados y ferias populares y/o tradicionales de la República Argentina</i>, Ediciones Culturales Argentinas,Ministerio de Educación, Buenos Aires, 1972.</p> <p>Durand, Gilbert, <i>Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción ala arquetipología general</i>, Fondo de Cutura Económica, México, 2006.</p> <p>Ferrarotti, F., <i>La Historia y lo cotidiano</i>, CEAL, Buenos Aires, 1990.</p> <p>Finzi, Alejandro, “La Patagonia como un escenario fértil”, entrevista deCecilia Hopkins, <i>Página 12</i>, 9 octubre 2007.</p> <p>Flury, Lázaro, <i>Tradiciones, leyendas y vida de los indios del norte</i>, Ciordia yRodríguez, Buenos Aires, 1945.</p> <p>----- <i>Motivos argentinos</i>, Ciordia y Rodríguez, col. Ceibo, Buenos Aires,1951.</p> <p>----- “Supervivencia de ritos indígenas en el noroeste argentino”, en<i>América indígena</i>, vol XX, n° 2 (abril 1960), pp. 127-132.</p> <p>Fortuni, Pablo, <i>Supersticiones calchaquíes (Ensayo e Interpretación)</i>, Huemul,Buenos Aires, 1965.</p> <p>Freud, Sigmund, “En torno a una cosmovisión”, Conferencia N° 35 enA.E.T. XXII, (1932), edición 1979, p. 146.</p> <p>Gil González, Antonio J., “Variaciones sobre el relato y la ficción”, en revista <i>Anthropos</i>, n° 208 (2006), pp.9-28.</p> <p>González, Joaquín V., <i>Mis montañas</i>, García editor, Buenos Aires, 1905.</p> <p>González de Díaz Araujo, Graciela (1989) “Expresiones de un teatro regional, argentino y americano. Ricardo Rojas, Juan Ponferrada y Bernardo Canal Feijóo”, en <i>La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores, texto</i>; tomo II, Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987, edición1989.</p> <p>Hornby, Richard, <i>Drama, metadrama and perception</i>, Associated UniversityPresses y Bucknell University Press, Londres / Toronto, 1986.</p> <p>Izquierdo, Francisco, <i>Demontres, dientes y Cachidiablos. Grimorio-Guía de los nombres del enemigo malo e historia antinatural de alguno de sus pronombres</i>,El Observatorio ediciones, 1985.</p> <p>Jara, R., H. Vidal, <i>Testimonio y literatura</i>, Institute for the Study of Ideologiesand Literature, Minneapolis, 1986.</p> <p>Jiménez de Báez, Yvette, “Lenguaje ritual y palabra en fiestas de controversia”en M. Lienhard, <i>La memoria popular y sus transformaciones. América Latinay países luso-africanos</i>, Iberoamericana, Madrid, pp. 305-328, 2003.</p> <p>Jung, Carl G., <i>El hombre y sus símbolos</i>, Caralt, Barcelona, 1976.</p> <p>King, Úrsula, <i>Religion and Gender</i>, Blackwell, Oxford, 1995.</p>

EL UNIVERSO MÍTICO DE LOS ARGENTINOS EN ESCENA - VOLUMEN 2	76		77	Perla Zayas de Lima
<p>Kirby, E. T., “Indigenous African Theatre”, en <i>The Drama ReviewIndigenous Theatre Issue</i>, vol. 18, n° 4 (diciembre 1974), pp. 22- 35.</p> <p>Lienhard, Martín, “La memoria popular y sus transformaciones”, en <i>La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y países luso-africanos</i>, Iberoamericana, Madrid, 2000, pp. 13-24.</p> <p>Marranti Liendo, Alfredo F., “Sobre el mito de la Pachamama”, en <i>Mitosuniversales, americanos y contemporáneos</i>, Sociedad Peruana de Psicoanálisis,Universidad San Antonio Abad del Cusco, 1989, pp. 147-153.</p> <p>Morales Bermúdez, Jesús, “San Miguel Arcángel. Las andanzas iconográficas de nuestro don, el maíz” en M Lienhard, <i>La memoria popular y sustransformaciones. América Latina y países luso-africanos</i>, Iberoamericana,Madrid, 2003, pp. 37-55.</p> <p>Parodi, Lautaro, <i>Leyendas indígenas de la Argentina</i>, Libertador, Buenos Aires,2005.</p> <p>Paleari, Antonio, <i>Diccionario mágico jujeño</i>, editorial Pachamama, 1982.</p> <p>Palleiro, María Inés, “El problema de la variación en el relato folklórico”, en<i>Actas II Congreso Argentino de Hispanistas</i>, tomo III, Universidad Nacional de Cuyo/Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina, Mendoza, 1989, pp. 67-81,</p> <p>Paz, Octavio, “¿Otra literatura hispanoamericana?”, en <i>La Nación, Cultura</i>, 21 junio 1987, pp.1-2.</p> <p>Perea, María Cecilia, <i>La imagen del teatro como pathosformel en el proceso de creación actoral. Una lectura de El Príncipe constante de Calderón en la versión de Grotowski, basada en las imágenes de la obra</i>, tesis doctoral, inédita, 2008.</p> <p>Pereira Cunha, María Clementina, “De outros carnavais” en M. Lienhard coord., <i>Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario/ Ritualidades latino-americanas. Uma aproximação interdisciplinar</i>, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid, 2003, pp. 121-136.</p> <p>Piette, Albert, “Quand faire, ce n ‘est pas vraiment dire ou le jeu rituel”, en G. Gosselin, ed., <i>Les nouveaux enjeux de l ‘anthropologie</i>, L'Harmattan, París, 1993, pp. 229-238.</p> <p>Quiroga, Adán, “Folclore calchaquí”, <i>Revista de la Universidad</i>, año XVII, 2da serie, 1o marzo 1929.</p> <p>Rahier, Jean Muteba, “Lugares de identidad y presentaciones”, en M. Lienhard, coord., <i>Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario/ Ritualidades latino-americanas. Uma aproximação interdisciplinar</i>, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid, 2003, pp. 169-193,</p> <p>Rainero, Federico, <i>El Gaucho Gil: entre la leyenda y la historia</i>, en Thierry Calderón de la Barca, <i>Romance de Antonio Gil Curuzú Popular</i>, Subsecretaría de Cultura y Turismo Municipal, Corrientes, 2002, pp.8-9,</p> <p>Rojas, Ricardo, <i>La restauración nacionalista</i>, informe sobre la historia presentado al señor ministro de Justicia y de Instrucción Pública, Dr. Rómulo Naón, Buenos Aires,1909.</p> <p>----- <i>La literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata</i>, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1924.</p> <p>Trastoy, B. y P. Zayas de Lima, <i>Lenguajes escénicos</i>, Prometeo, Buenos Aires, 2006.</p> <p>Turner, Victor, <i>The Ritual Process</i>, Aldine, Chicago, 1969.</p> <p>Villafuerte, Carlos, “La Pachamama”, en <i>BAAL</i>, LIII, n° 207-208, enero-junio (1988), pp. 475-485.</p>	Teatro: Teoría y práctica. N° 020		Teatro: Teoría y práctica. N° 020	<p>Zayas de Lima, Perla, “La voz femenina como resistencia: a propósito delteatro de Luisa Calcumil”, en <i>telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral</i>,n° 5, julio 2007.</p> <p>Zayas de Lima, Perla, “El teatro como forma de conocimiento”, en<i>Encuentros en Catay</i>, n° 12, Departamento de Lengua y LiteraturaEspañolas, Universidad Fujen, Taipei, 1998, pp.182-210.</p> <p>Zayas de Lima, Perla, <i>Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)</i>, RodolfoAlonso, Buenos Aires, 1983.</p>

Capítulo 7
El tango como mito. Dos mitos del tango: la ciudad y Gardel

El tango y sus mitos. El tango como mito. Un mito urbano: Buenos Aires, la Reina del Plata. La ciudad glorificada por el recuerdo. La ciudad evocada desde el exilio o soñada desde “el interior”. La ciudad como monstruo devorador. Gardel.

EL TANGO CREA UN TURBIO / PASADO IRREAL QUE DE ALGÚN MODO ES CIERTO, Y SU MISSION ES: DAR A LOS ARGENTINOS LA CERTIDUMBRE DE HABER SIDO VALIENTES, DE HABER CUMPLIDO YA CON LAS EXIGENCIAS DEL VALOR Y DEL HONOR.

JORGE LUIS BORGES

SI LOS LENGUAJES, COMO QUERÍA WITTGENSTEIN, TIENEN LA ESTRUCTURA DE LAS CIUDADES, LAS CIUDADES, POR SU PARTE, PARECEN SEMEJAR LOS TEXTOS EN QUE LEEMOS LOS SECRETOS MÁS PROFUNDOS DE LA HISTORIA.

EDUARDO RINESI

GARDEL: FUE GRANDE, CON ESA GRANDEZA DE LOS NACIDOS PARA GANAR. EL PAPÁ DE TODOS, CREO YO. ANÍBAL TROILO.

EL TANGO COMO ELEMENTO GENERADOR DE MITOS

El tango, cuyo auge se registra en los años 40 con la gran orquesta típica, sufre una acelerada declinación en la década siguiente, declinación “estrictamente contemporánea del apogeo del peronismo” (de Ipola, 1985, 15). Para este investigador, la índole de sus temas (machismo, la exaltación de la venganza, la satanización de la mujer, la burla y el desprecio al prójimo, la escasa crítica social, la cínica exhibición de ventajerismo) se oponía al clima festivo instaurado por este movimiento político a través de las medidas básicas de justicia social. Con esta idea coincide parcialmente Jordi Borja cuando afirma: “El peronismo asume formalmente el tango como cultura popular pero no puede expresar a través suyo” (1987, 64).

La música, la letra y la coreografía del tango forman una unidad a través de la cual ciertos personajes arquetípicos construyen un entretejido de mitos urbanos: la ciudad, los guapos, la mujer, la amistad. Pero al mismo tiempo que los diferentes tangos proponen indiscutibles y casi indelebles modelos de conducta y de discurso cotidianos, alimentan creaciones poéticas, narrativas y teatrales cuyos representantes paradigmáticos podrían ser Borges, Carriego y Eichelbaum, respectivamente.

Pedro Geltman (1969) considera que tanto el tango como la poesía gauchesca trabajan con símbolos individualistas. En el tango se simboliza la estructura psíquica del hombre de una ciudad monstruo, intersección de las grandes culturas europeas con el mundo latinoamericano, mientras que *Martin Fierro*, revela intersección entre la cultura de la ciudad europea y la toldería salvaje de los indios. En ambos, los hombres mantienen una actitud escéptica, rebelde

y agresiva, y solo es positiva la figura del amigo fiel (“gauchada” funciona como palabra símbolo). En el tango, los otros seres rescatables serían la madre y la novia.

En el período que nos ocupa -restauración del sistema democrático después de casi una década de autoritarismo y represión, iniciada años antes de 1976 con el accionar de López Rega y la Triple A- el teatro apela al tango, revistiéndolo de elementos míticos, intentando una desmitificación, o mostrándolo como vía que permite interpretar nuestra realidad (y esa irrealidad de la que habla Roberto Cossa).

La ciudad aparecía asociada con el tango y el tango con valores casi religiosos en las obras de R. Kusch: *Tango* (1957) y *Credo rante*, titulada *Misa Parda*⁶⁴ y definida por su autor como “oficio litúrgico” (1958). Patricio Esteve, ofrecía una mirada descalificadora de los mitos-temas tangueros: el machismo, la violencia contra la mujer, el *cafisho*, el porteño nostálgico que exhibe sin pudor su racismo y que reivindica a Juan Moreira del cual se asume como descendiente, en *For export*, estrenada en el marco de Teatro Abierto 1981. En ese mismo ciclo, Carlos Gorostiza, a su vez, reivindicaba en *El acompañamiento* la vigencia del tango y sus valores: el encierro y los sueños de un triunfo inalcanzable de Tuco eran más positivos que su trabajo alienante en una fábrica o la atención de un quiosquito como en el caso de su amigo; y quien entra a esa zona mágica y cerrada del tango y de Gardel, queda transformado para siempre. Un año después Oscar Quiroga ofrecía su “sainete rantifuso” *El malevaje extraño*, obra que participará en el ciclo de Teatro Libre (Tucumán, 1985) y una posterior reelaboración en 1999 bajo el título de *Inmortango*.

Con el establecimiento del régimen democrático, el número de obras -revistas, comedias, dramas, teatro de muñecos, espectáculos de danza y *music hall*- que tienen como protagonista al tango alcanzan un centenar, a las que podrían sumarse aquellas que sin tomar específicamente el tema del tango utilizan sus títulos o algunas de sus frases ya sea como cita textual o levemente modificadas.

El tango no solo permite reconstruir el pasado (*Mi abuelo candombe, mi padre tango*, 1988 y *El tango cuenta su historia*, 1994, ambas de Juan Lanteri y Ricardo Aldemar) y acompañar la historia de Buenos Aires (*Viva el tango*, de Raúl Garelo y Horacio Ferrer, 1988), sino que también define la identidad de una nación (*Tango argentino* de Claudio Segovia y Héctor Orezzaoli, 1983). El tango es la clave que hace nacer al nuevo hombre (*Tangos del futuro*, de Alicia Orlando, 1988), es el ayer y el de siempre (*Porqué tango así*, de José Pupko, 1989), define un modo de vivir y una esencia lo que permitirá fundar nuevamente a la Argentina en siglos futuros (*Sertango*, de Francisco Cocuzza, 2003); alimenta el imaginario de los porteños, pero también el del resto de los habitantes del país (*Black tango*, de Miguel Iriarte, 1996; *Córdoba y el tango*, de Efraín Bischoff, 1979); y explica tanto el mundo femenino como el masculino (*Cuando el tango es mujer*, de Tina Helba, 1983; *El tango que vive en mí*, de Norma Raimondi

64 Así describe la creación del mundo: “Todo era sombra, solo estaba Don Tango y una Paica de apelativo Soledad que mataba el tiempo con el mapa. Luego Dios creó el mundoy la ciudad y se quebró el silencio. Soledad lo abandonó y se fue a la ciudad. Una ciudad que se dividió en dos, una ciudad diquera de día y otra atorranta de no-che”.

y Claudio Piatti, 1986; *Azucena. Una vida de tango*, de Estela Dos Santos y Beatriz Seibel). En un juego intertextual, puede enriquecer obras del repertorio universal (La *Carmentango*, de Alicia Orlando, 1989) y ser enriquecido por ellas (Cantame *un tango*, *Romeo* de Julio Tahier, 1984; *Divertango*, de Silvia Copello, 1989⁶⁵; *Tangogro*, de Claudio Nadie y Ricardo Belloni, 1994)⁶⁶ o ser vía que permite una nueva lectura de obras nacionales (*Juicio al tango*, de Rubén Santagada, 1985) y su historia debe ser transmitida a las nuevas generaciones (La *lección de tango*, de Juana M. Ocampo, 1995).

Nuestro objetivo no es aquí realizar un relevamiento de todas las obras estrenadas a partir de 1983 a nuestros días, sino seleccionar aquellas que nos permiten ejemplificar el modo en que el tango aparece revestido de caracteres mágicos o de fuerzas inexplicables, es mostrado como guía de conductas sociales, o que apuntan a deconstruir sus mitos.

Julio Tahier es figura insoslayable debido a su producción consagrada a temas tangueros, y porque percibió la potencial riqueza que ofrecía el tango no solo para narrar historias sino para generar una nueva especie dramática que él denominó “ópera rantifusa”. *Gotán* (1979) -espectáculo que durante más de dos décadas estuvo vigente en distintos escenarios del país- fue “el resultado de una conjunción de varios elementos: las personales experiencias del autor, la cultura lunfarda, el discurso literario y las partituras de tangos” (declaraciones del dramaturgo a la autora, entrevista 9 de marzo de 1981).

Después de una cuidadosa selección letras y partituras poco conocidas, Tahier -combinándolas- construye un argumento que el espectador medio inmediatamente reconoce como propio de la idiosincrasia ciudadana⁶⁷. Allí se nos muestran las peripecias de Pipistrella y Julián, sus constantes desencuentros. La mujer puede ser María Esther-Estercita-Margot, secuencia de nombres que aparecen en la canción ciudadana y que une distintos puntos de un amplio arco social, que va desde la casa de la vieja, al *cotorro* alfombrado y el cabaret, de las trenzas al peinado platinado. Tal vez por ello el receptor no puede nunca afirmar si la Pipistrella es “la costurerita que dio el mal paso” o es aquella que vivía en “la calle del agujero en la media”. Julián se nos aparece por momentos

como una sombra, confundido con la sombra de ese farol en el que se apoya y desde la que lamenta sus desengaños en una noche de borrachera, o sombra que rumia la esperanza de amor verdadero al ritmo de una guitarra, con palabras que no son propias sino que provienen

65 Esta obra en particular cuestiona la “tristeza del tango” y propone un teatro musical en el que los personajes porteños se vinculan a personajes bíblicos, históricos, literarios y surgidos de la historieta a través del humor .
66 Pueden ser incluidas Don Juan Tangorio de Silvia Copello y Orestes, último tango de Betty Gambartes, analizadas en capítulos anteriores.
67 Reitera este procedimiento en Cantame un tango Romeo (1984) en el que reemplaza el texto de Shakespeare con letras de tango -94 composiciones musicales- conservando intacta las situaciones del original. Evoca a través del tango -cantado, recitado, bailado o mimado-, la historia de Romeo y Julieta aunque incluye milongas, valsecitos criollos y fragmentos de zarzuela. Los tangos elegidos: Tres amigos, Cafetín de Buenos Aires, Lacopa del olvido, Fumando espero, El día que me quieras y Padrino Pelao, entre otros. Creemos necesario recordar que antes, Andrés Lizarraga había relacionado el tango con la historia shakespeariana en Romeo, Julieta y el tango (1971).

de diversos tangos entrelazados. Su historia de constantes desencuentros nos es comunicada por dos maestros de ceremonia: El alma que canta y Canta claro, personajes cuyos nombres provienen de dos revistas tangueras de gran popularidad en los años 40. Se desecha la óptica realista-naturalista que mostraría una ciudad cosmopolita generadora de injusticia, violencias y derrotas (como puede encontrarse en Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo) y su reelaboración del arrabal se acerca a un Evaristo Carriego. Con una mirada y un humor que no cuestiona, rinde homenaje y tributo a un Buenos Aires cristalizado y eterno, asocia el tango al melodrama, que como Borges “remite a la historia como materia imaginaria con la que elabora una mitología estética” (Sarlo, 1988) y restaura el pasado como consuelo de lo que no es ni será. Un nuevo ejemplo de “ópera rantifusa” que parte de la asociación del tango con el melodrama fue *Tango y mangos* (1985). En el intento de traer el pasado al presente lo llevó a rescatar letras y partituras prácticamente desconocidas u olvidadas y su mirada melancólica y respetuosa de ese pasado -aunque no exenta de humor- revela cómo el universo de los porteños se enraiza con el “espíritu ciudadano” encarnado precisamente en el tango y que modela sus vivencias⁶⁸.

Muchas son las obras en las que el tango funciona como el mito que explica y da sentido a la vida de los habitantes de la ciudad. *En camiseta* (1985) de Ricardo Talesnik, el protagonista Tito Levante, es el macho porteño, hablando por las letras de tango, a través de las que manifiesta su amor por la vieja y, al mismo tiempo, una contradictoria confluencia de amor, desdén y sensiblería respecto del resto de las mujeres. En *Papi*, de Carlos Gorostiza (1983), el tango más que fuente, alusión o cita explícita, es generador de situaciones y acciones dramáticas. Se incorporan casi todos los motivos tangueros (el barrio, la amistad, la familia, la solidaridad) y algunos se conectan con la autorreferencialidad: el rufián y la prostituta son aquí el actor sin trabajo y la actriz vocacional; el dirigente, el representante del futbolista. El tango será como la Biblia para los dos personajes de *Días eternos*, de Carlos Pais. Los dos protagonistas le otorgan categoría mítica al tango, que adquiere el rango de libro sagrado; sus actos se adecuan a esas letras transmisoras de la verdad, y que rigen sus elecciones y orientan su visión del mundo al tiempo que explican las conflictivas relaciones entre hombre y mujeres. La *Trilogía Teatro Tango*, escrita en colaboración entre Pais y Américo Torchelli (1997) -incluye *El hombrecito* (1988), *Pobre tipo* (1994) y *Muñeca brava* (1996)-, revisa los sueños, deseos, y frustraciones del “ciudadano común” a la luz de las “letras antológicas” del tango; el tango opera como “soporte para expresar intenciones de contenido teórico”. El tango le permite expresar al hombrecito “su sueño de libertad”, y al pobre tipo formar parte como personaje de tango de un “mensaje musical y poético”; por su parte, los personajes prototípicos de *Muñeca brava* podrán, a través de la poesía del tango “encontrar caminos de libertad” (Pais y Torchelli, 1997, pp. 8 y 9).

68 El crítico Jaime Potenze adhirió a la tesis de Keyserling sobre la tristeza bonaerense: “La verdad es que en un momento dado el tango reflejó esa insatisfacción que el filósofo alemán captó con lucidez”. (“Varias son las razones que hacen a un espectáculo excelente”, La Nación, 22 septiembre 1985). Quien codirigiera con Tahier esta obra, Silvia Copello, generará al promediar los 80 y hasta el presente una serie de espectáculos en una línea similar.

Héctor Malamud elige el tango para “reflejar el sentimiento melancólico y depresivo que caracteriza a los argentinos”, a los que define como “maníaco-depresivos sometidos a un constante sentimiento de desesperación”. Es precisamente el tango (“pensamiento triste que se baila”) quien alimenta la vida “trágica, absurda, neurótica, gris, opresiva” de los habitantes de Buenos Aires. En *Tango clips* trabaja con elementos paródicos, en especial la caricatura, para descubrir aquellos aspectos que hacen a la identidad compleja de quienes “hablamos como los españoles, nos gusta comer como a los italianos, vestir como a los ingleses, el confort como a los americanos, la plata como a los suizos y trabajar poco como a los árabes”⁶⁹. Los mitos que deconstruye a lo largo de siete cuadros son: Europa, el guapo, prototipo del macho porteño (“personaje masculino de sexo desarrollado, cerebro subdesarrollado que se siente obligado a batirse a duelo cuando lo miran de frente, cuando lo miran de perfil... y sobre todo, cuando no lo miran”); la amistad masculina y el abandono de la mujer; y Gardel, el “héroe nacional”, el “Beethoven del tango”, la figura que puede dar respuesta al porqué de la melancolía, la depresión, la falta de memoria, el gusto por la trampa y el “éxito en el fracaso” que nos caracteriza, y con cuya imagen el actor se sobreimprime, a pesar de que no puede copiar su sonrisa. Ante la fuerza de la imagen fotográfica, la imitación se desliza hacia la parodia. Malamud construye su rol a través del cuerpo y el gesto como instrumentos para expresar sus ideas acerca de los mitos que invaden a los porteños, pero también sus sensaciones y fantasías, hombres que viven “más bien, en medio de emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y de sus sueños” (Cassirer, 1967, 48). El mito del coraje, su ritual (el desafío), y sus fetiches (el cuchillo, la melena, la chalina, el bigote, el chambergo) son parodiados, al tiempo que el autor/performer cita la estética que dicho mito exige a través del juego especular, la circularidad y el ritmo reiterativo que imprime a sus acciones. La mujer aparece como objeto de intercambio y de conquista; y el coraje -que desde el psicoanálisis es visto como un acto de simulación, como una sobrecompensación del temor- potenciado a un carácter teatral y de “pedantería patética”.

El tango, como un libro mágico, posee todas las respuestas a cualquier pregunta (qué somos, a dónde vamos y para qué) y también oficia de bitácora que puede conducir en la vida cotidiana. Así lo testimonia *El clásico binomio* de Rafael Bruza y Jorge Ricci (1988)⁷⁰. Sus protagonistas, tangueros que en pos de componer el tango que los lleve al éxito (que no llegará nunca) abandonan sus vidas cotidianas, y encerrados en incontables piezas de pensión de distintos barrios por veinte años sustentados en el autoengaño pierden contacto con la realidad. Cumplen con todas las pautas: el sueño de triunfar en el exterior (Alemania); veinte años de ausencia; Gardel como modelo. Su periplo por las pensiones en busca de inspiración se

69 Entrevista de la autora, 1º marzo 1990.

70 En el prólogo de la edición de la Universidad Nacional del Litoral, Jorge Ricci se interroga sobre los motivos por los que el teatro habla de sí mismo: “Los artistas han comenzado a hablar de sí mismos. ¿Somos los miembros de la oscura secta que se regodean repitiendo sus ritos? ¿O seremos, al final nosotros mismos, artistas, la última metáfora del hombre contemporáneo? (...) No puedo dejar de presentir que en esta última utopía hay algo de cierto. El mundo ha perdido su lirismo y el actor lo busca entre las vestimentas de su antiguo oficio.”

corresponde con la inmovilidad del representado que ha estado sentado en la mesa de un bar prometiendo triunfos y sus diálogos están plagados de clichés, muchos de los cuales han sido consolidados por el tango. El itinerario seguido cobra un valor especial por la referencia que los autores hacen respecto de los barrios visitados: Barrio Candiotti y Barrio Roma⁷¹.

Rafael Bruza y Jorge Ricci atienden la advertencia que Borges solía realizar a los escritores sobre la trampa que significa describir un lugar real, y alentaba la creación de espacios de pertenencia exclusiva del poeta. Atentos a ello y conformados estéticamente por movimientos lejanos al realismo, estos autores prefirieron la cita oscura antes que la descripción clara, subjetivando el paisaje en concordancia con el periplo absurdo que recorren los personajes: se apartan de lo cotidiano y sumergen al receptor en el asombro que brinda el lugar ajeno. Fuera de la descripción poética de Chiche en la segunda escena, el primer barrio donde se instalan los personajes es el Candiotti, escasamente iluminado y profusamente arbolado.

Barrio Candiotti, nos transmitió siempre un clima de incertidumbre. A esto hay que agregar que se trata de un barrio de inmigrantes. La inmigración, en esta zona del país, interesa no por el empuje y el trabajo, sino por ser productora de mujeres a la europea, de lo cual surge el tema de la escena Incertidumbre- barrio: barrio-mujeres es una de las fantasías que acompañan a los personajes a lo largo de la obra. (Para estas citas y las siguientes ver nota 3).

En los años 1973 y 1974, el Mercado viejo estaba en pleno funcionamiento y producía una concentración de gente de diversa procedencia: más allá de los vendedores, compradores y lúmpenes, existía un bar donde se daban cita los intelectuales de izquierda de la época.

En el texto (escena 6) la cita refiere a una imagen de esa época, caracterizando a Chiquito como el innovador del dúo. El contraste surge con la referencia a Barrio Centenario, lugar de trabajadores y clase media baja, donde la construcción parece, desde afuera, como nichos para la contención de cadáveres.

Los dramaturgos eligen conectarse con lo real a través de líneas parabólicas y se sitúan en lugares marginales desde los cuales es posible despertar ciertos resortes negados por la cotidianidad. Tal es el caso del bar Salta citado en la escena quinta, en la que Chiche contesta un llamado hecho por su representante.

En este bar se hincan las particulares maneras con que los personajes se conectan con una realidad. Luego será una carta, luego, un parpadeo de la luz. Pero lo central de la elección del bar Salta y su llamado telefónico, es el contacto peculiar, y a veces absurdo contacto, que los artistas mantienen con el mundo.

71 “La calle San Jerónimo en su sector céntrico tiene unos cuantos puntos en común con el Once porteño. Los barrios María Selva y Don Bosco, muy populosos en la actualidad, tenían cierta connotación marginal hasta dos décadas atrás, constituyéndose en paso obligado del tránsito derivado de Santa Fe hacia el norte de la provincia. Los barrios Villa Setúbal y Guadalupe, con salida para el Túnel y ciudad de Paraná, a pesar de la crisis, siguen ocupando el imaginario popular de la zona residencial habitada por ‘gente como uno’” (carta de Carlos Caudana a la autora, del 10 de diciembre de 1990, investigador que generosamente nos envió los comentarios de los autores, los cuales son incluidos en el cuerpo del trabajo).

En cuanto al Barrio Roma con sus calles de tierra, construcciones humildes transitadas por un colectivo destartado y personas a pie o en bicicleta, marca el contraste con el sueño que despliegan los personajes de su triunfo en Alemania. Y el Centro de Almaceneros, lugar de diversión popular, un lugar elemental con concurrencia sabatina que adhiere a la música de cumbia, elegido por Chiquito para imponer su tango de avanzada, es el lugar más desatinado para consagrarse como artistas. Este binomio “clásico” responde así al rumbo que su ídolo Gardel marcara a los dúos criollos, cuyo modelo perdurara con éxito hasta la década del 40⁷².

Ricardo Halac, consciente de una adhesión tácita por parte de los espectadores a las propuestas estéticas y valores ideológicos que presenta el tango, ofrece en 2000, *Metejón* (obra en un acto con música y coreografía de tango). El conflicto sentimental, el triángulo amoroso entre el profesor, la alumna y su pareja de baile -dos varones deseando a una misma mujer-, no solo ha conducido a una historia de amor y muerte, sino que la historia cíclicamente se repite. La pista de baile es el lugar mágico en el que la vida se entremezcla con el baile (coreografía con puñales) y la letra de los tangos con las palabras fusionando la ficción con la realidad. (“En el tango se mezcla todo”, p. 309; el tango “gusta porque lastima” y “da más dolor que placer”, p. 314 y p.321). Los personajes de Halac revelan que el tango es la única vía que puede transmitir en plenitud la soledad, el desamor, la pérdida, el dolor profundo como de cuchillada en su música, su coreografía y sus letras (*Mi noche triste*, *Che*, *bandoneón*, *CanCIÓN desesperada* pueden ser considerados ejemplos paradigmáticos, en la opinión de Rosalba Oxandabarat, 2004). Como la vida de sus bailarines (la cárcel, el fracaso, la muerte) la de Armando se conecta y explica con las letras de los tangos: la madre prostituta, el Chantecler, los niños bien.

Según Halac, el tango no es solo música y coreografía, sino un peligro para quienes lo cultivan: “Guarda con el tango”, anuncia el subtítulo. Si bien la obra plantea narrar una historia trágica, no está ausente el elemento paródico: el éxito del número de José en Europa, que nunca se sabrá si ha sido real o soñado o inventado a partir de la bebida⁷³.

El tango exhibe su obsesión: temor por el tiempo que pasa y nos deteriora (Campra, 1996), y se convierte así en material de nostalgias, al tiempo que documenta las mitologías urbanas y registra hibridaciones. Esta autora muestra cómo el tango fija en diez años el lapso suficiente para causar “mutaciones desastrosas” (de “alegre griseta” a “melancólica madam”) y en el caso del regreso implica una cancelación temporal, la cifra se duplica (p. 12).

Precisamente el tópico del regreso es desarrollado en *Lejos de aquí*, de Roberto Cos-
sa. No se trata aquí de un exilio político ni cultural, sino un exilio “económico” al que se suma un exilio interior alimentado por patrones míticos. Ya en *Gris de ausencia*, había mostrado la

72 Héctor Ernié en un breve artículo “El cantor solista, un oficio que desapareció” enumera los principales duetos y tríos surgidos entre 1930 y 1944 (Clarín, 4 diciembre 1990, p. 5).

73 Es interesante comparar la descripción que el personaje hace de su número (“mezcla-ba el malambo, destreza con facones, botas con espuelas, chiripá, sombrero de ala ancha y boleadoras. Hacía el gaucho con el compadrito. Y a veces me ponía una cami-seta y hacía jueguito con la pelota y también hacía el jugador de fútbol”, p. 328) con la que realizan los personajes de Morochos de New York de sus espectáculos en el ex-tranjero.

imposibilidad de integrarse al país adoptivo y la letra de *Canzonetta* funcionaba como la me-
táfora de la desaparición de la memoria, de la “dimensión cívica” de seres vulnerables que
encuentran interrumpido su gesto social por el exilio⁷⁴. Las dos obras ofrecen la posibilidad de
pensar la inmigración “desde los espacios conflictivos de enunciación que se generan en las
formas de concebir prácticas culturales asociadas con la lengua” (Mignolo⁷⁵, 1994, 70). Para el
protagonista de *Lejos de aquí* y al contrario de Chilo en *Gris de ausencia*, todo se ha borrado,
no conserva huellas del país de origen, es un “decir de superficie”, “sin fondo de memorias”
(id., 81) y queda determinado por el suelo desde donde piensa y dice.

En menos ocasiones, los mitos del tango son desmontados de manera implacable.
Alicia Muñoz con *Un tango en 78* (2004) desenmascara una serie de creencias heredadas que a
manera de verdaderas excrecencias impiden la visión directa de ciertas realidades⁷⁶.

El protagonista, un cantor de tangos que durante un cuarto de siglo se aferra a un
hecho del pasado, el concurso “Buscando la nueva voz del tango” que ganara en 1948. Instala-
do en una casilla de chapas, espera ser convocado por Pichuco y triunfar. Su imposibilidad de
conectarse con lo real le impide reaccionar frente a la enfermedad de la madre, la pérdida de
su novia o su falta de talento. Del viejo almacén donde el gallego le fiaba en recuerdo de su
padre -a quien, por otra parte, el protagonista rechaza por haber trabajado toda la vida como
tornero-, vendido a una inmobiliaria, solo quedarán escombros. A partir del 19 de mayo de
1975, día del entierro de Aníbal Troilo, no tendrá ya quien lo ame, lo alimente o lo proteja (ha
rechazado la ayuda de sus amigos, el amor de una vecina, su madre ha sido internada), pero su
derrumbe total -simbolizado en los discos y recortes periodísticos destruidos- es haber perdido
un pasado que mágicamente alimentaba su futuro.

UN MITO URBANO: BUENOS AIRES, LA REINA DEL PLATA

Las ciudades son más que coordenadas geográficas, lugares desde donde se irradia
un poder -García Pelayo reflexionó sobre esta relación entre el espacio organizado y el po-
der-; se habla del espíritu de las ciudades, lo cual nos introduce ya en una zona linder a con
el pensamiento mítico. Cada fundación de una ciudad no conlleva solo el diseño de un mapa
sino que va acompañada por textos que narran su origen y pintores que buscan inmortalizar
una imagen.

La ciudad aparece como ámbito de indagación sociológica y política en el ensayo. En la
narrativa, como escenario y símbolo. En la lírica como sujeto de alabanza o censura. Las

74 “...una vez que abandonamos ese sitio donde fuimos, desgraciados o ingenuamente ilusiona-
dos pero fuimos, seremos ya para siempre una sombra, algo que existe preci-samente por su inexis-
tencia, esta sombra, esta sombra, esta sombra, extirpada y sin consuelo de su centro...” (Reinaldo
Arenas, Viaje a La Habana (Novela en tres viajes), México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las
Artes/Grijalbo, 1991, p. 134.

75 Este autor nos recuerda la relación que Hegel hacía de la filosofía con la morada y las compli-
cidades que percibió Heidegger entre el ser, el pensar y el morar (habitar).

76 En esta misma línea puede ser leída *Contratango*, de Jorge Rugén Quiroga (1991), tragedia en
un acto situada alrededor de 1930.

miradas registradas en la literatura ofrecen una metamorfosis metafórica de la ciudad: Buenos Aires se ve como arca de esperanza, niño caprichoso, pulpo, Babilonia, cabeza de Goliath, laberinto, infierno alienante. Las ciudades del interior o de la provincia de Buenos Aires aparecerán como ámbitos de quietud, de contención idílica del sujeto, de resistencia a los cambios, de cárcel (Zonana, 2002, 221).

En realidad, desde el momento mismo de su fundación se había instalado la polarización Buenos Aires/Interior y todas esas metáforas a las que alude Zonana no hacen sino corroborar que el valor que posee aquella ciudad se sustenta, sobre todo, en el discurso que de ella se ha hecho a lo largo de la historia.

El teatro nacional ha tratado de recuperar los aspectos simbólicos del acto fundacional y de los procesos posteriores inmediatos y mediatos a la misma. Y como la poesía (“Fundación mitológica de Buenos Aires” -en *Cuaderno San Martín*- de Jorge Luis Borges)⁷⁷ y la narrativa (Misteriosa *Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez) las referencias históricas aparecen contaminadas con elementos míticos que pretenden corregir o completar lo que aquellas soslayan o escamotean (o incluso falsean). En otros casos dichos elementos concurren para generar un aura alrededor de la ciudad (tal el caso de la aventura de Maldonada repetida por los primeros historiadores y que recoge Alcide d’ Orbigny en su *Viaje por América meridional*).

En numerosas oportunidades Buenos Aires ha sido definida en paralelo o en contraposición con París, su eterno referente. Y así lo hace el propio Gardel:

Buenos Aires es muy linda, che... Su Corrientes y Esmeralda tiene un encanto indefinible y poderoso que nos ata, un lazo de acero... Pero cuando se ha conocido París, cuando se ha visto lo que es la Costa Azul, cuando se han gustado los aplausos de los reyes, no satisface del todo... No es que me disguste ni mucho menos... Pero causa... ¡Es terriblemente monótona nuestra ciudad! Y la culpa es de los argentinos, emperrados en una seriedad funeraria... (Sábato, 1968, 131-132)..

Beatriz Sarlo, tanto en sus libros como en sus conferencias, subrayaba cómo la noción de ciudad organiza los sentidos de la cultura y en ella los intelectuales reconocen la máquina simbólica más poderosa del mundo moderno. Señala cómo en el caso de Borges el límite entre lo urbano y lo rural se convierte en un espacio literario, a la vez, forma cifrada de la Argentina (1995). En el caso específico de Buenos Aires entendemos que puede ser definida como una ciudad pantalla que refleja a Europa y que oculta al resto del país. Si uno analiza los textos escolares de todos los niveles puede apreciarse cómo la visión de la ciudad de Buenos Aires es siempre positiva; cuando hay algo negativo es el país. Esta percepción personal quedacorroborada en cuanto nos enfrentamos con las piezas estrenadas y o publicadas en estas últimas décadas.

A lo largo de los capítulos anteriores hemos abordado los diferentes temas teniendo en cuenta de modo preferente las investigaciones realizadas por estudiosos argentinos no por

⁷⁷ El trabajo de Zonana antes citado analiza una decena de textos líricos que recrean total o parcialmente el acto fundacional de las ciudades argentinas.

un nacionalismo a ultranza porque consideramos que, sin dejar de reconocer los valiosos aportes extranjeros, la mirada de nuestros connacionales nos ayudaría de modo más adecuado a explicitar hipótesis y desarrollar contenidos. Este capítulo no constituye una excepción y dentro del extenso campo que cubren los estudios culturales sobre la ciudad elegimos trabajar a partir de dos ensayos: *Ciudades, teatros y balcones*, de Eduardo Rinesi y *Miradas sobre Buenos Aires* de Adrián Gorelik⁷⁸.

El primero, porque a partir de una metáfora teatral descubre analogías entre la política y el teatro que nos son precisamente reveladas en la escena ciudadana, al tiempo que interpreta a las ciudades como textos en los que pueden leerse “los secretos más profundos de la Historia”, así como Wittgenstein reconocía en los lenguajes la estructura de las ciudades (1994, 15). El segundo, porque, a través de una historia cultural de las imaginaciones territoriales y una historia cultural de las representaciones urbanas nos confronta con los distintos modos en que una ciudad puede ser pensada. Esas miradas diferentes nos conducen a reconocer -a la hora de construir una historia cultural de las representaciones urbanas- “Buenos Aires análogas” (¿Buenos Aires es europea?)⁷⁹, ofrecen “imágenes para una fundación mitológica” y permiten reconocer “los itinerarios urbanos del pensamiento social” (Gorelik, 2004, pp. 71, 97 y 113).

Apoyados en este marco teórico es que analizaremos algunas obras teatrales que a partir de los años 80 centraron su mirada en Buenos Aires. No podemos olvidar que esta ciudad fue objeto de constantes procesos de mitificación en los más diversos géneros de la literatura, poemas, cuentos, novelas y hasta ensayos. En este campo, Beatriz Sarlo (1995) describe cómo en los años 30 se construyen sobre Buenos Aires, algunos mitos fuertemente políticos: la metáfora de la ciudad puerto. Sin embargo, podemos remontarnos a 1904, cuando en la utopía que Enrique Vera y González construye sobre nuestra capital bajo el título *La estrella del sur*, aparecen algunos elementos que alimentarán futuros mitos sobre esta ciudad. Buenos Aires no solo es considerada equivalente a Nueva York en grandeza, sino que la supera en comodidad, variedad y belleza y le ofrece a sus habitantes la posibilidad de vivir “con más holgura, más luz y más higiene” (p. 78) y los visitantes encontrarán “una serie **prodigiosa** de fundaciones y empresas de aprovechamiento y beneficios nacionales” (p. 79); los abisinios que han llegado de visita afirmarán que “tan **prodigiosa** grandeza (...) causa vértigo y anonadamiento...” (p. 107). (El destacado es nuestro).

Distintos dramaturgos eligen a Buenos Aires como el referente de su espacio ficcional. Algunas de estas piezas se originan en la melancolía ante lo irrecuperable (el paso del tiempo, la aparición irremediable de cambios y la tensión-insatisfacción frente a lo nuevo); esas obras

⁷⁸ Dada la cantidad de autores que han tratado el tema (Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea, Bernardo Canal Feijóo, Juan José Sebreli, Jorge Enrique Hardoy, James Scobie, Néstor García Canclini, Hebe Clementi, Beatriz Sarlo) otras elecciones y vías de análisis serían posibles.

⁷⁹ La ciudad análoga aparece así definida por el autor: “Es la ciudad que surge de la combinación imaginaria de las huellas culturales de su historia -sus loci- decantadas por la memoria, el uso o la tradición artística” (pp. 145-146).

retoman tópicos como los de la edad dorada, el porteño cabal, el amigo de la infancia, la bella pobre. Se llega a la personificación del espacio ciudadano, al cual se convierte en interlocutor: el amigo fiel que siempre está allí, la santa madre que pacientemente espera el regreso, la casita de los viejos, refugio frente a los obstáculos, el barrio de la infancia que conforta a través del recuerdo, la prostituta, que consuela a través del cariño, aunque sea comprado. Buenos Aires ha sido una fuente primordial de inspiración para Carlos Gorostiza⁸⁰, y sus obras -El puente y Papi resultan ejemplares- ofrecen distintas y complementarias representaciones del espacio urbano al construir “sentidos fuertes y perdurables sobre la experiencia de vivir la ciudad y sobre los modos de percibirla” (Saítta, 2004, 144-145). En todas ellas resuenan metáforas de textos anteriores (no solo dramáticos, sino poéticos y narrativos), y metáforas propias que expresan sus propios sueños, temores, fantasías y recuerdos. Pero también, los mitos personales y aquellos que aparecen asociados al imaginario social.

• LA CELEBRACIÓN MELANCÓLICA EN EL RECUERDO

La melancolía frente a una Buenos Aires que se transforma ha generado, desde los primeros sainetes de Alberto Vacarezza, dramas, comedias y espectáculos musicales de variada índole que recrean tópicos consolidados por el tango como “la edad dorada”, “el porteño cabal”, “el amigo de la infancia” y “la bella pobre”, entre muchos otros. Se trata de evocaciones que esconden el lamento por el paso del tiempo y por los efectos de la aparición de cambios irreversibles, y que revelan la tensión e insatisfacción frente a lo nuevo. Evocación que se reviste de homenaje a la ciudad y al tango -una “ciudad-tango”, a veces convertida en interlocutor válido-, que opera a través de la metonimia: la ciudad es el amigo fiel, la santa madre, la casita de los viejos, la mina que traiciona, la prostituta, el barrio de la infancia. Estas obras que refuerzan uno de los mitos fundacionales de la cultura porteña, el barrio, van a contrapelo de los que sostiene Gorelik: “Buenos Aires nunca aceptó plenamente las versiones nostálgicas para encarnar su identidad: el único mito paradójicamente duradero en esta ciudad es el de lo nuevo” (2004, 208).

A vos, che, Buenos Aires (1980) de Oscar Abelenda propone recrear la historia de Buenos Aires desde la época del teatro de la Ranchería hasta la de Piazzola. A pesar del largo período abarcado se impone una imagen única: calles estrechas a las que da vida una ancha bohemia y ofrece un espacio manso y cordial a pesar de taitas, cuchilleros y compadritos. El encadenamiento y asociación de tangos como Tiempos viejos, Madame Ivonne o El bazar de los juguetes refuerzan la mitificación consolidada desde lo visual. La escenificación risueña y elegíaca de un Buenos Aires alejado temporalmente y topográficamente diferente, desplaza todo registro de la ciudad moderna. En esta línea se situarán otras dos comedias musicales

80 “Buenos Aires es mi fuente inspiradora. Yo vivo en Buenos Aires y todos los días observo y converso con esos seres que son mis semejantes, sus angustias, sus alegrías, sus miedos y sus esperanzas me dan amplio margen para urdir las tramas de mis novelas o de mis dramas” (declaraciones a la autora).

de su autoría: Voces de la ciudad (1896) y El alma de Buenos Aires (1994)⁸¹. Precisamente las obras que abordan esta temática eligen para plasmarla una estructura que combina música, coreografía, proyecciones y relatores (o voces en off).

Tangos, matufias y humor de Walter Yonsky (1999) revela la estrecha relación entre el tango y la ciudad, y entre música y relatos aparecen los apellidos artísticos elegidos por numerosos artistas (Soler, Solís, Falcón, Garay, Alcorta, Almagro, Aguirre, Thames, Lesica) que remiten a calles y plazas.

La reposición de la ópera María de Buenos Aires de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer en 2008 -cuarenta años después de su estreno- nos resulta significativa, más allá de sus valores musicales, coreográficos y poéticos. Nos resulta interesante ver cómo se expresa una forma de sentir la ciudad. María es un arquetipo femenino y a la vez símbolo de la ciudad. Su historia desgraciada es eco y espejo de una ciudad por momentos fantasmal, que como ella cambia y se deteriora. Su deambular por las calles expone cómo la mujer y la ciudad padecen el paso del tiempo, se enfrentan a cambios contradictorios o comparten sueños. Esta visión de la ciudad como mujer aparecía explicitada en una obra antes citada, Viva el tango, en la que le otorga a Buenos Aires un espíritu femenino:

nacida a fines de mayo de 1580, si fuera mujer Buenos Aires pertenecería al sujeto doble Géminis, de nuestro zodiaco, tal vez por eso es una ciudad materialista y bancaria durante el día, es, en cambio, una ciudad artística y bohemia durante una noche que encierra buena parte de la historia de su teatro, de su pensamiento, de su música y de su arte (libreto).

Y María de Buenos Aires revela claramente esta percepción de ambigüedad que el autor reconoce como cualidad de esta ciudad, y juega tanto con el aspecto diairético de una ensoñación del discontinuo como con el aspecto nuclear, internándose en una ensoñación de la intimidad (Durand, 2006,188).

Otro intento de reconstruir la ciudad a partir de las huellas que dejan los textos poéticos y narrativos, la música y la letra de los tangos, antiguas fotos y testimonios orales sustentados en el recuerdo es Allá por el veintitangos, de Santiago Doria (1983 y 1997) quien a través de un collage deposita en el espectador la tarea de recomponer la imagen de una ciudad que ya fue (la de fines del XIX y principios del XX). Ofrece a la nostalgia por el pasado un espacio mítico, el conventillo como un locus amenus, y el arrabal “como espacio de la memoria colectiva que lo modifica en sentido positivo” (Campra, 1985, 237)⁸² a través de la reiteración de pocos elementos: aromas, sonidos, algunas imágenes típicas en blanco y negro como salidas de

81 Otros ejemplos: Juicio al tango (1985) de Rubén Santagada, Pantomanos (1986) de Bernardo Bianchi, Mi Buenos Aires de entonces (1988) de Julio Baccaro, Con ánimo de tango de Jorge Lira, Esteban Wozniur y Liliana Toccachi (1990) y Por obra y gracia del tango, de Silvia Copello (1998).
82 En ese mismo artículo la autora señala cómo el arrabal es “un espacio fango-so, miserable, crepuscular o nocturno... pero sobre todo indeleble. Imprime carácter, como los sacramentos” (p. 237), un lugar al que todos -salvo la madre-, abandonan. Y el tango -cuya vocación es “fundar mitos”- “sigue proyectando en el espacioreducido del arrabal, un doble de la ciudad visible que es al mismo tiempo su añorado paraíso y su infierno más querido (p. 244).

un álbum familiar. Creemos que más allá de las letras tangueras, su principal intertexto fue *La Gran Aldea*, texto que para varias generaciones fue de lectura insoslayable⁸³.

• LA CIUDAD DE LOS MARGINALES

Proporcionalmente, los dramaturgos nacionales, atraídos por los conflictos de las clases medias empobrecidas, y al contrario de lo que sucede en la narrativa -basta con recordar la producción de Roberto Arlt y de Elías Castelnuovo- han elegido en escasas ocasiones recrear la ciudad desde la marginalidad, la ciudad como infierno, es decir, como espacio del crimen, como laberinto sin salida, como generación de aberraciones morales.

Dos excepciones son *El jardín del infierno* (1959) de Osvaldo Dragún⁸⁴ quien presenta la deformación y destrucción del individuo a causa de un medio adverso que impone un modo aberrante de supervivencia, y el esquioc de *El grito pelado* (1967) de Oscar Viale titulado “Esta villa mía”, en el que a partir del absurdo y el humor negro se critica la institucionalización de la villa miseria. Solo a comienzos de los 80 comienza a descubrirse el mundo de los marginales en la gran ciudad y las oscuras orillas en las que se funden lo urbano y el suburbio trasgresor. En ese momento surgen una serie de obras que conforman un abanico de metáforas de “una sociedad volcada a revolver en sus basuras” (Gorelik, 2004, 247).

Tal es el nuevo mapa que nos ofrece *Subterráneo Buenos Aires* (1983), de Jorge Huertas. Este dramaturgo presenta a un grupo de mendigos que vive en el andén de la estación Carlos Pellegrini, en las “tripas de la ciudad” y “bajo nuestro tótem turístico” (entrevista de la autora, 4 febrero de 1983). Allí se genera un fenómeno de asociación diferencial, es decir, vinculaciones enterepersonas cuyas pautas de comportamiento social se diferencian de las del resto. Es una “ciudad-laberinto”, una “ciudad sumergida” en la que se pierden (u ocultan) los más débiles, con un arriba que exhibe el rostro feliz para consumo del turista y un abajo que ofrece el rostro de la locura, la miseria y la degradación y en esta dimensión espacial del arriba-abajo se simboliza la *metanoia* de la protagonista. Vientre que genera y devora, es la ciudad de los condenados, símbolo de la madre convertida en infierno⁸⁵. Esta ciudad, depósito de deshechos, y en la que conviven el vivo porteño, mendigos, delincuentes, prostitutas, filósofos y charlatanes con un Carlos de La Rosa, que recrea la voz y la apostura del Gardel de los afiches, aparece, al mismo tiempo, como mítica y real.

83 Todas estas obras contradicen la visión que del conventillo ofrecía en el discurso inau-gural Guillermo A. Cramwell, presidente del Banco Constructor, en 1887: “Eltoldo significa salvajismo, el rancho, ignorancia; el sótano y la bohardilla de las viejasciu-dades de Europa, miseria y corrupción: y en la vivienda que nosotros llama-mos ‘conventillo’ hay mucho de toldo, de rancho y de bohardilla” (en Las viviendas del obrero en la República Argentina y el Banco Constructor de La Plata, Buenos Aires, Imprenta de El Porvenir, 1887, p.14). Dato brindado por la historiadora Elisa Ra-dovanovic.

84 En 1957 Bernardo Verbitsky había publicado Villa Miseria también es América, y en 1958 se había difundido un cortometraje de David Kohon que mostraba el lado oscuro de una ciudad radiante. El mundo de los marginales volverá a ser presentado cinema-tográficamente en Pizza, birra y faso (1998).

85 Jung (1982) veía en la ciudad un símbolo de la madre, una mujer que cobija a los mo-radores, sus hijos. Las ciudades fuertes son vírgenes; las colonias son hijos e hijas de una madre; las ciudades también pueden ser meretrices.

En *La Cruz del Sur* (publicada en 1985 y estrenada en 1988 con el título *Buscando la Cruz del Sur*) Huertas retoma la relación hombre-ciudad desde la marginalidad, pero aquí el itinerario es de la periferia al centro sustentado en una serie de dualismos interconectados: suburbio/centro oscuridad/luz, marginalidad/ley, caos/orden, fealdad/belleza, peligro/seguri-dad. Cada zona tiene límites bien marcados y conocidos por los habitantes: quienes los tras-pasan pueden extraviarse o morir (“el primer mito de Buenos Aires es el deslinde”, nos dice Rosalba Campa) (1985, 229). Si los integrantes de la murga con pobladores del suburbio llega al centro, es porque se festeja el Carnaval (fiesta que precisamente se caracteriza por disolver transitoriamente los límites) y en cuanto finalice deberán regresar a su lugar original, como sucede también con los que van a *mangar*. Y el moribundo que desea llegar a la plaza Retiro, bella y luminosa en la que las parejas pueden amarse, cumple un itinerario heroico: cruza el umbral, se lanza a la ventura, atraviesa los aledaños de la ciudad -sucios, oscuros, poblados de delincuentes- y después de sortear los obstáculos llega a la meta, conducido por su amigo (una especie de Caronte) y este pasaje del encierro a la libertad lo será también de la vida a la muerte.

Aparece, así, en estas obras, una ciudad fragmentada en territorios con límites casi infranqueables, y que se revelan como una forma de exclusión (lugares para pobres, lugares para la clase media, lugares para ricos) y por donde transitan, siempre marginados, pobres y mendigos. Fronteras que al tiempo que geográficas, son económicas y culturales.

La visión de la ciudad como fuerza ciega que aniquila los sueños y proyectos de quie-nes viven en las provincias ha quedado plasmada en varios textos dramáticos. Dos de ellos son especialmente reveladores por el tipo de metáforas en torno a las cuales organizan su percep-ción de lo real. *Mediasuela* (1986) de Gabriel Díaz retoma lo planteado en la clásica historia de “Juana que vino de Tucumán”, que espera en la gran ciudad la solución a los problemas: el dinero, el éxito, la libertad, un futuro promisorio.

La “ciudad-devoradora” es temida por los jóvenes provincianos que, en la obra, se debaten entre la tentación y el hastío. La atracción es irresistible, aunque se sepa, por boca de quienes los precedieron que, arrojados a un suburbio miserable, solo es posible encontrar fracaso y soledad, o que, colocados en una peregrinación como mendigos o prostitutas conti-nuarán allí, sin rumbo fijo, hasta la muerte. Díaz opone el espacio rural al urbano: al primero le corresponden los valores positivos: ingenuidad, generosidad, sacrificio, trabajo en común; al segundo, negativos: maldad, violencia destrucción (Buenos Aires ofrece mucho, pero arrebatatodo). Ambos aparecen diseñados más como espacios simbólicos que materiales⁸⁶.

Jorge Accame retoma con *Pajaritos en el balero* (1987) la relación del provinciano con Buenos Aires, como obsesión, como una oscura e inexplicable atracción que deriva inexora-

86 Esta imagen de la ciudad que ofrecen los textos escénicos coincide con la que desde el cam-po del ensayo ofrece Eduardo Galeano cuando habla sobre el destino de “los miles de nadies que los trenes vuelcan cada día sobre Buenos Aires, multitud de provincia-nos de pelo chuzo y piel morena, obreros y sirvientas que entran en la boca de la ciu-dad y son por ella devorados: durante la semana, Buenos Aires los mastica y los do-mingos escupe los pedazos” (1996).

blemente en desencuentro y fracaso. Un vendedor de diarios de Jujuy es invitado a jugar en Boca Juniors y viajará a la capital, una especie de Meca en la que todas las mujeres son altas y rubias, y el fútbol, la carta de triunfo que le permitirá comprar todo. Pero la ciudad solo le ofrece silencio, prisa e indiferencia y él se convierte en un prisionero de sueños: bruma, productos del analfabetismo y la búsqueda de soluciones mágicas. Una ciudad de cuya fuerza maligna (tópico de la ciudad como encarnación del infierno), casi ninguno parece poder escapar: los padres y un amigo del futbolista, conocido el fracaso, repetirán, sin embargo, el caminodel éxodo. La migración interna no se detendrá. En estas obras no hay lugar para miradas complacientes o sostenidas por

la fe en un progreso modernizador sino que lo que se nos propone es un viaje transversal, accidentado, que cruza avenidas, vías ferroviarias, barrancas, zonas anegadizas; una carrera de obstáculos que busca poner en evidencia una ciudad segmentada e injusta, que busca obligarnos a revivir los otros obstáculos, los que enfrentaron los sectores populares en su propia carrera tras un ascenso económico que no habría sido más que una ficción de control social (Gorelik, 2004, 117).

Esto también lo mostrará el cine nacional de modo esclarecedor a través del film *Mala época* (1999), una ciudad que destruye, una ciudad que expulsa⁸⁷.

• LA CIUDAD IMAGINADA EN EL EXILIO

Gris de ausencia (1981) y *Morochos de New York* (1989) ofrecen distintos ejemplos de ciudad imaginada desde el desarraigo.

Las reconstrucciones que realizan Chilo y el Abuelo de Buenos Aires en la obra de Roberto Cossa revelan la pérdida de la ciudad y todo lo que en ella contribuye a la construcción de una identidad colectiva: mitos y creencias, prejuicios, valores de reciprocidad, símbolos y lenguaje. Mientras el abuelo italiano en su doble desarraigo identifica la plaza Venecia con el parque Lezama, el Coliseo con la cancha de Boca y piensa que desde la Vuelta de Rocha podrá mirar el Tíber, Chilo, porteño en su exilio, idealiza Buenos Aires y convierte a la calle Florida en un jardín de flores como resultado de su frustración y angustia.

En la obra de Héctor Gióvine, se trata de un exilio carente de resentimiento o amarguras, de una elección voluntaria por parte de cuatro músicos que buscan el éxito en los Estados Unidos⁸⁸. El autor indaga en los posibles comportamientos y fantasías de aquellos, y la ciudad de Buenos Aires aparece a través de los mitos vinculados con el tango: sueños desmesuradosde triunfo, arranques de nostalgia, chanterías. Pero la lejanía determina que la imagen

⁸⁷ El cine, como un verdadero documento ha ofrecido las más variadas versiones sobre la ciudad desde la década del 30 hasta nuestros días: Puente Alsina (Ferreira), Puerto Nuevo (Amadori), Mercado de Abasto (Demicelli), El tesoro de la isla Maciel (Rome-ro), Buenos Aires. Crónicas villeras (Céspedes), La parte del león y Tiempo de revan-cha (Aristarain) entre muchísimas otras. En el caso de las propuestas de Hugo Santiago, el cine refuerza los aspectos míticos que se asocian a esta ciudad, tal el caso de Invasión y Las veredas de Saturno.

⁸⁸ El título es cita paródica de “las rubias de New York” (Peggy, Betty, July y Mary)de la película El tango en Broadway (1934). Un antecedente a tener en cuenta es Rubias de New York o The Manhattan Tango de Kado Kostzer (1980)

borrosa de la ciudad tenga su paralelo en la imagen distorsionada que de cantores porteños proyectan; invocan a Troilo, pero han perdido el tango⁸⁹. Es decir, que en la degradación de las gardelianas “rubias de New york” encarnadas en estos cuatro frágiles seres a la deriva en el exilio, junto con un Buenos Aires que lenta e inexorablemente va desapareciendo de la esfera de la realidad para entrar en un universo mítico, los símbolos tangueros que les otorgaban identidad se distorsionan. Lo popular del tango se mimetiza con otras dos manifestaciones igualmente “populares” como el rock y la música tropical. El motivo del viaje aparece como estructurante de la acción y se conecta con el de la inversión de la fortuna -una forma de vida que experimenta cambio y por último el resultado de esa alteración- pero cada viaje implica una disminución del poder del personaje y una aniquilación del mismo.

En ambos casos, los personajes recortan paisajes y recuerdos, que arman y desarman en ocasiones de modo consciente, en otros siguiendo ese inconsciente colectivo del que hablaba Jung, y llegan a componer un álbum de postales ciudadanas. No hay imágenes de miedo o de violencia, ni la ciudad aparece como encarnación del mal, sí como un espacio en el que se cristalizan figuras y estereotipos tranquilizadores.

• LA DECONSTRUCCIÓN DE UN MITO

“Vista en su dimensión plástica, la escritura es materia abierta por el trazo -sostiene Raúl Dorra-, y al cobrar realidad la escritura señala juntamente la herida y lo herido”, completa Guillermina Casasco⁹⁰. En 1989, *Postales argentinas*, de Alejandro Bartís, se convertía en una obra renovadora dentro del campo teatral, tanto por su escritura como por su puesta en escena. Allí se muestra una Argentina construida por fragmentos/estereotipos (¿qué otra cosa sino fragmentos y estereotipos conforman las postales?). La vozhablada dialoga con el discurso musical del bandoneón en particular -instrumento ejecutado en escena- y el discurso tanguero en general, pero también surge la palabra escrita que asienta, por momentos, literalmente, en el cuerpo de los actores. Esta escritura funciona tanto en una dimensión plástica, como en una dimensión simbólica: es la historia argentina que se escribe (inscribe) en el cuerpo de sus habitantes, los hiere, los condiciona, los somete, los marca.

Postales Argentinas de Ricardo Bartís elige una forma intertextual como la parodia donde la palabra ajena es a la vez mostrada como extraña y utilizada dialogalmente como la propia. Por momentos, un registro, un estilo, son vistos en forma simultánea burlonamente y con simpatía: el personaje ve su lado ridículo, pero no deja de sentirse, de cierto modo, representado por este. Se trata de un comentario siempre en el límite de lo farsesco y lo melodramático folletinesco, de las frustraciones, esperanzas, limitaciones y mitos porteños, a partir del itinerario de su protagonista Héctor Girardi. Y porque, como argumentaba Roland

⁸⁹ Dos ejemplos: en una secuencia, Virulana intenta traducir al inglés Pobre gallo bata-raz cantado por Roberto, y, en otra, describe un espectáculo en el que con unacubana bailaba un tango que finalizaba con giros tropicales al grito de “¡Calentito, mi ne-gro!”

⁹⁰ Conversaciones con la citada investigadora en el marco del Seminario de Posgrado dictado por Raúl Dorra, “El trazo de la escritura y la mirada”, Jujuy, 2003.

Barthes sobre la necesidad de la parodia de anunciarse como tal, Bartis desde un elemento paratextual la preanuncia. El programa nos remite al mundo del radioteatro: el título de la obra, el nombre de la compañía (Trovadores del Futuro), el vate porteño (Héctor Gilardi-Héctor Gagliardi poeta de las madres y las novias), el nombre de la heroína (Pamela Watson), el tango, los lugares ya mitificados por Borges (el Río de la Plata, el Puente de la Noria, el bar, los suburbios) y tantos otros que surgen de la sinopsis del espectáculo también impresa en el programa. La propuesta del dramaturgo-director desnuda y hace tambalear ciertos mitos. Como el de la madre, presentada en los tangos como santa, como refugio seguro y definitivo del hombre que ha sido golpeado por la vida y que se convierte en evocación dolorosa cuando ella ha muerto. Aquí, nuestro héroe se dirige en busca de inspiración a la casa de su madre -a la que denomina “santa”, “mamita”, “viejita”-, pero a la que deberá matar dos veces, porque las madres son inmortales. Esta mujer que lo estafa en el juego del truco (que basado en la mentira -como también lo señala Borges- es el juego nacional)es la misma que lo ha engañado respecto de su pasado. Producto de esas mentiras Girardi, el proteño, es un hombre sin historia y sin futuro, un huérfano destinado a la destrucción. Su búsqueda frenética de la identidad a través de la escritura lo conducirá al fracaso, un fracaso con el que confronta cada vez que se mira al espejo. No solo destruye a su madre y a su esposa, sino también a sí mismo. Carece de un lenguaje propio (¿o lo propio es la posesión de un lenguaje saturado de intertextualidad?) y no podrá crear nada que lo immortalice y lo distinga (si su madre trasmitía modelos repetidos robados de otros textos; él roba de las cartas del correo). De hecho, ni siquiera es capaz de comprender la diferencia entre lo que es y lo que parece. Es precisamente esta imposibilidad, la que nos conduce a la desmitificación de la Reina del Plata: esas callecitas porteñas con flores, aromas y ruiseñores que ve Girardi es opuesta a la ciudad que se presenta al espectador y cuyos elementos referenciales son la heterogeneidad y el deterioro. El núcleo: la precariedad, nuestra precariedad, una muestra de la pobreza desde la pobreza misma. Ha matado a su madre, arrojado a su esposa por la ventada (como lo hiciera el ídolo del boxeo Carlos Monzón), anulado su posibilidad de descendencia y se ha enfrentado a su esterilidad creadora. Solo le queda el suicidio. La primera proposición materna de volver al útero, al agujero negro, que primero rechaza, es la que finalmente acepta cuando elige morir en “el mar anaranjado del Plata”, anaranjado como el jugo de naranjas que le preparara su madre.

En las técnicas tradicionales del “retorno hacia atrás”, el retorno individual al origen se concibe como una posibilidad de renovar y de regenerar la existencia del que lo hace. El retorno al origen se puede efectuar para toda clase de fines y es susceptible de tener variados significados. En los rituales iniciáticos implican un *regressus ad uterum* con el fin de hacer nacer al recipiendario a un nuevo modo de ser o de regenerarlo⁹¹. En *Postales argentinas*, el retorno a la matriz se resignifica por la penetración en un terreno “sagrado” (las márgenes

91 Hay travesías iniciáticas en el descenso a una gruta o a una hendidura asimiladas a la boca o al útero de la madre Tierra. El héroe que sale victorioso de estas pruebas adquiere un nuevo modo de ser. Bajo este concepto puede ser leída Periferia de Oscar Viale.

secas) identificado con el útero de la madre Tierra y el recipiendario coincide con el ejecutor. El protagonista quiere recuperar el pasado (la memoria desempeña el papel principal). Ese remontar el tiempo implica una experiencia tributaria de la memoria personal.

Esta indagación de la escritura, la palabra y el mito, desde la escritura, las palabras y los mitos, compone un espacio poético donde se entrecruzan varios discursos (literarios, políticos, publicitarios, míticos y cotidianos) donde una pluralidad de voces, de modo más o menos definido, resuenan en él. Después de transitar entre la parodia y el melodrama llegamos a un desenlace funesto: el protagonista muere autodestruyéndose. Es que la casa de la madre ha ido enterrándose en las márgenes secas del Río de la Plata y Pamela ha renunciado a la inmortalidad; nuestros mitos más queridos se han desvanecido: Dios no es argentino, las madres no son santas, Carlitos no es inmortal, Buenos Aires no es La Reina del Plata y las aguas del Río de la Plata no tienen “color de león”⁹². Pero además de desmontar la visión sublimada de la ciudad, deconstruye a través del humor (incorporación de elementos propios de la parodia y empleo de la hipérbole) convenciones canonizadas del teatro argentino. Nos encontramos ante una representación de la representación.

Kerenyi insistió en sus trabajos sobre el significado profundo que adquieren los actos fundacionales, no solo por el tipo de vinculaciones que impone a las generaciones futuras sino, en el caso específico de la fundación de una ciudad, por el grado de condensación de la fuerza cósmica originaria a la que es preciso constantemente volver. En esa vuelta al origen y al tiempo originario está el fundamento de toda mitología. *Historia secreta, el regreso* de Silvia Copello (2001) desmonta precisamente todo el “mecanismo mítico”.

La fundación de la ciudad de Buenos Aires no reproduce el acto originario y definitivo de la creación (la ciudad fue fundada dos veces), ni la ordenación del espacio repite la obra ejemplar de los dioses (tanto Mendoza como Garay se equivocaron). La ciudad no es ya centro irradiador de un poder (la estabilidad es imposible pues se encuentra apoyada sobre el barro) y todo lo que se relaciona con ella es producto de un malentendido (el Río de la Plata nunca fue mar ni nunca hubo plata). El descentramiento de la identidad es inevitable para sus futuros habitantes (un sorteo determinó que su patrono sea un santo francés), y el sentido de irrealidad que actualmente nos invade se remonta al momento de su fundación, con un Mendoza que trae sedas y telas en lugar de anzuelos y redes para alimentarse. La ignorancia convive con

92 Esta visión de Buenos Aires como ciudad estéril y deteriorada y destruida, que deteriora y destruye a sus personajes, completa aquellas reflexiones que hiciera Osvaldo Dragún a raíz del estreno de una de sus obras: “Pero con ¡Arriba, Corazón! sentí la necesidad de reconstruir (...) mi ubicación en el espacio. Tenía la sensación, de pronto, de que habiendo vivido y amado toda mi vida a Buenos Aires (una ciudad sin terremotos), me parecía haber estado rodeado de terremotos. (...) En una ciudad donde todo lo que se construye se mueve, tiembla, se destruye, obliga a empezar siempre todo de nuevo. (...) Tan fuertes eran esas imágenes que en un momento determinado hasta se había pensado en llamar a la obra Hijos del terremoto, que éramos nosotros, los sobrevivientes de un terremoto que nunca existió” (del Prólogo a ¡Arriba Corazón!, Teatro Municipal Gral. San Martín, no 20, 1988). Por ello, la profesión que el dramaturgo elige para el protagonista, Corazón, es la arquitectura; Corazón es así “metafóricamente un hombre que se construye” (Omar Grasso, “En busca del país de los artistas”, entrevista de Sergio Morero, Revista Teatro, n° 29, a. 7 mayo 1987, pp. 33-39).

la superstición (aún en el siglo XVI se busca conjurar la invasión de ratas con promesas a San Simón Judas, detener las grandes lluvias con procesiones y las sequías con novenas).

Los cuatro hombres que dialogan en escena, pero también corren y cantan, revelan precisamente a través de las canciones, cuyos títulos son altamente significativos, los tics, prejuicios y creencias míticas que fueron orientando la historia de nuestra ciudad: “la canción del sorteo” (la elección de un patrono protector depende de un juego), “la canción de la pérdida” (el extravío de elementos materiales y simbólicos que dotan de entidad a una ciudad, como los planos de Garay y los diseños para el escudo), “la canción del sinmemoria” (los habitantes ignoran la historia de una ciudad marcada por el misterio y aferrados a dos imágenes congeladas: el aceite caliente de las Invasiones Inglesas, y los paraguas del Cabildo de 1810), “la chacarera del mañana” (el futuro domina todo, “somos magos del más allá”), “el tango de mi ciudad” (habitantes fantasmales a quienes solo les interesa zafar en medio de “montañas de silencio” y de una niebla pesada que “tapa el aire de la verdad”).

En esta obra también la memoria juega un papel central. Pero en este caso una memoria colectiva: una sociedad capaz de recordarse dispone de una fuerza mágico-religiosa más valorable que la que solo conoce el origen de las cosas.

Para Adrián Gorelik, la mejor forma de comprender la ciudad es “atravesarla con hipótesis ‘interesantes’, es decir críticas, volver a construirla como el detective o como el extranjero” (2004, 114). Precisamente nuestros dramaturgos proponen nuevos modos de recorrerla, la construyen como celebración (“ciudad armónica”) pero también como problema (ciudad dividida en la que ricos y pobres confrontan). La ficción escénica ilumina los datos que ofrecen estadísticas y censos, el mito completa los intersticios que deja la historia, la mirada individual halla eco en una palabra colectiva. Como ninguna de estas obras ofrece una “narración global” sobre Buenos Aires, queda en el receptor la tarea de reunir e interpretar los fragmentos que cada una de ellas ofrece.

GARDEL EL INMORTAL

Mitificado desde el momento de su muerte, el cantante se convirtió de modo inmediato en el protagonista elegido por poetas y narradores⁹³ como también cineastas⁹⁴.

Con cada aniversario de su nacimiento o de su muerte las opiniones de sus admiradores más calificados cubren las páginas de los periódicos: “La leyenda es una sublimación. La vida de Gardel era sublime de por sí” (Edmundo Guibourg); “En su voz se refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar. El Gardel de los años veinte expresa y encierra al porteño” (Julio Cortázar); “Su voz es la pasión en que a veces confluyen los seres que forman las multitudes populares” (Francisco Luis Bernárdez); “Gardel no está en discusión. Es un sueño colectivo, simplemente se lo siente” (Jorge Göttling)⁹⁵. Estas opiniones contrastan

93 Véase sobre este punto el artículo de Guillermo Ara (1987): “Los dos Gardel. Carlos Gardel y la literatura nacional”.
94 Véase sobre este tema el artículo de Jorge Miguel Couselo (1987): “Carlos Gardel en el cine”.
95 “Carlos Gardel cumpliría hoy 100 años” (Clarín, 11 diciembre 1990, pp. 26-27).Ese mismo pe-

cuando los entrevistados a propósito de los sesenta años de la muerte de Gardel pertenecen a las nuevas generaciones (estudiantes menores de veinte años en 1995). ”Hay que respetar la época para entenderlo“, “Gardel no es nada del otro mundo”, “era pintón y tenía buena voz”, “es un chabón que canta tango”, “tenía una voz opaca y ahora se usan voces más luminosas”, “siempre estaba como en pose, ¿no?, con la sonrisa dura, medio acartonada”, “no sé si tenía mucha técnica pero tenía expresividad”⁹⁶. En esa misma publicación, la voz de Jorge Göttling se alza para justificar el mito por “el simple imperio de una vida mágica”, por ser el eco de Buenos Aires y “bocina parlante del habitante de esa ciudad”, remitir “a un idioma común y a una referencia compartida; y la de Jorge Aulicino para formular dos interrogantes: “¿puede estar sufriendo deterioros el mito de Gardel? ¿Qué identidad proporciona Gardel?”.

En el período que nos ocupa, y tal como puede apreciarse en la bibliografía, aparecieron importantes trabajos teóricos sobre Gardel como fuente de inspiración, como modelo y como mito. Los tangos cantados por Gardel son apropiados por el rock: en los 80 Litto Nebbia graba *El día que me quieras*, Baglietto, *Rubias de New York*, y Moris incorpora en su espectáculo de 1985, *Volver*⁹⁷.

Beatriz Trastoy resume con claridad este proceso:

Frecuentemente tematizada en la narrativa, la poesía e inclusive en el cine, la figura de Carlos Gardel parece interesar a nuestros dramaturgos recién hacia fines de los años setenta. Ya sea insólitamente fusionado con Juan Moreira (en *El Inmortal*, de Marta Gavensky, 1975), fetichizado con cinismo (Aquí *durmió Gardel* de Diego Mileo, 1985), invocado como modelo de imposibles epígonos (El *viejo criado* de Roberto Cossa, 1980 y *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza) sublimizado en medio de la sordidez y la marginalidad social (Subterráneos *de Buenos Aires* de Jorge Huertas, 1983) o degradado hasta el ridículo (Cuesta *debajo* de Gabriela Fiore, 1986), *Extrañas figuras* de Carlos Pais, 1993), Gardel opera en nuestro teatro como pivote de modalidades discursivas diferentes, en las que el gesto paródico se vuelve, muchas veces principio constructivo (1995, 25)⁹⁸.

Creemos que es necesario comenzar nuestro recorrido con *El viejo criado* no solo por ser un referente insoslayable, sino por las continuas representaciones que se siguen realizando en distintos escenarios del país y el peso que sobre las nuevas generaciones ha tenido su autor. Esta obra nos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre los mitos personales y colectivos que

riódico había publicado dos días antes un informe especial bajo el título “Gardel, el mito que sonríe”.
96 “Carlitos no se rinde. A 60 años de su muerte, cómo evolucionó el mito de Gardel”, Clarín, segunda sección, 25 junio 1995, pp. 2 y 3).
97 Véase sobre la relación entre el tango y el rock el artículo de Pablo Vila (1987) “El-rock, música argentina contemporánea”. Según la hipótesis de este trabajo “laparticular estética del género íntimamente ligada a un determinado tipo de relaciónso-cial- determina que el movimiento del rock nacional, sin ser estrictamente rock enlo musical, aunque sí lo es en lo ideológico, no puede adscribir a otra cosa que a la música popular argentina contemporánea” (p. 24) (el destacado es nuestro).
98 En este mismo artículo, Trastoy señala que resulta notable la tardía incorporaciónde Gardel a nuestra escena a diferencia de lo sucedido en el teatro latinoamericano enla que se destacan dos piezas paradigmáticas: Matatangos de Marco Antonio de la Parra (1978) y El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas (1979).

aparecen estrechamente conectados con Gardel, mito popular por excelencia, instalado en Latinoamérica desde el mismo momento de la muerte del cantor, desde el mismo momento en que se convierte en modelo de otras vidas (Gardel es seductor, inigualable, inmortal)⁹⁹.

¿Cuál es el estatus de la figura gardeliana en esta nueva estructura a la que se ha integrado? ¿Qué función cumple el personaje de Ivonne? El modelo Gardel aparece como una cita reliquia que manifiesta pertenencia a una continuidad discursiva, es cita cultura que cumple la función fática de buscar convivencia al provocar adhesión automática, y como cita especular que pone en funcionamiento sus propias categorías. Gardel opera en dos niveles, según se lo utiliza como término sustantivo o adjetivo: en el plano del enunciado, Gardel personaje histórico cuyos huecos y datos ambiguos han sido llenados con ciertos datos reales (su estancia en París, su actividad profesional)¹⁰⁰ y ficcionales (es el único que puede hacer el amor y sonreír); como adjetivo nos obliga a cambiar de nivel, es en el plano de la enunciación que se construye una relación verdaderamente significativa: su valor modélico y su poder epifánico para nuestra sociedad a través de todos los tiempos¹⁰¹.

Ivonne se interpola entre el mito y los receptores -el testimonio es el mediador entre el acontecimiento admirable y quien recibe el testimonio al escuchar su narración (Ricoeur, 1974)-, ella es la depositaria de un relato que contiene valores éticos e imágenes arquetípicas y autorizada mensajera de una creencia compartida e incuestionable, portadora de un sentimiento identitario capaz de neutralizar diferencias entre los hombres. Sujeto de mitificación, sirve, a su vez para mitificar: quien estuvo con el marqués de Chatelon, con el conde de Bismarck y un rey africano, prefirió un porteño¹⁰². El mito de Gardel continúa vigente porque las tensiones entre dos actitudes argentinas: el machismo y la nostalgia auguran su continuidad en cierta medida; “el mito está erosionado, pero el cantante sigue vivo” (Cossa, 1995, 5).

Tradicionalmente la figura del cantante aparece como mito fundante, el del ídolo inmortal que no solo permanece a través del tiempo, sino que se perfecciona con el devenir (“Carlitos cada vez canta mejor”). De hecho, continúa siendo hoy un símbolo exportable de identidad nacional. La existencia histórica del cantante no puede ponerse en duda, se conoce

99 Se exalta su apostura viril (“cualquier cacatúa / sueña con la pinta de Carlos Gardel”, canta el tango); como con los héroes, no se lo nombra sino que se lo alude con metáforas (El zorzal Criollo), con ironías cómplices (El mudo), o con diminutivos (Carlitos) y con apelativos (El Mago, El maestro, El morocho del Abasto) que son suyos por antonomasia; se novela su atractivo erótico (“Princesas de la sangre y del dólar se sintieron fascinadas por la vertiginosa sugestión que emanaba de su hombría; esa romántica hombría del tipo latino que enamoraba al conjuro de canciones tristes y esperanza-das...”). (Revista Antena, 18 junio 1957); se ejemplariza su ascenso social y su falta de infatuación (“De la cuna más humilde había llegado a la cima del triunfo sin un solo cambio. Era un gran señor que comentaba con orgullo sus comienzos en el pinto-resco barrio del Abasto” (Antena), en fin, se le atribuye la inmortalidad (“Cada día canta mejor”) (Zimmermann, 1985, 110).

100 Gardel en el café de La Paix vestido de gaucho, remite a Tango en Broadway.

101 “...Carlitos, un personaje irreal, un fantasma que va y viene, que se aferra a todos los mitos del tango. Para mí el tango se ha convertido un poco en el subconsciente colectivo desde Gardel, un mito irrefutable, quizá el único que queda”... (Cossa, 1986, 50).

102 Unido al mito gardeliano: “Un mito en el que está toda esa idea de la Francia maravillosa, de la Europa culta... La obra siempre está en ese plano. La intención es un poco ironizar todo ese subconsciente colectivo...” (Cossa, 1986, 50. El destacado es nuestro).

la fecha y el lugar de nacimiento y muerte (aunque sobre el lugar continúa la polémica), y hasta el nombre de su madre y los lugares que frecuentó en su juventud. Pero en la memoria popular, la personalidad histórica de Gardel es prácticamente anulada y su biografía es reescrita según patrones míticos. Quien históricamente estuviera al servicio de Barceló, caudillo conservador de Avellaneda (la dimensión popular no excluye referencias a posturas reaccionarias), aparece en la campaña electoral de 1973 asociado al peronismo: “Si Gardel viviese, sería peronista”, y “no falta quien argumente por un Gardel socializante...” (Folino, 1966, 120)¹⁰³. El cantante también aparece asociado al creador del psicoanálisis: el dueño de Guido’s Bar -antiguo sitio que reunía a los taxistas- incluyó en 1984 el retrato de Freud junto a los retratos de Gardel y San Martín, porque es el “padre de los analistas”¹⁰⁴.

En el período que nos ocupa conviven dos líneas: una que consolida el mito de Gardel como factor positivo de unión y renacimiento de una identidad ciudadana y que metonímicamente opera en una dimensión nacional; otra, en la que ese modelo de vida comienza a degradarse desde una mirada paródica. Es decir, que un mismo personaje mitificado resulta apto para generar una estructura de descubrimiento y otra de encubrimiento.

• HACIA UNA RECONFIRMACIÓN DEL MITO

Varios dramaturgos optan por una especie de biografía escénica cuyas diferentes secuencias recrean los momentos más importantes en la vida del cantante ya sea siguiendo un orden cronológico o recurriendo al *flash back*. En un eterno retorno: Gardel reaparece “en carne y hueso”, como fantasma, como memoria en acto.

La celebración del año gardeliano dio origen a una serie de obras destinadas a revelar aspectos de su vida pública y de su vida privada así como rendir homenaje. En esta línea puede situarse *Carlos Gardel y nosotros*, de Juan M. Miró (1985) quien, apoyado en las imágenes de diapositivas y la voz de un relator desea “evocarlo, exaltar su vida y el milagro de su tiempo”; reúne en sí las virtudes y nos representa como modelo, “resume con su presencia a cada ciudadano que vive en la ciudad” y **todo** lo hizo bien y **nadie** como él cantó nuestro tango (el destacado es nuestro). El *Introito a Gardel*, también sitúa al personaje en un plano de trascendencia religiosa: a Gardel lo llevaron al cielo para cantarles a los ángeles (“Te quemaron los dioses / Te tutean los ángeles”). Como resultado de una simbolización personal pero que coincide con lo colectivo confluyen metáforas, comparaciones e imágenes que asocian a Gardel con “una estrella en llamas”, una presencia que arde, un fuego que no se extingue, una presencia que

103 O. Del Priore (1975) se esfuerza por ir en contra del conservadurismo de Gardel. Menciona que grabó un tango de “típico corte anarquista” como Vida amarga de Eugenio Cárdenas, o bien piezas que denuncian la crisis de la década del 30, como Pordioseros, de Barbieri, Acquaforte de Marambio Catán y Al pie de la Santa Cruz, de Battistella y Delfino, entre otros. Pero para Jorge Göttling (1987), Gardel, si bien manifestó su adhesión al reaje, “jamás tuvo la intención de cuestionar ningún orden, por injusto que fuera, por ese condicionamiento filosófico que lo encadenó por vida: creer solo en la superación por la vía unipersonal, sea mediante la propia valoración, o por el estímulo, muy tanguero, de la suerte”.

104 Tomamos este dato del “Informe espacial: El psicoanálisis en la Argentina de la crisis. Aquí Freud es Gardel”, El Periodista, a. 4, n° 197, 15 al 21 julio 1988.

resurge entre las cenizas. Por momentos el personaje de la pieza teatral actúa y habla como lo hacía el personaje en las películas, e historia, leyenda y ficción se entremezclan. El mito debe ser reafirmado, por ello se incorpora en el texto lo que sobre él se ha dicho: un predestinado por Dios para el canto, el bronce que sonríe, el hijo de todas las madres, el amigo más noble y más fiel, cantante sin tiempo, popular y clásico.

En *La joven historia de Carlos Gardel*, de Hugo Ríos (1985) vemos al cantante descender de un cuadro para contarnos un fragmento de su vida (la partida hacia París con una amiga en busca del dinero y del éxito, el adiós a la madre y a Rosita con la promesa de triunfo y regresar por ellas, el asedio femenino que sufre en su viaje, el rechazo de esas propuestas). A la hora del desenlace, Gardel regresa al cuadro. Los escasos momentos elegidos de la vida de este artista son suficientes, quien relata un mito puede nombrar una parte de él pues sabe que esta remite a un todo¹⁰⁵.

Esta actitud reverencial se continúa en el tiempo más allá del hecho puntual de un aniversario.

Gardel Carlos & Charles, de José L. Rodríguez (2003) busca revelar datos que aclaren el origen de Gardel: su verdadera madre, la conflictiva relación con su hermano que muere en Europa, en la Primera Guerra Mundial, su tristeza por no tener un hijo y otros aspectos de su vida personal. Como recurso para probar la legitimidad de su historia el personaje de Gardel se dirige directamente al público en actitud apelativa. Esa misma actitud es asumida por el personaje del piloto del avión, quien necesita aclarar los acontecimientos al momento del despegue y descargar responsabilidades. Este interés por brindar una información exhaustiva y detalles de la vida privada de Gardel lo encontramos también en *Gardel@ Tango*, de Mabel Loisi (2004) y se incluyen los nombres y apellidos del piloto y de sus acompañantes, como así también de aquellos que lo acompañaron en sus giras. Así como los que están a punto de morir recuerdan de modo vertiginoso toda su vida, la escenificación de los momentos previos al accidente de Medellín, impulsa al personaje a rememorar los momentos más significativos de su vida¹⁰⁶: Berthe planchando en su pieza humilde (1907), el encuentro con Razzano (1911), el encuentro con Castriota y Contursi (1917), su relación con Isabel (1923), el encuentro con el príncipe de Gales (1925), la gira europea (1927), su diálogo con Chaplin (1931), la madre en Toulouse (1935).

Pero en esta obra, además, la mitificación del protagonista adquiere una notable intensidad por las metáforas que encierra el discurso del Speaker (“Está carreteando el avión rumbo a la Parca que baila un tango de Fuego...”; la voz de Gardel “es un milagro”, “derriete

105 Otras obras cuentan la historia de Gardel uniendo los textos hablados con las canciones que formaron parte del repertorio gardeliano, tal es el caso de *Carlos Gardel peleando sueños*, de Jorge Álvarez (1996), *Gardel*, de Ricardo Giustozzi y Víctor Pronzato (1996), *El Gardel de Medellín* de Luis Ríos (1999).

106 Jorge Álvarez, también había elegido narrar la vida del cantante comenzando por el viaje final y recomenzado por su infancia (*Carlos Gardel peleando sueños*, 1996), asimismo algunos de sus personajes lo santificaban: para el paisano que le pide cosas es “San Carlos” y para la mina, “mi Dios callejero”.

la nieve”). Como en las tragedias, el protagonismo del destino. Gardel había afirmado: “Yo ya tengo padre. Se llama Tango”, pero según Ivonne, el tango es maldito porque “envenena, con su dulzura”, “fascina”, “mata y domina”. Al momento de su muerte es ya santificado (para Ivonne que se suicidará sosteniendo la foto del cantante, el 24 de junio de 1935 es “San Gardel”).

Como los mitos no pueden tener manchas, en la escena onírica en la que se encuentra con García Lorca, Gardel justifica su apoyo a conservadores y anarquistas (“Para conseguir que todos fueran partidarios míos”) y se compara con Jesucristo (“Mi misterio... se inventó solo. Tuve más padres que Jesucristo y todas mis madres fueron pecadoras), reiterando y completando lo que había declarado antes, cuando tres hombres -Carlos Escayola, José Gardés y Paul Laserre- se disputan su paternidad: “Yo nací sin ombligo como Jesucristo”. Y como un Cristo dará su sobretodo a un mendigo en una noche helada en Nueva York y después de muerto hará milagros en Buenos Aires, haciendo aparecer una billetera llena de dinero en la basura que recoge una pareja de cartoneros. (“Mi pueblo no puede comer basura”). A pesar de que su milagro salva solo a dos personas, despierta los aplausos del Che Guevara que avanzando por la platea lo reconoce como su igual, un revolucionario. El mito se consolida así en todos sus frentes.

La recreación de un Gardel revolucionario cobra cuerpo en *Gardel no te rindas*, de Beba Basso (1988), obra en la que se denuncia la miseria, la injusticia, la marginación que sufre un sector de la sociedad argentina, al tiempo que se denuncian las desapariciones y secuestros de la última dictadura. Allí el personaje Gardel-no-ha muerto, émulo del cantante y de “impecable aspecto gardeliano”, resucita del estado de inmovilidad al que lo ha sometido su “síndrome de ausencia”, para matar a quien está al servicio de la explotación económica y se somete a la obediencia debida: el resto de los habitantes del conventillo matarán a quienes intenten retrotraerse a la violencia de la dictadura militar. Este grotesco trabaja sobre dos planos: un afuera, que según la autora debe tener el peso de “ciencia ficción inaccesible y agresiva”, y un adentro, espacio de la realidad cotidiana que se vale “de cualquier conducta para sobrevivir”. La obra amerita una lectura política que está anunciada por los epígrafes elegidos: “El momento de los vivos”, de Fernando Sánchez Sorondo, un fragmento de “Derrota”, de Gibran Khalil Gibran, y otros de Marcuse y Miguel Hernández, a los que se suma una reflexión de Michele Ristich de Groote sobre los norteafricanos en Francia y otra de la propia dramaturga sobre la Conquista del Desierto. El mito de Gardel opera en este contexto: el Gardel que no se rinde es “fuerte, alto, viril”, y no debe rendirse porque Gardel opera como modelo del hombre argentino que tampoco debe rendirse “aunque vengan degollando”. Gardel es eterno (“Vos y yo siempre juntos / desde el negro círculo de un disco gastando / la ilusión de tu retorno/ girando, girando, girando”) y quien rescata al hombre de sus días “opacos”. Expulsa a los explotadores como Cristo echando a los mercaderes del templo y como un dios rodea del resto de los habitantes del conventillo (apóstoles) en una mesa que remite iconográ-

ficamente a la “última cena”.

Siete cielos de Mónica Mafia y música de Corina Vilella Harry (2001) evoca el mito de Gardel en un contexto diferente: la escenografía tanguera está ausente y en cambio se habla de un ascenso espiritual. “La protagonista entra con su celular de última generación y sus canciones en francés, a un ámbito atemporal donde -cuidada por querubines- se encontrará con el ángel de la guarda de Gardel. En ese espacio, el tango se le revela como figura poética, como reflexión de vida, como necesidad y como predestinación en un sentido casi religioso” -nos dice su autora-. Confluyen en esta pieza, las reflexiones metafísicas en las que se perciben ecos de la poesía y filosofía de Marechal; elementos de una liturgia religiosa incorporados a una “liturgia tanguera” y un ritual subrayado por la confluencia de actores y muñecos (muñeco tótem, muñeco ícono). La figura de Gardel también aparece asociada a Marechal en la figura de un Adán Buenos Aires que llega a un conventillo de los años 30 (*Me lo dijo Gardel*, de Roberto Medici), al trágico final de Rodolfo Walsh (*Monólogo final* de David Viñas) o a la literatura borgiana (Agustín Pérez Pardella, *Gardel Borges Gardel*). En este último caso, la relación es de confrontación entre un arte popular y un arte culto. Pérez Pardella desde el mismo título da como vencedor al cantante: tiene una estatua rodeada de flores, su rostro siempre sonríe, el pueblo lo ama y es generoso, a diferencia de un Borges siempre severo, que le envidia el éxito, que se afana por compartir su protagonismo y busca infructuosamente en el mito descubrir algún hecho sobre este “dios callejero” (p. 293) que lo destrone.

Gardel y sus canciones se vinculan, asimismo, con otros géneros musicales populares como la cumbia, el bolero y el vals, en *Corazones solitarios* de Jorge Ricci. La pareja de dos marginales, una prostituta y un *cafishio* Margarita/Margaret y Milton) sueñan con un triunfo internacional. En ese éxito fantaseado, él visualiza a Gardel como público porque “es uno denosotros” y es a quien ella sonríe al final del número de baile, después de haber arrojado su guante al Aga Kan. Es interesante la asociación que en la obra se hace con otras dos figuras que, como vimos en capítulos anteriores, han sido igualmente mitificadas: Perón y Evita. Al imaginarse en Europa, Margarita/Margaret se ve así misma con sus joyas parecida a Evita y a Milton con su *smoking*, similar a Perón. Y París, como vidriera de la elegancia, es desplazada por el modelo sajón y la mujer para hacerse “más cotizada y apetecible” no adopta apodos franceses (Ivonne, Ivette, Margot), sino ingleses¹⁰⁷.

La farsa *Chau Carlitos* de Carlos Luis Serrano reafirma la creencia en la inmortalidad del cantante, pero además lo diseña como un personaje que “conserva lo que todo ser humano debe retener: su pureza de alma y el sentido de defensa de los más nobles sentimientos en pro de una sociedad mejor” (programa de mano). Gardel es eterno, su voz, inigualable, pero

107 Gardel-Gardel, de Casanova, Juárez y Sanzano, que en clave paródica relata los conflictos identitarios de dos Gardeles, sumando al tango, canciones húngaras, jazz, blues, vals, rock y “candome jinglero”. Eso no afecta al mito, porque “Gardel es Gardel”. Una mayor presencia de elementos desacralizadores del mito -tanto en el plano del texto como en el musical- exhibe el espectáculo Los megabytes en pos de la sonrisa de Gardel, de Oscar Edelstein.

además su solo nombre basta para que quienes lo nombren puedan realizar grandes hechos¹⁰⁸. Por ello su vida y sus canciones pueden guiar y ordenar otras vidas como la del protagonista de *Gardel mon amour*, de Antonio Seoane (2003).

Dos de las obras publicadas por Vicente Zito Lema en 1999 tienen como eje la figura de Gardel, personaje alrededor del cual se cristaliza una auténtica religión secular (Durand, 2003, 20) alrededor y su relación con la locura -los personajes de ambas están internados en una institución geriátrica- *Locas por Gardel* tuvo como punto de partida, conversaciones de las internas del Braulio Moyano con quienes estuvo en la Navidad de 1974, y alcanzó su escritura definitiva en 1990. Lucas que ha perdido a su madre ingresa al hospicio en busca de respuesta. Allí encontrará su propia muerte a mano de las internas. En su itinerario por el espacio de la locura afloran los delirios de las seis mujeres y se imbrican a los suyos: la femineidad, el machismo, la violencia, el sexo, los sueños, Gardel como héroe modélico y con el que se identifican hombres y mujeres

Por eso en los discursos de todos los personajes, miedos, mitos y deseos se insertan fragmentos de los tangos cantados por el ídolo. Son esas letras las que sintetizan y explican la vida: el hombre frente a la madre, la novia, la amante, los amigos, el barrio, la memoria y el olvido. Las mujeres se ven como objetos del deseo de Gardel, o quieren tener un hijo con él, o son destinatarias de sus canciones, o se ven como las heroínas de sus películas. Lucas necesariamente tiene que parecerse al ídolo: llevar un buchón bien blando, sonreír, bailar el tango y cantarlo, pero finalmente debe traicionar los sueños de Maité y desea escapar. Todas se lo impiden. El mito se derrumba e Inés desde el piano las convoca a cantar un bolero: “¡Estoy harta de tangos y de ese putazo de Gardel!” (p. 66). En esta obra la figura de Gardel puede ser leída como el “instrumento que muestra el lado oscuro de nuestras almas (y) como elemento disparador de nuestro cruce hacia el otro lugar de la frontera” aunque quede flotando el interrogante sobre cuál sea ese borde y en qué lado nos encontramos (Kohan, 2006).

Tal como lo afirma Durand y lo ejemplifica la mitología clásica “un mito existe por su gesta, por su *drama*, por su cortejo de epítetos y de verbos. (...) El dios es un conjunto, una letanía de calificativos” (2003, 159). A partir de esta premisa puede leerse *El bronce que sonríe (o la historia del Palangana)*, pieza estrenada en 2003. El interno que se ve a sí mismo como Gardel, escapado de las llamas, confirma su identidad precisamente en la confluencia de numerosos epítetos:

Soy el tango, soy la canción del suburbio, la garganta del Río de La Plata. Soy el Maestro, Troesma que le dicen.

Soy el Morocho del Abasto, el Zorzal Criollo, el Mudo. Soy el Mago, La voz inoivable, El que cada día canta mejor.

Soy un astro, una estrella de Buenos Aires que brilla en los cien barrios porteños (p. 81).

Las dos partes de la obra -la primera una obertura en dos movimientos: “Presenta-

108 ¿Chau, Carlitos! / dejame tu nombre / ¡y nada más! / que yo haré una montaña, un río, el mar / ¡Mil torrentes! (Tema final).

ción del mito” “Necesidad de mito” y la segunda conformada por doce escenas- desarrollan la historia de Palangana y sus peripecias dentro y fuera del hospicio y las permanentes intervenciones del Mito que aparece como “una imagen inquietante, sin edad” provocando por su “ambiguasexualidad”, “rígido, con una sonrisa sin fin” y atrayendo por su voz hermosa “en un registro agudo, femenino” (p. 80). Su contracara es el interno, con aspecto de un vagabundo beckettiano y de voz desafinada pero que se cree Gardel y es Gardel para el resto de los internos quienes terminarán matándolo porque “vivo no sirve” (p. 150). Como todo mito lo exige, el personaje debe estar muerto y eterno, joven y hermoso para siempre: “¡Un bronce que sonríe! ¡Capaz de hacer milagros! ¡De salvarnos para siempre! (p. 151). Para los locos -como para los cuerdos- la existencia del mito es necesaria, perentoria para la vida cotidiana, para el universo de los sueños.

• EL MITO CUESTIONADO

Frente a una abrumadora mayoría de obras que refuerzan el mito, algunos dramaturgos eligieron desmontarlo.

En *Aquí durmió Gardel* de Diego Mileo (1986) opera la desmitificación a partir de la elección del género sainete y el juego cómico que se genera a partir de la comercialización que se hace de la imagen gardeliana y la alienación que esta genera. Una ciudad personificada es quien lo desafía al triunfo. En *Extrañas figuras*, de Carlos Pais (1993), Gardel es un fantasma que acompaña a la vieja cancionista Rosita Echagüe, una figura que nada puede hacer para modificar la suerte de su compañera, y resulta incapaz por sí solo de lograr que su colega recupere la memoria y las ganas de cantar, perdidas a raíz de la muerte de su hija Malena a manos de la dictadura militar. Solo con la ayuda de la sirviente y de alguien que viene del afuera, un periodista, se logrará que los recuerdos y el canto vuelvan a existir. No solo se trata de extrañas figuras, sino de figuras en decadencia.

Requiem. para Gardelito de Bernardo Kordon y Roberto N. Medina (1987) elige a un patético Toribio Torres, un pobre mantenido sin trabajo que aspira a triunfar en televisión y aparecer en las revistas, reafirma el mito gardeliano desde todos los ángulos. El protagonista, antes de morir en lugar de al Padre Eterno, invoca al cantante, después de haberlo imitado en vida, copiando ante un espejo los gestos que le ha visto hacer en las películas, en especial, *El día que me quieras*; en la eternidad, el premio no es la contemplación de Dios, sino que Gardel le cante. Para él la salvación del país es que no se deje de cantar tangos. Su vida será un fracaso, a pesar de que varias veces aparezca la sombra de Gardel para aconsejarlo. Emilia/Margot lo rechaza por vividor y de nada sirve que la sombra de Gardel le repita una escena de una de sus películas para mostrarle cómo las trata. También fracasa el debut como cantor de tangos por que no llegó la orquesta, y la figura de Gardel, enmarcada en un haz de luz, aparece para consolarlo (“Yo por eso me acompañaba con la guitarra”). Cuando Gardelito se inicia en el negocio de la droga la figura de Gardel le aconseja tomar el dinero e ir a París “donde triunfa el

tango” y comprarse un traje de gaucho. Cuando queda acorralado por quienes vienen en busca del dinero también se encuentran con Gardel. Pero también la sombra le habla de sí mismo, de cómo extraña a la vieja, de la firma de un contrato exclusivo de sus recientes películas *El día que me quieras* y *Tango bar*, y cómo suena lindo el “Monsieur Gardel”. El coro (una murga) pide un réquiem para Gardelito. En la escena final, baja la luz, todos quedan estáticos, Gardel cruza la escena mientras se escucha su voz que canta *¡Mi Buenos Aires querido!* El mito permanece inalterable, pero resulta inoperante para quienes se aferran a él.

Dejamos para el final la obra que consideramos que de modo más evidente expone el cuestionamiento del mito: *Cuesta abajo* de Gabriela Fiore (1988), quien reúne imaginariamente a dos artistas Carlos Gardel y Rita Hayworth. Al principio parecería que en realidad el título se refiere específicamente a esta última, quien, a diferencia de lo sucedido con Gardel, alcanza la muerte después de una larga decadencia y un terrible deterioro. Sin embargo, lo que la obra está cuestionando es la existencia misma del mito, o al menos su falta de sentido, por boca, precisamente, de quien ha sido eternizado, fosilizado y hasta sacralizado por la sociedad. Es Gardel quien sostiene que “Uno no puede ser personaje toda su vida y toda su muerte”. Hay implícita una crítica a una sociedad que pareciera no querer abandonar la construcción de mitos y para la que: los ídolos deben ser vistos siempre como algo bello, sin debilidades ni defectos; la muerte trágica, es la puerta de acceso al mito (por eso Evita y no Perón) y su mitificación aparece asociada a un elemento religioso (Evita es santa, Gardel es eterno, lo mismo que el Che)¹⁰⁹.

En *Cuesta abajo* la desmitificación se opera en diversos frentes, se desacraliza el tango y se desacraliza al personaje. Gardel se vuelve persona común que envejece y puede ser olvidado después de la muerte; asimismo es superado por otro mito, ya que mientras Gardel llega “al borde”, Rita será capaz de traspasarlo.

Gardel cumple con todos los requisitos necesarios para construirse como figura mítica (nacimiento oscuro, vida breve e intensa, fama, muerte también oscura) Rita, es la persona que envejece lentamente y muere, corre así el riesgo de ser olvidada y, sin embargo, llega a ser un mito.

Si Rita nos aparece en plena decadencia y deterioro físico, Carlitos carece de los atributos míticos, aunque sí se respeta la iconografía, es “la descarada imagen de un Gardel de utilería” (Cosentino, 1988). Allí se muestra “su desdoblamiento en las dos margaritas (la que lleva el apellido Cansino y la más criolla y esperada por el cantor), el penoso intento de este por recuperar la magia de las canciones que suenan desde el fonógrafo, o la ilusoria espera de un amor de celuloide llamado Glenn, que amará a la mujer en la violencia de una cachetada solo si esta acepta la nueva ficción de ser Gilda”. Sustitución de la realidad por la ensoñación,

¹⁰⁹ Esta relación con lo sagrado no solo se da en el campo del teatro sino en el de la música. El disco que aparecería en coincidencia con el centenario de El Zorzal tenía como título “Oratorio Carlos Gardel”. Acompañando este disco, se realizó un video concebido, según su director, Ricardo de Angelis como “un ensayo sobre la imaginería porteña, contado como se nos ocurrió” (“Un rumor morocho”, entrevista de Edgardo Zunino, Sur, Cultura / Arte / Espectáculos, 14 septiembre 1990, p.17).

juego de olvido y memoria, ingenuidad y perversión, atmósfera de ficciones superpuestas. No hay parodia sino compasión, sobre todo de ese Gardel gordo, al que le cuesta recordar, que anhela llegar a la vejez y que no puede separar su vida de las letras de los tangos que entonaba¹¹⁰.

Gardel cumple con todos los requisitos necesarios para construirse como figura mítica (nacimiento oscuro, vida breve e intensa, fama, muertetambién oscura). Rita, es la persona que envejece lentamente y muere, corre así el riesgo de ser olvidada, sin embargo llega a ser un mito.

Ambos unidos por el destino trágico, de estar condenados por hombresy mujeres a ser “personaje toda su vida y toda su muerte”. Su presencia es lacontracara de la descripción que Mona Maris realizara en su momento:

Carlos era esencialmente masculino; su atractivo viril lo hacía simpático a los hombres del norte, para quienes esta condición no causa envidia sino simpatía. Puede decir que gran parte de los admiradores de Gardel eran hombres. Las mujeres tenían delirio por él y hasta lo abrumaban con suadmiración (en Sábato, 1986, 125-126).

La lectura de la obra se esclarece si la relacionamos con el artículo “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” de Graciela Scheines (1987). Esta investigadora señala la diferencia entre el ídolo (falso talento de adoración pasajera) del mito (personaje cuya imagen se agranda y estiliza); sigue a Lukács, quien ubica al mito en la derecha: para ella “esta aseveración tiene en Gardel (y también en Evita) un claro ejemplo: el mito, más que subversivo, es conservador, cristaliza un arquetipo, fija la realidad” (p. 29), advierte cómo los mitos populares van desplazando a los viejos mitos religiosos y cómo en el caso de Gardel también se recicla el mito de la América-utopía (mínimo esfuerzo-pingües ganancias) y convive con la realidad que mostraba Discépolo en el teatro. Si bien la autora parte de la premisa “Gardel no ha muerto”, elige el género farsesco, para presentarlo como un representante de la ingenuidad criolla¹¹¹.

110 Un Gardel que “vive tangamente esa ilusoria fuga al encuentro de Rita Hayworth aunque el ruido de un avión lo precipite a esconderse por temor a ser visto coqueteando con sus letras y su guitarra a la mujer más hollywoodense; mujer que vive su decadencia con el mismo ímpetu con el que vivió su esplendor” (Silvia Hopenhayn, El Cronista Comercial, 9 noviembre 1988).

111 La mayor deconstrucción del mito gardeliano la genera Bernardo Carey en Titulares (La voz del Pueblo), estrenada en 2009 y que escenifica la historia del diario Crítica, la relación amorosa entre su director Natalio Botana y Salvadora Medina Onrubia y -como nos lo señala su propio autor- el modo en el que una ciudad es capaz de crear su propia mitología (caso Carlos Gardel): “La historia produce mitos, cuando los hombre no pueden ser héroes”. Sobre el invento de un mito y sus relaciones con el poder, considero importante reproducir las opiniones del actor Manuel Callau a propósito de las elecciones ganadas por el cantante Palito Ortega y el corredor Carlos Reutemann, y de su experiencia como actor protagónico en El chalé de Gardel, de Víctor Manuel Leites en 1993: “Yo creo que en esta obra aparece el tema de cómo seconstruye el mito, de cómo los amigos de Ricardo, el personaje principal de esta obra,que es a su vez amigo de Gardel, le hacen creer que él es Gardel, porque lo necesitan. Y este se la come. ¿Para qué lo necesitan? Para dar un golpe de estado, para conectarsecon Gardel, para que la gente venga a escucharlo cuando ellos dan el golpe y ellos digan ‘señores, el pueblo vino a apoyarnos a nosotros’. O sea: ¿qué fue lo que votó la gentecon Palito Ortega o Reutemann? ¿Un proyecto? ¿una propuesta económica, social ypolítica?, ¿O votó La felicidad? ¿O votó la popularidad, la imagen pública que tieneReutemann de salir segundo durante tantos años en

La separación que implican los subtítulos precedentes, útiles a la hora de agrupar las obras según su tema central y el punto de vista elegido por los dramaturgos, resulta de valor relativo si tenemos en cuenta cómo los tres temas -el tango, la ciudad y Gardel- aparecen asociados e imbricados. La visión de la ciudad y su relación con París (un auténtico binomio operante) evolucionan de acuerdo con la carrera de Gardel. El tango dota al espacio del café de una significación mítica y lo convierte en “un lugar de suspensión del drama, de inercia” (Marimón, 1975,19). En los tres domina la transitividad:el partir y el regresar. Tanto la ciudad como el tango y Gardel generan y multiplican los gestos de fetichismo frente a un objeto que los representa: si el objeto metonímico es presencia, engendra alegría y su ausencia, desamparo como lo demostrara Roland Barthes en sus estudios semióticos. Todas ellas nos brindan la oportunidad de ver cómo se consolida y difunde un mito y también cómo los hombres (en este caso específico los argentinos) suelen forjarse una coartada que les permite sustraerse a esa “decisión ética” de la que nos habla Jung (1961). Y en los tres casos, los dramaturgos apelan a la redundancia -“clave de toda interpretación mitológica, el indicio de todo procedimiento mítico”-, y aunque algunas de ellas apelen ocasionalmente a un discurso demostrativo o una narración que muestre el encadenamiento positivo de los hechos, lo que exhiben es una “acumulación obsesiva de ‘paquetes’, de ‘enjambres’ o de ‘constelaciones’ de imágenes” (Durand, 2003,163)

OBRAS CITADAS

Jorge Accame, *Pajaritos en la cabeza* (libreto, 1987).
Jorge Álvarez, *Carlos Gardel peleando sueños* (libreto); Metropolitan II, 1º abril 1996.
Beba Basso, *Gardel... no te rindas* (libreto); Auditórium, Mar del Plata,2 diciembre 1988.
Bernardo Carey, *Titulares (La Voz del Pueblo)*; Presidente Alvear, 2009.
Alejandra Casano, Marcela Juárez y Pedro Sanzano, *Gardel-Gardel* (libreto);Club de Teatro, 16 diciembre 2000.
Francisco Cocuzza, *Sertango*; Gregorio de Laferrère, noviembre 2003.
Silvia Copello, *Historia secreta, el regreso* (libreto); La Fábula, 2001.
Roberto Cossa, *Gris de ausencia*, en *21 Estrenos argentinos*, Teatro Abierto,1981; teatro del Picadero, 27 julio 1981.
Gabriel Díaz, *Mediasuela*, en *Teatro 8 autores*, 1985; Centro Dramático,9 mayo 1986.
Santiago Doria, *Allá por el ventitangos*; Teatro Municipal de Pilar, 29 octubre1983, nueva versión Presidente Alvear, 17 enero 1997.
Osvaldo Dragún, *El jardín del infierno*, Instituto Nacional de Estudios deTeatro, 1962; Argentores, 26 mayo 1959.
----- *¡Arriba, Corazón!*, Buenos Aires, Teatro Municipal Gral. SanMartín, 1987, Teatro Municipal General San Martín, 23 abril 1987.
Oscar Edelstein, *Los megabytes en pos de la sonrisa de Gardel* (libreto); salaEstudios Armar Danza, 14 enero 1993.

la Fórmula I? Esto es lo que meatrajo de esta pieza. El uso del hombre público que es querido por el pueblo pordeterminadas causas, en función de los intereses del poder” (en La cuarta pared, s/d., pp. 14-15).

EL UNIVERSO MÍTICO DE LOS ARGENTINOS EN ESCENA - VOLUMEN 2		108	109	Perla Zayas de Lima
<p>Héctor Gióvine, <i>Morochos de New York</i> (libreto); sala La Nona, Mar delPlata, 4 enero 1989.</p> <p>Ricardo Giustozzi y Víctor Pronzato, <i>Gardel</i> (libreto); La Fábula, 13 abril1996.</p> <p>Carlos Gorostiza, <i>Papi</i>; Rosario, Paralelo 32, 1985. Ricardo Halac, <i>Metejón</i>, en <i>Obras Argentinas Premiadas en New York</i>,Fundación Autores, Buenos Aires, 2001; Foro Gandhi, 12 junio 2000.</p> <p>Jorge Huertas, Subterráneo Buenos Aires, en Teatro Argentino 1983, Buenos Aires, Universidad de Belgrano; Teatro Municipal Gral. San Martín, 13 septiembre 1983.</p> <p>----- <i>La cruz del sur</i>, en <i>Teatro 8 autores</i>, 1985; <i>Buscando la cruz del sur</i>, Centro Cultural Lope de Vega, 23 abril 1988.</p> <p>Ricardo E. Ibarlin, <i>Me lo dijo Gardel</i> (libreto); Centro Cultural Lope de Vega, 14 diciembre 1990.</p> <p>Bernardo Kordon y Roberto N. Medina, <i>Un réquiem para Gardelito</i> (libreto); Centro Cultural General San Martín, 1o marzo 1987.</p> <p>Rodolfo Kusch, <i>Tango y credo rante</i>, Buenos Aires, Talía, 1959. <i>Tango mischio</i>; Juan Cristóbal, 24 agosto 1957; <i>Credo rante</i>, Arte de América, 28 agosto 1958.</p> <p>Mabel Loisi y Osvaldo Gabino, <i>Gardel@ Tango</i>; espacio Colette, 15 junio 2004.</p> <p>Mónica Mafia (libro) y Corina Vilella Harry (música), <i>Los siete cielos</i>; Actor as Studio, 16 diciembre 2001.</p> <p>Héctor Malamud, <i>Tango clips</i> (libreto); estrenado primero en París en 1987, La Plaza Aires, enero 1990.</p> <p>Diego Mileo, <i>Aquí durmió Gardel</i> (libreto, 1986); 7 agosto 1992. Juan M. Miró, <i>Gardel y nosotros</i> (libreto); salón Caja de Ahorro, 23 mayo1985.</p> <p>Claudio Nadie, <i>Tangogro</i> (libreto); 17noviembre 1986.</p> <p>Juana M. Ocampo, <i>La lección de tango</i> (libreto); Goethe Schulle, LaHorqueta, Boulogne, 15 septiembre 1995.</p> <p>Carlos Pais, <i>Extrañas figuras. Del teatro de humor al grotesco</i>, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, colección El País Teatral, 2007; Paseo laPlaza, agosto 1993.</p> <p>Carlos Pais y Américo Torchelli, <i>Trilogía Teatro Tango. El hombrecito. Pobretipo. Muñeca brava</i>, Corregidor, Buenos Aires, 1997.</p> <p>Agustín Pérez Pardella, <i>Gardel Borges Gardel</i>, en Agustín Pérez Pardella,<i>Teatro</i>, Corregidor, 2001.</p> <p>Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, <i>María de Buenos Aires</i>; sala Planeta, 8 mayo 1986. Teatro Nacional Cervantes, 17 abril 2008.</p> <p>José Pupko, <i>Porqué tango así</i> (libreto); Centro Cultural Coopensur, Bahía Blanca, 3 septiembre 1989.</p> <p>Oscar R. Quiroga, <i>El malevaje extraño</i> (libreto, 1982); Alberdi, Tucumán, 10 diciembre 1996.</p> <p>Hugo Ríos, <i>La joven historia de Carlos Gardel</i>; Astral 7 diciembre 1985.</p> <p>Luis Ríos, <i>El Gardel de Medellín</i> (libreto); Luz y Fuerza, 25 septiembre 1993.</p> <p>Rubén Santagada, <i>Juicio al tango</i>; La Fábula, 10 mayo 1985.</p> <p>Claudio Segovia y Héctor Orezzaoli, <i>Tango argentino</i> (libreto); TeatroMusical de París Chatelet, 11 septiembre 1983.</p> <p>Antonio Seoane, <i>Gardel mon amour</i> (libreto); Belisario, 15 febrero 2003.</p>		Teatro: Teoría y práctica. N° 020	Teatro: Teoría y práctica. N° 020	<p>Julio Tahier, <i>Gotán</i>, en Escofet, Cristina y Adriana Cursi (compiladoras),<i>Tango y teatro</i>, Fundación Autores, editorial La Abeja, colección Elimaginario teatral, Buenos Aires, 2004; estreno La Fábula, 20 abril 1979.</p> <p>----- <i>Cantame un tango, Romeo</i> (libreto); La Fábula, 26 mayo 1984.</p> <p>----- <i>Tango y mangos</i> (libreto); La Fábula, 12 septiembre 1985.</p> <p>Oscar Viale, <i>El grito pelado</i>, Talía, Buenos Aires, 1969; Teatro del Bajo, 9 septiembre 1967.</p> <p>David Viñas, Rodolfo Walsh y Gardel, Fundación Banco Patricios, 9 julio1993.</p> <p>Vicente Zito Lema, <i>Delirium teatro. Obra teatral completa</i>, edición de laCampana, La Plata,1999.</p> <p>----- <i>Locas por Gardel</i>, Teatro Municipal 1° de Mayo, Santa Fe,30 noviembre 1991; reestreno: <i>Variaciones dramáticas de “Locas por Gardel”</i> en 2007.</p> <p>BIBLIOGRAFÍA</p> <p>AA.VV., <i>Le tango. Hommage a Carlos Gardel</i>. Actes du Colloque International, Toulouse, 13-14 novembre 1984, Université de Toulouse- Le Marfil, Eché Editeur, 1985.</p> <p>Ara, Guillermo, “Los dos Gardel. Carlos Gardel y la literatura nacional”, en O. Pellettieri comp., <i>Radiografía de Carlos Gardel</i>, Buenos Aires, abril 1987, pp. 17-24.</p> <p>Barthes, Roland, <i>Fragmentos de un discurso amoroso</i>, Siglo XXI, 2008. Borja, Jordi, “Paradigma social y milagro cultural”, en <i>David y Goliat</i>,a. XVII, n° 52 (septiembre 1987), pp. 58-64.</p> <p>Campra, Rosalba, “Más fundaciones míticas de Buenos Aires. El arrabal deltango”, en AA.VV., <i>Le tango. Hommage a Carlos Gardel</i>, Actes du Colloque, International, Toulouse, 13-14 novembre 1984, Université de Toulouse-Le Marfil, Eché Editeur, 1985, pp 229-246.</p> <p>----- “Buenos Aires infundada”, en R. Campra coord., <i>La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina</i>, Giardini Editori, Pisa, 1989, pp. 103-117.</p> <p>----- <i>Como con bronca y junando... La retórica del tango</i>, Buenos Aires, Edicial, 1996.</p> <p>Cosentino, Olga, “<i>Cuesta abajo</i>”, <i>Página 12</i>, 1o diciembre 1988.</p> <p>Cossa, Roberto, “Gardel y yo”, entrevista, <i>Clarín</i>, 25 junio 1995, p. 5.</p> <p>Del Priore, O. <i>El tango de Villoldo a Piazzola</i>, Buenos Aires, Crisis, 1975.</p> <p>de Ipola, Emilio “El tango en sus márgenes”, en <i>Punto de Vista</i>, a. VII, n° 25(diciembre 1985), pp. 13-16.</p> <p>Durand, Gilbert, <i>Mitos y sociedades: introducción a la mitodología</i>, Biblos,Buenos Aires, 2003.</p> <p>----- <i>Las estructuras antropológicas del imaginario</i>, Fondo de CulturaEconómica, México, 2006.</p> <p>Folino, Norberto, <i>Barceló, Ruggierito y el populismo oligárquico</i>, Falbo, BuenosAires, 1966 (reeditada por Ediciones de la Flor, en Buenos Aires, en 1983).</p> <p>Galeano, Eduardo, “Diálogo sobre Memoria del Fuego”, <i>Revista de Estudios Hispánicos</i>, San Juan de Puerto Rico (1992), pp. 449-474.</p> <p>----- <i>Memoria del Fuego II. Las caras y las máscaras</i>, Siglo XXI, México, 1985.</p> <p>García Pelayo, Manuel, <i>Los mitos políticos</i>, Alianza Universidad, Madrid, 1981.</p> <p>Geltman, Pedro, <i>Los mitos</i>, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.</p> <p>Gorelik, Adrián, <i>Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana</i>,Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.</p>

----- “Buenos Aires y el país; figuraciones de una fractura en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Ariel, Buenos Aires, 1999.

Göttling, Jorge, “Carlos Gardel y su tiempo”, en O. Pellettieri comp., *Radiografía de Carlos Gardel*, Abril, Buenos Aires, 1987, pp.101-108,

Jung, Carl, *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1982.

----- *Sobre las cosas que se ven en el cielo*, Sur, Buenos Aires, 1961.

Kérenyi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zürich, 1951.

Kohan, Sergio, “Locas por Gardel”, *Foro Celcit / 733*, 27 agosto 2006.

Mangione, Oscar, “La caída de los dioses. Un debate sobre los ídolos de finde siglo”, entrevista de Susana Colombo a Oscar Mangione y LuisQuevedo, *Clarín*, 7 septiembre 1997, pp 12-13.

Marimón, Antonio, “Discépolo y Manzi”, en *Los Libros*, n° 42 (agosto1975), pp. 16-21.

Nora, Pierre, “Entre la memoria y la historia. La Problemática de los ámbitos”, en *Les lieux de la mémoire*, Vol I. *La République*, Gallimard, París, 1984.

Ordaz, Luis, “El tango en el teatro nacional”, en *La historia del tango*, tomo 8, *El tango en el espectáculo*, Corregidor, Buenos Aires, 1977.

----- “La figura de Carlos Gardel en el teatro nacional”, en O. Pellettieri comp., *Radiografía de Carlos Gardel*, Buenos Aires, abril 1987, pp. 91-100.

Oxandabarat, Rosalía, “Lo que dicen los tangos”, *Brecha* (enero 2004)Uruguay.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1995.

Ricci, Jorge, Prólogo a *El clásico binomio. El partener*, Universidad Nacional del Litoral, serie Teatro Argentino, Rosario, 1989.

Rinesi, Eduardo, *Ciudades, teatro y balcones*, Paradiso, Bueno Aires, 1994.

Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, BuenosAires, 1986.

Sábato, *Tango. Discusión y clave*. Losada, Buenos Aires, 1968.

Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995.

----- *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, NuevaVisión, Buenos Aires, 1988.

Trastoy, Beatriz ,“Matatangos de Marco Antonio de la Parra y *El día que mequieras* de José Ignacio Cabrujas: Dos miradas sobre un mito popular argentino”, en Perla Zayas de Lima compiladora, *Mitos en el Teatro Latinoamericano*, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Cuadernos de teatro, n° 10 (1995).

Zimmermann, Edmundo, “Gardel, un mito”, en *Debates en la sociedad y en la cultura*, a.1, n° 1 (septiembre-octubre 1984), Buenos Aires, pp. 44-48.

Scheines, Graciela, “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito deAmérica”, en O. Pellettieri comp., *Radiografía de Carlos Gardel*, Abril,Buenos Aires, 1987, pp. 25-33.

Vila, Pablo, “El rock, música argentina contemporánea”, en *Punto de Vista*,año X (julio-octubre 1987), pp. 23-29.

Zonana, Víctor Gustavo, “La ciudad: fundaciones poéticas de la líricamendocina”.

Capítulo 8
El universo mítico de los argentinos en el teatro de Roberto Cossa

Mitos individuales y colectivos. La edad de oro. Las soluciones mágicas. Los modelos y la identificación en la vida cotidiana. El tiempo-espacio míticos. El mesianismo secularizado y las utopías. Mito y utopía. Desmitificación de dos clichés “la familia unida” y “el crisol de razas”. Un discurso entre la historia y el mito. El itinerario del antihéroe y su cruce del umbral. El universo mítico de los argentinos.

LA MEMORIA SE AFERRA A LOS LUGARES COMO LA HISTORIA A LOS HECHOS.
PIERRE NORA

MITOS INDIVIDUALES Y COLECTIVOS

Entre los 60 y nuestro presente, Roberto Cossa ha ido elaborando una serie de mitos urbanos¹¹², hecho que continuamente ha sido mencionado ya por los críticos, ya por el propio autor (parte de sus opiniones aparecen citadas en el primer capítulo del tomo I). Pero hay una serie de aspectos que no han sido tratados ni por el uno ni por los otros: cuáles son los mitos que permanecen y se reiteran, cuáles son los nuevos que aparecen y cuáles son desplazados; cuáles son las contradicciones que dichos mitos tratan de procesar; qué relación tienen con el cambio del contexto y los cotextos, de qué manera todo ello converge en una determina elección estilística y genérica.

A partir del estreno de *Nuestro fin de semana* todas sus obras estrenadas y publicadas componen el diseño de la sociedad urbana porteña perteneciente a la clase media, reelaboran algunos mitos familiares registrados por la literatura y el tango, que funcionan como nexos de los mitos individuales ylos colectivos y develan con su puesta en escena, todo lo que la socie- dad se dedica afanosamente a ocultar. Desde el campo de la práctica teatral, Cossa coincide en este punto con la posición de Duvignaud (1966) para quien la reflexión sobre los mitos ayuda a establecer el nexo entre la creación artística y la trama de la existencia colectiva.

En los 60, nuestro dramaturgo atraído por el naturalismo y el realismo, estrena *Nues- tro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal*, *La ñata contra el libro* (ambas de 1966) y *La pata de la sota* (1967). A este período también corresponde el guión de la película *Tute cabrero* (1968) cuya versión teatral se conocerá trece años después. En todas ellas aparece la clase me- dia, pero no el sector intelectual interesado en Sartre, Marx, el absurdo, la experimentación y la vanguardia o los movimientos contraculturales, sino aquella franja que Roberto Arlt había

112 “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 hombreargentino aún carece de identi- dad. Esto es una mezcla de país subdesarrollado con pretensiones, con influencias culturales euro- peas. Un país que no ha digerido todavíatodas las formas de la inmigración y que permanentemente inventa un mundo que no coincide con la realidad. (...) En fin, mitos e irrerealidades” (Cossa, 1983).

calificado como miedosa e hipócrita, siempre proyectada a la imitación de las clases altas. Y dentro de la clase media, Cossa se focaliza en las figuras masculinas, protagonistas a través de las cuales se vehiculizan los mitos (en este punto coincide con la mayoría de los autores de su generación, y sobre todo con su antecesor Carlos Gorostiza). Las figuras femeninas son básicamente pasivas y en todo sentido secundarias. Sin embargo, es en el tratamiento de dichas figuras que afloran gran parte de los mitos. Así, a través de Elvira (*Nuestro fin de semana*) reconocemos la pervivencia del “mito de la *edad de oro*”.

Elvira, nos confronta con una “conciencia infeliz” que busca restaurar su unidad perdida mediante una conducta simbólica. En ella, la soledad es una soledad abierta, todavía es posible el vínculo entre las experiencias de algunos de los personajes que hablan. La palabra es un puente precario que revela la frustración pero resulta compensadora, porque supone un interlocutor que escucha (su hermana Beatriz). Su vida está invadida por la nostalgia, su palabra es, al mismo tiempo, gesto retro e introspectivo que la sumerge en el “vértigo”¹¹³ de la repetición. Su permanente y obsesivo elogio del pasado que fue próspero probablemente remite a los recuerdos encubridores estudiados por Freud. Este autor nos señala las normas de la selección mnémica: “Los elementos no aparentes en el recuerdo han sido omitidos en lugar de olvidados” (332); los contenidos importantes se reprimen y/o desplazan por contigüidad asociativa por otros que no lo son tanto. Un contenido psíquico se sustituye por otro. El personaje de Elvira revela bien este proceso: conflicto-represión-sustitución transaccional y la dudosa fidelidad histórica de sus recuerdos no tanto “emergidos”, sino “formados”, queda puesta de manifiesto por la no corroboración de su propia hermana. Y en ese estado dominado por la nostalgia y una espera indefinida de algo mejor se impone la figura del padre, muerto pero presente y actuante (posteriormente elaborado con gran fuerza en la dramaturgia de Julio Ardiles Gray y Diana Raznovich). Gran parte de los rasgos que conforman a esta figura femenina, que aquí es secundaria, reaparecerán en la protagonista de *Quién recuerda a Frédéric Chopin*, pero se diluyen en el resto de su producción en la que, decididamente, son las figuras masculinas las protagonistas del diseño del mundo mítico de los porteños. En los 80, este mito se diluye y los personajes femeninos Rosa y Rosita (madre e hija en *Los compadritos*) quedan simplemente reducidos al rol de ayudantes en una involuntaria cadena de sumisiones. Esta función “pasiva” y secundaria que desempeña la mujer en el teatro de Cossa se encuentra también en el teatro de Griselda Gambaro (hasta los 80), en el que la mujer puede ser protagonista, pero siempre diciendo sí, aceptando la dominación del victimario¹¹⁴.

113 La nostalgia es definida por Geirola (2000, 20) como “una forma de dependencia atroz que alucina el paisaje, que fantasea la pérdida e hipostasea el padre, a la vez que fascina al deseo hacia la reproducción, a la restauración”.

114 A las obras de Cossa se les puede aplicar la descripción que de las voces femeninas en el Santo Oficio de la Memoria de Giardinelli realiza Pilar Álvarez (2001): “Las mujeres hacen del recuerdo, la evocación, el espacio discursivo en el que exteriorizan sus pensamientos y “puntos de vista” liberando mediante sus voces el mundo interior en el que normalmente han estado encerradas. Su función como mujeres ha sido la de testigos pasivos de la realidad de sus hombres, su liberación ha sido principalmente de tipo sexual, y su liberación intelectual es presentada como un refugio o mecanismo evasivo de la realidad” (2001, 392).

Otro mito que reaparece en las acciones y discurso de dos personajes masculinos, Raúl y Daniel, es el de la *viveza criolla*¹¹⁵. Este mito ha sido estudiado minuciosamente desde el punto de vista psicoanalítico por Nasim Yampey, quien sostiene que por su arraigo y generalización en todas las capas psicosociales no solo ha adquirido un carácter nacional como estilo de vida, sino un carácter simbólico y modélico nacional y lo define como “la conducta que un sujeto utiliza como modalidad psicopática a fin de encubrir y ejercer su egolatría, su afán de superioridad a costa del prójimo” (1990, 111). No son necesarios ni la inteligencia, ni el esfuerzo ni el respeto a las formas, que son reemplazados por la habilidad, la rapidez y la astucia. Esto había sido enfocado desde comienzos del siglo XX por escritores como Roberto Arlt, Fray Mocho, luego por Ezequiel Martínez Estrada y Samuel Eichelbaum, en los 60 por Julio Mafud, y sintetizado en los 80 por la frase de Marco Denevi “la tediosa obra de la inteligencia será sustituida de golpe por la apertura de un testamento” (1986).

Nuestro fin de semana también presenta una urdimbre de mitos urbanos alrededor de un mito núcleo de la *viveza criolla*. Según la nomenclatura empleada por el citado psicoanalista, estos serían el del “derecho de piso”, de la “Argentina potencia”, derivado del de la “Argentina opulenta”. Si bien estos últimos presentan un gran arraigo desde la conquista y alimentados por sucesivas generaciones a partir de la colonización, en la obra de Cossa aparecen “contaminados” y modificados por el de la *viveza criolla*, plasmado por Hernández en el *Martín Fierro*, que les impone su propio sesgo individualista, antisocial y de resentimiento (Yampey, 1990, 115)¹¹⁶.

En *Nuestro fin de semana*, las vías son variadas: no vivir de acuerdo con normas y compromisos con la excusa de una partida que nunca se concreta (Carlos); compensar las frustraciones reales con éxitos utópicos (ganar un campeonato de bochas) leer los fracasos como logros y los defectos como virtudes (Daniel). El negocio aparece como salida individual para Raúl, no hay responsabilidad social porque él ya ha pagado “derecho de piso”. La gradación se intensifica en Daniel, donde los límites de la licitud resultan sobrepasados (ganar “la plata que quiera con el contrabando” (p. 211) es positivo). Esos personajes viven sumergidos en un mundo ficticio, explicado por falsas verdades a través de un discurso compuesto de frases hechas (los personajes “son hablados” por un lenguaje contaminado de clichés y que deliberadamente intenta mimetizarse con el habla cotidiana de los porteños). Si como sostenía Borges, “saber cómo habla un personaje, es haber descubierto un destino”, Cossa diseña con precisión la línea del destino de todas sus criaturas: la mediocridad es el presente y el fracaso es el desenlace

115 DANIEL: Este país es así Raúl, da para todo. Te lo digo yo. Es un país hecho para tipos como nosotros, que no nos quedamos donde estamos. Buenos Aires es una ciudad llena de posibilidades para gente emprendedora. (Cossa, 1974, 164).

116 Allí sostiene: “La *viveza* representa un mecanismo adaptativo que disfraza una actitud fundamentalmente deshonesto como parte de una estructura psíquica típica. Su función consiste en vehiculizar una hostilidad solapada, coartar un sentimiento de piedad humana y apuntalar una autoestima dañada que se presenta con un disfraz de hombría y de triunfo sobre el prójimo. (...) El narcisismo básico del vivo no ha podido transformarse progresiva e integralmente, y ha adquirido modalidades psicopáticas. Su ideal es el machismo y la prepotencia ante el prójimo merced a la *viveza*” (pp.118-9).

pero también justifica explícitamente su discurso teatral desde lo metateatral:

Yo no trabajo con símbolos. Son sí, arquetipos argentinos acuciados cuyo único valor de vida, su valor de relación y que genera los afectos, pasa por el dinero (...) personas despolitizadas, desligadas de toda forma de trabajo solidario y para quienes el dinero es la única salida (La *Razón*, 21 diciembre 1985).

En *Nuestro fin de semana*

refleje un mundo familiar y conocido. Esas imágenes me vincularon con el sainete, con trabajar desde la óptica costumbrista, con la realidad inmediata. Y esa realidad era el mundo del conventillo, de la inmigración, el compadrito, el guapo. Es decir, la idea era cronocar. En ese camino me emparenté con otros autores que buscaron, mediante sus propias imágenes, una raíz propia (“Cossa cumple 25 años con el teatro”, entrevista de Luis Mazas, *Clarín*, 28 marzo 1989).

Los días de Julián Bisbal completa el mundo mítico elaborado por la obra anterior. El protagonista sueña con proyectos de escape más que de “realización”: huir del desamor de su mujer, huir de un trabajo de bajo sueldo y sobre todo, en relación de dependencia, huir del reproche de sus padres, huir de sus compañeros que sí han logrado salir (Morandi, el ex socialista que se casa con la hija de un bodeguero en Mendoza y deja su estudio de abogado; Derisi, al frente de una fábrica de alambre tejido de su padre). Pero nunca podrá hallar refugio ni consuelo, constreñido por la mirada de los otros, los que lo señalan como fracasado (lo designan, lo constituyen) y su mirada sobre los otros (su gran talento era saber imitar).

Las soluciones mágicas

Los mitos privados (el éxito económico es el nuevo Dorado) se relacionan con más claridad con los mitos familiares, y colectivos en *La pata de la sota*, historia de una familia a lo largo del tiempo. Allí, la búsqueda de soluciones mágicas: creencia en la salvación individual (el padre), refugio en la Biblia (la madre), viaje en busca de El Dorado -el sur, los Estados Unidos- (el hijo mayor), la acción revolucionaria en la universidad (Pablo), la necesidad de un líder (los obreros); y en todos los personajes, la imposibilidad de modificar el mundo subjetivo inmovilizado por clichés, frente a los cambios externos generados a partir de la caída del peronismo en 1955. *Los compadritos*, *El viejo criado* y *El saludador* profundizarán en décadas posteriores estas vivencias míticas de los porteños poniendo de manifiesto el poder “interpelante” del mito.

La búsqueda de las soluciones mágicas reaparecen en *No hay que llorar* (1979), pieza que tal como lo ha reconocido el propio autor posee elementos de *La Nona* y de otras de sus producciones. Cossa reafirma su postura de no trabajar con símbolos sino con arquetipos argentinos cuyo único valor de vida, de relación o generador de afectos, pasa por el dinero, única salida y salvación posible. El festejo de los setenta años de la madre se ve interrumpido por una indisposición repentina que “desnuda los egoísmos y las frustraciones de los descendientes, quienes encarnan a los prototipos de la generación del 40, educados en un irracional

respeto por el poder y absurdas represiones sexuales” (Zayas de Lima, 1987, 41). Los hijos que se reúnen junto a la madre enferma solo esperan el testamento. Una nueva concretización del mito de la viveza criolla (“la tediosa obra de la inteligencia será sustituida de golpe por la apertura de un testamento”, diría Denevi en 1986) se cruza con otro mito de gran arraigo a partir del tango: el de la madre (la viejita santa y buena). A raíz de su reestreno en 1985, el crítico Mario Cerretti acertadamente lo sintentizaba de este modo: se entrechocan los dos grandes mitos: el antiguo “amor a la vieja” y el más reciente de “el amor a la guita”. Los tres hermanos que se han reunido para festejar el cumpleaños materno terminan uniéndose para cometer un matricidio para obtener los bienes que la madre ha acumulado y les ha ocultado. De una aparente preocupación por la enfermedad se pasa al resentimiento frente al egoísmo materno y de allí al matricidio para apoderarse de aquellos bienes acumulados en secreto. La obra devela “todo lo que se mueve subterráneamente en la relación entre los miembros de la familia” (Lancestremere, 1985) y la queja materna “todo aumenta, no se puede vivir”, deviene en frase justificativa de la acción de los hijos¹¹⁷.

Asimismo, la endeblez de los vínculos familiares, individualismo, mediocridad y frustración conduce a la clase media a protagonizar acciones sórdidas y perversas: madres devoradoras, hijos asesinos que además festejan la muerte son las metáforas macabras para desmitificar la familia pero también las relaciones entre el estado y los ciudadanos.

LOS MODELOS LA IDENTIFICACIÓN EN LA VIDA COTIDIANA

La trama y el discurso verbal de *La ñata contra el libro*¹¹⁸ ofrecen un riquísimo ejemplo de la conciencia mítica actuante en la vida cotidiana a partir de la identificación. La obra se estrenó en un local nocturno, Gotán, junto con el *Sainete con variaciones*, de Francisco Urondo, y la introducción del teatro en un lugar dedicado a la música popular determinó un tipo de recepción atípica para la época, al compartir emisores y receptores un mismo espacio. En ambas, la temática y su tratamiento vinculan el local mismo a los personajes, y ambas trabajan con elementos paródicos; pero mientras la última configura -a pesar del título dado por su autor- una farsa trágica, la obra de Cossa procede a desmontar algunos de los mitos tan-

117 No solo los diálogos y peripecias de la obra parecen operar como elementos justificativos de tales pensamientos y acciones, sino que las declaraciones periodísticas del autor van en esta dirección: “Más que de seres frustrados habla de gente que es víctima de un individualismo exaltado. De esa pobre gente que vive destrozada por lo que pudo haber sido si hubiese tenido una mejor situación económica, destrozada por una sociedad que la empuja al empobrecimiento. Entonces es cuando aparecen las pequeñas pasiones, las pequeñas necesidades. Aparece el hombre llevado a sus necesidades primarias con grandes fantasías puestas en los logros económico. (...) Y las soluciones tienen que venir de afuera mágicamente como en un Prode”. “Yo pienso que esto es muy de nuestro país, donde a los 25 años un tipo tiene un quiosco y a los 40 quiere tener una empresa, donde un carnicero quiere que su hijo sea médico o empresario, pero fundamentalmente que tenga plata, a cualquier precio. Curiosamente en un país donde cada vez cuesta más tener plata... pero donde se tiene la sensación de que en cualquier momento uno pasa al frente. Como si cada uno tuviera dentro de sí un Prode personal (Clarín, 28 abril 1985).

118 Apareció publicada en Talía, Buenos Aires, 1967, junto con *No hay función*, de Néstor Kraly, *La bolsa de agua caliente*, de Carlos Somigliana y *Sainete con variaciones*, de Francisco Urondo.

gueros: la madre, el amigo, las minas. En este caso el protagonista, un porteño judío no logra ganar un concurso de letras de tango, pues le resulta imposible encontrar un tema propio que lo conecte con tal tradición. David, el rusito, quiere ser un macho bohemio como Cacho, pero este se casa y queda solo; quiere hablar de las madres porteñas, pero la suya es una *idishe mame*¹¹⁹; las palabras que le surgen son las ya dichas por otros, y las propias no se ajustan al modelo. No acepta su propio mundo interno mental e inmediatamente construye una nueva realidad interna. Su mito individual y cotidiano generado a partir de una certeza que funciona como una estructura completamente acabada condiciona y enmarca su vida personal, pero también la de sus familiares y amigos, y se expande hacia el grupo social del cual forma parte. Desde un punto de vista psicoanalítico se asiste al proceso de un individuo en la formación de mitos que le sirven de estilo de vida para funcionaren la realidad a partir de mecanismos muy primitivos, como lo son la fragmentación, la proyección identificación proyectiva, la negación e identificación introyectiva (Ocando, 1990)¹²⁰. Este texto breve y de un alto grado de condensación le permite a Roberto Cossa insistir en algunas observaciones de tipos y fenómenos porteños de la clase media, el problema de la autenticidad de sus comportamientos y elecciones, y del anacronismo de costumbres urbanas cristalizadas que se perpetúan en un ritual pagano, en un intento de mantener vivo un Buenos Aires que está en vías de extinción.

En estas obras, varios de los personajes masculinos mantienen actitudes obsecuentes y sumisas ante los superiores en espera de un futuro promisorio como pago por adelantado como un “derecho de piso”, al que Gustavo Corra considera “un mecanismo incluido dentro del mito de la viveza criolla” (1992, 30)¹²¹, una entidad mítica que se relaciona por su carácter de promesa incumplida con el mito de El Dorado y el de la Argentina Potencia. Se revela así la presencia no de un mito sino de varios que se imbrican y condicionan discursos y acciones.

Hemos visto cómo Cossa reconoce y trabaja sobre los modelos de identificación y rescata ese inconsciente colectivo que sigue acumulando códigos de modo acrítico. Un modelo de especial importancia ha sido Gardel que genera mitos personales y colectivos condicionando creencias y actitudes de un significativo sector de lo sargentinos¹²². Esto aparece claramente en *El viejo criado*.

119 El problema de la asimilación vivido por el joven judío porteño (y que Rozenmachera-bordara desde el punto de vista del drama en Réquiem para un viernes a la noche) Cossa lo enfoca con mirada risueña e irónica. Si Cacho no puede escribir tangos sobre-la madre porque la suya es una *idishe mame*, el guapo de El viejo criado en su lecho demuerte hablará en idisch y Angelito, el protagonista de la pieza homónima, capaz de componer la imagen de Gardel, develará su verdadero nombre, Mauricio Levin.

120 Mecanismo que el sujeto emplea: “Resistencia, a aceptar que sea él el que las produce; negación, en aceptarlas; fragmentación, para dividir su mundo interno mental en partes; proyección, para poner esas partes en el afuera -en otro o en una institución-: desplazamiento, para pasar esas partes de un individuo o de una institución a otro o a otra; e identificación proyectiva para quedar introducido y controlado dentro del otro, realizándose a través de ese otro” (Ocando, 1990, 82).

121 En ese mismo artículo, el autor entiende que el derecho de piso “es el pago que un individuo deberá efectivizar hoy, a cambio de un beneficio ansiado o necesitado que le será provisto en el futuro. La sumisión y la obsecuencia son en general parte de este pago, que puede o no completarse con otro tipo de valores. El no cumplimiento de esta promesa, es condición necesaria en este mecanismo, y a la vez es este incumplimiento el que le da su carácter de mítico” (id., 31).

122 En declaraciones a Yirair Mossian reconocía: “Mi obra es una reflexión sobre esos mitos tan condicionantes (el barrio, el café, el tango, el guapo, la milonguita y muchos más).

EL TIEMPO-ESPACIO MÍTICO

Consideramos a *El viejo criado* como una obra paradigmática que revela cómo piensan y sienten el concepto de tiempo los argentinos: tiempo cíclico, tiempo mítico¹²³.

Para Cossa es importante “porque con ella introduzco cosas diferentes en mi manera de afrontar este trabajo, aparecen pautas nuevas en cuanto a la forma de expresarme escénicamente”. Sobre el tema, la irrealidad de los argentinos: “La semilla que estuvo muchos años germinando dentro de mí, sin que me diera cuenta, la volcó Atilio Dabini hace largo tiempo, en la etapa de mi formación intelectual. En una reunión Dabini habló con la lucidez que lo caracteriza de ‘la visión irreal que los argentinos tenemos de las cosas’. Esa semilla se fusionó con las imágenes de dos viejos tangos *La casita de mis viejos* y *Los tres amigos*, que casualmente pertenecen ambos a un gran poeta popular, Enrique Cadícamo”.

Sin embargo la intertextualidad con el tango excede los títulos citados y recorre toda la obra. Así encontramos con valor equivalente a una cita-cultura los tangos: *Cafetín de Buenos Aires* (Mores y Discépolo), *Mi Buenos Aires, querido*, *Volver y Volvió una noche* (Gardel y Le Pera), *Milonga del 900* (Piana y Manzi), *Las 40* (Grela y Gorrinolo), *Anclao en París* (Barbieri y Cadícamo), *Mi noche triste* (Contursi y Castriota); por las referencias al perno: *Maula* (Mondino y Solino), *El choclo* (Villoldo y Discépolo) y *Seguí mi consejo* (Mérico y Fernández); y en el empleo de los nombres de los personajes: *Tres amigos* (Rosendo Luna era seudónimo de Cadícamo) y *Mme. Ivonne* (Pereyra y Cadícamo)¹²⁴.

La gestación también fue distinta:

Por primera vez no escribo solo en mi casa, el trabajo se fue estructurado mediante una labor de equipo con los intérpretes. En la primera etapa yo les proponía mis ideas

123 Yirair Mossian: La obra toma su título del tango de Enrique Cadícamo, La casita de mis viejos, cuyo protagonista es una suerte de hijo pródigo que retorna al barrio tras larga ausencia y da cuenta de una insólita recepción: “Me recibe el viejo criado”. Un viejo criado, en una casita de barrio porteño de la década del 40 no parece muy coherente con la realidad social de entonces. R. Cossa: Y por supuesto que no lo es, más bien se trata de una absurda irrealidad: pero como mi obra trata de esa y otras irrealidades, la letra del tango me vino al pelo para titularla. (...) 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 la 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 el mío no es un lenguaje superpuesto a la historia, sino un lenguaje instrumento vinculado con esa visión del pasado y del presente.

Y.M.: Pasado y presente se alternan -a veces se fusionan- respondiendo a ciertas claves de la acción dramática. Pero importa la claridad.

R.C.: Pienso que el resultado final es casi transparente, y que los rodeos que hemos hecho en busca de un estilo han servido más que nada para clarificar el tema. Cuando hablo de irrealidad hablo de simples medios y recursos para lograr una realidad más potente. El teatro del absurdo nos enseñó algo al respecto. Creo haber ensanchado mi campo visual de la escritura dramática, y esa es mi satisfacción más íntima. Sin renegar en absoluto de cuanto escribí hasta ahora, me descubro experimentando en otros terrenos, y encuentro que estos ensayos surgen naturalmente, por reclamos interiores y hasta diría que provocados por el tiempo y la madurez.

Y.M.: Entonces, ni el naturalismo hondo y testimonial de Nuestro fin de semana, ni el esperpento trágico de La Nona. Sí una escala en el realismo poético. (Reportaje a Roberto Cossa, Convicción, jueves 10 abril 1980, p. 16).

124 Agradezco estos datos a mi colega Beatriz Trastoy.

y ellos, mediante el juego actoral y la improvisación me sugerían nuevas cosas. No se trata de una creación colectiva sino de un intercambio creativo que sumado a las imágenes plásticas que me brindó Ragucci con sus dibujos, me permitió estructurar la pieza y su especial ámbito. Tercera diferencia: ser el director: dado por la misma dinámica del trabajo.

En cuanto a la recepción:

Pienso que los que más pueden asimilar sus claves son los porteños mayores de 30 años con una formación intelectual que no les impida apreciar lo popular. Quiero decir porteños vitales que conocen la calle, el café, el fútbol, el box, el tango y todo ese espíritu que está en lo medular de nuestra ciudad y sus costumbres. Con los jóvenes confieso que no sé qué va a pasar. Deseo que se conecten a través de lo vivencial, de lo sensible, donde no hay barreras ni fronteras (La Nación, 10 abril 1980).

La temporalidad lineal de las primeras obras se ve desplazada por un espacio-tiempo mítico que desplaza de su lugar central al tiempo histórico. El café es el punto de encuentro, escenario de problemáticas urbanas, referentes que contribuyen a la creación y transmisión de la porteñidad¹²⁵. En ese espacio, el tango funciona como elemento aglutinante y el barrio es -al mismo tiempo- escenario de los recuerdos y espacio de referencia.

Los personajes que invaden el espacio del café (Carlitos e Ivonne) provienen del imaginario colectivo que diseñaron los tangos, y sus dos *habitués* (Alsina y Balmaceda) imponen sus respectivos tiempos interiores al de los hechos de la colectividad social a la que dicen pertenecer y sus historias personales expulsan al exterior y desdibujan la historia del país. Sin embargo, lo real se filtra en la zona mágica y el presente dota de otra relevancia al pasado: El Mocho se ha hecho financista (God save the King); Traversa -tarado, en silla de ruedas- atiende una fiambrería en Villa del Parque; El Pardo Augusto -siempre silencioso-, muere hablando en idisch, era judío; Ivonne después de decidir fracasar se va y se convierte en una ahorrista de clase media. Balmaceda, que gana en el truco y en el sexo, posterga el regreso a la casita familiar y remite al regreso de Carlitos después de veinte años, pero también al de Perón cuyo regreso fue anticipado (solo dieciocho años de ausencia). Frente al landó de caballos blancos evocado, en el afuera, el patrullero, y las sirenas que invaden el ambiente remiten al “algo habrán hecho”. El trío de los tres amigos puede leerse como un guiño irónico sobre otro trío, la Junta Militar; las referencias al oro del Banco Central, las maniobras económicas¹²⁶. La nieve

125 Resulta esclarecedor hacer dialogar la visión que nuestros dramaturgos tienen sobre el café como espacio paradigmático de la porteñidad con la que un viajero extranjero ofrecía hacia 1828: “Los cafés, sin embargo, están todavía repletos de hombres en-tregados al juego, pasión que los domina tanto como la de las mujeres; se los ve alre-dedor de los billares, jugar a las cartas con tanto encarnizamiento y fuego como si se tratara, para ellos, de la más brillante conquista de Buenos Aires” (Alcide d’ Orbigny, Viaje por América Meridional, II, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 45).

126 “También hay que tener en cuenta que la pieza fue escrita en el subtexto, en lo que había debajo de una realidad política tan dura como la que estaba viviendo Argentina. Se habla de la represión, de las Juntas Militares... pero eso no es lo más importante. El tema clave es el de los argentinos, que en mí es un tema recurrente, el de la frustración, el de la irrealdad, ese inventarse un país que no existe. No hay que olvidar que en mi país se inmolaron miles de jóvenes detrás de un Perón

en Cossa, está en el afuera en la construcción discursiva que de la realidad realizan los personajes, a diferencia de Halac, que emplea la imagen de una Buenos Aires nevada, como soporte material dentro de la escena para reforzar el discurso sobre la posibilidad de la revolución¹²⁷.

En el capítulo anterior analizamos el status que las figuras de Gardel e Ivonne ocupan en el imaginario porteño. Ahora cabe destacar que son precisamente esas voces que provienen del universo mítico, las que pueden interrumpir el juego de truco, a diferencia de los hechos históricos que suceden en el afuera y transforman el país, por momentos de manera violenta, y que solo son mirados (ignorados, minimizados) tanto por el ignorante como por el intelectual. Los hechos que afectan a la sociedad a lo largo de cuatro décadas y modifican la historia (Perón, las revoluciones militares, la guerra de Malvinas, los desaparecidos) no los conmueven; sí los que alimentan su mitología personal (la amistad, el barrio, el ídolo) y de los que son portavoces Carlitos e Ivonne.

El truco, jugado a lo largo de cuatro décadas, es doblemente simbólico. Juego de parejas que encierra gestos y complicidades con sus tres cartas y sus tres manos, implica la repetición y el engaño, ese es el juego de los argentinos. Osvaldo Soriano había señalado la conexión que existe entre las obras de Cossa y la producción borgeana. Precisamente la función que aquel le otorga al truco es eco del poema de Borges aparecido en 1923 (“El truco”, *Fervor de Buenos Aires*) cuyos primeros versos (“Cuarenta naipes han desplazado la vida. / Pintados talismanes de cartón / nos hacen olvidar nuestros destinos”) enfocan la lectura de la pieza, y otros (“En los lindes de la mesa / la vida de los otros se detiene”) van definiendo el espacio en el que el dramaturgo coloca a sus personajes y sus acciones¹²⁸.

También las posteriores reflexiones de Borges sobre el tema: “El truco” de las Notas complementarias del “II. Del cuarto capítulo” de *Evaristo Carriego* (1930) y “Nueva refutación del tiempo”, de *Otras inquisiciones* (1952) aparecen reelaboradas en *El viejo criado*, especialmente en lo concerniente a la paradoja que encierra el intento de uno despertar en otro recuerdos en recuerdos acerca de un tercero, concepto de tiempo como delusión, la inseparabilidad de lo que fue el ayer de lo que es el hoy.

socialista cuando Perón no fue, ni nunca quiso ser, socialista. Eso te demuestra el grado de irrealdad que tienen los argentinos. Un sentimiento que va acumulando frustraciones y creando mitos. (Cossa, 1986, 50).

127 En ¡Viva la anarquía! (Halac, 1998, 64) leemos:
En efecto, ha empezado a caer una fina nieve sobre ellos.
Las mujeres alzan las manos y sonríen.
Nicolás se enoja.
NICOLÁS: ¿Qué estupidez es esta? ¡En Buenos Aires no puede nevar!
MARÍA: ¡Milagro!
SONIA: ¡Nieva!
MARÍA: ¡Como en San Petersburgo!

128 El truco “reúne el sabor de lo criollo y la magia de las combinaciones numéricas (...). El truco, con su número finito de posibilidades y con la elaboración tradicional de sus dichos, forma un orbe impenetrable al tiempo donde los hombres, al repetir jugadas pretéritas, destruyen la sucesión y crean la eternidad” (Barrenechea, 1967, 136). Esa reincidencia “en bazas remotas” de las que habla Borges también será el punto de partida para el espectáculo de Pista 4, La Desgracia: Truco gallo por turno (1996).

En el programa de su reposición en 1998 se incluyen dos reflexiones, una de Osvaldo Soriano, extraída del prólogo a las obras completas (editorial La Flor, 1987). Allí se describe a la obra como una metáfora de un “proceso de descomposición de una sociedad viciada de sueños irrealizables, deambiciones, imposibles, de mitos inmovilizantes. Y como la tragedia actual provienen del encierro y la pasividad incubadas durante décadas. La otra es de Horacio González, los personajes

se presentan como arquetipo moldeados en la fragua del grotesco metafísico, pero lo que los sofoca es el tiempo. Un tiempo circular que se resuelve en una eterna partida de truco. La historia nacional: como un mundo ajado, como una desplomada leyenda neocriolla. Lenguaje: apéndice intelectual de citas erráticas y un decir candoroso y automatizado. (...) Con el box, el tango y el truco, se hace el inventario de las partes destrozadas de la cultura nacional y del quebrando de sus ensueños.

Cossa ha desarrollado “el tema de la irrealidad, de la falta de identidad, de la necesidad de una desmitificación” (Cossa 1986, 49), y a partir de la recreación y una nueva “puesta en escena” de los mitos argentinos abre al menos dos interrogantes: ¿quiénes hacen la historia?, ¿quiénes se (auto) marginan?; en la ficción instala la pregunta que García Canclini formulara en 1984: “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”.

Con *El viejo criado* se conectarán algunas obras posteriores. Entre ellas *Retaguardia* de Horacio del Prado (1985) en la que la inmovilidad y la irrealidad de los argentinos hacen pie en un bar de barrio. Se trata de un espacio destartado casi desierto, vacío, en el que miembros de tres generaciones dialogan al margen de lo que sucede en la realidad exterior -los episodios de Malvinas- y los cambios que allí ocurren; un ámbito solo ocupado por un aire moroso, de tiempo detenido, de abulia, frustración, un aire denso que pareciera dificultar los movimientos. En este “sainete bravo” los elementos simbólicos que apuntan a diseñar el espacio mítico abundan: la música (Desde *el alma*, cantada por Agustín Magaldi), los objetos (“la vitrola podrida” a la que el dueño del bar “no le cambia los discos hace cien años”, p. 55), el nombre de los personajes (el gallego, Ulises) las pautas de actuación (movimientos lentos, cuerpos que se arrastran).

También *Porteños*, de Manuel González Gil (1999) se conecta con *El viejo criado*. No solo por algunos de los acontecimientos históricos y fechasseleccionados, sino por la elección de otro bar como sitio a través del cual la historia es interpretada al compás de una partida de truco, la elección de personajes “típicos” (el dueño del bar, gallego; sus clientes, el Tano, el Ruso, los porteños -uno hipócrita, argentino, y el otro mujeriego-, y por los mitos que allí se consolidan sobre la revolución, Gardel, las mujeres, los líderes y los movimientos de masas, el café como depósito de la memoria, la amistad, y la inmigración¹²⁹. Tanto la obra de Cossa como la de del Prado y la de González Gil apuntan a revelar la historicidad de la cultura -el proceso cultural como correlato del proceso histórico-, al tiempo que reflejan claramente esa doble estructura “histórica y ahistórica” de la que hablaba Lévy-Strauss (1968, 189).

129 Acertado es el título que eligió Leonardo Oliva para su crítica: “El bar de la memoria perdida” (Uno, Mendoza, 9 julio 2000).

EL MESIANISMO SECULARIZADO Y LAS UTOPIÁS

Al promediar la década del 60 Roberto Cossa se reúne con sus compañeros de generación Carlos Somigliana¹³⁰, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik en un proyecto común, que derivó en la creación colectiva *El avión negro*, estrenada en 1970. Tal como lo vimos en el capítulo referido a los personajes históricos mitificados (tomo I), la figura de Perón aparecía ligada al mito de Líder. La intención del grupo, según las palabras del dramaturgo Ricardo Halac (1970) -otro miembro de la generación y amigo personal de los autores- era escribir una parábola sobre las “posibles reacciones de algunos representantes de la sociedad argentina, ante una inesperada manifestación peronista, que aparecería inundando las calles, al estilo de las de antes”. Y es que el regreso del líder, punto de partida de la trama, formaba parte de la mitología popular de la época. Si relacionamos *El avión negro* con *Los compadritos* -obra que tiene muchos puntos en común con *El viento se los llevó*, de Francisco Ananía, Jacobo Langsner y Eugenio Griffiero, presentada en Teatro Abierto 1983- las dos obras, dispares en su procedimiento constructivo (creación colectiva/único autor) y pertenecientes a diferentes décadas (1970/1985) permiten observar cómo alrededor de un personaje (Perón/Hitler) y de una ideología política (peronismo/nazismo) se cristalizan verdaderas “religiones seculares” (Sironneau, 1982; Durand, 2003). Es el pensamiento mítico el que determina las elecciones que nuestra sociedad ha hecho a lo largo de los siglos lo que ha generado “el estilo de la historia” argentina.

Los compadritos se orienta hacia una definitiva degradación del mito del coraje que Borges reinstaurara en sus relatos, poemas y ensayos. Ese malevaje que fundara “la secta del cuchillo y el coraje”¹³¹ y que tiene como antepasado nada menos que a Ares según se sugiere en *El hacedor*, queda no solo reducido a un ser gobernado por clichés, como sucedía en los personajes de *El viejo criado*, sino que queda ridiculizado en su papel de “quiosquero”, espejo de los otros compadritos, los nazis, que quedan también ridiculizados como mozo o dueño de parrillas o restaurantes en una de las zonas marginales de la ciudad. La obra apuntaría (intencionalmente o no) a señalar la universalidad del mito: los alemanes (europeos) padecen la misma impotencia y están destinados al mismo fracaso que nuestros connacionales toda vez que sus vidas descansan en la figura de un Líder Salvador (mito mesiánico), que aparentemente llena la necesidad de trascendencia individual.

En obras posteriores y de su única autoría, su interés se desplazó hacia los mesianismos secularizados de distintos signos: el fascismo, el socialismo, el comunismo. Especialmente, el socialismo fue tema central en varias de sus obras, enfocado desde el diseño mismo de los personajes y sus conflictos de intereses. Asociado con el motivo del recuerdo, funciona diferente según se trate de voces femeninas y de voces masculinas. Así sucede en *Angelito* (1991), *Viejos conocidos* (1994), y antes citado, *El saludador* (1999).

A pesar de las oposiciones entre mito y utopía señaladas en la Introducción, en el 130 Para profundizar el estudio sobre este autor y la generación del 60, véase, Zayas de Lima (1995).

131 ¿Dónde está (repito) el malevaje / que fundó en polvorientos callejones / de tierra o en perdidas poblaciones / la secta del cuchillo y el coraje? J. L. Borges, “El tango”.

teatro, ambas perspectivas (míticas y utópicas) suelen aparecer entremezcladas. En el caso específico de la obra de R. Cossa la utopía socialista es rediseñada combinando los arquetipos míticos consolidados y una deconstrucción de los mismos.

El tratamiento de este mito está muy relacionado con su antes y sudespués respecto del socialismo, y su pasaje de la seducción al desencanto. De allí su punto de vista irónico. En los 60, él y sus compañeros de la llamada generación realista se habían identificado con la izquierda (la revolución cubana, las movilizaciones populares en la Argentina y en Latinoamérica) y maduraron “creyendo que el socialismo era un hecho seguro, que el capitalismo estaba en franca retirada, que no podía aportarle ya nada al hombre” (Cossa 1999).

En 1986, un año después de la clausura del ciclo de Teatro Abierto, del cual nuestro dramaturgo fuera activo motor, comenzó la escritura de *Angelito* pieza que -según su autor- “recibió sangre de varios dadores”: los actores del Teatro de la Campana que dirigidos por Rubens Correa ese año trabajaron el material original; el actor Carlos Trigo, el músico Jorge Varcacel, y el director Luis Macchi quienes colaboraron en la escritura final en los 90. Presentada en el Teatro de la Campana en junio de 1991, su estreno revela un cambio significativo en su dramaturgia no solo por el género elegido (el cabaret), sino por el empleo del verso, un humor festivo, la inclusión de coros y la marcada importancia otorgada a los lenguajes no verbales¹³². Estreno que coincide con el de otros espectáculos renovadores. En ese mismo mes se conocen en Buenos Aires: *Tiempo al tiempo*, de Carlos Pizzorno y Rolando Malié -versión libre de la *Electra*, de Sófocles- que nacionaliza el mito clásico; *Familia de artistas*, de Kado Kotzer y Alfredo Arias en la que se ponen en juego las relaciones entre los mitos, la utopía y los sueños que conforman el imaginario colectivo; *El instante de oro*, de Javier Margulis, espectáculo autorreferencial que exhibe la dialéctica entre la razón y la pasión a partir del protagonismo casi exclusivo de la imagen; y *Variaciones sobre Beckett*, del Periférico de Objetos, auténtica indagación sobre la posibilidad de distinguir lo real de la irrealidad.

Por primera vez, Cossa aborda decidida y críticamente la ideología de izquierda tanto a través del discurso del protagonista como a partir de la inclusión de las consignas socialistas en un contexto ficcional que las revela como cliché. Pero, al mismo tiempo -y como sucedía en el antiguo sainete- apela a la emoción, a la respuesta inmediata del espectador a través de guiños corporales y apelaciones verbales. La identificación con el protagonista, un “angelito” que apuesta por la utopía del amor y la paz universales al tiempo que desmonta las trampas que encierran las ideologías totalitarias, es total; el público interrumpe la acción con aplausos, se emociona ante las peripecias de “un hombre común bueno y sensible”, el “militante ideal”. El discurso crítico que aparece canalizado en una construcción cercana a las propuestas del teatro épico de Brecht (el poder movilizador de las canciones, el distanciamiento) se diluye¹³³

¹³² Por primera vez, en una de sus obras se combina el tango, la música centroamericana y la propia de la comedia musical norteamericana.

¹³³ Sobre la ambigüedad que instalan el texto y su puesta, ver las críticas de 1991: “No solo de identidad vive el hombre”, G. Lladós (El Cronista Comercial, 14 junio); “Angelito, un soñador de mundos mejores”, E. Giorello (La Prensa, 17 junio); “La perestroika criolla en una simpática pieza, N.

por una insistencia en un humor, en una apuesta a la fuerza de los sentimientos y por el optimismo voluntarista del desenlace.

Angelito, el nostálgico protagonista de un “cabaret socialista” tiene en su repertorio tres canciones que presentan irreconciliables diferencias: *La internacional*, *Mi Buenos Aires querido* y la *Marcha Peronista*, símbolos, respectivamente de una revolución histórica real que instala el colectivismo, de un mundo mítico que se evade del presente y de un movimiento popular conducido por un líder paternalista enfrentado con el socialismo. Contradicciones y ambigüedades que encuentran su correspondencia en su propia biografía: Angelito, “judío y socialista” es el seudónimo elegido (en homenaje al cantante Ángel Vargas) para reemplazar al propio, Mauricio Levín (“por los cuarenta / ser judío era una carga”, p. 40) se manifiesta como hincha tanto de Boca, como de Marx y de San Martín. La lectura sobre la revolución también resulta ambigua: para Angelito es un “sueño” que desea juntar con la “utopía” del amor de Pasionaria (p. 114), para los actores, un sueño de igualdad amor, justicia, poesía y belleza (p. 121), para el Responsable, “el socialismo es un arma para cambiar la realidad”; Igor reconoce que nunca se siente “más socialista / ni más revolucionario, / ni más fuerte” que cuando hace chistes “y la gente se divierte” (p. 117), Dogma prefiere ver en el cine algo “irreal y divertido” como lo son “esas películas polacas que bromea con la crisis / del socialismo” (p. 119); en la canción final los actores encuentran el origen de la revolución en el canto de “la canción que otro hombre espera” (p. 121) y en “un gesto de ternura en medio de la guerra”.

Los nombres elegidos (Dogma, Pelagueia, Pasionaria, Igor, Masha... y sobre todo Angelito) buscan identificar a los sujetos como cierta clase de sujetos, pero como también todo nombre es un continente en el que se vierten las evaluaciones conscientes o inconscientes de quien lo pone (Strauss, 1977) la postura desmitificadora e irónica del dramaturgo se hace evidente.

MITO Y UTOPIA

El Viejo, ese “libertario que ha encontrado en los trenes un nuevo espacio para la lucha revolucionaria” (Viejos conocidos, p. 51) prefigura al protagonista de *El saludador*. Ha estado veinte años en África, insultando a los ricos y tratando de liberar a los esclavos y hasta ofreciéndose como alimento a una tribu de antropófagos. Si bien en el recuerdo de la Vieja es el “hermoso revolucionario” que difundía los logros de la revolución rusa, en el presente real encarna el fracaso de los ideales: quienes se unieron fueron los patrones, las víctimas siguen defendiendo a los explotadores, la propiedad privada es un hecho irreversible, los obreros son cómplices del capitalismo.

El saludador es el resultado de un proceso que se inicia en los años de la dictadura militar, cuando Cossa comienza la escritura de un teatro en el que la metáfora ocupa un lugar

Cortese (Ámbito Financiero, 24junio); “El socialismo y sus tropiezos”, O. Quiroga (La Nación, 29 junio); y las notas de Eduardo Sigal, Hilda Cabrera y Pedro Asquini en la Sección Opinión de Página 12 (18 junio).

central. El peronismo y el socialismo seguían siendo centro de interés

no la caída en ese momento, pero sí el descenso de las utopías, la angustia por el futuro. Porque uno veía que la relación entre socialismo, estructura política y el hombre se iban separando. Eso fue escribir en esa época. Hoy creo que en muchos sentidos es similar para mí. Se desintegró la Unión Soviética, está todo más justificado y más comprobado, pero en parte sigue siendo lo mismo (Cossa 1999).

El saludador reproduce rituales de esterilidad y autodestrucción y su protagonista queda convertido en un ser monstruoso que se transforma a partir de sucesivas mutilaciones dominado por un estado mental crónico: impulsivo, crédulo y de adhesión a soluciones utópicas. En esta obra desmantela el discurso (mítico y político) formulado en obras anteriores y sobre sus escombros, refuncionaliza uno de sus fragmentos¹³⁴. Las distintas secuencias marcadas por las sucesivas entradas del Saludador en las que exhibe la falta de un brazo por “saludar a los rebeldes en Angola”, luego la pérdida de una pierna, en un partido del fútbol a beneficio de los moribundos de África hasta carecer de piernas y brazos, y sin un ojo al dar el ejemplo como residente de la Asociación Mundial de Donadores de Órganos se corresponden con las progresivas etapas de degradación que va sufriendo el hijo a partir de su intento de conseguir un aumento de sueldo.

Los críticos vieron a este personaje con las más variadas miradas: un idealista que abandona a la familia para luchar por causas perdidas, un ingenuo benefactor, un ecologista, un humanista que pierde en la lucha partes de su cuerpo pero no sus creencias (Susana Freire), el sujeto que le permite al autor “hacer trizas todos los ‘ismos’” al burlarse de Fidel Castro, del subcomandante Marcos, de Arafat, de Greenpeace, de Biafra... (Juan Carlos Fontana); un chanta cuyo empeño en salvar el mundo funciona como excusa para eludir sus responsabilidades familiares (Nina Cortese); el utópico que no puede remontar fracasos (Hilda Cabrera); un símbolo del “matrimonio a la fuerza celebrado entre el proyecto utópico de los 70 y la realidad globalizada de los 90 (Olga Cosentino). En conversaciones con el investigador Miguel Ángel Giella, este nos comentaba su punto de vista: en el Saludador se encarna la ambigüedad que inculca en el colectivo social, la inoperancia; el autor ni ridiculiza ni hace trágica la figura del Saludador y se mantiene siempre en el límite entre lo festivo y lo paródico. Los personajes no cambian (él seguirá saludando, la mujer en su casa, el hijo, en el trabajo), solo lo hace la circunstancia.

Si bien tiene muchos puntos de contacto con el Frank de *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, los conceptos como “popular, lucha de clases” resultan degradados. Por momentos bufonada, por momentos parodia, la obra conduce a una doble desmitificación: la de la revolución y la de la institución familiar. La ambigüedad que Marucha sostenía como carta de triunfo, en realidad es la cualidad que marca las acciones del personaje. Quien ha participado en movimientos liberadores en Cuba, México, Indonesia, Suecia, Noruega, Alemania, China,

¹³⁴ Un ejemplo, ese tren “con los voluntarios que fueron a construir un mundo nuevo” y que espera la Zule de *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (p. 84).

África, Ecuador y hasta en los Países Bajos (en este caso para terminar con el problema de la caca de los perros), no interviene en ninguna convocatoria liberadora en su propio país; quien asoma su cabeza por encima del muro que delimita la vivienda familiar para explicarle a su hijo la situación del obrero-patrón en términos económicos y cuestionar la plusvalía, la renta y el neoliberalismo, no resigna la titularidad de su casa. De la utopía a la irrisión. El socialista revolucionario ha quedado reducido, un muñeco de feria al que Marucha puede derribar de un botellazo, a un muñeco de trapo que llevado en un carrito puede entretener a los vecinos.

El saludador (1999) es la contracara de *El pintor de la utopía* de Walter Operto (1994) en la que a pesar de las contradicciones del socialismo en Cuba y en la Unión Soviética, o los conflictos entre escritura y militancia, siempre existirá un artista que luchará por restablecer la mística revolucionaria. Frente a la obra de Operto, la de Cossa resulta, a pesar de todas las aclaraciones del autor y las explicaciones de los críticos, altamente perturbadora, porque asocia carnavalescamente revolución y risa, asociación que está en absoluta disonancia con lo que preconizan los textos canónicos del socialismo y el comunismo. El dramaturgo trabaja aquí con la ironía basada en la diferencia entre lo que se dice y lo no dicho (o lo no descrito) siguiendo la definición clásica de ironía como el anaphrasis, es decir, diciendo una cosa y significando lo contrario¹³⁵. Funciona aquí como el negativo del mito, un no que genera el distanciamiento del receptor. Distanciamiento que se refuerza para quien posee un anterior conocimiento de las “creencias” del autor, difundidas en diferentes peritextos. Obviamente, este planteo de reconstrucción irónica se sustenta en una teoría de la recepción.

Desmitificación de dos clichés: “la familia unida” y “el crisol de razas”

Todas las obras de Cossa desmontan minuciosamente los engranajes de la estructura familiar: los roles de la madre, el padre, los hijos, los esposos, descubriendo los vínculos secretos y sus vínculos manifiestamente estereotipados que la organizan, los mitos básicos que la alimentan. Cossa, desde sus primeras obras se centró en mitos familiares (*Nuestro fin de semana*, *La pata de la sota*). La familia se disuelve, se atomiza física y simbólicamente: los hijos en distintos países, pero también pérdida de un lenguaje que permita otro tipo de comunicación. La pérdida de una identidad familiar colectiva que suele estar simbolizada en el “apellido” es irreversible porque la identidad individual se ha resquebrajado (*Gris de ausencia*).

Otras piezas ponen al descubierto la subversión de comportamientos específicos de los diferentes roles y los factores de perturbación de sus vínculos (*La Nona*, *No hay que llorar*), la ideología que orienta, justifica y sanciona la organización familiar (*El tío loco*). Ya no se trata de incomunicación o de soledad. El individualismo conduce decididamente a la violencia: el exterminio de la abuela por parte de los descendientes o el exterminio de los descendien-

¹³⁵ Linda Hutcheon (1994, 63) reflexiona sobre “lo que puede ocurrir si el significado irónico fuera constituido no solo por una sustitución del sí o no de opuesto, pero por los dos -lo dicho y lo no dicho- funcionando juntos para crear algo nuevo” (la ironía se estructura en una relación de diferencia). Para ella son tres las principales características semánticas del significado irónico: es correlativo (“resultado del reunir lo dicho y el no dicho, cada uno de los cuales tiene significanza solo respecto al otro”, 58), es inclusivo (no simplemente antiphrástica) y es diferencial (parentesco problemático con otros tropos como la alegoría, que también ofrece un significado doble).

tes por parte de la abuela (*La Nona*); la eliminación de la madre como obstáculo (*No hay que llorar*)¹³⁶.

Una característica de Cossa es el modo en que un mito reenvía a otro. En el caso de *No hay que llorar* la venganza de los hijos frente a la madre avara en lo económico y en lo afectivo y que desemboca en “un aquelarre paroxístico con los descendientes dando la espalda a la anciana que agoniza (*El Litoral*, Santa Fe, 28 abril 1985) se une a la exhibición del hiato existente entre lo que un individuo piensa y su propia realidad social, tema que también aparece en *Los compadritos*¹³⁷.

Cossa presenta madres y esposas terribles, interesadas en la seguridad económica y en el lucro económico y no en los afectos o responsabilidades morales, entre las que la Rosa de *Los compadritos* puede tomarse como paradigma. Los efectos negativos de un complejo materno aparecen en *Tute cabrero* (1980) que retoma la anécdota del film homónimo de J. J. Jusid, (1968) en el que el incesto latente entre Sosa y su hermana, podría tomarse tal como lo propone el crítico Erenesto Schóo- como prolongación edípica del yugo materno.

Paulatinamente se incorporan mitos colectivos que estatuyen y uniforman los mitos individuales, en especial aquellos conectados con los proyectos utópicos, lo que culmina en *El saludador*. Precisamente en esta obra ofrece un nuevo concepto de familia explicitado por el personaje de Marucha (la madre): de lo que se trata es de una cooperativa en la que cada integrante ofrece algo y recibe algo a cambio, en esta como en otras obras. Empero, el conflicto familiar nunca va a solucionarse porque ninguno de los integrantes de la familia -como sucedía en *La Nona*- lograba definir la matriz de dicho conflicto.

Su diseño de distintos modelos de familias desquiciadas y la desmitificación de la figura materna reaparece en obras del mismo período, como *Mario contra la guita* de Elio Gallípoli (1983) o *Y el mundo vendrá*, de Eduardo Rovner (1989). En los últimos años el tema es nuevamente centro de interés en numerosos textos. Consideramos insoslayables, *La familia argentina*, de Alberto Ure; *La omisión de la familia Coleman*, de Claudio Tolcachir y *Mirar el mar*, con dramaturgia sobre improvisaciones del grupo de Susana Pampín.

Esta desintegración alcanza otro punto de inflexión en *Pingüinos*. José Eduardo Abadi reconoce a la representación teatral como “heredera desacralizada de los ritos que desde antiguo acercaban los mitos al hombre común”, relatos que evocan “las encrucijadas básicas de nuestra existencia”, y cuyos argumentos “presentan siempre los ejes fundamentales del hombre: la lucha generacional y la lucha de poder entre los sexos (2001, 71). Cossa recrea aquí

136 El mismo año en que se estrena *La Nona*, Eduardo Pavlovsky tiene en escena *Telarañas* que también revela la violencia en las relaciones familiares, una relación sado-masoquista entre los padres y el hijo, la interacción de esa relación perversa familiar con el campo social. Cabe señalar que este autor, en ocasión de reponerla en 1985 modifica sustancialmente la obra al reemplazar a los gasistas que irrumpen en la casa, por paramilitares que son los verdaderos operadores como agentes del poder, de la destrucción familiar.

137 Sobre este punto son interesantes las ideas desarrolladas en el reportaje a Cossa, aparecido en *Clarín*, el 28 abril 1985.

un evento primordial, el parricidio¹³⁸ -tema central de las mejores obras fundamentales según Freud- y le suma el matricidio. Pero a diferencia del *Edipo* clásico, no hay espacio para un sentimiento de culpa por el asesinato del padre y un consecuente arrepentimiento.

El itinerario que siguen los tres hermanos que huyen de la policía en un aruta, sigue solo en apariencia lo que propone el *road-movie*. Lo que importa es la creación de un tiempo y espacio míticos en que se repite el ritual de muerte (progenitores estrangulados, apuñalados, asfixiados). La pieza abandona la sujeción al patrón mimético propio del discurso del teatro ilusionista y propone al espectador a través del juego de cambios de roles comprender la trama mítica que envuelve a la familia como estructura a partir de las pulsiones hostiles de los hijos. El autor coincide en el campo psicoanalítico con la postura de Fairbairn, quien establece la supremacía del mundo externo, que dicho mundo es estructurante y que la agresión es secundaria a la frustración. En este sentido la figura del Empleador es asimilada a la del Padre.

Como hemos visto, la producción de Cossa fluctúa entre la consolidación de ciertos mitos y su reconstrucción. El concepto “crisol de razas” ha operado como un estereotipo que a lo largo de la historia se ha visto incorporado en los más diversos ámbitos: el cotidiano, el artístico, el histórico, el político y hasta el académico. No es de extrañar que varias de sus obras: pongan al descubierto la debilidad de este crisol (*Gris de ausencia*, *Viejos conocidos*, *Lejos de aquí*), en ocasiones este cliché se imbrica con el mito de “hacer la América” (*Los días de Julián Bisbal*, *Gris de ausencia*).

Con la llegada de los inmigrantes más que de un lugar para el encuentro podría hablarse de “entrechocamiento fortuito” -usando una expresión de Gabriel Marcel- en medio de una ciudad superpoblada y heterogénea (Zayas de Lima, 2000, 107). La inmigración, encarada como un proyecto a favor de la civilización y el progreso, generó una serie de problemas que fueron ignorados o soslayados por quienes lo encararon y que fue disfrazado por las generaciones siguientes con el citado cliché. Algunas voces lúcidas se levantaron, entre ellas la de Agustín Álvarez, quien en su libro *¿Adónde vamos?*, señalaba claramente que entender al país como “crisol de razas” era solo “una fantasía con fugaz sustancia” (1902, 117).

El éxito de la inmigración ha sido relativo. El Buenos Aires que expulsó en su momento a miles, a fines en el siglo XX, lo sigue haciendo con cientos. El español Don Bouza ya no quiere saber más nada con la Argentina (*Los días de Julián Bisbal*), el abuelo italiano nunca ha terminado de asimilarse (*Gris de ausencia*), los judíos ocultan su origen (*Angelito*, *Años difíciles*). El rechazo ante los inmigrantes limítrofes desmiente los discursos oficiales y oficiosos que sostienen que una pauta que nos honra es recibir al extranjero como a un amigo, así el boliviano es “bolita” al que sin problemas la policía puede matar confundiendo con un ladrón (*Años difíciles*); los alemanes solo han llegado aquí en busca de refugio (*Los compadritos*) y algunos ni siquiera aprenden el idioma (*El tío loco*).

138 Cossa ya había abordado el tema en *Viejos conocidos*. Allí él se conectaba con el poder de una realidad virtual que domina la vida de los personajes; esa omnipresencia de los medios (Radio, TV) de la que hablaba Baudrillard.

En estos últimos años, dos obras generadas a partir de un trabajo colectivo revelan esa xenofobia que obstaculiza el “crisol”, al tiempo que potencian al límite la violencia sugerida o verbalizada en las obras de Cossa. *Super Crisol. Open 24 hs* de Los Macocos (2000) y *Grasa* de Muscari (2003). La primera, más allá del aparente tono frívolo de una comedia musical con mezcla de sainete policial y la representación paródica característica de este grupo teatral, desnuda una xenofobia que parece contaminar a toda una sociedad. No solo por lo que pueden decir los personajes

CLIENTE: Estos chinos de mierda, ¡jaños en Argentina y no entienden un carajo! ¡Habría que matarlos a todos!

o en este caso:

EL ARGENTINO: Los chinos son peores que los judíos, los gallegos, los tanos; y encima acá no hay nadie que nos dé una mano, estamos rodeados de bolivianos, paraguayos, uruguayos, brasileros, ¡chilenos! El culo del mundo.

o por las frases que componen el estrillo final cantado por los actores (“condenados al crisol”, “enredo de razas”), sino por cómo aparecen caracterizados los inmigrantes: el chino Wang, violento, avaro, lascivo; el rumano, ciego y explotador de niños; el paraguayo, maricón y traficante de drogas; el boliviano, un “negro bola”. Muscari, en cambio, elige un trabajo con el espacio, el afuera (los negros bolita) y el adentro (los blandos), el arriba(el puesto de verdura donde la boliviana recibe al público con bebidas y chipá) y el abajo (el ámbito de representación con aspecto de búnker) para mostrar la percepción que el argentino tiene del otro como inferior pero también como peligro. Claus, símbolo de nazismo no solo alemán, ve a los bolivianos como “un sorete, una mierda”, quiere salir a la calle para matar a pedradas un cabecita, si están encerrados porque esos “cabecitas negras son peligrosos”, dueños de “una cultura oscura”. En ambas, de un modo u otro, la xenofobia conduce a la muerte.

Un discurso entre la historia y el mito

La estrecha relación entre el discurso de la historia y la “fábula ficticia”, en muchos casos, ha contribuido a configurar el universo mítico de los argentinos. El dramaturgo Roberto Cossa sostiene -desde hace casi cuatro décadas- que toda su producción no es sino un intento de diseñar arquetipos que muestren la irrealidad de los argentinos, su adhesión a los mitos. En 1995 en su obra *Aquellos gauchos judíos* propone una nueva lectura de un aspecto de nuestro pasado en el que historia y mito vuelven a entrecruzarse: la inmigración judía en las colonias, un tema ampliamente discutido en ensayos, en el campo de los estudios culturales y ficcionalizado desde el campo de la narrativa y del teatro, tanto por autores judíos como no judíos (Zayas de Lima, 2001 y 2005).

Creemos que un punto de partida para una mejor discusión sobre el tema de esta obra realizada “por encargo” es mostrar parte del itinerario seguido por el concepto de “gaucho judío” en distintos momentos de nuestra historia y en diversos géneros, así como su estrecha vinculación con la creencia en la existencia de un “crisol de razas”, difundida y consolidada

por el discurso oficial del liberalismo. Seleccionamos para ello, la obra fundacional de Alberto Gerchunoff, *Los gauchos judíos* y su transposición fílmica, realizada por Juan José Jusid, claros antecedentes de la obra teatral de 1995.

Los relatos de Gerchunoff. Dos de las notas que informan los 24 cuentos que componen *Los gauchos judíos* son: la presencia de lo religioso y la identificación/fusión de lo argentino y lo judío, que algunos autores interpretan como expresión de un deseo (Viñas, 1963) como adhesión a una asimilación homologante (Senkman, 1983) o como necesidad de legitimación (Aizenberg, 2000). Vamos a detenernos en el primer punto, habitualmente soslayado por críticos e historiadores, no solo porque lo consideramos axial en el pensamiento de este autor, sino porque es lo que determina una sustancial diferencia con las obras posteriores, que en campo de las artes del espectáculo, van a recrear dichos relatos.

El texto de Gerchunoff -publicado en el año del primer Centenario Argentino- se abre con “Génesis”, donde se pone en evidencia la presencia de “rabinos gloriosos”, las “disputas sinagogales”, “la sabiduría talmúdica, la ciencia popular de la Repeticiones, las leyes y los secretos más ocultos de la Cábala”. Y se cierra con “El candelabro de plata”, texto en el que, más allá de la anécdota, nos informa lo que implica “ser religioso”. Este marco se refuerza con la elección de los epígrafes tomados de “Las bendiciones cotidianas”, y del *Alegato*, de Rabussi. Los rabinos aparecen como personajes importantes para el desarrollo del relato en diez cuentos; en los cuatro episodios sentimentales, lo religioso está presente de diferentes maneras: el de Jaime y Ester aparece orientado por su título “El cantar de los cantares”; el romance entre Jacobo y Rebeca, es solo un trazo dentro del friso que hombres y mujeres que dicen las lamentaciones rituales componen en “Las lamentaciones”; “El episodio de Miryam”, en el que esta huye con un peón criollo, ocurre en la celebración de la Pascua en la sinagoga y mientras su padre, piadoso conocedor de los Textos sagrados, con la túnica sagrada sobre los hombros, los explicaba a los colonos; el beso furtivo de Raquel y Gabriel -en “Las bodas de Camacho”- tiene lugar en vísperas del día del Gran Perdón.

Tres relatos sucesivos “El boyero”, “La muerte del Rabi Abraham”, y “La lechuza” destacan la violencia del gaucho que, con daga o con facón, destruye a quien ve como enemigo de su honor o como invasor, y su impasibilidad ante el hecho de sangre. En estos relatos el autor no deja de incluir, empero, pequeños párrafos que describen aspectos de la ritualidad hebrea, la preparación del viernes a la noche, los rezos matutinos con las filacterias, y los cantos del anochecer, respectivamente. En los episodios en los que se describen los sucesos cotidianos y domésticos en la Colonia se presenta a los campesinos recitando, además de las oraciones a lo largo del día, numerosas bendiciones antes de disfrutar de las bondades de la naturaleza, los hombres son vistos como agricultores arrendatarios de una tierra que, en primer término, pertenece a Dios.

Hay, sin duda, ficción en estos relatos contruidos a partir de la memoria y de la propia experiencia, y tal vez, mucho de voluntarismo en su esperanza de un porvenir venturoso

para quienes se integren y sean capaces de homologar las diferencias, pero sobre todo, de ellos emanan la doctrinas básicas del judaísmo y un universo religioso que nunca después de él pudo ser reconstruido: la idea de que la humanidad puede transformarse en parte armoniosa del cosmos si vive de acuerdo con las leyes de Dios y sometiéndose a la voluntad divina, la creencia en la alianza de la que se desprende la existencia y en una conexión causal directa entre el comportamiento humano y su destino, la afirmación de la vida como un continuo acto de adoración divina; la presencia real y eficaz de los rabinos, sabios que transmiten las Escrituras, pero también una Torá oral, a lo largo de una cadena irrompible.

La película. En 1975 se estrena *Los gauchos judíos*, film dirigido por Juan José Jusid, y presentado como una versión libre de la obra homónima de Gerchunoff; contó con la adaptación de Ana María Gechunoff, Alejandro Sadernan, el propio director y dos dramaturgos, Jorge Goldenberg y Oscar Viale. En una primera etapa, todos ellos discutieron la selección de las historias, el cómo articularlas, y también sobre la conveniencia de incluir un personaje narrador/testigo, a la manera de hilo conductor; en una segunda etapa, el último de los nombrados fue el responsable del guión definitivo. Lía Jelín fue convocada como coreógrafa.

La mayoría de las secuencias están organizadas sin un orden causal, puede hablarse de una yuxtaposición de cuadros (salvo el comienzo cuando el viejo inmigrante besa el suelo y los recién llegados deben pernoctar en un galpón en Domínguez), y de la obra de Gerchunoff se privilegian aquellos relatos más extensos y que al mismo tiempo incluyen peripecias que permitan realzar “lo típico” tanto de lo criollo como de lo judío: el boyero que los inicia en los secretos del campo; las mujeres y su excitación ante la llegada del nuevo médico, la mujer enferma que espera un hijo, cuyo nombre Jacinto Aarón será símbolo de la integración, la carrera de caballos y las fiestas patrias. Otros se modifican: el rapto, que en el film no se realiza en la celebración de la Pascua; el episodio de los ruidos misteriosos en el techo, que en la obra de Gerchunoff está protagonizado por un hombre, es recreado con otro personaje, una mujer que sufre las pesadillas del pasado y la persecución en Europa, y que vive con su único hijo sobreviviente. No nos interesa discutir aquí la elección de los relatos, sino mostrar que se los ha despojado de esos dos elementos constitutivos en la escritura del narrador pionero: la presencia activa de lo religioso (señalado por nosotros), y la mirada crítica frente al hecho inmigratorio (destacado por un gran sector de la crítica, y en especial por Edna Aizenberg). En cuanto a lo primero, ha desaparecido casi por completo en esta propuesta, y cuando surge es solo un elemento más (o lo que es más grave, pintoresco) y no la fuerza que informa la vida de una comunidad. En cuanto a lo segundo, si bien desde el inicio se instala a lo largo de algunas de las secuencias el tema de la injusticia (diversas conjuras de los estancieros locales para echar a los colonos, que habían sido expresamente mencionadas por Gerchunoff), este se diluye rápidamente, porque los conflictos insinuados no se desarrollan y quedan opacados por el color local tan propio del costumbrismo, reforzado, a su vez, por los extensos pasajes coreográficos (danza de la cosecha, las canciones en la pulpería, las generadas en el trabajo

y por un nacimiento). La inclusión de una cantante profesional como Gina María Hidalgo, la perfección artística, y la impecable marcación coreográfica de Lía Jelín, similar a las de otras comedias musicales de ámbito rural, que otorgan un estatuto de “espectáculo” a esos pasajes, operan en una dirección distinta a la fuente primaria. Oscar Viale, quien, como guionista, transita una vertiente muy diferente a la seguida en sus piezas dramáticas donde el humor negro, la ironía, lo lúdico y lo paródico confluían para desenmascarar y facilitar una mirada crítica (pensamos en *El grito pelado*, 1967; *La pucha*, 1969, *Chumbale*, 1971) se pone al servicio de un director que prioriza un trabajo con las imágenes, que apunta a la belleza visual, a los cuadros de conjunto, al folclorismo. El humor sosegado y a veces melancólico neutraliza una visión crítica, y nos lleva a recordar las palabras de Max Jacob: “Una chispa que vela las emociones, responde sin responder, no hiere y divierte”.

Tal vez la elección del guionista y del director de presentar un mundo idílico a través de bellas imágenes se pueda entender en el marco de la política represiva soportada en nuestro país desde la implantación de la Triple AAA, y que incluso se manifestó concretamente, en el caso de este film, al obligar en ocasión de su estreno, a la eliminación de una secuencia¹³⁹.

La versión teatral de 1995. Edna Aizenberg (1995) señala tres movimientos básicos en el desarrollo del concepto “gaucho judío”: “Un momento iniciático, de construcción; un segundo, de ataque o deconstrucción; un tercero, el actual, de aparente reconstrucción” (302), representado respectivamente por Gerchunoff, los parricidas, y *Aquellos gauchos judíos: recuerdos de la colonia*.

Esta obra de Roberto Cossa y Ricardo Halac (canciones de Mauricio Kartun y dirección de Jaime Kogan) fue estrenada en 1995 en el T. Nacional Cervantes con el apoyo de la AMIA. Los paratextos, el texto dramático y su puesta presentan aspectos contradictorios, no por el hecho de tratarse de un colectivo sino porque entendemos que en este espectáculo se cristalizan posturas ideológicas e intereses diversos por parte de quienes participaron de su producción. El Dr. Alberto Crupnicoff, presidente de la AMIA, la pensó como un “verdadero homenaje a los pioneros de la colonización y a los primeros inmigrantes judíos...”, y su “histórica epopeya, los que fusionando los valles bíblicos con las praderas argentinas se adaptaron a este suelo, a este ubérrimo país, a su nuevo y soñado terruño” (programa de mano). Sudiscurso utópico se asimila así al de Gerchunoff, y aún lo supera, ya que no sugiere ni siquiera la posibilidad de grietas o conflictos, al tiempo que se distancia del de uno de los autores, Roberto Cossa. Este declaraba en ocasión de su estreno que *Aquellos gauchos judíos* “será una mirada tierna y divertida sobre los inmigrantes judíos”, al tiempo que una forma de “reparación” -lo recaudado por la obra será donado para la reconstrucción de la AMIA después del atentado-, al tiempo que deslizaba una queja: “...Me parece que en el Cervantes con tanta música y luces están haciendo todo lo posible para taparme el texto” (1995). ¿Cómo alinear, asimismo, estos discursos frente a otra declaración de Cossa en la que señala no partir de Gerchunoff, sino de Rozenmacher, cuestio-

139 “En su estreno la censura cortó una escena de duelo en la que Víctor Laplace (un gaucho judío) daba una paliza a Martín Adjemián (un criollo tramposo)” (Manrupe- Porte-la, 1995, 248).

nador de las familias judías de clase baja, “muy crítico (...) muy obsesionado con el tema de la integración” (id.) al tiempo que destaca como imprescindible la participación de Halac, quien aportaría su conocimiento de los rituales y una “mirada judía, intransferible”¹⁴⁰ ¿Es posible hablar de una mirada o de miradas? ¿La etnicidad se basa en diferencias absolutas o en elecciones relativas y culturales de diferenciación? (Baumann, 2001). ¿Cómo un hecho teatral puede compatibilizar tales posturas contradictorias sin lesionar el proceso receptivo? La obra, en coincidencia con los testimonios recogidos, muestra la compatibilidad existente (al menos para la mayoría de los pioneros) entre el mundo judío y el mundo del gaucho, pero también el abandono de las colonias por parte de los antiguos inmigrantes judíos y sus descendientes, hacia Buenos Aires, Rosario o Israel para estudiar y construir su futuro. Y en correlación con los acontecimientos históricos vividos a lo largo de un siglo (los movimientos antisemitas nacionalistas de los 30 y 40, el Holocausto, la creación del Estado de Israel, los conflictos en Oriente Medio) la escritura elige los quiebres temporales, la multiplicidad de espacios -internos y externos- para diseñar el itinerario de cinco generaciones. La ambigüedad se instala desde el momento de la elección de un título que remite explícitamente a la obra de Alberto Gerchunoff (a pesar de la aclaración de Roberto Cossa), y es presentada como una “estampa evocativa”. A pesar de la presencia de algunas situaciones, personajes y temas planteados por el narrador (el rabino que besa la tierra al llegar, el entierro, los trabajos rurales, los malos administradores, las miserias y las plagas), no existe en esta nueva ficcionalización el protagonismo del elemento religioso¹⁴¹ -elemento axial no solo en la obra narrativa, sino en las experiencias vividas por los protagonistas- desaparece la visión unificadora de naturaleza-hombre, la unión de lo judío y lo gaucho, el vínculo con el medio hispano (a través de la lengua, la literatura, la historia), el enlace no contradictorio con el cristianismo. Mientras Gerchunoff “salta por encima de las realidades históricas, selecciona y moldea los hechos para lograr sus fines, que son el empalme sin grietas de la historia judía con la historia argentina, del hablar judío con el hablar hispanoamericano, y de la nacionalidad judía con la nacionalidad argentina (Aizenberg, 1993, 68), Cossa-Halac configuran un mundo en el que no hay ni paz ni armonía, ni trabajo ni justicia, en el que el crisol de razas (reafirmado en el título) se descubre (en el desarrollo) como un mito, donde “el gaucho judío” fue en realidad, un judío *agauchado*, y luego, como dice el protagonista, un “judío porteño”. La euforia y el optimismo que Gerchunoff compartía con

140 Patrocinados por Gabriel Hochbaum y Fabio Aisenberg, productores del espectáculo, los autores viajaron a Moisesville acompañados de dos descendientes de los pioneros, el escritor Armando Bublik y el escribano Isaac Waxemberg. Con ellos visitaron la primera sinagoga, el cementerio, los campos sembrados, la estación donde los primeros inmigrantes bajaron de los trenes, el museo, y registraron el testimonio de los pioneros sobrevivientes con David Wapñarsky (85 años), último comisario judío de Moisesville y Chantacuatro Levín de 80 años, tropero. Además de estos testimonios, los dramaturgos trabajaron también con fuentes documentales: Todo es Historia, de Félix Luna, Los gauchos judíos de A. Gerchunoff, Colonia Mauricio de Mordejai Alper-son y Mis memorias de Boris Garfunkel, y sus propios recuerdos como descendientes de inmigrantes (italianos y españoles, Cossa; sirios, marroquíes y turcos, Halac).

141 La única referencia religiosa es la celebración privada y solitaria del viernes a la noche por parte de la tía, del abuelo y el nieto. Pero estos últimos si bien celebran el viernes a la noche, viajan en sábado.

muchos otros intelectuales de su generación se han esfumado, su mundo “poblado de cosas sólidas y definitivamente asentadas” y la historia vivida como “acumulación y garantía” (id., 16) es reemplazado por un universo en el que la integración no siempre es posible y las fisuras son cada vez más grandes. En el texto de Cossa-Halac, las acciones se organizan en torno a la relación abuelo (a su vez nieto del primer inmigrante judío que muere en la colonia) nieto (con padres emigrantes, emigrante él mismo) que pone de manifiesto el fracaso de la política liberal, la reversibilidad de los términos civilización y barbarie, los conflictos generacionales (hijos que operan en contra de los deseos y expectativas de sus padres). A medio camino entre la evocación y la mirada crítica se minimizan (o se ignoran) los elementos de conflicto (internos o externos): la angustia de quienes traían sus propias mortajas porque no querían ser enterrados con una mortaja ajena; la muerte de los niños a causa de pestes, hambre y falta de higiene; las intrigas de los autores del pueblo, lapolicía y los hacendados para expulsar a los colonos (incendio de sembradíos, robos de animales, asesinatos), es decir, la “epopeya”.

Itinerario de un título. Los textos de Gerchunoff son la construcción discursiva de una historia a la vez individual y colectiva, situada en un mundo a la vez vivido y soñado en el que la paz y la alegría es (y será) posible aún en medio de la injusticia y violencia de algunos hombres, en el que lo religioso opera como aglutinante dentro de una comunidad, pero también permite la relación armónica con el otro. La película de Jusid, presenta una serie de cuadros que de modo fragmentario intenta reconstruir un mundo que ya no está, pero la historia deviene espectáculo, lo religioso se disuelve y el vestuario, la actuación, las canciones y coreografías apuntan a destacar lo exótico de los recién llegados, el color local de los nativos. La pieza de Cossa-Halac, con las contradicciones señaladas, instala al menos tres interrogantes: ¿hasta qué punto es pertinente hoy proponer “una mirada tierna y divertida sobre los inmigrantes judíos” después de todos los sucesos ocurridos a lo largo de un siglo y a la luz del conocimiento de los sufrimientos e injusticias soportadas por aquellos y sus primeros descendientes? ¿Es posible continuar creyendo en el crisol de razas, implicado en la frase “gaucho judío”, o resulta pertinente continuar reforzando un mito que no cumple ya ninguna función en el cuerpo social? ¿Cómo integrar la evocación con el homenaje, la reparación, la mirada religiosa y la mirada cuestionadora de una tradición, el testimonio y lo risueño en un género como el teatral?

EL ITINERARIO DEL ANTIHÉROE Y SU CRUCE DEL UMBRAL

El itinerario del héroe mítico implica la partida del lugar de donde proviene él hacia un lugar del cual va a retornar transformado y pueda comunicarlo a los demás. Varias obras de Cossa reconstruyen este itinerario pero con ciertas particularidades. La partida, tema central del tango y *leit motiv* de muchas piezas teatrales, si bien se puede relacionar semánticamente con la ruptura, en el caso argentino reviste especiales características. El abandono nunca es total ni definitivo. Se genera una disociación entre lo físico y lo mental. En las obras de

Cossa, autor que emplea formas culturales heredadas del tango, ciertos personajes físicamente presentes, optan por autoexiliarse generando un sub-espacio propio e individual dentro del espacio social y colectivo; ausentes, viviendo en Roma, París o los Estados Unidos, psicológicamente deciden anclar en Buenos Aires. No solo se van hacia, sino que se van de Buenos Aires e irse de Buenos Aires es irse del país.

La imposibilidad del cruce del umbral: Miguel (*De pies y manos*) toma el portafolio como para irse, pero siempre vuelve; (*El viejo criado*) toma la valija para regresar a su pueblo pero se queda en el café; tío loco permaneció cuarenta años en la esquina sin cruzar la vereda de Callao y cuando lo hace será para morir a manos de su familia (*El tío loco*).

El juego de las cartas: el truco (*El viejo criado*) o el chinchón (*De pies y manos*) amarra a los personajes en una silla¹⁴². La historia pasa afuera y los personajes la ven pasar situados detrás de un vidrio: el abuelo de *De pies y manos*, detrás de una ventana; (*El viejo criado*) y el tío loco; en un café.

Si es dificultoso o imposible el cruce de un umbral en el plano espacial, lo es igualmente en lo temporal. De allí el anclaje en el pasado. El tiempo elegido, tanto porque allí se ubique la acción, como el recuerdo a través de la cita, son los años treinta, los años de la crisis, de la desilusión, de la interrupción de un proceso que se había vivido con fe y optimismo. Años de los tangos y los grotescos discepolianos, de los ensayos lúcidos sobre el país, la ciudad y sus habitantes. De allí que los personajes de algunas de sus obras (*Nuestro fin de semana*, *La pata de la sota*, *Gris de ausencia*) emplean la descripción -enumeración de objetos de nostalgia y una desamparada nostalgia del orden-; otras (*Los días de Julián Bisbal*, *De pies y manos*, *La Nona*, *El sur*) prefieren el empleo de la terminología referida a lo negativo: necesidad, odio, bronca, hambre, ultraje.

Lejos de aquí, como su antecedente *Gris de ausencia*, ofrece dos aspectos que alimentan el diseño de un universo mítico: el espacio y el lenguaje¹⁴³. La estrecha relación entre estos dos elementos y su función en el teatro fue analizada por David Foster (1998), quien parte de la convicción de la validez sociolingüística del habla de los personajes y proponía un programa de investigación enfocado en “la materialidad del habla en el escenario” y lo que ella aporta: “otra dimensión de conocimiento referente a los procesos de significación de la obra teatral” (10); es decir, una apertura a nuevas líneas de reflexión “sobre el funcionamiento

142 El juego del tute aparece como imagen disparadora y metáfora en Tute cabrero, ya no para referirse a la inmovilidad sino a la agresión. “De chico jugué mucho al tute. Me enseñó mi tío Francisco Altobello, un tipo macanudo de oficio almacenero. El tute es un juego perverso. A mí me quedó grabada la imagen de que ahí nadie gana y pierde uno. En la obra esto significa que dos podrán conservar el trabajo y uno quedará afue-ra, quizá para siempre. Mientras se tiran las cartas se van formando alianzas: los jugadores tantean, especulan... Se lanzan contra aquel al que pueden joder y aprenden a no tirarse contra quien no les conviene”. (“En el tute nadie gana y pierde uno”, reportaje de Hilda Cabrera. Página 12. 1o febrero 2006).

143 Los autores (esta obra la escribió en colaboración con Mauricio Kartun) otorgan especial atención sobre este punto. Los que representan a españoles fueron encarnados por dos actores españoles y el que representa un mejicano, por un chileno. Esto potencia el choque de discursos, el malentendido en el proceso de traducción.

del habla y del discurso sobre el funcionamiento del habla y del discurso como portadores de significado sociohistóricos, y sobre cómo tales rasgos se codifican en la producción de significados culturales a partir del teatro” (10-11). A partir de estas premisas trabajamos.

Se trata de un espacio abierto, junto a una ruta de salida de Madrid, donde se verifica un tránsito permanente, un parador, Pampas Argentinas, se anuncia como casa de comida típica. Este espacio, con sus precisos detalles de decoración del local (el gran aparador, la gran parrilla, el escritorio del adicionista) y del espacio familiar (mesa pequeña, silla, un viejo sillón hamaca) es, sin embargo impersonal, opera como receptáculo de seres de identidades en proceso de desintegración. La convivencia de diferentes códigos lingüísticos funciona al mismo tiempo como metonimia del espacio y del conflicto. La joven española que proviene de una aldea soriana, habla sin embargo con el desenfado de una adolescente madrileña, y es capaz de imitar a la perfección el habla porteña, practica inglés como un código que le permite intercambios de información. El español de Lorenzo apunta en tres direcciones sociolingüísticas. La resistencia al “mundo ibérico” se verifica en su movimiento entre dos códigos, mezcla entre la lengua española, la dicción coloquial del hablante de Buenos Aires y la retórica tan-guera. El bilingüismo de Estela se potencia con el aislamiento que le generan sus auriculares.

El protagonista desea regresar a su ciudad, un lugar construido con elementos ficcionales fabulados, ejemplo, su itinerario por bares paradigmáticos y personajes arquetípicos; el mozo que reconoce alparroquiano, el parroquiano que se instala siempre en la misma mesa junto a la ventana y a la misma hora. Un itinerario marcado no solo por los bares sino por la comida: el café, el vermut, la pizza con fainá y el flan con dulce de leche, el vermut de la tarde, la parrillada, el café y la ginebra por la noche y ennoblecido por la mitificación, en los bares se “filosofa”. Pero su retorno no es sino la búsqueda de su propio mito de origen, que llene vacíos y deleve interrogantes sobre su fracaso. Los adultos “lastrados con demasiadas memorias y tarde en sus vidas como para hacer de estos países algo más que una segunda residencia”. En la distancia Argentina emerge, al principio como un cuerpo “silenciado, traicionado y perturbador”; en el desenlace de ambas piezas los protagonistas, carentes de un pasado que ofrezca pautas o garantías para un futuro, ante la imposibilidad de conectar los fragmentos de su propia historia, quedan reducidos a “una mirada abismada en ausencia”. El protagonista se ha vuelto extranjero de sí; el soñado retorno a lo familiar, a lo que supone “de origen” deviene -en términos freudianos- “ominoso”; su accidentado e infortunado viaje a Buenos Aires, le devela que ese lugar ideal donde reina “el orden” (un itinerario por los bares de Corrientes pautado por las mismas comidas a los mismos horarios y el encuentro con los mismos conocidos) es nada más que su “edad de oro”, que solo puede dialogar con fantasmas, y “que la extranjería no es otra cosa que la extrañeza respecto del origen” (Pérez, 1994, 17). No se trata solo de geografía (Madrid -o Roma, en *Gris de ausencia*- y no Buenos Aires), sino como sostiene Walter Mignolo (1994, 93) “de territorio: tanto el espacio como la memoria del espacio”.

La obra revela en los adultos, la tensión producida por el des/alojamiento; en los jóvenes el vaciamiento de toda huella de referencia. Se trata de seres nómades que progresivamente se dirigen hacia la deconstrucción de lo identitario. Por eso Buenos Aires, Madrid, Alemania, Noruega y Londres, destinos elegidos por Manolo, Lorenzo, Estela, El Mejicano, y Mercedes, respectivamente significan más que localización geográfica, el nombre que cada uno de ellos le da a su lugar utópico; ya nuna ciudad ideal -salvo para Manolo-, sino cualquier lugar, un no lugar. Los espacios quedan desacralizados y desestabilizados, ya no hay garantía. Los personajes salen de la tierra de promisión para acabar ellos (o sus descendientes) en un 'destierro cósmico'¹⁴⁴. Y en ambas obras los emigrantes permanecen en las afueras sin llegar a entrar en la ciudad. (Podemos agregar otros puntos de contacto: los dos textos presentan como en el grotesco criollo, el factor económico, como motor de las acciones, el valor opaco del lenguaje, la disolución familiar y el fracaso como desenlace).

Como en *Gris de ausencia*, Cossa emplea el diseño espacial para encuadrar el paisaje mental de los personajes de esta obra (sus ilusiones, necesidades y temores) brindando al receptor una especie de "geografía simbólica" del ámbito interior y exterior que opera en cada uno de ellos. Hay en esta obra una dicotomía básica entre lo interior y lo exterior que se corresponde con lo visible y lo invisible, pero al mismo tiempo genera tres campos que operan de forma explícita: un espacio de encierro y uno exterior de ilusión, de escape, pero también un espacio mediato, el espacio de un umbral en el que los personajes confrontan con sus propios temores y que no todos traspasan.

Los críticos coinciden en señalar los distintos itinerarios seguidos por los personajes: Lorenzo quien anuncia su regreso a Buenos Aires, al final, terminará recluido en el espacio cerrado de un quiosco dentro de un restaurante de búlgaros, en las afueras de Madrid, espacio simbólico de clausura en el que será traductor de voces ajenas y solo podrá dialogar con sus fantasmas. Estela se fuga de su exilio, no hacia un regreso, sino por un escape hacia un destino incierto incorporándose a una maratón cuya meta final es Alemania, pero que para ella no es sino el espacio de su imaginación (una nueva salida y de la utopía, cumplir aquello para lo que cree está destinada). Mercedes también huye, primero de Soria, del atraso de España hacia un Londres, una "tierra prometida" devaluada y desacralizada en la que espera lucrar con la prostitución (en realidad, su destino es un bar del Soho). El Mejicano parte hacia un país de nieve con un objeto simbólico de la irrealdad: los esquíes (imagen reiterada de la nieve que también aparecía con valor simbólico de irrealdad en el final de *El viejo criado*).

El universo mítico de los argentinos

Cossa describió el universo mítico en el que aparecen sumergidos gran parte de los argentinos, en especial los porteños, con sus conciencias paralizadas a contramano de una historia en la que lo social y lo político van modificando. El trabajo con los mitos le permitió

¹⁴⁴ Invertimos aquí la ecuación que Antonio Prieto Taboada aplica a la obra de Reinaldo Arenas, "Del 'destierro cósmico' a la 'tierra de promisión': viajando a La Habana con Reinaldo Arenas", R. Cánovas y R. Hozven edit., Crisis, apocalipsis y utopías, Universidad Católica de Chile, 2000, 333-339.

cuestionar temas fundamentales como la libertad, la utopía, el amor, la familia, las instituciones, pero reafirmar la fe en un teatro que, renovando códigos propios del realismo (*Nuestro fin de semana*), de géneros como el grotesco (*La Nona*, *De pies y manos*) o el sainete (*Los compadritos*, *Gris de ausencia*) permite examinar minuciosa e implacablemente aquellos deseos, pensamientos y sueños íntimos de los argentinos que se vinculan estrechamente con la estructura social y el rumbo de la historia. El conjunto de su producción confirma al mito como una estructura de pensamiento pero sobre todo como una estructura de existencia.

Si bien la historia del teatro ha mostrado la estrecha relación entre teatro e ícono, podemos afirmar que la escritura escénica de Cossa se sustenta en el principio de la identidad icónica. Una prueba es su construcción de lo típico; este adjetivo aparece constantemente en los paratextos: típica chica de barrio, habitación típica, porteño típico.

Todos los que han analizado su producción verificaron el interés del dramaturgo por desentrañar los mecanismos que mueven las acciones de la clase media, sin embargo cabe añadir que muchos de los personajes de sus obras (y en este punto coincide con Ricardo Halac) se definen como pertenecientes a una clase a la que según los estándares no pertenecen. Esto abre otra posibilidad: no solo definir la identidad a partir de lo que somos, sino el poder hacerlo de acuerdo con lo que no somos y podemos ser.

Cossa parte de trabajar mitos individuales (*Nuestro fin de semana*), que inmediatamente se incorporan a los mitos colectivos (*No hay que llorar*). Dentro de ellos, se centra en los mitos políticos con una mirada primero afianzadora y nostálgica (*El sur*) y luego cuestionadora a partir de la parodia (*El saludador*). Finalmente retoma un mito primitivo, el parricidio (*Pingüinos*).

Si trasladamos al teatro los elementos básicos del cuestionamiento sociocrítico realizados 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, 1994, 263)- podemos concluir que el trabajo con los mitos populares urbanos le ha permitido a Cossa, más que hablar sobre la irrealdad de los argentinos -como el dramaturgo afirmara-, exhibir las omisiones de la realidad y las contradicciones de las prácticas sociales en esos años, explicar los conflictos que se pondrán de manifiesto en la producción cultural y en la vida social de las décadas siguientes (el resquebrajamiento de la organización familiar, los problemas políticos, los desajustes en la relación hombre-mujer). Pero sobre todo nos permite verificar cómo desde la mirada masculina, el mundo femenino no aparece como principio activo, y cuando la mujer intenta una acción concreta siempre lo hace movida por intereses egoístas que, por otra parte, nunca alcanza a modificar el curso de la acción. Su lenguaje escénico se basa en una estructura de identificación total con el arquetipo del padre y sus valores, así como de rechazo de lo matriarcal-femenino (*El tío loco*, *Los compadritos*).

Cossa trabaja desde varios ángulos la desmitificación de un mito nacional central, el tango. Lo que nunca aborda es el otro gran mito nacional que es lo gauchesco, contradictorio

con el primero, ya que, mientras el primero representa la tradición, el segundo es un producto mestizo. Lo que sí trabaja desde una mirada mítica es el diseño de los personajes femeninos. Desde *Nuestro fin de semana* en adelante: de vida estéril en todos los sentidos, su incapacidad de pensar, madres terribles, esposas castradoras, solo se salvan las putas (*Caso n° 100*). Su visión se conecta con la de varios autores de su generación, tema que es objeto de estudio en *Mujeres en el teatro argentino contemporáneo* (en preparación), que busca desentrañar los efectos de la misoginia y el machismo en la sociedad tal como es presentada por los dramaturgos y dramaturgas de la segunda mitad del siglo XX.

Hemos analizado la presencia de los mitos en las obras de Roberto Cossa como expresión de todo lo que constituye la “mentalidad” del hombre de Buenos Aires, y su funcionamiento como modelos normativos de conductas y explicativos de los procesos históricos. Queda ante nosotros un ámbito aún no transitado y es investigar la relación que estos mitos urbanos, que aparecen en la producción escénica no solo de Cossa sino en la del resto de los dramaturgos de su generación, tienen con la “concepción mágica, teñida de prefiguraciones de la muerte y signada por la culpa y el duelo” (Montevichio et al., 1990, 18) que se encuentra en los mitos de distintas culturas indígenas del ámbito rural. Esto implicaría, a partir de su reconocimiento, la necesidad de una revisión de conceptos polarizados como primitivo/moderno, civilización/barbarie.

Sus obras eligen como permanente escenario a Buenos Aires (Aquellos *gauchos judíos* es solo aparentemente una excepción) e incluyen palabras-clave que se reiteran permanentemente: irrealdad, identidad, influencia. Adscripto a la modernidad, Roberto Cossa cree en la posibilidad de acceso a lo real y una construcción identitaria estable y reconocible, que el argentino desprecia por condicionamientos histórico-sociales y por su preferencia por construcciones imaginarias. Nuevamente el mito es asociado a lo falso, a lo mentiroso, a lo engañoso.

OBRAS CITADAS

Roberto Cossa, *Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero. Teatro I*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.
-----El avión negro. *La Nona. No hay que llorar. Teatro 2*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.
-----El viejo criado. *Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El sur y después. Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.
-----Angelito. *Los compadritos. Tartufo (adaptación). Teatro 4*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1996.
-----Años difíciles. *Viejos conocidos. Don Pedro dijo no. Lejos de aquí* (en colaboración con Mauricio Kartun). *Teatro 5*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1999.
-----El saludador. *Pingüinos. El caso cien, Teatro 6*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005.
Roberto Cossa y Ricardo Halac, *Aquellos gauchos judíos*; Teatro Nacional Cervantes el 20 septiembre 1995.

Horacio del Prado, *Retaguardia*, 1985.
Manuel González Gil y Daniel Botti, *Porteños. No se hacen; nacen*, NuevoExtremo, Buenos Aires.
Los Macocos, *Super crisol, Open 24 hs.* (libreto), Teatro Presidente Alvear, julio 2000.
José María Muscari, *Grasa* (libreto); Abasto Social Club, 15 agosto 2003.
Walter Operto, *El pintor de la utopía* (libreto, 1994). Pista 4, *La Desgracia, Truco gallo por turno*, Fundación Banco Patricios.
Eduardo Rovner, *Y el mundo vendrá*, Corregidor, Buenos Aires, 2004. Elgalpón del sur, 1989.

BILIOGRAFÍA

Abadi, José Eduardo, “El encuentro teatral”, en José Eduardo Abadi *Teatro. De felicidad también se muere. Eduardo y Marco Antonio*, Nueva Generación, Buenos Aires, 200, pp. 71-74.
Aizenberg, Edna “Las peripecias de una metáfora: el sefaradismo literario judeoargentino”, en *Raíces*, año 2, n° 5 (1993), pp. 67-70.
Álvarez, Agustín, “¿Adónde vamos?”, en O. Terán, *Argentina, positivismo y nación* (selección de textos), Punto Sur, 1987, 1902, Buenos Aires, pp. 97- 134.
Barrenechea, Alicia, *La expresión de la irrealdad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967.
Baumann, BERD, *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*, Paidós, Barcelona, 2001.
Cabrera, Hilda, “Dejando pedazos en el camino”, *Página 12*, 14 julio 1999.
Ceretti, Mario E., “La reposición de *No hay que llorar*”, *La Razón*, 21 abril 1985.
Corra, Gustavo O., “El mito del derecho de piso” en *Simposio sobre mitos Latinoamericanos. Su interpretación psicoanalítica*, APA, Buenos Aires, 1992, pp. 30-35.
Cortese, Nina, “Acierta Cossa con un creíble chanta”, en *Ámbito Financiero*, 28 junio 1999.
Cosentino, Olga, “Viajando se hace la revolución”, en *Clarín*, 26 junio 1999.
Cossa, Roberto, “La solidaridad del teatro”, entrevista de Hilda Cabrera, *Página 12*, 12 agosto 1995.
-----”Ahora venimos de una democracia”. Entrevista de José Monleón, en *Primer Acto*, 213, marzo-abril 1986, pp 48-51.
Denevi, Marco, *La República de Trapalanda*, Corregidor, Buenos Aires, 1989.
Fontana, Juan Carlos, “El cooperativismo familiar”, en *La Prensa*, 26 junio 1999.
Foster, David William, “Espacio Real, Espacio Teatral y Espacio Soñado en *Gris de ausencia* de Roberto Cossa”, en *Del Rito a la posmodernidad*, Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, Chile, 1994.
-----Espacio escénico y lenguaje, Galerna, col. Teatrología, Buenos Aires 1998.
Freire, Susana, “El saludador”, en *La Nación*, 25 junio 1999.
Geirola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en América latina*, Michigan, Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro 4, 2000.
Heuser de Tomei, Mara, “El exilio, un camino hacia la creación”, en Carlos Brück, Carmen Heuser y Carlos D. Pérez comp., *La escritura en escena*, Corregidor, Colección Norte Sur, 163-175, 1994.

Hutcheon, Linda, A Theory of Parody, *The Teachings of Twentieth Century Arts* Forks, New York & London, Methuen, 1994, 1985.

------(1981) “Ironie, satire, parodie”, *Poétique*, 46.

Jones, Alberto, “El mito de la Argentina potencia”, en *Psicoanálisis de los mitos de identidad. Latinoamérica 500 años después*. APA, Buenos Aires, 1990, pp. 104-113.

-----”El mito de la Argentina opulenta”, en *Simposio latinoamericano sobre psicoanálisis de los mitos*, Buenos Aires, 1992, APA, pp. 95-103.

Lancestremere, Carlos, “No hay que llorar” (entrevista de Rómulo Berruti), *Clarín*, 29 abril 1985.

Lévy- Strauss , Claude, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.

Mignolo, Walter D. “Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción”, Carlos Brück, Carmen Heuser y Carlos D. Pérez comp. *La escritura en escena*, Corregidor, colección Norte Sur, 1994, 69-97

Montevichio, B. et alt., “Sobre la interpretación de los mitos en nuestra cultura”, en AA.VV., *Interpretación psicoanalítica de mitos latinoamericanos*, Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América Latina, Buenos Aires, 1990, pp. 27-37.

Ocando, Hugo, “Sobre la identificación en los mitos de la vida cotidiana en Moisés Lemly comp., *Mitos universales, americanos y contemporáneos*, vol. II. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Univ. San Antonio Abad del Cusco, 1990.

Robine, Regine, “Para una sociopoética del imaginario social, en F. Peras compiladora *Historia y Literatura*, Instituto Mora/UAM, México, 1994 pp. 262- 300.

Strauss, Anselm L., *Espejos y máscaras. La búsqueda de la identidad*, Marymar, Buenos Aires, 1977.

Viñas, David, “Gauchos judíos y xenofobia”, en *Revista Universidad de México*, XVIII, 3 noviembre 1963, pp. 14-19.

Yampey, Nicolás, *Psicoanálisis de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 1981. Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Gallimard, París, 1975.

Zayas de Lima, Perla, “Teatro Argentino 1985”, en *Diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano 1985*, Canadá, Girol Books, Inc/ Atint, 1987, pp. 37-52.

----- “El inmigrante judío como tema del teatro en Buenos Aires”, en *Migrations en Argentine, Les Cahiers Alhim*, París, n° 1 (2000), pp. 107- 124.

-----Cultura *judía teatro nacional*, Nueva Generación, Buenos Aires, 2001.

----- “Los gauchos judíos: historia y mito en la narrativa, el teatro y el cine argentinos del siglo XX”, en A. Capalbo, editor, *Intergéneros culturales. Literatura, artes y medios*, BMDPress, Buenos Aires, 2005, pp. 333-378.

Anexo1
Símbolos y mitos en la recepción de *La Nona*
(1977-2002)¹⁴⁵

En el invierno de 1977, a poco más de un año de instalado el régimen militar en nuestro país, se estrenaba en Buenos Aires *La Nona*, convirtiéndose rápidamente en un éxito de público y de taquilla. La obra ha tenido hasta el presente más de 60 versiones escénicas diferentes en la Argentina, Latinoamérica (Chile, Costa Rica, Venezuela, Uruguay, Paraguay y Brasil) en los Estados Unidos (San Diego y Los Ángeles) y en Europa (Francia, Italia, España, Suecia, Alemania, Suiza), y en los últimos años, en Armenia y el Líbano. A partir del análisis de las críticas, reseñas, entrevistas y comentarios sobre el autor y su obra, publicadas en el citado período¹⁴⁶ en los diferentes sitios donde la pieza fue presentada, reflexionaremos sobre la estrecha relación existente entre las circunstancias de enunciación y la percepción de los espectadores, o sea, entre las circunstancias de enunciación y el proceso de actualización del texto, proceso en el cual afloran elementos relacionados con los mitos.

1. LA NONA EN LA ARGENTINA

El estreno de *La Nona* en Buenos Aires bajo la dirección de Carlos Gorostiza, le permitió a Roberto Cossa alcanzar un reconocimiento definitivo en el plano nacional: funciones a sala llena todas las noches durante el año de su estreno, ocho años de permanencia en escenarios de distintos puntos del país, premios, y una exitosa versión cinematográfica. Las numerosas crónicas y entrevistas brindadas por el autor, tanto en el momento de su estreno como en los años subsiguientes, facilitan la tarea de reconstrucción. Ante todo podemos apreciar que en forma casi unánime la crítica -nos referimos específicamente a las crónicas publicadas durante julio de 1977 en *La Prensa*, *La Opinión*, *La Nación*, *Revista Familiar Cristiana*, y diversos semanarios- celebró la aparición de un texto cuya calidad infrecuente en el teatro argentino permitía inscribirlo entre lo mejor de nuestra producción escénica. A partir de entonces pasó a formar parte del canon (antologías, ediciones críticas para alumnos secundarios, tema de análisis en congresos nacionales e internacionales y de discusión en mesas redondas). Los críticos alabaron la puesta, el trabajo de los actores, el manejo del humor negro, la incorporación del grotesco y el absurdo en un itinerario dramático, hasta entonces, afirmado en el realismo, y destacaron la inmediata e hilarante respuesta de los espectadores¹⁴⁷.

145 El origen de este capítulo se remonta a 1991 cuando expuse unas primeras reflexiones en el I Congreso Nacional de Teatro Iberoamericano y Argentino realizado en Buenos Aires entre el 14 y el 18 de agosto y fue publicado con el título “Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de La Nona: América-Europa (1977-1990)” en O. Pellettieri coord. *Teatro y Teatristas. Estudios sobre teatro Iberoamericano y Argentino*. Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 136-146. La actual versión amplía y modifica la antes citada.

146 Agradezco a la Dra. Beatriz Trastoy, al Dr. Jorge Dotti y a la directora Herminia Jen-sezian por la traducción del material en italiano, en alemán y en armenio, respectivamente. La versión en español de los textos en inglés, francés, portugués y sueco es de mi autoría.

147 La única excepción fue Rómulo Berrutti (Clarín, 14 julio 1977) en cuya opinión la obra no aportaba nada, ofrecía reminiscencias del teatro de Oscar Viale, y, sustentada en un chiste, su propó-

En la entrevista con el dramaturgo Julio Ardiles Gray, Cossa se refiere a la gestación de su pieza: “...la semilla de este personaje la puso mi abuelo materno que era un estupendo italiano (pero) tuvo su origen en un viejo programa de televisión que yo tenía en los años 70”. Luego de varios años sin prácticamente escribir teatro “comencé a trabajar sin saber muy bien adónde iba. Hice un primer borrador donde estaba básicamente esta pieza; pero la pieza prácticamente terminaba al comenzar el segundo acto, es decir, sin todas las muertes que suceden en la versión definitiva dentro de un clima de humor negro”. En esta misma entrevista también se refiere a la recepción a partir de las charlas y debates que tuvo directamente con el público:

Muchos de los espectadores hablaron mucho y básicamente el nudo de la discusión fue: ¿qué era la Nona? Y hubo muchas versiones. Para unos era el tiempo. Para otros era la sociedad de consumo, pero en general no se la veía como la abuela. Se la veía como un ente que iba más allá de la realidad física. Esto lo digo porque después de un mes de representaciones me he dado cuenta que la pieza tiene un contenido; si no, no despertaría este tipo de escozores en el público, ni admitiría varias lecturas (“La abuela omnívora”, *La Opinión Cultural*, 28 agosto 1977).

Esta declaración nos muestra que si bien la pieza no fue concebida conscientemente para referirse al problema político inmediato (la dictadura militar) ni leída en esa dirección -lo que hoy nos parece inverosímil¹⁴⁸, tampoco era un divertimento. El autor agregó una segunda parte donde reina el “humor negro”; entre los receptores se instala un debate sobre la pertinencia de una u otra construcción de sentido, genera “escozor”.

No hemos podido acceder a las críticas de las reposiciones realizadas en el interior del país en los años siguientes al estreno, excepto en el Teatro de laPaz, de Tucumán, en 1980. *La Gaceta* (12 julio 1980), la recomienda como espectáculo “para divertirse y pensar”, aunque no aclara en ningún momento sobre qué; destaca la imposibilidad de clasificarla en un género y los diversos efectos que puede generar en el receptor: mover “a la risa directa, a la sonrisa nerviosa, a la angustia y hasta la molestia” (sin señalar el porqué) frente al tipo de puesta dirigida por Alfredo Fénik que destaca los distintos conflictos desatados por la Nona (sin precisar cuáles). No tenemos elementos para afirmar si este tipo de crítica aséptica e inocua se debió a la férrea censura y autoritarismo que dominó esta provincia durante la dictadura militar, a la versión escénica concretada, o a la incapacidad del crítico (cuya firma no aparece en la copia de archivo) para realizar una lectura que trascendiera lo literal.

sito esencial era entretener.

148 También sorprenden las opiniones de ciertos intelectuales prestigiosos en sus análisis sobre los militares en el poder. Luis Gregorich, al referirse al papel del Gobierno en la administración de la cultura afirmaba: “En este delicado territorio, el accionar del gobierno argentino no resultó tan inquietante como podían hacerlo prever los antece-dentes históricos”. Y continuaba: “A excepción de unos pocos episodios aislados, los militares argentinos (...) más de una vez postularon la defensa del pluralismo y de la organización democrática de la sociedad. Algunas voces intolerantes, magnificadas por medios de difusión sensacionalistas, no consiguieron ahogar esta orientación ge-neral (“La cultura de la pluralidad”, *La Opinión Cultural*, 2 noviembre 1977).

Pero, si atendemos a las variables que modificaron la concretización¹⁴⁹ del texto podremos reconstruir, al menos parcialmente algunas instancias receptivas. En 1979, ningún argentino se hallaba al margen de la violencia y la “cortina de humo” alimentada por el Estado y los medios durante 1978, año del Mundial de fútbol, se había disipado, lo que favorece un desplazamiento en el modo de lectura de la realidad. También se modifica la lectura del mundo ficcional que las obras teatrales presentan. En el caso particular de *La Nona*, la conciencia lúdica del espectador se ha debilitado y refiere a la acción a su propio contexto social. Este desplazamiento se ha producido en los creadores del espectáculo. Ello puede apreciarse al comparar los programas y afiches de las distintas versiones ofrecidas a partir de entonces y que constituyen ellos mismos, nuevos enunciadores escénicos.

Para su estreno en 1977, el Grupo de Trabajo eligió la figura de una anciana bastante convencional, típica: vestida de negro como las viejas inmigrantes, rodete, arrugas, sin dientes, un brazo flaco que acaba en una mano huesuda que se aferra a una marmita. Dos años después, la versión dirigida por Eugenio Filipelli con el Elenco Estable de Santa Rosa, anunció la representación con una imagen que adquiriría tintes siniestros en la que la marmita era sostenida por una calavera enfundada en una túnica negra; esteíndice de muerte ocupaba a lo largo gran parte del afiche. También en 1979, *La Nona* fue montada por el Grupo Escena 75. Para anunciarla se mostraba desde el papel a una vieja que inspiraba terror, una especie de bruja que, sentada, revolvía un caldero en el que flotaban dos cuerpos humanos. Ya en 1985, cuando la dictadura militar había terminado y se conocían los informes de la Conadep sobre las torturas y los desaparecidos, el ya citado Filipelli, presentó la obra en Río Cuarto (Córdoba) con el elenco Bambalinas. El afiche era decididamente aterrador: de espaldas, una figura cubierta con una túnica y una capucha negras; superpuesto a la altura de su espalda, recortado e invertido, un rostro masculino en el que resaltaba una boca-orificio sin labios, con dientes y encías expuestos. Esta abuela, que primero había sido vista como una referencia a la inmigración o como símbolo de una sociedad de consumo, desde 1979 en adelante fue intuita como la muerte generada por la dictadura, como alegoría de un país que devoraba a sus propios hijos. La recepción de *La Nona* como una metáfora política se registró, como veremos más adelante en la mayoría de los diversos montajes realizados en el extranjero a partir de los 80.

Resultan altamente significativos los dos testimonios siguientes, uno del autor, y el otro, del crítico Gerardo Fernández a raíz del montaje que realizara en París otro argentino, el director Jorge Lavelli:

Escribiendo la pieza yo no pensaba ni en un símbolo, ni en una metáfora; yo solo caí en la cuenta de que no era un personaje realista. Cada uno puede interpretarla a su manera. *La Nona* es lo que nos destruye, nos devora desde lo interior. (...) Si hoy se me

149 Pavis (1989) la define como “interpretaciones socializadas que provocan un conjunto de respuestas (una recepción) que están basadas en la conversación y en los códigos sociales que han forjado la representación”. Y advierte: “El cambio de la enunciación va unido a la renovación de la concretización del texto dramático; se establece una relación entre texto dramático y contexto social (...) lo que modifica otro tanto el análisis de los enunciados textuales y así hasta el infinito (26).

pregunta qué es, yo diría que puede ser “la muerte”, justamente porque toda la segunda parte tiene que ver con la violencia de este período de la Argentina y que muchos de mis amigos, colegas escritores y periodistas fueron las víctimas de esa violencia. Inscribí la violencia y la muerte cotidianas sin abandonar el tono de la farsa (Le Monde, 4 octubre 1990).

Era inevitable, pues, que el público y la crítica, habituados a un teatro que debía metaforizar por fuerza, vieran en la victimaria y en las víctimas de La Nona una alusión al atropello de otras fuerzas incontenidas, a la inmolación de otros mártires atrapados, al proceso de otros despojos, al alcance de otras explotaciones. Que descubriera, en fin, a ese lobo con piel de oveja, que aniquila y sobrevive a todo, lamagen de un país que demanda de sus hijos sacrificios cada vez más pesados y les reserva las mismas opciones de futuro que Cossa a los hijos y nietos de la Nona: la muerte, la ruina, la prostitución, el exilio, la frustración, la mendicidad (“El Gardel del Teatro Argentino”, *Internacional*, enero-febrero 1991).

2. LA NONA EN LATINOAMÉRICA

Se registran notables diferencias entre la recepción del montaje presentado en Paraguay en 1977, y el de Chile, de 1984. Encontramos varios factores determinantes: el que fuera montada por elencos locales, en algunos casos protagonizada por actrices y en otros por actores, que se hayan realizado adaptaciones. A todo esto debería sumarse la existencia de tradiciones culturales muy diversas (caso Brasil y Venezuela) y situaciones políticas entonces radicalmente opuestas (como las de Chile o Paraguay y Costa Rica). Sin duda fue muy diferente el público que asistió a las representaciones ofrecidas en teatros del circuito comercial (en Paraguay) al de las brindadas por elencos de teatros universitarios (en Costa Rica y Chile).

En 1977, bajo una estricta dictadura militar se montó una Nona “paraguayizada” en lo que a actuación y lenguaje se refiere. Los afiches la promovieron como “¡Desopilante!” y “¡Divertida!”, y el crítico Casas Ávalos -quien no hace referencia alguna a la reacción de los espectadores- apuntó como mérito del autor la reconstrucción de un “tipo argentino” (por supuesto sin señalar cuál de todos los personajes lo encarna) al tiempo que destacaba en su personal construcción del sentido, la conversión de la centenaria abuela en “manos justicieras”. Dos años después se conoció en Costa Rica. Tampoco encontramos testimonios sobre la recepción del público y de la crítica en general. Solo pudimos recoger la opinión de Alberto Cañas, quien encuentra dos posibles lecturas. Una literal: la vieja es solo una vieja y su historia está elaborada a partir de la caricatura. En la otra, la vieja se convierte en un símbolo de la tradición del enquistamiento de los sentimientos y costumbres anacrónicos que deberíamos liquidar y nopodemos. Al margen de lo que Cañas denomina una “sensibilidad decididamente latina”, reconoce en un “humor negro y cruel” la presencia de Alec Guinness, de Goya, y del esperpento, provenientes de diferentes campos como el cinematográfico, el de las artes plásticas y el teatral, respectivamente.

Del estreno de *La Nona* en Venezuela -país con mayor tradición y apertura democrática que Paraguay- poseemos también pocos datos. Adaptada y “venezonalizada” por Jorge Palacios en 1981 fue leída por los cronistas ya como una crítica social, ya como un cuestionamiento a la dictadura militar.

Interesantes y esclarecedores resultan los datos sobre la recepción del público y la crítica en Brasil. Suceso de temporada en el teatro Anchieta de San Pablo en 1980, gran parte de su éxito lo debió al talento del director Flavio Rangel, quien durante años esperó las condiciones óptimas para poder presentar la obra de Cossa, inclusive el repliegue de una censura que por muchos años condicionó al teatro en ese país. Entrevistado por casi todos los medios de comunicación locales, Rangel explicó en ellos el porqué de su elección y los posibles significados de la obra.

En *Folha de S. Paulo* afirma que el montaje constituyó un doble desafío porque la obra era diferente a todo lo que dirigiera hasta entonces y por las diferencias del contexto cultural; pero que la obra lo sedujo por su intensa teatralidad y la duplicidad de climas que oscilan entre lo hilarante y lo terrorífico (Sexta-feira, 25 abril 1980), porque hace reír, pensar y conmueve (Visao, 20 abril 1980), y porque posee un sentido del humor extraordinario (Quinta-feira, 17 marzo 1980). A Rangel no le preocupó clasificar a la obra en un determinado género, en determinada escuela teatral pues interpreta que ella participa del drama y de la comedia, del realismo y del absurdo; pero sí, la construcción de sentido (¿quién es la Nona y qué significa?); para hallar una respuesta, durante dos ensayos convocó a más de 250 espectadores los que opinaron de forma variada: que hablaba del poder, de la inflación, del sistema, del capitalismo, las multinacionales, la represión, la televisión, una abuela freudiana. El título elegido por el cronista de la citada *Folha de S. Paulo* resume muy bien esta multiplicidad de lecturas: “Nonna, uma devoradora de muitas faces”. Para Rangel, la abuela era el símbolo del capitalismo y parecía haber sido creada pensando en el Brasil por “um rapaz de Bela Vista”. Para poder transmitir su interpretación del texto realizó algunas alteraciones como, por ejemplo, transformar los dos actos originales en uno “para ñao quebrar o ritmo, mesmo porque é pouco mais de uma hora”¹⁵⁰.

Ni el público ni la mayoría de los críticos habían previamente visto teatro argentino, pero sí eran conocidos nuestros narradores. Ello explica la relación que se establece entre la obra de Cossa y los narradores. Jairo Arco e Flexa sostiene que la protagonista de la pieza está “claramente inspirada en situaciones de realismo fantástico de la literatura hispanoamericana (Veja, 23 abril 1980); para Jefferson del Rios “Roberto Cossa se sitúa en una de las vertientes expresivas de la literatura sudamericana moderna. Con el transcurrir del espectáculo es pro-
150 “Para mim, significa muitas coisas, mas ñao quis levar nenhum lado pessoal para lo palco. Ela podee ser o sistema social desumano, mastambén o poder, a destruicao, capitalismo. E ée um personagem real, assim como a peca é absolutamente real. O resultado é uma mistura de Chaplin, Fellini, Lina Wetmüller, Eduardo de Fillipo” (De-claraciones del director a Segunda-feira, 21 abril 1980). “Além disso, A nonna é exa-tamente sobre a crise politica e económica do Brasil. Se é preciso leva uma peca que fale sobre o custo de vida, está aí A Nonna” (Declaraciones del director a Visao, 28 abril 1980).

bable que el lector/espectador recuerde, por ejemplo, Diario de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares, novela que en un contexto diverso, un viejo enfrenta el cerco de los jóvenes; también, el cuento ‘Casa tomada’, de Julio Cortázar (en Bestiario)”.

En Chile, el estreno de La Nona fue producto de un hecho inédito en la historia teatral de ese país. Para su montaje se reunieron dos compañías con profesionales de tres grupos diferentes (Compañía de Comediantes, Compañía de Cámara y La Feria), a los que se sumó la participación de alumnos de la carrera de Diseño de la Universidad de Chile. A pesar de la amplia difusión que Cossa había logrado en Latinoamérica, había permanecido casi inédito en Chile. Un hecho solo comprensible si atendemos al aislamiento cultural chileno vigente desde la toma del poder por Pinochet, ya que existe una profunda afinidad entre nuestro dramaturgo y un sector importante de la dramaturgia chilena, sobre todo por su adhesión a las propuestas del realismo¹⁵¹. Así lo entiende también Juan A. Piña:

Cossa representa un estilo teatral pariente al que ha dominado la escena chilena casi siempre: el realismo, en cualquiera de sus manifestaciones. Su cercanía con nuestra sensibilidad quedó demostrada en el último Festival de Caracas, en 1983, donde se representó *Gris de ausencia*, del mismo Cossa. El intimismo familiar y la risa entre burlona y reflexiva no refrenaron los halagos de los chilenos que la vieron, mientras que para los centroamericanos pasó casi desapercibido (Revista *APSI*, 5 junio 1984).

En 1984 fueron los espectadores, y no solo el periodismo especializado o los actores y directores, los que llenaron de halagos a los creadores de *La Nona*, que junto con *La señorita de Tacna* se convirtieron en las “vedettes” de la temporada, con localidades agotadas los fines de semana (El *Mercurio* de Chile, 22 junio 1984).

La crítica chilena -como la europea, la norteamericana y la brasileña- desarrolló tres ítems: el reconocimiento de antecedentes, la clasificación genérica y la búsqueda del sentido. Para M. E. M. es “una comedia dramática con muchísimo humor negro” (Ercilla, 23 mayo 1984); Ítalo Passalacqua reconoce una combinación de los farsesco, lo real y lo melodramático, por ello “la obra es como un tango” (La *Segunda*, 25 mayo 1984); Agustín Letelier la describe como “una sucesión de escenas muy próximas al sketch” y reconoce en la segunda parte de la pieza una relación intertextual con “la clásica película de humor negro *El quinteto de la muerte*” (El *Mercurio*, 15 junio 1984), apartándose así de la opinión de Wilfredo Mayorga que la clasifica como sainete criollo rioplatense, continuación de *Barranca abajo* y *En familia*. En la revista *Cosas* (junio 1984) encontramos uno de los juicios más extensos y laudatorios; allí se la considera como: “Uno de los textos más inteligentes y fascinantes que se han presentado en nuestros escenarios en mucho tiempo. Aleación ingeniosa de folletín naturalista y farsa del 151 “Me siento muy próximo a la realidad inmediata pero no hago teatro de actualidad ni teatro de documento. Si me defino como realista esto no quiere decir que me limite a una descripción naturalista de la realidad. Tomo siempre una distancia en relación a ella por la vía del humor, del grotesco y de una suerte de caricatura que se puede sublimar en una dimensión mítica. Ante todo evito el didactismo, las lecciones de moral. No hablo por la boca de mis personajes, a menudo, su visión del mundo difiere completamente de la vista (entrevista de Irene Sadowska-Guillon a R. Cossa en París a raíz del estreno de *La Nona*, *Acteurs* / 84-85, 1990).

absurdo. (...) Lo admirable es que el autor consigue entramar esta fábula surreal con raudales de humor negro e irreverente, una compleja simbología que permite múltiples lecturas”. Esta ambigüedad de la pieza, generada tanto por una lectura que trasciende lo literal como por una construcción que combina distintos registros discursivos y diseños de personajes, motiva a Luisa Ulibarri a realizar lo que consideramos una “enumeración caótica” de interrogantes sobre *La Nona* en los que se entremezclan géneros, escuelas, recursos y hasta argumento: “¿Una alegoría del poder? ¿una simple radiografía a la familia argentino-italiana del puerto? ¿un tango? ¿una pieza costumbrista que quiso pasarse al surrealismo y el absurdo? (Revista *Mundo de Diners Club*, mayo- junio 1984).

Como en casi todos los países en que fue estrenada, los medios periodísticos se preocuparon en entrevistar a directores y actores para que estos dieran su punto de vista sobre el sentido de la pieza. Los chilenos así respondieron: *La Nona* es una “notoria crítica a la sociedad de consumo” (Ana González, actriz); “es un símbolo que puede tener muchas lecturas. Puede representar efectivamente a una abuela, a la educación, o un sistema” (Aldo Parodi, actor); “es una comedia negra. Se utiliza el humor como forma de contenido dramático, pero evidentemente el público se ríe en la obra, y se tiene que reír porque es una comedia y no un drama... De los símbolos no me preguntes, eso lo intuye el espectador” (Jaime Vadell, director).

En ningún caso se señaló como referente la dictadura militar.

3. LA NONA EN LOS ESTADOS UNIDOS

La recepción de la crítica en Los Ángeles y San Diego muestra cómo *La Nona* puede abrirse a diferentes lecturas, y cómo el grotesco criollo incluye ciertas claves sociológicas e históricas que no son fácilmente descifrables para los no latinos. Tal vez por ello, la mayoría de las crónicas de ambas ciudades dedicaron un gran espacio al relato del argumento y a la descripción de los roles actanciales de los principales personajes. El centro de interés recayó, obviamente, en la abuela, para quien se le hallaron -para nosotros- insospechados parentescos.

George Weinberg-Harter la compara con la demoníaca matrona de *La Inocente Eréndira*, de García Márquez, con la bruja de *Hansel y Gretel* (o las que aparecen en las pantomimas de las Navidades inglesas), y hacia el final de la obra se convierte en “una figura fantasmal salida de una pesadilla de un cuadro de Goya... estúpida, impenitente, triunfal, devoradora” (Drama-*Logue*, 8-14 febrero 1990); Jeff Smith considera que “la Nona crece en tamaño y fuerza como los monstruos de los dibujos animados, con la diferencia que ella no muere nunca” (San *Diego Reader*, 18 enero 1990). Posiblemente haya sido la puesta en escena el generador de este tipo de asociación. De hecho el *Times Advocates* analiza la labor del director Garrett- Groag destacando el estilo y el ritmo de los dibujos animados -debido a los roles estereotipados que propone el texto-, y sugiere a los lectores que imaginen al Coyote intentando inútilmente atrapar al Correcaminos. Otros juicios se centran en el actor protagonista (“Tiene un perfil similar

al de la Bruja Malvada del Mago de Oz”) y sobre uno de los pasajes de la obra, el casamiento (“La boda es lo más exótico desde que W. C. Field trató de consumir su matrimonio con Mae West en *My Little Chickadee*”) (T. A., Escondido Ca., 11 enero 1990). A Christina Huizar, la protagonista indestructible le recuerda a The Terminator.

De las críticas también surge un hecho que creemos importante subrayar: al margen de lo que podrían considerarse interpretaciones personales, existen imprecisiones conceptuales, confusión entre procedimientos o recursos y géneros, y una utilización errónea de series denominativas como si fueran sinónimas. Emili Parker la define como “comedia extravagante” (SD *Weekly News*, 17 enero 1990), Dan Epperly afirma que “el neogrotesco es casi una comedia negra” (News & Views, s. d.); Marie Oppendisano y Bhadre Mettha aseguran que se trata de “una comedia neogrotesca, si entendemos por neogrotesco un pariente mordaz de la comedias de humor negro. El autor, Roberto Cossa, nos brinda la oportunidad de reinos de esta farsa” (Uptown, febrero 1990). El crítico hispanohablante Hugo Quintana propone definirla como “tragedia con risas o comedia con penas” (La *Opinión*, 1o noviembre 1990). El ya citado Jeff Smith la define como comedia de horror, mientras *La Prensa San Diego* la relaciona con el teatro del absurdo “mejor conocido como comedia negra, o como este es conocido en la Argentina, como grotesco criollo” (26 enero 1990).

Casi todos los críticos habían reconocido que la obra era una dura metáfora de la opresiva dictadura militar, con claras referencias a los desaparecidos y que la abuelita de cien años personificaba al gobierno que devoraba a sus propias criaturas. Pero William E. Fark advertía:

Según el traductor, Raúl Moncada, *La Nona* representa un reciente período sociopolítico-económico de la Argentina. Y el sacrificio de alimentarla representa el poder adquisitivo cada vez menor de la moneda argentina. Está bien, si él lo dice. Pero el simbolismo, particularmente en el caso de las traducciones, tiene poco poder de convocatoria en las boleterías. Si *La Nona* tiene éxito, será como teatro del absurdo. (...) Es una comedia tan negra que resulta opaca. (...) Es un enfoque fatalista cómico del drama, llamado *grosso criollo* (sic) en su Argentina de origen. Se ajusta sin dificultad al nihilismo dramático de Samuel Beckett y el teatro del absurdo perfeccionado por E. Ionesco y J. Genet (Times *Advocates*, Escondido, Ca. 11 enero 1990).

Esta relación estrecha entre la citada pieza y el teatro del absurdo no solo fue destacada por casi todos los críticos sino por el propio traductor en la entrevista previa al estreno que David Gregson realizara a R. Moncada, quien afirmó reconocer como modelos de estilo, las obras del último Beckett, el llamado teatro del absurdo y la comedia negra (The *San Diego Union*, 5 enero 1990). Hal Braham, interesado más en lo semántico que en una clasificación genérica afirma en un artículo sugestivamente titulado “*La Nona*: más allá de lo que ven los ojos”: “Llamésmole humor negro, si deseamos. Llamésmole documental social. Llamésmole alta comedia. Llamésmole simbolismo dramático similar al de *Esperando a Godot*”, lo que in-

teresa es descubrir lo que representa la Nona: “¿el gobierno, la Iglesia, la guerra, la dictadura, los monopolios? Una entidad que engaña, domina o exige cada vez más. Un devorador implacable” (Bernardo *News*, 25 enero 1990). Finalmente, Don Shirley, el columnista del *The Times*, descubre que la historia desarrollada por Cossa presenta una cantidad posible de interpretaciones en el San Diego de 1990, y que parte de su atractivo es poder aplicar su simbolismo a la cultura norteamericana: “La Nona como una generación de gran éxito que se inicia, dentro de 30 años. La Nona como un bucanero de Wall Street. La Nona como los políticos que hacen caso omiso del déficit nacional. La Nona como cualquiera que sea más apto para consumir que para crear o conservar”.

4. LA NONA EN EUROPA

Después de exitosas presentaciones en diversos países de Latinoamérica, *La Nona* se presentó en Frankfurt en 1981. Por referencias indirectas sabemos del recibimiento favorable del que fue objeto y de la relación que sus receptores, entendiéndola como una sátira paródica de la institución doméstica matriarcal o patriarcal, encontraron con la producción de Eduardo de Filippo.

A Italia fue llevada varios años después por el ítaloargentino Néstor Garay -su protagonista y traductor-, integrante de la cooperativa romana “Attori e tecnici” dirigida por Attilio Corsini. Durante 1986 y 1987 recorrió de norte a sur las principales ciudades de la península con éxito de crítica y del público que se apasiona y aplaude el patético itinerario de los personajes. *Clarín* reproduce fragmentos de críticas enviadas desde Milán en su edición del 4 de febrero de 1987: según *La Stampa*, de Turín, se trata de “un curioso e inquietante ejemplo del típico humor grotesco iberoamericano”; *Il Giornale*, de una “brillante mezcla de farsa y tragedia, de teatro verista y del absurdo”; *L’Unità*, de la “representación de una locura lúcida y cruel, que por otra parte circula en innumerables obras de la literatura argentina”; *Il Giorno*, de Milán, de “un tango sobre seis tumbas”; *Corriere Della Sera*, de una pieza que “nos permite aventurarnos en un itinerario turístico dentro del alma posible de una de las civilizaciones teatrales de América Latina”.

La lectura directa y completa de otros periódicos italianos nos permite evaluar de modo más amplio la recepción y comprobar: primero, que el éxito obtenido en Italia fue el de mayores dimensiones en el continente europeo por el número de espectadores, la cálida recepción, la duración de las temporadas, las acertadas críticas; segundo, se la califica casi unánimemente de grotesco o comedia grotesca; tercero, los sentidos construidos por las diferentes lecturas fueron complementarios, no contradictorios. Veamos algunas de ellas: una comedia que podía ser “impulsada hacia lo surreal, el grotesco, está rigurosamente encerrada en lo real (...) depositaria de la memoria histórica familiar pero desculturizada en su contexto” (Paese *Sera*, Nápoles, 26 abril 1986); “un texto de hipótesis naturalista dado vuelta; (...) célebre comedia teñida de humor negro y grotesco (...) es la metáfora trágica y satírica contra el opresivo y triturante ámbito argentino” (Lia Lapini, “Una fame che vi distruggera”, *Paese*

Sera, Florencia, 25 mayo 1986).

Finalmente, se la considera más un producto latinoamericano que un resultado de la “influencia” de Eduardo De Filippo -si bien se la relaciona con alguna de sus obras- como lo viera gran parte de la crítica francesa en los 90. Pero es necesario aclarar que en ningún momento se especifica qué es lo que la hace reconocible como sudamericana ni en qué radica ese “humorismo negro latinoamericano” que es mencionado por Aggeo Savioli en *L’Unita*, de Florencia.

El director Attilio Corsini acerca una esclarecedora descripción de la obra: “Utiliza la comicidad con ritmo excepcional y con el gusto por la sorpresa. Aunque de distinto origen lo podemos comparar con nuestro Eduardo que ponía de relieve la comicidad de lo cotidiano con tanta soltura. La estructura de *La Nona* es extraordinaria porque es simple: parte como texto naturalista y se transforma en una comedia surrealista de tono grotesco” (Panorama, 25 mayo 1986). En su puesta, varios signos escenográficos coadyuvan para que la comicidad revele a contraluz una metáfora trágica: el director ha transformado la caja escénica en un ambiente triangular, torcido, con el rectángulo de mesa y sillas consecuentemente traducido en extrañas formas rómbicas y en la culminación del triángulo escénico reina una heladera en varios planos. A esto debe sumarse el tipo de actuación vodevilesca propuesta.

En Suecia la recepción también fue positiva. Los espectadores gustaron del grotesco, rieron de las situaciones planteadas por el dramaturgo en lostramos iniciales; luego percibieron ciertos índices trágicos (especialmente en la figura de Anyula) y quedaron sumergidos en la angustia de su desenlace.

El hambre incesante de la abuela es la inexorable espiral de la caída de la familia, lo que hace reír y divertirse por un buen rato. Hasta un punto en que la pieza cambia repentinamente. De modo imperceptible como un matiz de luz, el cuadro es otro. La Nona mastica con su estúpida sonrisa, igual que antes, pero ahora la sala ha quedado en silencio. ¿Ha sido la suma de fracasos de la familia demasiado para nosotros? ¿Ha cambiado el tono de la escena o son los pensamientos los que han cambiado? En medio del abandono de la casa argentina está de pronto la tragedia, el silencio y la quietud. La Nona mastica, pero nadie ríe (Inegäard Waaranperä, “En grotesk me mormor som utsugare”, *Dagnes Nyheter*, 16 noviembre 1989).

Tal como puede apreciarse en las crónicas periodísticas se verificaron dos posibles lecturas: una, la obra plantea una crítica social (la desintegración de la familia); la otra, conforma una alegoría política sobre el imperialismo. Los suecos, abiertos siempre a lo latinoamericano, trataron de hallar en la pieza, elementos que les fueran familiares, que acercaran culturas aparentemente tan distantes; se focalizaron en el personaje de Chicho, a quien reconocieron como cercano a una figura popular sueca y por ello lo definieron como “una mezcla de Jerry Williams argentino de arrolladora personalidad y de nuestro holgazán Kronblom (D.N., 16 noviembre 1989).

En 1989, *La Nona* volvió a presentarse en Alemania, esta vez en Hamburgo. La puesta fue poco “legible” a pesar de las intenciones de la primera actriz. En declaraciones previas al estreno, Monica Bleibtreu afirmaba desconocer el mundo de los argentinos de origen inmigratorio y que lo que le atraía de su papel era la posibilidad de construir una imagen para la avidez, como una parábola que los espectadores deberían transferir a las ansiedades vigentes en la sociedad alemana: el poder, la basura, la polución y los problemas atómicos (*Hamburger Abendblatt*, 29 septiembre 1989). No hubo coincidencias con el proyecto de puesta por parte del director y el resultado fue negativo: una crítica adversa, un público que rió ocasionalmente y aplaudió con tibieza.

Para Klaus Wittzeling, la versión local dirigida por Gerald Uhlig fue una “mezcla ni muy original ni particularmente cómica del teatro del absurdo pasado de moda y parábola de crítica social, (...) metáfora del terror de estado, de nuestros hábitos de consumo, o más en general de la avidez humana” (*Hamburger Abendblatt*, 9 octubre 1989). Su crítica de la puesta en escena y la dirección de actores coincide con la de otros cronistas como Niklaus Hablüntzel y Joachim Konsbein. El primero consideró que se había apelado a la comicidad grosera, y el segundo, que el montaje había sido superficial, con trucos de escena y su director se había limitado a resaltar los elementos cómicos y grotescos de una pieza construida de manera rutinaria (*Hamburger Abendblatt*, 9 octubre 1989).

Si una representación solo puede ser “entendida” sobre la base de una competencia teatral más o menos compartida por actores y audiencia (Elam, 1980, 87) el resultado del citado estreno era previsible: todos los materiales presentados eran desconocidos o poco familiares tanto al público como a la mayoría de los actores -incluida la protagonista-: el grotesco criollo, el drama del inmigrante en la Argentina, la importancia de la comida, los conflictos de la clase media, la incapacidad de reconocer lo real y el refugio en los mitos de muchos argentinos. Pudiera pensarse que esta lectura defectuosa fue producto de una puesta en escena desacertada, sin embargo, cuando *La Nona* se estrena en París en 1990 bajo la dirección de Jorge Lavelli, la incomprensión frente a la obra se hace patente en las críticas de los corresponsables alemanes Von Christoph Kuh y Dagmar Sinz, quienes alaban la traducción, la actuación y el ritmo de la puesta (su manera vital de contar, propia del teatro popular) pero soslayan comentario sobre una obra que clasifican como “grotesco-cómico-horroroso”.

Creo que esto nos coloca en un punto clave para reflexionar sobre los límites de la recepción de las obras fuera de sus contextos espacio temporales originales.

El estreno estuvo rodeado de características muy especiales debido, sobre todo, a quienes fueron los responsables del espectáculo y el lugar en el que fue presentado. El citado director, radicado en Francia desde los 60, había obtenido a lo largo de tres décadas un gran prestigio por sus continuos éxitos de crítica y público de toda Europa, y realizado notables hallazgos en el campo de la puesta en escena de teatro de texto y teatro de ópera. Todos reconocían en él al inventor de nuevos caminos estéticos en los que tenían preferencial cabida:

el misterio, la seducción, el hechizo y la excitación. El traductor, Claude Demarigny, profesor y diplomático, había sido premiado en la Argentina por su labor como dramaturgo en lengua castellana a fines de los 70, y el actor Jean Claude Dreyfus contaba con la admiración de los parisinos por su desempeño en papeles protagónicos de piezas clásicas y contemporáneas, y componer de manera notable roles femeninos. Todo ello explica, en gran medida, la repercusión que la pieza tuvo en el público y la crítica (83 crónicas, reseñas, comentarios, estudios críticos y entrevistas aparecidas en periódicos y revistas)¹⁵².

Para las notas previas al estreno no solamente fueron convocados los artistas antes mencionados, sino el autor Roberto Cossa y la escenógrafa Graciela Galán. Al primero, Irene-Sadowska Guillón le dedica seis páginas, y en diversas publicaciones hay gran cantidad de fotos de la segunda así como de sus diseños. Como nuestro dramaturgo era desconocido para la mayoría del público francés, abundan sus referencias biográficas y la descripción de su producción. Demarigny explica las dificultades de la traducción tanto del porteño coloquial como de la jerga ítaloargentina; por su parte, Dreyfus comenta las posibles interpretaciones a que pueda dar esa centenaria terrible que devora moralmente a su familia, entre ellas la referencia a la dictadura militar (L'Express, 28 septiembre 1990).

Toda representación puede considerarse como el resultado de un juego dialéctico entre dos presupuestos: el de los creadores del espectáculo sobre el nivel posible de competencia de los espectadores, sobre la función socio- cultural del teatro como institución, los géneros dramáticos y los códigos de actuación. Los franceses que concurren a las distintas funciones de *La Nona*, no solamente sabían de qué “hablaba” la obra, sino iban con la certeza de presenciar un espectáculo maravilloso diseñado por el genio de Lavelli y a disfrutar con la indudable “magnífica” interpretación de Dreyfus, y la belleza de un imponente decorado de Graciela Galán. Iban a aplaudir. El estreno constituyó un acontecimiento social y a la *première* asistieron vestidos de gala, entre otros, la baronesa de Rothschild, Marie Christine Barrault, el barón y la baronesa Allard, el embajador de Austria, la princesa Pauline Murat y la condesa de La Rochefoucauld. Al éxito social, le siguió el éxito del público: en una carta con fecha 6 diciembre 1990, que Demarigny le envía al autor leemos que con la presentación de *La Nona* se ha batido “un récord de entradas y de ingresos en la Colline”. En la crónica de Ch. Deshoulleres, encontramos una interesante referencia al tipo de público de los domingos por la tarde. Mayoritariamente septuagenarios, los espectadores comentaban el espectáculo en voz alta, como si estuvieran frente al televisor, y aplaudían todas las intervenciones de la abuela, con la que se identificaron desde el comienzo, como si aclamaran “¡Muerte a los jóvenes!”, “¡Lugar a los viejos!”; el citado crítico se manifiesta aterrorizado ante esta reacción emocional: “En un país que ve invertirse la pirámide de las edades, la fuerza tranquila de la Nona sustituye los valores y proclama el triunfo de la digestión senil sobre la creatividad de la juventud”. Esa nueva forma de grotesco que impone el director hace que la obra funcione como “una alegoría

152 Esta cantidad corresponde a los documentos que pudimos hallar, pensamos que el número podría ser mayor.

bufa de la Francia contemporánea” (Centre Presse, 25 octubre 1990).

No sorprende que la prestigiosa *Revue de deux Mondes* coloque a *La Nona* como lo mejor de la temporada, junto con *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, *Mille Francs de récompense*, de V. Hugo, *L' Officier de la Garde*, de Molnar y *La tempestad*, de Shakespeare, que el discurso crítico utilizado por algunos de los medios utilizaran conceptos no bien definidos, y distintas series denominativas como si fueran sinónimas¹⁵³.

La obra es definida como “fábula cruel” (Paris *Normandie*, 17 octubre 1990), “fábula grotesca” (La *vie du rail*, 8 noviembre 1990), “grotesco” (Capitale, n° 3615; *L' Express*, 18 octubre 1990; *Le Monde*, 11 octubre 1990); “comedia que oscila entre los grotesco y lo chirriante y desemboca en unafábula surrealista” (Minute, 24 al 30 octubre 1990), “grotesco metafísico que desemboca en vaudeville” (L' *information Dentaire*, octubre 1990), “drama grotesco” (Journal *du Dimanche*, 11 noviembre 1990), “farsa grotesca” (Liberation, 8 octubre 1990), “farsa burlesca” (France Presse, 4 octubre 1990; *France Soir*, 10 octubre 1990), “farsa argentina en la gran tradición italiana” (Telerama, 17 octubre 1990), “exhuberante farsa a la italiana que concluye en tragedia” (Monde *e vie*, 25 octubre 1990), “farsa feroz” (La *nouvelle république du centre-ouest*, jueves 11 octubre 1990), “pieza cómica, alegoría que toma dimensión mítica” (Figaroscope, 26 septiembre 1990), “pieza alegórica” (Le *Parisien*, 28 agosto 1990), “pieza pintoresca casi folclórica”, “comedia que desemboca en fábula” (Le *Figaro*, 5 octubre 1990), “comedia sin ligazón” (Le *Point*, noviembre 1990), “teatro burlesco, cercano al del napolitano Eduardo de Filippo, a la vez realista y apocalíptico” (Le *Canard Enchaîné*, 10 octubre 1990), “pieza inclasificable” que “comienza como una farsa napolitana” y se mueve buceando entre “la truculencia popular y la sátira social” (La *Tribune de Geneve*, 24 octubre 1990).

Como creemos que un texto puede generar en un mismo auditorio diferentes lecturas, no vamos a polemizar con la variedad de interpretaciones que se desprenden de las críticas citadas, pero sí señalar la inadmisible mezcla de términos y falsas equivalencias que estas registran: equivalencias entre farsa y vaudeville, farsa y comedia burlesca; entre géneros y estilos como ocurre con el término “grotesco”; confusión entre niveles de discurso (mítico, político, etcétera) y géneros teatrales.

En un intento por desentrañar el sentido, los críticos focalizaron su atención sobre ciertos aspectos de la representación que les resultaban familiares y hallaron correspondencias con su contexto cultural europeo. *La Nona* era una “ogresa (Maathilde de Bourd, Paris *Normandie*, 17 octubre 1990; Pierre Marcabru, Le *Point*, noviembre 1990), “una abuela mitad ubuesca, mitad italiana” (Figaroscope, 26 septiembre 1990), una abuela “gargantuesca” (Les *lettres francaises*, noviembre 1990; Le *canard enchainé*, 10 octubre 1990; Arlette Frazier, *Pariscope*, 17 octubre 1990; André Lafargue, Le *Parisien*, 15 octubre 1990). Algunos artículos trabajaron las posibles conexiones de la obra argentina

153 Víctimas de un colonialismo cultural, a gran parte de los americanos, esto resulta sorprendente porque se suele pensar que tales deficiencias e imprecisiones les son ajenas a la crítica europea.

con la realizada por creadores europeos no solo del campo teatral sino pictórico y cinematográfico. La pieza recordaba el tono de la comedia social a la manera de Eduardo de Filippo o Ettore Scola (J. P. Leonardi, *L' Humanité*), se aproximaba a lo que se podría llamar un cierto surrealismo a la Buñuel o a la Bosch (Philippe Huget, *Réforme*, n° 2377, 3 noviembre 1990) o tomaba una dimensión universal alcanzada por el absurdo y el grotesco en el sentido pirandelliano del término (Le *Méridional*, Marsella, 21 noviembre 1990).

Al compararla con producciones europeas, algunos críticos subestimaron la obra de Cossa. Así J. C. Louchet en *Textes et Documents pour la classe* (24 octubre 1990) realizó un paralelo entre *La Nona* y *Elle* (de Genet) y concluyó señalando la superioridad del segundo en el manejo del humor negro (al margen del criterio valorativo, no encontramos ni pertinente o esclarecedor el que estos autores puedan ser considerados términos de comparación); Christophe Deshoulleres, después de relacionarla con la película de Pierre Ichernia y Michel Serrault, *Viager*, concluye que el argentino no es digno ni de Ionesco, ni siquiera de Topor (Caute *Presse*, 25 octubre 1990).

Frente a las opiniones de los franceses podemos preguntarnos: ¿qué zonas del texto leyó el crítico? ¿A qué apuntaba? ¿Desde dónde leyó? ¿Desde qué rol?

A primera vista podemos afirmar que los críticos trabajaron el espectáculo (no tuvieron acceso al texto dramático) y se esforzaron por entender el sentido y la función de la abuela, así como encuadrar la obra en un determinado género. Todas coincidieron en descubrir en la obra una metáfora: de una clase social condenada al empobrecimiento, o de la invasión y la muerte, o de la dictadura militar, o de lo que la vida conlleva de implacable y opresivo. Algunos apuntaron a la existencia de una dimensión mítica pero sin especificar a qué mito se referían (Le *Point*, noviembre 1990; *Figaro*, octubre 1990). Otros prefirieron “informar” antes que arriesgar personales interpretaciones, y reprodujeron extensamente las declaraciones del autor o del director (Le *Public*, n° 8, Saison 1990-91; M. Cournot, *Le Monde*, 11 octubre 1990).

5. ¿VEINTE AÑOS NO ES NADA? LA NONA EN EL LÍBANO Y ARMENIA

Algo más de dos décadas después de su estreno, *La Nona* “desembarca” en el Líbano y Armenia. En el marco del I Intercambio Teatral Argentino- Armenio (junio-noviembre 1999), el Conjunto Teatral Armenio de Exilio “George Sarkissian” de Hamazkain-Argentina la presentó ante el público de Erevan y Beirut junto con *Vanidad* (pieza basada en la obra *Dioses antiguos*, de Levón Shant)¹⁵⁴, bajo la dirección de Kalusd Jensezian.

Las presentaciones tuvieron notable repercusión en los medios de comunicación extranjeros (radio, televisión y periódicos armenios y rusos); en la prensa nacional, *La Razón* explicó los alcances del citado intercambio cultural (22 junio 1999), *Clarín* envió a una especialista en crítica teatral a cubrir su presentación en el Líbano y la gira (13 octubre 1999), *La Nueva Provincia*, de Bahía Blanca, destaca la importancia de la gira más como un acto político

154 Paralelamente el director del Teatro Estatal para la Juventud de Erevan, Hakob Gha-zanchian, estrenaba en Armenia otra obra de Cossa, No hay que llorar.

que meramente artístico: se trata de “una cruzada teatral argentino-armenia” en la que los argentinos serán “testigos de excepción” del resultado del genocidio turco (28 octubre 1999). De acuerdo con los testimonios periodísticos en nuestro poder (Armenia, 1o diciembre 1999), el público armenio -espectadores comunes y personalidades de la cultura y la política locales- que colmó la sala en cada una de las funciones, aplaudió de pie a los actores. El gusto de ese público por el tango y las telenovelas argentinas (Clarín, 2 noviembre 1999) -superando el hecho de que en la obra se hablaba armenio occidental- funcionó como puente de acceso a la comprensión de las huellas contextuales recogidas por el texto de Cossa, lo que explica por qué los espectadores de Erevan “entraron en curiosa sintonía con una problemática y con un humor que, según dicen, también los refleja. La gruesa caricatura con que los intérpretes (...) encarnaron sus personajes fue inmediatamente decodificada. El público se reía con ganas después de cada *gag* y comprendía el drama social de esos desdichados, que nunca rozará las alturas de la tragedia porque está condenado al ridículo” (Clarín, 6 noviembre 1999). Queda flotando en esta última apreciación el interrogante sobre el porqué de la condena al ridículo, a esa imposibilidad de la tragedia: ¿se debe a la escritura de Cossa, a una marca genérica o al tipo de actuación elegida?

También en esta oportunidad la crítica marcó la imposibilidad de determinar el género de la representación, a tal punto que Elmira Gaghdasarian llega a preguntarse: “¿Era una tragedia o una comedia?” (Ierguir, Erevan, 10 noviembre 1999).

Las críticas publicadas en el diario *Aztag* de la República del Líbano (19 noviembre 1999) resumen de modo claro y exhaustivo muchos de los puntos antes señalados.

La presentación de *La Nona* significó mucho más que otro estreno teatral exitoso. “Este conjunto teatral vino del otro lado del océano a regalarnos un ramo de flores” -afirmaba Shahantujd-, y la procedencia y la historia personal de los integrantes del elenco significaban un acto de reivindicación patriótica y de afirmación identitaria, un instrumento para “enfrentar a la globalización”; por su parte, Seta Krikorian comparó la visita del conjunto teatral argentino como el paso de “un cometa luminoso (que) alivianó nuestra atormentada cotidianidad”.

También de la lectura de esas críticas se desprende la importancia que tiene el conocimiento que un director tenga del público al que va destinada, cuando el “fuera de contexto” es factor dominante. La indudable competencia del director a la hora de leer texto, de trabajar lo verbal y lo no verbal se vio favorecida por el hecho de su conocimiento del mundo cultural al que iba destinada. Por ello, la puesta apuntó a destacar aquellos aspectos que facilitarían la lectura y simplificarían la decodificación, en especial, la escenografía y el estilo de actuación. Algunos datos ofrecidos por Krikorian: “La puesta (...) desde el primer instante logra atrapar al espectador con un escenario abierto, el público apenas entraba a la sala ya se conectaba con lo que iba sucediendo sobre el escenario, aunque no había comenzado la función”. Eliminó todo lo “artificial”, los actores apelaron a la “naturalidad y simpleza” e inmediatamente

“arrastraron a los espectadores”, y para concentrar la línea dramática, apostó por el despojo dejando en el imponente escenario de la sala H. Der Melconian, solo la utilería “indispensable y necesaria”. Los grandes telones negros de alto valor simbólico que caían desde lo alto y que marcaban las sucesivas muertes funcionaron también como índices que guiaban al espectador en su tránsito por distintos estados emocionales: “...el público se rió a carcajadas pero, paulatinamente esa risa se volvió irritativa, contracturada, llegando a la repugnancia, al lamento, al terror (...)”. Trabajó en ambos frentes: lo local (de la Argentina y de Armenia) y lo universal: si bien la tonada tanguera de Chicho y el mate remitían a la Argentina, el trabajo doméstico de las mujeres amasando la pasta casera¹⁵⁵ convertía lo ajeno en familiar (Cossa podía acercarse a un distante Llevón Shant). Al mismo tiempo la Nona surgía como un personaje de todas las épocas y naciones: “Allí donde hay pobreza, donde existe violación de los derechos humanos, donde hay injusticia, destrucción, crimen y muerte, allí está ella”.

6. Algunas reflexiones sobre las variables culturales en la recepción

Tuvimos la oportunidad de ver algunos de los afiches que tanto en nuestro país como en el extranjero anunciaron sus diferentes puestas: ellas acentúan “la pregnancy imaginaria” del texto dramático de Cossa, al tiempo que orientan nuestra lectura de la lectura que hicieron los directores en distintos momentos y culturas.

Todos estos datos presentados nos conducen a una serie de reflexiones, tanto sobre la obra en cuestión como sobre el proceso mismo de la recepción. I- La recepción de *La Nona* registró significativas variantes, sobre todo en los primeros diez años a partir de su estreno. El significado que la audiencia en general, y la crítica en particular dieron a las sucesivas representaciones dependió del contexto cultural; fue la audiencia quien marcó los límites de la representación y su significado basada en un contexto sociohistórico espacial y temporal. A raíz de los años de la dictadura militar vividos en nuestro país fue leída en la mayoría de los países en los que se estrenó como una metáfora política, pero especialmente, después de 1982. II- Los críticos argentinos, el uruguayo Gerardo Fernández, y el propio autor realizan una lectura diferente en 1990 (a raíz de la puesta en Francia) de la realizada en 1977. III- Los distintos afiches y programas que corresponden a las distintas versiones muestran la variedad de lecturas de quienes generaron los espectáculos.

IV- Los públicos de origen latino tuvieron poca dificultad para reconocer marcas, indicios y el valor del discurso coloquial. Los germanos fueron los menos permeables a la propuesta del “grotesco criollo”, los más remisos en aceptar el universo de la representación como un discurso (o un mundo posible). Los suecos, abiertos a lo latinoamericano, reconocieron en la pieza rasgos específicamente porteños y trataron de hallar equivalentes de su propia tradición

¹⁵⁵ A raíz de la presentación que el director Jenzenian ofreció en la sala Tadrón de Buenos Aires, antes de la gira, Olga Cosentino señalaba: “...la puesta se caracteriza por su hiperrealismo: la comida que devora la Nona se cocina en escena. No es un detalle menor, ya que los vapores olorosos de hierbas y especias que invaden la sala son un signo de identidad de las culturas de Oriente Medio, culturas de un barroquismo de los sentidos en el que el olfato no juega un papel menor” (Clarín Espectáculos, 13 octubre 1999).

cultural, actitud esta que fue compartida por los norteamericanos.

V- A pesar de los distintos modos de reacción emocional y de los contextos culturales particulares, no podemos hablar de “múltiples lecturas”. En general, la crítica registró dos niveles: una lectura ingenua -en un reducido número- que concebía a *La Nona* como una comedia divertida en la que se narra la historia de una abuela. Y otra lectura que descubre en la pieza la representación simbólica de la destrucción, que en diferentes momentos y culturas fue interpretada como la tradición, la educación, la sociedad de consumo, la hiperinflación, la juventud, el capitalismo, las dictaduras, la contaminación, la guerra, las armas atómicas o la muerte.

VI- Para los espectadores siempre fue lo primordial hallar el sentido; por eso, los críticos -especialmente los extranjeros- privilegiaron una postura “pedagógica” a una “decidida”, y reprodujeron declaraciones del autor, directores, escenógrafos, actores y actrices protagónicos, previas y posteriores a los estrenos, al tiempo que se esforzaron en explicar las funciones cumplidas por los distintos personajes, relatar en forma detallada el argumento y clasificar la obra. Cuando ello no bastó, se refugiaron en arquetipos míticos.

VII- Finalmente, podemos apreciar cómo cada crítico partió desde su propio contexto cultural, hizo sus propios recorridos, recortó zonas del texto y descubrió distintos sentidos. Y cómo, a pesar de estas diversidades, ninguna crítica agotó el texto.

Postludio

De cómo el teatro alimenta sus propios mitos

A lo largo de este ensayo hemos podido distinguir entre la “experiencia del mito” tal como se revela epifánicamente en los textos teatrales, y la “ciencia del mito” (entendida esta por la gran mayoría de los investigadores como la actividad crítica que indaga el origen, la formación, la historia y los valores de los mitos), y a partir de su presencia orgánica en los textos escénicos como parte constructiva y necesaria, nos aproximamos a una comprensión de cómo el mito puede (y suele) operar en nuestra sociedad.

Ahora nos enfrentamos al hecho de un teatro que no solo se alimenta de los mitos, sino que paralelamente genera otros propios. Elegimos una obra que consideramos paradigmática para el caso ya que en ella confluyen de manera excepcional una verdadera constelación de mitos.

En 1990 se estrenaba en París *Familia de artistas*, de Kado Kostzer y Alfredo Arias con música de Astor Piazzolla. En 1991 se conocería en Buenos Aires. Tanto el argumento como la organización de las secuencias aparecen cargadas de significación: una familia de inmigrantes y sus descendientes, todos ellos consagrados al arte, amenazados por el desalojo, recurren a todo tipo de engaños para evitarlo, finalmente los artistas se suicidan. Elementos del grotesco (fracaso migratorio, falta de dinero, juego entre la máscara y el rostro) se combinan con los propios de la comedia (es propio de la comicidad, reírse “de la ingenuidad que procede de la imperfecta asimilación de normas que encausan en recorridos rigurosos -¿o rígidos- la actividad mental, reprimiendo el desarrollo indiscriminado de la fantasía y con ello también de la riqueza misma de los deseos”)¹⁵⁶. El éxito es solo imaginado o soñado, como lo es la existencia de sus “dotes artísticas”. La “locura” de los Finochietto no les impide desarrollar justificaciones plausibles a las críticas que esgrime, el Lic. Boris Sibonis, funcionario municipal quien aparenta representar el orden y la racionalidad.

FRYDA: No importa si desentonas
o si pintas una atrocidad
o si bailas como la mona
si en tu arte hay verdad.
CAROLA: En cada hombre duerme un artista
enorme, mediano o pequeño.
Despertarlo es el gran sueño.

Esta familia se refugia en sus propios mitos, el éxito artístico; paralelamente hay un Estado que también movido por el mito, en este caso el del Progreso, demuele viviendas para construir autopistas.

DOÑA EMMA: ¿Qué iba a decir? ¿Artistas o locos? Artistas y locos y a mucha honra. No-

156 Concetta d’Angeli y Guido Paduano, *Lo cómico*, La balsa de la Medusa, 114, Madrid, 2001, p. 13. Precisamente el teatro tiene un fundamento específico que le permite establecer relaciones insólitas con la locura y su lógica (id. 173).

sotros tuvimos todos los bienes materiales que se pueden soñar, y así como vivieron se fueron. ¿Sabe una cosa? Ninguno de mis hijos sabe sumar ni restar ¿Para qué? Los economistas se adueñaron del mundo y mire en qué estado lo tienen. Que lo devuelvan a los artistas así no habrá nunca más miseria espiritual.

El juego entre mitificación del arte (vidas consagradas a la poesía, a la danza, al canto, a la pintura, a la adivinación) y su desmitificación (engaños y autoengaños) se combina con una autorreferencialidad que opera entre la opacidad y el desnudamiento, la intertextualidad y la intericonicidad¹⁵⁷. Estos artistas -que se perciben a sí mismos como encarnaciones de las Musas- crean sus disparatadas obras con pianos falsos que no suenan, utilizan fetas de jamón crudo como llagas, reemplazan al niño Jesús en un pesebre viviente por un Buda, hacen chapotear al cisne del ballet en un lago imaginario. Y como auténticos argentinos sus creaciones tienen que ver con la cultura europea.

La risa de Kostzer y Arias es una risa rabelesiana, que no escatima lo escatológico, se sustenta en el hedonismo y reelabora el mito de la comida como signo de vitalidad. Los espectadores, que comienzan riéndose ante la locura y lo ridículo de las conductas de todos los integrantes de la familiadescubren al final la ambigüedad de la risa. Es que la supervivencia a través del arte no es sino una estrategia que alimenta la fantasía de derrota de la muerte, la fe en la propia eternidad, estrategia a la que de algún modo u otro recurren los mortales.

Finalmente, nos enfrentamos al hecho de un teatro que se alimenta del mito, pero que al mismo tiempo genera otros propios, se resumen en el sueño maravilloso de Doña Emma.

... En la vida todo pasa y todo se olvida, menos al artista que nos hizo compartir la pureza de su espíritu. Ese artista que es el puente entre el hombre y los sueños... Ese artista es el que salvará a la raza humana con la poesía de su arte...

El desalojo no puede ser evitado y no hay lugar para el triunfo. La salida es la muerte. Sin embargo no se trata de un desenlace funesto.

Todos juntos, resplandecientes y alegres, inician el viaje a la inmortalidad. Carmen toma el ramo de flores y lo arroja cayendo en los primeros peldaños. Sibonis, conmovido, lo único que atina a hacer es destrozar los documentos del desalojo que llevaba en su portafolios. Los Finochietto siguen su ascenso al paraíso (Acotación final).

Esta imagen, posiblemente inspirada en la escala de Jacob que relata el Génesis, texto muy familiar para Kostzer, se enraíza en la tradición de la inmortalidad ascensional y representa plásticamente la ruptura de nivel que posibilita “el pasaje de un modo de ser a otro” (Eliade) y constituye el “viaje imaginario más real de todos” (Bachelard)¹⁵⁸.

En *Familia de artistas* no solo se registra la presencia del mito sino su experiencia. Es posible anhelar triunfos en medio de los escombros, en todo hombre puede aflorar el artista si tiene la oportunidad, el arte todo lo cura, todo lo purifica. Por ello la estrella puede simbolizarlo.

157 Antonio J. Gil González, “Variaciones sobre el relato y la ficción”, *Anthropos*, 208, 2005, p. 13.
158 Textos citados por Gilbert Durand, *las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 134.

Conclusiones

Después de repasar algunas producciones escénicas nacionales de las últimas décadas vemos cuánta razón tenía Marguerite Yourcenar (1993) cuando afirmaba que la mitología que comenzara hacia la época de Eurípides, aún no ha terminado y veía cómo los dramaturgos buceaban en su propio mundo creativo para encontrar -a manera de divinidades sumergidas- ídolos, tótems y fetiches que les permitían explicar conductas individuales y respuestas colectivas, en fin, entender la historia de un país marcado por las contradicciones y una memoria falsificada.

A partir de la caída del régimen militar en nuestro país algunos creadores vislumbran un país situado en un momento histórico marcado por la ausencia de un orden simbólico fijo de representaciones y por el predominio de referencias múltiples y contradictorias, la dimensión social en crisis, la presencia ante una encrucijada que impone la incertidumbre y dificulta la elección de cómo ser sujetos en una sociedad permanentemente en cambio. El reflotamiento de un universo mítico parece ser una respuesta adecuada a la necesidad de nuevos modelos de interpretación y de análisis.

Las numerosas Electras y Orestes locales, si bien maximizan el matricidio, buscan dignificar con elementos épicos la historia argentina de los años 20 y 30. El cumplimiento de los deberes filiales que confrontan con las leyes del Estado es asumido por las diferentes Antífonas, consolidan proyectos nacionales o cuestionan dictaduras, trascendiendo como en el mito el heroísmo personal. La figura de Medea adquiere valores justicieros y reivindicatorios ya en conflictos sociales, raciales o de género. Edipo es reivindicado. El resto de los olímpicos y semidioses reaparecen con otras voces en variado palimpsesto.

Ya finalizado nuestro trabajo, encontramos que la atracción por los mitos clásicos continúa intacta, sea que se los utilice libremente (Tragedias a la Abadiana, en las que el autor agrega a las obras originales “sabrosas anécdotas de la mitología”, temas que las conectan con la actualidad, humor, y las opiniones del público en los debates posteriores), ya sea con el deseo expreso de volver a Sófocles sin “versionarlo”, para entender desde el origen cómo estas, sus tragedias, “influyeron en Freud y en la cultura de nuestros días” (Electra y Edipo, dirigidas por Guillermo Asencio), se las “versione” con el objeto de esclarecer datos del presente (Con la sangre de todos nosotros -a partir de Las Euménides- de Cipriano Argüello Pitt)¹⁵⁹ o se asimile el mito “a una máquina en cuyo centro se puede adivinar una zona oscura de energía ponderosa” (Carlos Ianni, director de El término, de Rolando Pérez, escrita a partir del relato de Medea).

Las figuras históricas se van revistiendo de caracteres míticos. Las obras que recons-

¹⁵⁹ Este autor/director había estrenado también en Córdoba la primera parte, en 2007 (Griegos) y la segunda, en 2008 (Al final de todas las cosas), espectáculos que desafortunadamente no tuvimos oportunidad de presenciar, única razón por la que no aparecen incluidos en el capítulo correspondiente.

truyen los mitos pueden incomodar en cuanto suponen la búsqueda de un nuevo sentido pero sobre todo porque ponen en evidencia la diferencia entre realidades que se pueden construir y las utopías (Moravia veía en el proyecto, una fantasía programada). Asimismo revelan las contradicciones y ambigüedades de los movimientos revolucionarios generados en nuestro país. Este proceso se encuentra en permanente evolución y de ello dan testimonio los espectáculos que sobre Evita y el Che, por ejemplo, se están gestando a la hora en que estas líneas finales son escritas.

Los cuentos populares, las leyendas, los mitos, las creencias y la supersticiones de la tierra manifiestan su posibilidad de resurgimiento. “El arte nativo no significaría (...) un nuevo eslabón en nuestras consideraciones acerca de la mitología, el folclore y la literatura popular, sino el nexo, el nódulo vital mismo de toda manifestación literaria o plástica que concurra a la realización, al logro íntegro de la obra nacionalista” (Vignola Mansilla, 1936, 419). Los héroes populares se revisten de un halo casi olímpico en su itinerario ya no por los bosques sagrados, sino por las pampas y desiertos y contribuyen a crear una Argentina legendaria. Se ha producido una devaluación de lo mítico, la figura del héroe aparece siempre resemantizada, irónicamente desacralizada y hasta degradada a través de la parodia, pero difícilmente podemos hablar de desmitificación. Se trataría, en todo caso, de reemplazos y/o desplazamientos.

La mayoría de las regiones que integran nuestro país generaron y difundieron diversos mitos que tienen que ver con los orígenes, con la edad de oro, con los dioses benignos o malignos, y esas autorrepresentaciones operan tanto como manifestación de la posibilidad que tienen los seres -no importa sus etnias-, de intervenir en la construcción de su propia imagen y ofrecer un contradiscurso a las representaciones hegemónicas que intentan invadirlos y silenciarlos. Por su parte, el teatro indigenista contribuye a revertir el proceso de discriminación, poder-opresión, silencio que dirige un segmento de nuestra sociedad para relegar y/o negar a otro a la hora de pensar la identidad.

El conjunto de las piezas que muestran distintas miradas sobre Buenos Aires revelan dualidades y contradicciones a partir de los itinerarios que recorren sus personajes y las fronteras en las que se encuentran, así como la imposibilidad de construir una imagen única. Precisamente por ello pensamos que, leídas como “ejercicios para pensar la ciudad” -como proponía Gorelik acerca de sus propios trabajos- contribuyen a enriquecer los estudios culturales interesados en el análisis de los imaginarios urbanos.

Aquellas obras que solo describen el universo mítico en el que los argentinos se encuentran inmersos (en especial el mundo del tango y varias de las referidas específicamente a Gardel) no hacen sino subrayar la diferencia entre el acto de elegir libremente y el de optar entre lo ya instituido. Paradoja: los mitos gardelianos funcionan como factores “esclerotizantes” (Gelman) al tiempo que operan en el individuo como motor para que este construya su propia mitología. La persona no importa, porque lo que la gente recibe es su singularidad, la energía que le sobrevive. Así lo sintetiza un poeta:

Para mí, lo inventamos.
Miramos hacia las telarañas del techo,
nos dijimos:
“inventémosle un nombre, una sonrisa,
una voz que perdure por los siglos, un plantarse en el mundo,
lindo, fácil,
como pasándole ases al destino”.
Y claro, lo deseamos
y vino.
Y nos salió morocho, glorioso, engominado,
eterno como un Dios o como un disco.
HUMBERTO COSTANTINI,
“Gardel”

Prejuicios, clichés, mistificaciones, apelación al “crisol de razas”. Concepto que sigue operando, casi siempre con efectos negativos a fuerza de ser repetidos de manera acrítica. Por eso encontramos que las obras igualmente continúan silenciando o soslayando aspectos que pondrían en duda ciertos relatos consagrados. De los cinco millones de inmigrantes que ingresaron entre 1857 y 1914 solo se habla de los que quedaron -poco más de la mitad-, para construir un “crisol de razas”; no se habla de los otros -los que se fueron- pues se echaría por tierra otro mito, el país “granero del mundo” que recibe con los brazos abiertos a todos los hombres de buena voluntad. Si bien la mayoría de los gauchos fueron mestizos y no se hace mención a la existencia de gauchos negros. Y la xenofobia sigue vigente y el prejuicio sigue actuando frente a las nuevas corrientes inmigratorias.

La actitud frente a los mitos ha sido diferente: se los ha cuestionado a través de una desmitificación paródica, se han revivido aquellos que estaban olvidados, se han gestado y desarrollado otros. Si bien resulta claro que debe distinguirse entre el relato mítico y una vivencia mítica (si no se cree en él deja de ser mito y se convierte en mitología que narra mitos de otros), lo que las obras argentinas parecieran mostrar es que algunos de esos relatos determinan vivencias míticas y explicitarían algunas de las contradicciones que caracterizan la vida de los argentinos (mitificación de personajes históricos como el Che, Evita, Perón) u obstaculizan el ejercicio de un pensamiento crítico (un Gardel inmortal con la imagen congelada de su sonrisa, la “filosofía” del tango), mientras que los mitos regionales operan como discurso contrahegemónico y los clásicos como cita reveladora.

La producción dramática de Roberto Cossa, revela cómo lo que alimenta la irrealidad de los argentinos y sus conflictos identitarios es toda una urdimbre de mitos que se implican y autopotencian. Un ejemplo claro es el de la Argentina potencia: “El mito de la predestinación a la grandeza ha parido a este otro mito de la República Argentina potencia

mundial. Nos encontramos como un mito elaborado con otro mito de hechura propia, dos fábulas narcisistas del adolescente colectivo”, así lo pensaba Marco Denevi. Dicho mito construye una red con otros que le son, en algún punto equivalentes y complementarios: el del líder y el de la Argentina opulenta (“el líder de América, el mejor país del mundo, la patria grande que nos merecemos, los campeones morales, nuestro destino de grandeza; condensan y expresan el anhelo profundo de ser sobrepotentes, grandiosos, campeones, ganadores, omnipotentes, superman” (Jones, 1990, 105). El resultado, un vertiginoso deslizamiento hacia el fracaso.

Una gran mayoría de las obras que reescriben mitos (clásicos o populares, rurales o urbanos, literarios o de tradición oral) apela a la figuración realista como dispositivo semiótico. Se verifica en ellos una intención referencial tanto “en el nivel semántico (testimonialismo, proyección autobiográfica, correlación con la serie social) como en el nivel formal (coloquialismo, reproducción de formas populares del habla (Scarano, 1995, 542). El mito interfecta así con el referente y la ficción con la realidad y la ficción con la realidad histórica. En especial aquellas obras basadas en la mitificación de personajes históricos y héroes populares aparecen montadas sobre “matrices discursivas de verosimilitud y realismo historicista y existencial” (id., 542). Las marcas que subrayan lo político y lo pedagógico -en el caso de aparecer- responden a un programa escritural y de puesta en escena que intentan presentar el mito como verosímil y generar “un pacto de credibilidad o consenso” (id. 543) con el lector o el espectador¹⁶⁰.

Lo visto a lo largo de los anteriores capítulos nos permite reconocer el mito como una necesidad del ser humano y como un factor difícilmente soslayable en el campo de la creación teatral porque ayuda a interpretar la realidad y, en algunos casos, como el organizador supremo del sentido. La utilización de mitos propios y la reutilización de mitos pertenecientes a otras culturas y épocas no hacen más que reafirmar su universalidad más allá de los quiebres, cambios y transformaciones que sufren en los nuevos textos. Los mitos recuperados y reafirmados en las obras dramáticas como las imágenes plasmadas en las distintas puestas en escena actúan definitivamente en el proceso de la formación y transmisión de una memoria colectiva e histórica.

Así como la epopeya es mucho más que un género literario según Jean-Pierre Vernant (2001, 92) “viene a ser junto con los ritos funerarios y en la misma perspectiva que estos, una de las instituciones creadas por los griegos para dar alguna respuesta al problema de la muerte, para civilizar la muerte, para integrarla al pensamiento y a la vida social, creemos que el trabajo con elementos míticos por parte de dramaturgos y directores es un intento de lograr un sustituto de inmortalidad”. Tal vez esto nos explique por qué junto a la localización regional de ciertos mitos (por ejemplo: El gauchito Gil y el Pombero en el Litoral; la Difunta Correa en la zona de Cuyo; el Kakuy, la Pachamama, la Salamanca en el noroeste; las creencias mapuches y aves mágicas en el sur; mitos urbanos en Buenos Aires) dramaturgos de todas las

160 Es necesario advertir, como lo hacen Schmidt (1980, 537) y Scarano (1995, 545) que tales marcas son “conovencionales e históricamente variables” y tanto los “realemas” como los indicadores textuales de ficcionalidad, “no son susceptibles de reconocimiento y tipologización si no es en el interior de contextos culturales (discursivos) específicos”.

provincias han recurrido a los mitos clásicos En un mundo que se percibe efímero, y sin nada en qué aferrarse, son estos mitos, factores que nos conectan con un pasado que nos explica y sustenta, pero sobre todo, nos ofrecen la imagen de lo inalterable y permanente.

Vistas en el espejo de un período, las diversas formas de captar lo antiguo revelan las elecciones conscientes o inconscientes de lastendencias de una época y “llevan así a la luz el alma colectiva que crea aquellos deseos y postula aquellos ideales, a la par que testimonian, en el movimiento incesante de lo concreto a lo abstracto y viceversa, la luchas que la humanidad debe acometer para lograr la conquista de la *soprhosyne*”¹⁶¹.

Hoy más que nunca en la Argentina, nuestro presente se divide con frecuencia “entre las incertidumbres del porvenir y las confusiones del recuerdo” (Augé, 1998, 21). Tal vez por esto 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. Todos estos creadores mostraron que no se trata de vivir pasivamente un contenido mítico sino que se debe intentar “dar de él una interpretación crítica lo más amplia y abarcadora que sea posible” (Ginzburg, 1989, 205) a pesar de que sepamos desde el comienzo que en nuestros intentos solo desentrañaremos fragmentos o arañaremos superficies de algo que nunca se nos entregará en su totalidad.

Como señalamos en el primer tomo, seguimos en gran medida el pensamiento de Jung sobre los mitos y los arquetipos. Sabemos que su teoría sobre los arquetipos, la herencia filogenética y el inconsciente colectivo, no ha sido aún “científicamente” probada. Lo que sí hemos podido comprobar es cómo dichas ideas han sido incorporadas por los distintos dramaturgos y directores a la hora de reescribir los mitos.

También allí puntualizamos que este trabajo quedaba sujeto a la incompletud: muchas otras obras pueden ser analizadas y otros dramaturgos igualmente valiosos ser seleccionados a la hora de estudiar la presencia de los mitos en nuestro teatro, o elegir otros mitos griegos como los surgidos alrededor de Orfeo, Ulises y Penélope o los generados a partir de los superhéroes de las historietas.

Y que quedaba sujeto también a la provisionalidad. Por esopermanece abierta la discusión sobre algunos interrogantes. ¿Qué es lo que seduce de los mitos, se crea o no en ellos? Las certezas sólidas que genera el mito ¿son verdaderas o erróneas? y ¿entre quiénes? Probablemente muchos espectáculos que no fueron considerados, ofrecidos a lo largo de 2007 y 2008 -años en los cuales estos tomos han sido redactados- permitan dar una respuesta en trabajos futuros.

BIBLIOGRAFÍA

161 Fragmento de una conferencia de 1928 en la que Warburg presentó algunas láminas del proyecto Mnemosyne. Citado en Burucúa (2007), p. 154, quien a su vez la toma de ItaloSpinelli y Roberto Venuti comps. Mnemosyne. L’Atlante Della memoria di Aby Warbut, Artemide Edizioni, Roma, 1998, p. 87.

Augé, Marc, *El arte del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1998.
Burucúa, José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a CarloGinzburg*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
Denevi, Marco, *La república de Trapalanda*, Corregidor, Buenos Aires, 989.
Geltman, Pedro, *Los mitos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.
Jones, Alberto, “El mito de la Argentina potencia”, en *Psicoanálisis de los mitose identidad latinoamericana, 500 años después*, APA, Grupo de EstudioPsicoanalítico sobre Mitos de América Latina, 1990, pp. 95-103.
Scarano, Laura, “Poéticas sociales desde el paradigma realista: Hacia una escritura crítica de la referencia”, en *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, 18-20 mayo, Facultad de Humanidades, UniversidadNacional de Mar del Plata, 1995, pp.542-544.
Schmidt, Siegfried, “La comunicación literaria”, en J. Mayoral (ed.),*Pragmática de la comunicación literaria*, Arco, Madrid, 1987, pp.195-212.
Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós,Barcelona, 2001.
Vignola Mansilla, Julio, “El hombre y la sombra de sus mitos”, *BAAL*, IV,1936, pp., 419-424.
Youcenaar, Marguerite, *Una vuelta por mi cárcel*, Alfaguara, Madrid, 1993.

Anexo 2
Bibliografía comentada *

* Esta bibliografía comenta solo algunos de los textos consultados para la realización de este libro y que consideramos fundamentales para iniciar cualquier estudio sobre los mitos, en especial los referidos a nuestra cultura. De ningún modo puede considerarse exhaustiva. Para las publicaciones producidas en forma individual y colectiva por los integrantes del Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Mitos de América (D. Biebel, B. Montevehio, G. Rosenthal, M. A. Smulever y N. Yampey, entre otros) remitimos a los diferentes capítulos en los que fueron comentadas.

Abbagnaro, N., *Diccionario de filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

Su apartado sobre mito resulta insoslayable como material introductorio ya que el autor parte de una rigurosa precisión de los conceptos relacionados con el tema y de su articulación interna. Distingue desde el punto de vista histórico, sus tres significados (como forma atenuada de intelectualidad, como forma autónoma de pensamiento o de vida, como instrumento de control social) y analiza las obras de los principales representantes de cada una de las tres opciones. Asimismo resultan especialmente interesantes sus reflexiones sobre mito e ideología.

Baczko, B., *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

Libro especialmente útil para quienes se interesan en obras de teatro político, en piezas que reelaboren escénicamente el mito del líder o el de la revolución. Dedicar más de cincuenta páginas al análisis de las utopías clásicas y contemporáneas y su relación con las anti-utopías; pero no deja de advertir el doble riesgo que corren las investigaciones sobre este tema: encerrar demasiado el concepto de utopía o abrirlo demasiado. Recurre al enfoque histórico cuando trata de determinar las líneas principales que ofrecen las particularidades de los imaginarios sociales, así como sus funciones múltiples en situaciones históricas determinadas.

Barthes, R., *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1980.

Señala que en el mito existen dos sistemas semiológicos, uno de los cuales está desenchajado con respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados) y al que llama “lenguaje objeto” porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema, y el mito mismo, al que se denomina metalenguaje porque es la segunda lengua en la cual se habla de la primera. Destaca el carácter imperativo e interpelativo del mito así como su relación con la analogía y la posibilidad de descifrarlo a partir de tres tipos de lecturas. El texto resulta insoslayable para quienes investigan los mitos contemporáneos como el match, los marcianos, la astrología y todo el repertorio de la mitología pequeñoburguesa.

Campbell, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito; Las máscaras de Dios. (1. Mitología primitiva; 2. Mitología oriental, 3. Mitología occidental y 4. Mitología creativa)*. Alianza, Madrid, 1970.

A lo largo de sus cuatro volúmenes muestra cómo las figuras mitológicas de las diferentes culturas son ropajes a través de los cuales se pretende hacer visible y patente lo divino. Aplica los postulados del psicoanálisis junguiano al estudio de las más diversas mitologías. En la primera parte analiza las etapas de la aventura del héroe (la partida, la iniciación y el regreso) y en la segunda los componentes del ciclo cosmogónico (la creación, las vírgenes, las transformaciones del héroe). Su epílogo se centra en la función que cumple hoy el mito y el papel que el héroe cumple en la sociedad actual.

----- *El poder del mito*, Emecé editores, Barcelona, 1991.

El libro reúne las conversaciones mantenidas entre el catedrático inglés y Bill Moyers. Como en sus trabajos anteriores hay un enfoque multidisciplinario y su idea guía es hallar “los elementos temáticos, comunes en los mitos del mundo, que señalan la necesidad constante en la psique humana de centrarse en cuanto a sus principios profundos”. Los mitos son infinitos en su revelación e inspiran la realización de la posibilidad de la perfección. La mitología no es una mentira sino poesía, una metáfora que sigue presente y operante en el mundo moderno. Retoma algunos temas tratados en sus obras precedentes: el viaje interior, a la aventura del héroe y el don de la Diosa.

Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

Schelling definía la relación entre lenguaje y mito considerando el lenguaje como una mitología marchita; otros trataron de probar que el lenguaje es el producto primario, y el mito, el secundario; el mito mismo no es otra cosa que una especie de padecimiento del espíritu cuya causa última reside en una enfermedad del lenguaje. Frente a esto el autor muestra otra perspectiva: la de una teoría general del significado en la cual, lo lingüístico y lo mítico se unen inseparablemente y se establece una interreferencia correlativa. El otro tema que aborda es la relación entre mito y rito considerando a este anterior al mito. También confronta los conocimientos científico y mítico. Mientras el primero pugna por una jerarquía de leyes, por insubordinación sistemática de causas y efectos, el segundo apunta por una jerarquía de fuerzas y de divinidades. Este libro tiene su complemento en *Antropología filosófica* (Fondo de Cultura Económica, México, 1979), en el que afirma: “No existe fenómeno natural de la vida humana que no sea capaz de una interpretación mítica y que no reclame semejante interpretación”.

----- *Mito y lenguaje*, Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1959.

Después de analizar y confrontar las teorías de Müller y Humboldt, y de revisar la posición de Usener, Cassirer propone ampliar el enfoque tratando al mito como tema de la lógica y la epistemología. Llega a la conclusión de que existe una indisoluble correlación entre el

lenguaje y el mito y que ambos son diversos brotes de un mismo tronco, del mismo impulso de formulación simbólica que surge en una misma actividad mental básica: la concentración y la elevación de la simple experiencia sensorial. El principio básico, tanto de la metáfora lingüística como de la mítica: *pars pro toto*. En sus *Ensayos* asimismo considera al mito como expresión del propio sentido religioso, como “religión en potencia”. El creador de un mito trabaja sobre un sentido de sentimiento (pasional y simpático) y no de pensamiento. Mito y religión, unidos por una intensidad particular de sentimiento, dan una respuesta pasional al mundo.

Devereux, G., *Mujer y mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Desde un enfoque psicoanalítico este libro analiza una serie de mitos griegos que tienen relación con diosas y heroínas a menudo masculinizadas y dioses feminizados por sus partos, es decir, mitos que implican bisexualidad. La elección de este tema tiene que ver con la teoría que este autor desarrolla en *De l'angoisse á la méthode* (Flammarion, 1980) y es que “el ser humano no ha sabido jamás acomodarse por completo a la sexualidad y a la dualidad de los sexos que ella presupone”. La mitificación ofrece muchos aspectos, pero el autor elige un enfoque: estudiar la invención de una situación y la construcción de una mitología que desemboca a la vez en un estado pasado ficticio y en una reacción a ese estado. Analiza los nacimientos divinos de Afrodita, Atenea, Hefestos y Tifon, a heroínas como Hipodamia, Ceniceo y Penélope, y los embarazos de Cronos y Zeus.

Díez del Corral, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1957.

Este trabajo analiza la persistencia y transformación del mito clásico, sus reinterpretaciones y la aparición de nuevos mitos en los distintos géneros literarios del siglo XX. Interesan especialmente los tres primeros capítulos donde realiza un aporte teórico sobre los conceptos y la funcionalidad del mito clásico, y los capítulos VI y VII en los que describe el paso de la tragedia antigua a la contemporánea y cómo se combinan la mitología y el existencialismo.

Dumézil, G., *Júpiter; Mars, Quirinus*, t. I, II, III, Gallimard, París, 1941-1948.

Conectado con el comparatismo, pone de relieve el zoomorfismo de los símbolos ligados a los Grandes Dioses. Aporta pruebas para reducir el relato histórico al modelo mítico a partir del análisis filológico entre los términos y roles presentes en la historia romana primitiva y los que registran los mitos indoeuropeos (Durand). Además de indagar minuciosamente sobre el carácter funcional de las motivaciones del mito, aborda el análisis de los rituales y reflexiona sobre temas conceptuales.

Durand, G., *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Biblos, col. Daimon, Buenos Aires, 2003.

El autor reúne y completa una serie de exposiciones universitarias realizadas en los 80 en las que demuestra la necesidad de un análisis de la función imaginaria, la función del sueño y del símbolo. Revolución epistemológica y también axiológica que cuestiona el positivismo y a quienes reducen el imaginario a la “insignificancia ornamental”. Define al mito como una

res real. En contra de lo que llama la ilusión de un tiempo vectorial y disimétrico, propone la noción de “cuenca semántica” que luego completa con el concepto de “tópica sociocultural”. Resulta especialmente importante para los estudios literarios el capítulo VI donde se refiere al imaginario literario y los conceptos operatorios de la mitocrítica.

----- *Las estructuras antropológicas del imaginario*, (2006).

Propone un repertorio inventariado y clasificado de los dinamismos imaginarios. Sigue el pensamiento de Jung y Bachelard en lo que se refiere a la presencia de arquetipos dinámicos (temas creativos) detrás de las formasestructurales. Ubicado en la perspectiva simbólica estudia los arquetipos fundamentales de la imaginación humana, tal como lo señala en la introducción, se centra en “el trayecto antropológico” y postula una “génesis recíproca que oscila entre el gesto pulsional y el entorno material y social y viceversa”. Su extenso trabajo incluye tres libros referidos respectivamente al régimen diurno de la imagen, al régimen nocturno de la imagen y a los elementos para una fantástica trascendental. Es importante el anexo 2 que incluye una clasificación isotópica de las imágenes.

Eliade, M., *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1985.

Fue escrita en 1962. Analiza la estructura y la función de los mitos en las sociedades arcaicas y ve cómo constituyen los paradigmas de todo acto humano significativo, al tiempo que permiten el dominio de las cosas al conocer su origen. Se trata de un conocimiento vivido ritualmente. Describe luego la decadencia de estos mitos enmascarados. En el apéndice I, “Los mitos y los cuentos de hadas”, relaciona la saga con el mito, marcando la diferencia con el cuento. Ya en su *Tratado de Historia de las Religiones* -editado en París en 1949- había marcado la íntima relación entre los textos literarios y los de la mitología.

Fiker, R., “Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos”, *Trans/Form/Acao*, 7, 9-19, San Paulo, 1984,

Este artículo es parte de una tesis de maestría titulada “Mito y parodia”: su estructura y función en el texto literario, defendida en noviembre de 1983 en el Instituto de Estudios del Lenguaje (Unicam). El pasaje aquí reproducido pertenece al capítulo que trata del concepto de mito y procura aprehender algunos de sus aspectos básicos de manera dinámica, la transición de su forma original, tal como ocurre en las sociedades primitivas y arcaicas a sus sucedáneos ideológicos, en el contexto de las sociedades históricas. Se analizan los términos: mito, mitología, conciencia mítica, sagrado y profano, narrativa.

Frazer, J. G., *The Golden Bough*, Macmillan and Co. Limited, Londres, 1911-1915, 12 vol.

Su trabajo revolucionó el pensamiento tradicional, sobre los mitos se abrieron nuevas vías de investigación, sobre todo en la Escuela de Cambridge donde aplicaron los nuevos conocimientos de antropología comparada al estudio del mito y la religión. Frazer ofrece en esta obra una enorme cantidad de datos culturales, pero llega a conclusiones que hoy son muy discutidas y consideradas “ingenuas”. Otra de sus polémicas hipótesis que aquí desarrolla es

que los mitos están asociados con el ritual, derivan o tienen su origen en rituales. Sus ideas en torno al “rey de los bosques” que forman el tema central de *La rama dorada* (y que han sido rechazadas, entre otros, por Joseph Fontenrose) sedujeron a numerosos especialistas ligados a la antropología.

Freud, S., *La interpretación de los sueños y Tótem y tabú*, en *Obras completas*, Amorrortu, vol. 4 y 5 y vol. 13, Buenos Aires, 1961.

Ambos trabajos apuntan elementos para la comprensión psicoanalítica del mito, al que ve como sublimación del impulso sexual. El primero de los estudios interpreta que la leyenda de Edipo revela la sublimación del anhelo inconsciente del hijo de matar al padre y reemplazarlo en el lecho materno. El segundo se centra en el homicidio del jefe de la horda primitiva a manos de los hijos, quien dormía con las mujeres de la tribu. La figura del padre, el tótem y la endogamia, el tabú. Precisamente los tabúes por ser prohibiciones primitivas impuestas desde afuera se contraponen con los deseos más vehementes de los seres humanos, de allí el deseo -en el plano del inconsciente- de violarlos.

García Pelayo, M., *Los mitos políticos*, Alianza Universidad, Madrid, 1981.

Con referencia al campo sociopolítico, las funciones de un mito pueden ser: a) Integradoras, los mitos creados o acogidos por las clases oprimidas pueden actuar como factores integradores de grupos rebeldes y como factores desintegradores en la estructura social imperante; b) Movilizadoras, la participación del mito moviliza a las personas para la acción o para la pasión; y c) Esclarecedoras, concretan a través de sus imágenes y símbolos, y, en general, de sus representaciones, lo que las gentes sienten y desean en forma vaga y difusa; proporcionan un esquema interpretativo, tanto de los procesos totales como de las partes o acontecimientos que lo componen, y, con ello, unas pautas de orientación ante los objetos. (Coincide en este punto con lo que Kerenyi afirmaba del mito griego).

Geltman, P. *Los mitos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.

Parte de una reflexión sobre las principales concepciones de mito a lo largo de la historia y sus funciones en los diferentes grupos sociales. Realiza una clasificación de los mitos vistos como fuerzas dinámicas o como factor de esclerosis mental. Finalmente, después de referirse a los mitos burgueses, a los marxistas y nacionalistas, se detiene a analizar los mitos populares y los mitos argentinos.

Ginzburg, C., *Mitos, emblemas, indicios*, Cátedra, Madrid, 1989.

Esta recopilación incluye además de textos publicados entre 1961 y 1984 un ensayo inédito, “Freud, el hombre de los lobos y los lobizones”, este y “Mitología germana y nazismo” son los únicos que tienen como eje central el mito, ya que el hilo conductor de toda la serie, así lo señala el autor, es la relación entre morfología e historia.

También puede ser de muy útil lectura “De A. Warburg a E. H. Gombrich” por su referencia al estudio de las continuidades, fracturas y sobrevivencias de la tradición clásica y el análisis de los emblemas tipográficos inspirados en el mito de la Verdad sacada a la luz por

el Tiempo.

Giqueaux, Julio Eduardo, *Hacia una nueva definición esencial del mito*, Juárez Editor, colección Antropología y Educación, Buenos Aires, 1971.

Parte de una introducción histórica sobre el estudio de los mitos y posteriormente analiza el tránsito del mito al logos con el doble propósito de demostrar que la línea imaginaria que los separa no constituye una frontera absoluta. Asimismo reflexiona sobre cómo los diversos elementos contenidos en los mitos van a proyectarse al mundo de la cultura encontrando prolongación en la filosofía, en las ciencias, en la religión y en el arte.

Girard, R., *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995.

Antropólogo e historiador investiga en este libro los mitos y ritos que fundan y perpetúan todo orden social. En el límite de la crítica literaria, la antropología, la teología y el psicoanálisis realiza una relectura de los clásicos griegos (*Edipo Rey*, *Medea*, *Las Bacantes*) y polemiza con los sucesores de Freud (sobre todo en el capítulo sobre tótem y tabú). Su objetivo es dar una nueva interpretación a diferentes mitos y rituales: la fiesta, los gemelos, los hermanos enemigos, el incesto, el doble, la máscara, la sustitución sacrificial.

Graves, R., *Los mitos griegos*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1985.

Define a los mitos como fábulas dramáticas que funcionaron siempre como una validación sucinta de leyes, ritos y costumbres sociales, y focaliza su atención en la especificidad de los mitos griegos. Considera que los dioses y diosas griegos podían desempeñar papeles graciosos o dramáticos mientras intrigaban a favor de sus héroes favoritos, porque los mitos habían surgido en diferentes ciudades-estados que vacilaban entre la amistad y la enemistad. Señala cómo los mitos griegos, a diferencia de los de otras culturas funcionaron como fueros para ciertos clanes y no muestran sentido alguno del destino nacional ni fueron utilizados como textos para prédicas políticas. Asimismo, los numerosos relatos de personajes castigados, las maldiciones y prohibiciones, no fueron acompañados de comentario piadoso alguno.

Greimas, A. J., “Contribución a la teoría de la interpretación del relato mítico”, en *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1973.

Aporta el modelo actancial que permite analizar los diferentes niveles de cualquier relato cultural, especialmente operativo en los estudios del mito. Su trabajo, en este sentido, se relaciona con las investigaciones realizadas por G. Dumezil y C. Lévi-Strauss.

Gusdorf, G., *Mito y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1960.

Analiza al mito como expresión privilegiada de la experiencia primigenia por la que el hombre se percibe integrado a la Naturaleza y a una colectividad. Por ello considera que la conciencia mítica permite construir lo que él llama “una envoltura protectora” que le ayuda al hombre a encontrar su lugar en el universo.

Highet, G., *La tradición clásica I y II*, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Clásicos), México, 1978.

Realiza una reconstrucción de la historia de la literatura occidental, desde Homero a

Joyce, a partir de los intentos de revitalización y las distintas reinterpretaciones que los mitos griegos tuvieron en el transcurso de los siglos.

Hübner, K., *La verdad del mito*, Siglo XXI, México, 1996.

Este libro se distingue de casi todos los estudios actuales sobre el mito al poner en segundo término lo histórico cultural y privilegiar lo filosófico- sistemático. Aplica los métodos y resultados de la moderna teoría de la ciencia y la analítica sobre el material elaborado en la investigación del mito, inaugurando así un acceso hasta ahora inexplorado al problema. Se puede así sopesar recíprocamente tanto la ciencia como el mito respecto de su potencialidad cognoscitiva y su valor. La primera parte está dedicada al mito y la ciencia entendida como una discordancia en nuestra cultura; la segunda, a describir el sistema de pensamiento y de experiencia del mito griego; la tercera, a discurrir sobre la racional de lo mítico; la última, para verificar la actualidad de lo mítico.

Huici Módenes, A., *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*, Alfaro, Sevilla, 1996

Considera que el vínculo del mito con el discurso político- propagandístico es de causalidad ya que el mito se encuadra en el origen de todo discurso y de la primera forma de reflexión que tuvo el hombre acerca de sí mismo y del mundo que lo rodea. El objetivo de este trabajo es “revelar cómo los mecanismos del poder establecido o de los aspirantes a ese mismo poder, desarrollan una permanente acción de propaganda para salvaguardarlo o conquistarlo, y, en esa acción se incluye el mito como elemento clave de su funcionamiento”. Desarrolla su argumentación en tres momentos. En un primer capítulo analiza qué significa y cuáles son los alcances de la propaganda política; luego las relaciones entre el mito y la política; finalmente, las estrechas relaciones entre el mito y la propaganda que terminan alimentando las mitologías políticas.

Jesi, F., *Mito*, Labor, Barcelona, 1976.

Recoge los principales aportes teóricos realizados desde la cultura griega hasta Lévy-Strauss, Pasando por Vico, Creuzer, Cassirer, Jung y Lukács. Señala los obstáculos que debe afrontar el moderno estudio del mito a causa de la dificultad que existe de delimitar con rigor suficiente su ámbito y su objeto y trata de responder a una serie de interrogantes que considera fundamentales: ¿Es el mito algo con existencia autónoma? ¿Cuáles son las implicaciones éticas e ideológicas? 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 lo que se denomina “la máquina mitológica” (nacida de la articulación orgánica de lo que constituye el común denominador de las múltiples doctrinas del mito), y distingue entre mito genuino y mito tecnicizado.

Jung, C., *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1984. La investigación de Jung se centra en la importancia de los sueños, su función y el problema que ofrece su tipificación. Destaca la presencia del arquetipo en el simbolismo onírico y cuál es el papel que cumplen

en él los símbolos. Su lectura orienta sobre conceptos junguianos como “extravertido”, “introvertido” y “arquetipo”, y aporta ejemplos de la criptomnesia (memoria oculta) en la creación artística. El libro incluye, además del texto de Jung, los trabajos de cuatro de sus colaboradores por él elegidos: Joseph Henderson analiza los mitos antiguos y su relación con el hombre moderno, M. L. Von Franz describe exhaustivamente el proceso de individuación, Aniela Jaffé se focaliza en el simbolismo en las artes visuales y Jolande Jacobi describe los símbolos aparecidos en el sueño de un caso individual.

----- *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

Analiza la tendencia inconsciente básica que todos los hombres tienen y que los lleva a expresarse en símbolos y mitos, cuyo mecanismo es el de la proyección por la cual sobre algún aspecto de la realidad objetiva se ha volcado el mundo subjetivo.

Lo que Jung llama “inconsciente colectivo” y “arquetipo”, se corresponden, respectivamente, con lo que Lévi-Strauss designa “inconsciente y estructura”. Después de reflexionar sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo se detiene en el concepto de “ánima” y analiza los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre. Finaliza su trabajo con consideraciones teóricas sobre la naturaleza de lo psíquico (el instinto y la voluntad, la conciencia y lo inconsciente, los patrones de conducta y los arquetipos).

Kirk, G. S., *El mito*, Paidós, Barcelona, 1970.

Este libro estudia diversos temas: la relación de los mitos con los cuentos populares y con los rituales, la validez y el campo de aplicación de la teoría estructuralista del mito, el alcance de las posibilidades de las funciones míticas, los efectos de las instituciones sociales desarrolladas y el uso de la escritura, el significado de los mitos del Oriente y su influencia sobre el mundo griego, las formas especiales que adoptaron los mitos griegos y sus implicaciones en los modos de pensamiento racionales, la condición de los mitos como expresión del inconsciente, en su relación con los sueños, como símbolos universales o como accidente de unos objetivos fundamentalmente narrativos. El interés primordial del autor ha sido explorar el papel que muchos mitos desempeñan en relación con los problemas de la sociedad, pero omite completamente la cuestión de los mitos modernos.

Kolakowski, L., *La presencia del mito*, Cátedra, Madrid, 1990.

Pretende presentar una cuestión neurálgica en la filosofía de la cultura: la posición que dentro de la cultura adopta la formación de mitos con relación a las propiedades estructurales de la conciencia humana, y aplicar el concepto generalizado de mito como una red que, capturando un determinado componente duraderamente constitutivo en la cultura, reproduce un principio de división de los fenómenos, que se aparta un poco del aceptado por lo general en la filosofía de la cultura. Intenta finalmente descubrir la presencia del mito en los ámbitos no míticos de la experiencia y del pensamiento. Pero admite que el mito puede representar una amenaza en muchos aspectos. En primer lugar, por su tendencia a la expansión desenfrenada. El mito puede rápidamente multiplicarse como un tumor, puede pretender la posición

del conocimiento positivo, puede conquistar violentamente casi todos los ámbitos de la cultura y degenerar en despotismo, terror y mentira. También es peligroso porque puede liberar a sus participantes de la responsabilidad para con la situación propia, dejar secarse la exigencia de libertad, llegar a cuestionar el valor de esta.

Kushner, E., “Mith and Literature: the example of modern drama”, *Neo helicon*, X, 1, 1983.

En su primera parte delinea lo literario en su relación con los materiales familiares del pasado y el presente explorando el fondo común de mito y literatura como lenguaje formal y simbolizaciones. En su segunda parte precisa cómo el objetivo de un estudio de mito y literatura conduce a la búsqueda del campo total de transformaciones de un mito en la historia viendo cómo, en cada caso, la transformación del mito seguirá la estética del género mismo.

Labourdette, S. D., *Mito y política*, Troquel, Buenos Aires, 1987.

Después de describir las cuatro dimensiones míticas (las predisposiciones básicas de los actores sociales, los mitos sedimentadores del mundo cultural, los mitos entendidos como “mitos verdaderos”, y los mitos entendidos como máscaras) y revisar las relaciones entre razón, cultura y mito a la luz de la teorías desarrolladas en el siglo XX, se detiene en el análisis del mito político como realidad política, como vida política así como en los efectos de la retroalimentación permanente de mito y poder, entre los que se destaca el desarrollo de fuerzas aglutinantes y disonantes con amalgamas míticos por diferentes pueblos.

Lévy-Bruhl, L. *La Mentalité Primitive*, Alcan, París, 1925.

Perteneciente a la escuela sociológica iniciada por Durheim, analiza cómo los mitos, los ritos funerarios, las prácticas agrarias y la magia responden a necesidad y sentimientos colectivos y rechaza la postura de la escuela antropológica que los considera como la filosofía del salvaje. Intenta demostrar que la mentalidad de los pueblos primitivos se focaliza en las propiedades místicas de los seres antes que en lograr una coherencia lógica (el hombre primitivo se encontraría así en una etapa prelógica).

Lévy-Strauss, C., *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

Rechaza las opiniones demasiado apresuradas acerca de lo que es mítico y no lo es. Desde una perspectiva etnográfica pretende mostrar no cómo piensan los hombres los mitos, sino, cómo los mitos piensan en los hombres sin que ellos lo noten, y más aún, cómo los mitos se piensan entre ellos. Objetivo del libro: separar el sistema de los axiomas y postulados que definen el mejor código posible capaz de dar una significación común a elaboraciones inconscientes. Como los mitos reposan a su vez sobre códigos de segundo orden (pues los de primer orden son aquellos en que consiste el idioma) este libro ofrecería, entonces, el esbozo de código de tercer grado, destinado a asegurar la traductibilidad recíproca de varios mitos. La materia del mito: acontecimientos históricos o creídos como tales, formando una serie teóricamente ilimitada de donde cada sociedad extrae para elaborar sus mitos, un número

restringido de acontecimientos pertinentes. No se trata de analizar estructuralmente un solo mito sino un grupo de mitos.

----- *Mito y significado*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1986.

En esta compilación de conferencias, se tratan temas referentes al mito y sus relaciones con el significado, con la música y la historia, el encuentro del mito y la ciencia, la confrontación entre pensamiento “primitivo” y mente “civilizada”. Sostiene dos tesis: una que el mito no posee autor, sino que pertenece al grupo social que lo relata; no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. La segunda, que el mito no puede dominar la naturaleza, pues resulta impotente cada vez que trata de dar cuenta de las contradicciones de lo real. Resulta esclarecedor relacionar las ideas aquí tratadas con el concepto de “dilemático” que otorga al mito en el tomo I de su *Antropología estructural*.

Rechaza tanto las interpretaciones de los mitos tanto como la explicación de actitudes psíquicas como de formas simbólicas y analiza cómo su constitución, desarrollo y transformación están regidos por reglas operacionales que pueden expresarse lógicamente.

Lóizaga, P., *Mito y sospecha posmoderna*, Lexicus, Buenos Aires, 1990.

Considera que la función más radical de lo mítico es la capacidad que tiene para darle a una cultura sentido de totalidad, lo que evita el retorno al caos. Tiene una función integradora por aquello de la común participación; la conciencia de un mito transforma a una pluralidad de personas en una unidad latente o expresa. Para este autor, el mito constituye una realidad emocionalmente vivida y dotada de una fuerza movilizadora tremenda. Analiza el mito de la esfinge, el mito racionalista y la relación entre mito, política y poder.

Malinowski, B., “Magic, Science and Religion”, En J. Needham (comp.), *Science, Religion and Reality*, Macmillan, Nueva York, 1925.

Si bien hoy su teoría sobre los mitos en el sentido de que carecen de ideas abstractas y no “hacen inteligibles” ninguno de sus contenidos ha sido refutado, su trabajo resulta significativo habida cuenta el momento en que comienza el estudio sobre la naturaleza de los mitos (1922) y el criterio de clasificación que emplea (cuentos populares, leyendas de carácter histórico y cuasihistóricos, mitos de carácter sacro) dentro de la cual solo considera mitos a las narraciones sagradas que acompañan a los rituales.

Mauron, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction a la psychocritique*, José Corti, París, 1962.

Desarrolla las operaciones que componen el método psicocrítico: reconocer los grupos de imágenes obsesivas que aparecen en los textos de un autor -su repetición y modificación- lo que conduce a la imagen de un mito personal, expresión de la personalidad inconsciente.

May, R., *La necesidad del mito*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1992.

Su obra transita entre el psicoanálisis, la filosofía y la estética. Su punto de partida: la relación entre la vida cotidiana y la mitología como uno de los grandes temas de nuestra época. Rastrea el origen de los mitos más influyentes en la Grecia Clásica, la Edad Media de

Dante, las leyendas europeas (Fausto y Peer Gynt) y en la cultura norteamericana, entre otras. Su tesis: los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia y dan al hombre la capacidad de vivir espiritualmente; esto constituye uno de los grandes temas de nuestra época.

Revol, E., "Mitos, letras y masas", *Cuadernos de humanidades*, 22, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán, 1966.

Revisa las teorías de Eliade, Leenhardt, Campbell, Róheim. Analiza la presencia de elementos míticos en la literatura del siglo XVIII, el folletín del siglo XIX, la novela romántica y en la narrativa de ciencia-ficción. Ve en el mito una especie de explicación provisional, facilitada por la imaginación creadora, de los misterios que encierra el universo y el hombre. Los mitos se sitúan siempre *in illo*.

Rezzler, A., *Mitos políticos modernos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

Relaciona el mito con el poder y la utopía. Para este autor, el mito ilumina la naturaleza del poder, de las instituciones políticas y sociales sobre las que se apoya y refuerza el prestigio de las ideas. Define, bajo forma de *citas* los modos de comportamiento político, y en el plano de las relaciones internacionales, los vínculos de dominación, de opresión o de cooperación. En cuanto a la utopía desarrolla ampliamente las características de la Edad de Oro. Homologa la cultura política a la cultura del relato de la leyenda o del "hecho histórico" (Huici Módenes) que le son funcionales a su discurso profético.

Riani, M., "Proximidad y distancia en la interpretación contemporánea de los mitos", *Escritos de filosofía*, 3, 17-44, 1979.

Para este autor el mito es básicamente una forma de conocimiento diferente de la ciencia y de la filosofía pero igualmente esclarecedora y determinante de una cosmovisión, y con su repertorio de respuestas muy precisas sobre las cuestiones últimas de la vida humana. Este conocimiento específico del mito no es reemplazable ni por la ciencia ni por la filosofía. La conciencia mítica es una constante de la humanidad, hoy como en los mundos arcaicos y no como una supervivencia de etapas perimidas sino como una estructura fundante del hombre. Critica a Lévy-Strauss y describe a grandes rasgos el contenido de cada uno de los tres tomos de la *Philosophie de la volonté* de P. Ricoeur.

Advierte que la palabra "mito" ha ido perdiendo en el uso lingüístico corriente su referencia al nexo mítico ritual de la vida religiosa para designar promiscuamente símbolos legítimos e ilegítimos del mundo moderno, supervivencias arcaicas y neoformaciones de compromiso.

Siganos, A., *Le Minotaure et son mythe*, Presses Universitaires de France, París, 1993.

Si bien el libro está focalizado en un mito individual muy conocido, su reflexión teórica pone luz a un tema central, la distinción entre texto mítico y mito "literalizado".

Silo, *Mitos, raíces universales*, Planeta, Buenos Aires, 1991.

Silo, seudónimo del autor mendocino Mario Luis Rodríguez Cobo, está enrolado en

corrientes pacifistas, humanistas y ecologistas, y en su libro se acerca a los grandes mitos para revalorar a los pueblos desde la óptica de la comprensión de sus tendencias básicas. Su trabajo intenta ser una puesta en evidencia de "núcleos de ideación" (argumentos centrales) durables y actuantes en distintas latitudes y momentos históricos y la importancia que tiene en la cultura. Analiza mitos sumero-acadios, asirio-babilónicos, egipcios, hebreos, chinos, indios, persas, greco-romanos, nórdicos y americanos, cuyo núcleo está ocupado por los dioses y deja afuera aquellos que se refieren a "los afanes de semidioses y mortales extraordinarios".

Sosa López, E., *Mito y realidad*, Troquel, Buenos Aires, 1965.

Desarrolla este libro el vínculo entre mito y ritual y relaciona a ambos con el mundo de la primitividad, donde el primero asume un valor coercitivo, un carácter de dogma. Describe las representaciones del hombre cosmogónico y el nivel de la primitiva participación. En el capítulo "La memoria del origen" elabora su teoría sobre la diferencia entre simbolismo lingüístico y simbolismo mítico y sostiene que la conformación del mito constituye la primera elaboración consciente del hombre acerca de lo real.

Tacconi de Gómez, M., "Mito y símbolo en la narrativa de M. Mujica Láinez". Programa 146 de Ciencia y Técnica, Fac. de Filosofía y Letras, Tucumán, 1989.

Realiza una exhaustiva valoración del concepto "mito", al que considera palabra reveladora para quien lo asume como verdad esencial. Señala seis características: a) expresa a través de imágenes simbólicas los problemas últimos del hombre; b) proporciona un conocimiento totalizador y comprensivo del mundo; c) afecta la interioridad del hombre; d) es una creación colectiva, anónima; e) expresa acciones paradigmáticas; f) se organiza en un discurso narrativo.

Revisión a cargo de Virginia Curet