

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

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

REBELIONES FILIALES MÍTICAS EN EL TEATRO HISpanoAMERICANO CONTEMPORÁNEO

STÉPHANIE URDIAN

Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

El teatro hispanoamericano refleja los tumultos históricos del continente promoviendo la reescritura de mitemas de la rebelión filial. Las estrategias de dicha reappropriación mítica delatan los impulsos contradictorios de la relación con el orden de los padres, que oscila entre reverencia e irreverencia. Las figuras de rebelión convocadas dentro del repertorio contemporáneo seleccionado (Antígona, Medea, Electra, Orestes, Edipo, etc.) nutren un entramado de intertextos trágico-míticos que escenifican las leyes sociales del parentesco para descifrar el mundo contemporáneo mediante la subversión (del intertexto, de la utopía histórica, del género).

Comprender la filiación y la relación de atracción-repulsión hacia el padre biológico, político o simbólico desvela las estructuras sociales en las que surgen nuevas versiones del guión mítico. Concreciones polimórficas y constantes de la violencia atraviesan la historia del continente latinoamericano desde el periodo de la Conquista hasta las revoluciones y dictaduras del siglo XX pasando por los conflictos fratricidas de los procesos de independencia. Cantidad de obras dan cuenta de esta violencia mediante la reescritura de argumentos míticos de rebelión filial dado que el conflicto generacional bien condensa una historia escrita en claves de opresión y rebelión. El recorrido teatral que propongo a continuación delata los impulsos contradictorios de la relación con el orden de los padres – el poder en el ámbito político –, que oscila entre reverencia e irreverencia. Ésta se manifiesta en los actos de rebelión ya sea fecunda cuando el personaje rebelde llega a erigir un nuevo orden ya sea fallida cuando procede de un engaño como en las obras que convocan el tema de la revolución traicionada. El eje que vertebra estas reescrituras consiste en la subversión de intertextos clásicos y utopías históricas.

Hacia subversiones fecundas y paradójicas

En su revitalización del potencial arquetípico y plástico del material mítico, el teatro hispanoamericano del siglo XX¹ participa de la pervivencia de los modelos clásicos privilegiando la genealogía de los Atridas y los Labdácidas.

¹ Osvaldo Obregón, «Pervivencia de mitos griegos en obras dramáticas latinoamericanas contemporáneas», en *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 2000, pp. 39-51.

En la cohorte de figuras míticas reatealizadas, Antígona ocupa un sitio preeminente. Modelo de rebelión por excelencia, de una rebelión femenina que inscribe su discurso en una dimensión eminentemente política, Antígona cristaliza para la América hispánica el acto revolucionario – «encarnación de la revolución»², la resistencia frente a la opresión³.

Una Electra cubana

En el ámbito caribeño Electra rivaliza con Antígona en la encarnación de hijas rebeldes⁴. *Electra Garrigó* (1941) de Virgilio Piñera reescribe la figura en clave paródica para cuestionar el maniqueísmo de los modelos políticos exclusivos. La parodia desestabiliza la cultura «oficial» contemporánea del fracaso revolucionario en contra del dictador Fulgencio Batista y de la corrupción generalizada. En esta trasposición mítica, Agamemnon vive junto con Clitemnestra y Egisto formando un trio paternal pernicioso. La alianza del hijo y de la hija, fiel al modelo originario, está al servicio de un deseo de emancipación – frente al padre opuesto al pretendiente de Electra y a la madre que no acepta la partida de Orestes –, posibilitado por la muerte de los padres. Al odio recíproco que relaciona padre y madre se añade el egoísmo de los progenitores que imponen órdenes arbitrarias a su prole. Asimismo alternan escenas de chantaje afectivo –entre padre e hija, madre e hijo– que tratan de contrarrestar la rebelión que se está gestando entre los descendientes-herederos.

La rebelión de Electra pasa a primer plano: es ella quien le da el golpe mortal a Clitemnestra al arrojarle su mantón rojo sobre la cabeza⁵. Así es

² Luis Riaza, Prefacio de *Antígona ¡cerda!*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 (edición digital de *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, pp. 243-276).

³ No me detengo en el presente estudio en esta figura, objeto de varias publicaciones. Sólo menciono a continuación las que vienen a completar el ensayo de George Steiner, *Les Antigones*, que pasa por alto las versiones ibéricas e iberoamericanas del mito. Cf. Carlos Morais (coord.), *Máscaras portuguesas de Antígona*, Universidad de Aveiro, 2001; José. V. Bañuls, Patricia Crespo, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante, 2008; Rómulo Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Irvine, 2008; Stéphanie Urdician, « Antígone. Du personnage tragique à la figure mythique », in : Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, pp. 69-94 ; Rose Duroux et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines – de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010 ; Andrés Pociña, Aurora López, «La eterna pervivencia de Antígona», *Florilib* 21, 2010, pp. 345-370, etc.

⁴ De manera inesperada y excepcional es Ifigenia quien celebra la fecundidad de la rebelión en el poema dramático del mexicano Alfonso Reyes. A su *Ifigenia cruel* (1924) le toca cumplir con una misión redentora. El retrato del personaje femenino se elabora a partir de un desfase con respecto al modelo cuando la Ifigenia amnésica deja de encarnar la figura de víctima de la ley del padre para consagrar un nuevo orden femenino capaz de crear la armonía amenazada por el orden masculino.

⁵ Virgilio Piñera, *Electra Garrigó*, en *Teatro completo*, Cuba, Letras cubanas, 2006, Acto III, p. 77.

como libera a su hermano al abrirle la puerta de la casa familiar en un gesto a la vez incompleto y paradójico ya que si bien alcanza a fecundar la rebelión de su hermano, no llega a fecundar la suya. Al contrario señala la puerta de la libertad de Orestes, puerta cárcel para Electra que se encierra en la misma tumba doméstica ideada por su padre: «ELECTRA: Aquí está mi puerta. La puerta para no marcharse. La puerta Electra»⁶. Sus últimas réplicas atormentadas por las Erinias consagran la inexorable soledad engendrada por una rebelión que no merece ni castigo ni recompensa⁷. La especificidad de la transposición radica en el distanciamiento de una representación que degrada la tragedia mediante la interpretación farsesca de los padres desdoblados en mimos. El crimen simbólico del padre ofrece un ejemplo notable de la estrategia paródica de la obra que escenifica el parricidio a través de la matanza del gallo epónimo. La obra expone al fin y al cabo la fatalidad que roe una sociedad dominada por el radicalismo de los sistemas enfrentados como lo resume la réplica del Pedagogo-centauro: «Esta ciudad tiene dos enormes piojos en la cabeza: el matriarcado de las mujeres y el machismo de los hombres»⁸. Por eso, desde la apertura dramática, este personaje insta a Electra a que se rebele en contra del orden establecido: «*Pedagogo*: Sigues la tradición y no me gusta. No te dije acaso que hay que hacer la revolución»⁹. La obra representativa del sincretismo afro-cubano bien condensa la combinación de las fuentes míticas en la transposición del motivo del centauro. Este monstruo antiguo encarna una de las figuras míticas privilegiadas por los modernistas hispanoamericanos. La «sicología ambivalente» y la naturaleza «híbrida» de los Centauros constituye una configuración simbólica capaz de plasmar la hibridez constitutiva de la identidad cubana y más ampliamente hispanoamericana¹⁰.

El minotauro cortazariano

El mismo motivo mitológico de la hibridez genérica origina la versión original del mito del Minotauro concebida por Julio Cortázar en una de sus primeras incursiones teatrales: *Los Reyes* (1949)¹¹. En esta pieza, la mayor subversión de la fábula mítica se arraiga en la victoria de la pasión incestuosa y clandestina que une a Ariana con su hermano, «el cabeza de toro»,

⁶ *Ibid.*, Acto III, p. 78.

⁷ «*Electra*: No castigaréis a Electra. Tampoco vais a recompensarla». *Electra Garrigó*, Acto II.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹ *Ibid.*, Acto I, p. 11.

¹⁰ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Edition du Rocher, 1988: cf. Christiane Sérís, «Le centaure figure moderniste», pp. 295-300, Dorita Nouhaud, « Les centaures américains, des santiagos en santiagues », pp. 301-305.

¹¹ Julio Cortázar, *Los reyes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

trastornando la recepción clásica que no ve en el minotauro sino el fruto de una unión ilegítima y monstruosa. La rehabilitación de la figura del minotauro se manifiesta desde el diálogo apertural en el que la hija se encara a su padre. La rebelión de los hijos se apoya en una unión y filiación maternal que Ariana reivindica en estos términos: «*Ariana*: Es mi hermano. / *Minos*: Un monstruo no tiene hermanos. / *Ariana*: Los dos nos modelamos en el seno de Pasífae. Los dos la hicimos gritar y desangrarse para arrojarnos a la tierra»¹². A esta rebelión de los hermanos se añade un nuevo reparto de los roles cuando el poder se ve encarnado por un dúo inesperado – pero sí anunciado en el título – formado por Minos y Teseo. La segunda escena consolida el pacto entre ambos en una serie de réplicas que recalcan su semejanza¹³. La tercera escena viene a contrarrestar la palabra del “bando masculino” dominante que urde la desaparición del minotauro. En este monólogo Ariana sola en escena se aleja de los dos reyes aproximándose al hermano-amante: el ovillo deja de ser el objeto de salvación de Teseo como en el modelo originario para convertirse en la “llave” de la “liberación” (p. 66) del hijo de Pasífae. Así es como J. Cortázar dramatiza una de las obsesiones temáticas que vertebran su obra: la lucha entre la norma arbitraria y la libertad. En boca de Ariana esta dialéctica se nombra “el amor a la libertad” frente al “horror a lo distinto, a lo que no es inmediato y posible y sancionado” (p. 66).

Si la obra convoca los motivos constitutivos del mito –el viaje de Teseo, el ovillo de Ariana, el combate entre Teseo y el Minotauro– cabe notar que reinventa el combate entre dos órdenes –el conformista y el inconformista. El final trágico del minotauro, aparentemente fiel a la fuente clásica evidencia en esta nueva fábula la libertad que alcanza el monstruo, su victoria y su posteridad al representar en el trasfondo mítico de las sociedades el germen de la rebelión: “*Minotauro*: Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza [...] Yo me perpetuaré mejor [...] en la crecida noche de la raza, sustancia innominable y duradera.” (p. 70-71)¹⁴. En esta muerte liberadora el minotauro cortazariano se asemeja a Antígona que traspasa su muerte alimentando la rebelión de su prolífica descendencia. Como Antígona, Ariana enfatiza la hermandad frente a cualquier otra relación de parentesco para denunciar el orden dominante y abogar por otro nuevo motivado por la libertad.

¹² Julio Cortázar, *Los reyes*, en *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 56.

¹³ «teseo: Nunca sabrás cuánto se parece tu lenguaje a mi pensamiento. [...] Hasta en ella nos asemejamos». (Julio Cortázar, *Los reyes*, *op.cit.*, p. 60)

¹⁴ *Ibid.*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 70.

Cuando la subversión mítica exhibe la abyección contemporánea

Obras más recientes invierten la función y el impacto de la rebelión al exponer una degradación de las figuras míticas involucradas. Para dar cuenta de esta vertiente dramaturgica, me detendré en las obras del chileno Benjamín Galemiri y del argentino Alejandro Tantanian, ambos dramaturgos que beben en las fuentes míticas para denunciar la infamia actual.

Edipo y Electra hijos rebeldes en el teatro de Benjamín Galemiri

*Edipo asesor*¹⁵ (2000), reescritura postmoderna de *Edipo Rey* de Sófocles, revela sus convergencias con el modelo mítico: Oziel, asesor convocado por el rey Saúl para acabar con una guerra civil, mata a su padre y es amante de su madre antes de su destierro. En las 33 escenas, entre las que muchas sólo imparten indicaciones escénicas recalçadas por las mayúsculas, el nuevo Edipo participa de la caricatura del discurso político hipnótico, lleno de vacuidad (valga el oxímoron). Las más veces el falso diálogo está reducido a una ecolalia que imposibilita el intercambio. Un ejemplo relevante estriba en la saturación del prefijo «neo» que invade tanto los discursos «NEO-SOFISTICADOS Y NEO-ENFERVORIZADOS» de Oziel y del Coro¹⁶ como el texto didascálico:

hinchidos de un amor neo-bíblico, oziel y judith se toman las neo-manos dominados por las luces ultravioletas del aplastante y neo-angustioso neo-entertainment televisor (epílogo – neo-bulimia).

En la opulencia del poder –un palacio con sauna, helicóptero y salas temáticas– se exponen las relaciones incestuosas desde una perspectiva mirona: el «infame Jeremías» filma «los cinco embates sexuales de Judith y Oziel» antes de desvelarlos al rey Saúl quien «EXANGÜE Y NO POR ELLO MENOS EXCITADO, OBSERVA EN LA SALA DE TELEVISIÓN REAL EL ABOMINABLE FLIRT SEXUAL DE JUDITH Y OZIEL». La revelación del parentesco entre Oziel, Judith y el Rey ya no permite alcanzar la catarsis trágica sino que al contrario asistimos a la instrumentalización del incesto y del parricidio al servicio de la sed de poder de los personajes modernos. La imagen degradada e irónica de Oziel, que subvierte el desenlace trágico del hipotexto de Sófocles, presenta a un «Edipo narcisista [...] que se arranca los ojos cómicamente». Aquella degradación del guión mítico se consagra en el epílogo irreverente:

¹⁵ Benjamín Galemiri, *Edipo Asesor*, en CELCIT: www.celcit.org.ar. Estrenada por Luis Ureta (dir.) y la compañía La Puerta en la sala San Ginés (Santiago).

¹⁶ «coro: Orgasmo neo-liberal» (19), «coro: Orgasmo neo-autoritario» (19), «coro: Orgasmo neo-republicano» (23).

APARECE OZIEL CIEGO Y ENVEJECIDO, SENTADO FRENTE AL ENMOHECIDO TELEVISOR FLAT QUE LE REGALARA EL REY SAÚL. SOBRE EL TELEVISOR LA INFAMANTE CORONA REAL, QUE EL ICONOCLASTA OZIEL USA COMO ANTENA.

Una infamia parecida informa la reescritura de su *Infamante Electra*¹⁷ (2005). Joshua Halevi, ex senador chileno involucrado en fraudes vive su caída y fracaso en la esfera del poder. Su hija, Dafné, nueva Electra, abogada muy al tanto del mundo de influencias y tecnologías que les toca vivir, actualiza el argumento de la venganza mítica en nombre del honor de su padre. Galemiri vuelve a exhibir los estereotipos del poder corrupto en un estilo muy personal que pulveriza las convenciones dramaturgicas. Las didascalias siempre subjetivas, líricas, irreverentes y cinematográficas describen los signos ostentosos de los medios de comunicación que rigen la información de las sociedades de consumo y desvían las relaciones interpersonales, en particular las filiales que no dejan de activar una bipolaridad conflictiva entre amor y odio.

Alejandro Tantanian: *Juego de damas crueles* (1995)

Esta ambigüedad de la relación filial es decisiva en *Juego de damas crueles*¹⁸ (1995) del argentino Alejandro Tantanian. Aquí la obra juega con múltiples planos: simbólico, sagrado, social y sexual. La exposición deja entrever un antes escénico silenciado que convoca la leyenda de Abraham e Isaac. El juego anunciado en el título expone el trayecto de Enrique, el hijo, que invierte la situación inicial cargada de implicaciones incestuosas. Al cometer el parricidio, Enrique se convierte en el instrumento de la venganza femenina, la de sus tres hermanas que delatan una semejanza relevante con las Erinias (divinidades originadas por la sangre de Urano castrado por su hijo Crono).

En la relación afectiva ambigua que el hijo mantiene con el padre, Enrique exorciza los crímenes fundadores que la familia resucita incesantemente. En un monólogo impactante, cuando el hijo carga con el cuerpo de su padre en la espalda – como en una actualización del motivo mítico del amor filial encarnado por Eneas y Anquises –, la subversión de los modelos activados se manifiesta en la confusión de las relaciones de una filiación manchada por la violencia del incesto y el crimen¹⁹. El vínculo intrínseco entre violencia y

¹⁷ Benjamín Galemiri, *Infamante Electra* (Chili, Editorial Cuarto Propio). Edition consultée : *Infamante Électre*, traduction de Françoise Thanas, Paris, Indigo & côté-femmes, 2006.

¹⁸ Alejandro Tantanian, *Juego de damas crueles*, CELCIT. Dramática Latinoamericana 282, p. 30. <http://www.celcit.org.ar> Obra estrenada en 1997 en Montevideo (Uruguay) por Mariana Percovich, Espacio no convencional, Caballerizas del Museo Blancos.

¹⁹ «DESDE EL CASILLERO DE LLEGADA [...] ENRIQUE: Fue aquella tarde. La herida de mi padre sobre los labios. Mi mirada hundiéndose en la carne abierta. El barro humedece mis labios. En el monte. El sabor de la sangre. El lento regreso. El cuerpo de mi

filiación está profundizado a todo lo largo de la obra puntuada por el motivo recurrente de la «herida púrpura, compleja, abierta», imagen que plasma la naturaleza de una genealogía biológica basada en la sangre. Mientras tanto la repetición polifónica como un eco del oráculo mítico machaca las reglas del juego. Al regresar del monte, «sabían que sólo volvería uno de los dos»²⁰. La falta del hijo que regresa con el cadáver de su padre a pesar de la predicción acarrea consecuencias importantes en una obra que exagera la materialidad del cuerpo, como un intento de compensar el imposible duelo de una sociedad amputada por las desapariciones.

La composición fragmentaria de la obra que consta de once secuencias (desde la «Largada» hasta la «Llegada») entrega un itinerario-mosaico de relatos e imágenes simbólicas sometidos a la arbitrariedad del juego. Las jugadoras recrean, mediante su «muñeco-ficha» que reduplica la figura del hermano Enrique, los relatos fundadores: el incesto (entre padre, hijo, hija, hermano y hermana), el filicidio y el parricidio. Ahora bien la isotopía de la narración elaborada en la recurrencia del verbo «contar» y del vocablo «historia» expone el proceso de transmisión como piedra angular de este juego «cruel», heredero del arte de narrar propio del mito. Cada relato recrea la fundación, la escena del crimen y de un punto de vista sicanalítico el regreso a la infancia. La familia «jugada» adquiere un valor arquetípico a partir de una construcción en palimpsesto que consiste en superponer en un mismo retrato diversas figuras bíblicas y míticas. Así Enrique, el hijo, encarna a Isaac que escapa al sacrificio urdido por su padre mientras recuerda el gesto de Orestes, guiado por las hermanas que exigen la transgresión absoluta de la Ley del Padre al inducirlo a cometer el parricidio, venganza de otra violencia innombrable: el incesto. Las hermanas – Ulrica, Leopolda, Juliana – parecidas a Electra que dirige el brazo armado de su hermano personifican también a las Erinias que castigan al hijo asesino, en el último tiro: «la caída del filo de lleno sobre mi carne, ofreciendo al hijo el mismo destino del padre. Como debe ser.» («Llegada», p. 30). En resumidas cuentas esta obra muy plástica

padre sobre los hombros. El cuchillo nuevamente bajo mis ropas. El cuchillo que rasgó su carne. La primer herida en todos los espejos. La herida del padre. El primer corte. Sobre el cuerpo de mi padre. (...) La mano del hijo acariciando el cuerpo dormido del padre. Lavar la herida. Y ya no poder acostarme a tu lado. No poder hundir mi sexo en tu boca. Como vos querías. Siempre. (...) Y así poder contarte la historia del padre y el hijo que van al monte. La historia del padre que llevó a su hijo más querido al monte para ofrecerlo en sacrificio, y el hijo decidió defenderse, no quiso ser sacrificado y sacó un cuchillo que escondía bajo las ropas y abrió la carne del padre».

²⁰ «ENRIQUE 1: Saben que sólo volverá uno de los dos» (primer tiro); «ENRIQUE 2: Todas sabían que sólo volvería uno de los dos (reunión)»; «ENRIQUE 3: Falté al pacto. No vine solo. “Sólo volverá uno de los dos.”» (reunión); «Ellas sabían que sólo volvería uno de los dos» (desde el casillero de la llegada)».

juega con la remodelación de los perfiles de figuras míticas que alimentan la composición de los personajes escenificados.

Esta rápida indagación dramática expone varias modalidades de apropiación de los modelos míticos en un repertorio hispanoamericano fundado en un entramado de intertextos trágico-míticos. Las obras herederas de motivos antiguos – entre los cuales el incesto ocupa un sitio protagónico – escenifican las leyes sociales del parentesco para descifrar los excesos del mundo contemporáneo.