



## **Mitos griegos en el discurso teatral argentino.**

**Perla Zayas de Lima**  
**(CONICET)**

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

Consideramos esclarecedor, en consecuencia, acceder al itinerario del teatro argentino desde la perspectiva de la utilización que hace de los mitos, en especial de algunos mitos griegos. Este artículo revela cómo las obras basadas en narraciones míticas publicadas y estrenadas en nuestro país, a manera de transcripciones<sup>1</sup>, 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 considerados canónicos por la crítica y la historiografía y otros, en cambio, poco difundidos, en especial, pertenecientes a las últimas dos décadas. En un trabajo anterior<sup>2</sup> analizamos exhaustivamente la presencia y operatividad de distintos tipos de mito (populares, clásicos, regionales, rurales, urbanos, individuales colectivos, americanos y europeos) en nuestra cultura. En esta oportunidad nos vamos a centrar en dos

---

<sup>1</sup> John Vickery, *Myth and Literature, Interrelations of Literature*, Jean Pierre Barricelli y Joseph Garibaldi edits., New York, The Modern language Association of America, 1982

<sup>2</sup> Perla Zayas de Lima, *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2010.



figuras femeninas que han sido resemantizadas y refuncionalizadas con significativa frecuencia: Antígona y Medea.

Partimos de dos premisas. La primera que los mitos no son simples especulaciones fabulatorias, sino prácticas teóricas que pueden "instrumentarse como una práctica política de poder o ideológica"<sup>3</sup>. La segunda. el hecho de que en distintos lugares se escriban obras sobre un determinado mito debe ser asimilado a la categoría de coincidencias significativas, tal como lo pensaba Carl Jung.<sup>4</sup>

### **Nuestras Antígonas.**

La heroína sofóclea que sucumbía ante la fuerza creada por el hombre (estado-polis), un poder absoluto superior aún a esas leyes no escritas de los dioses, ha sido la figura que más atrajo a los escritores de las más diversas culturas. Dan prueba de ello los centenares de piezas que la tienen como protagonista y las que aún hoy se siguen escribiendo. En nuestro país, la concebida por Leopoldo Marechal, escrita y estrenada bajo el peronismo, fue objeto de numerosos y esclarecedores estudios de los que dan cuenta las bibliografías existentes sobre este autor. Si bien Marechal respeta el relato originario y el nombre de la protagonista, su sacrificio tendrá otro símbolo y otra finalidad. En *Antígona Vélez* (1951), un momento de la historia argentina (conquista del desierto, lucha contra los indios, vida en el fortín), personajes locales (los primeros pobladores nativos de la frontera con el desierto) y una problemática netamente nacional (convertir un sur amargo, que no da flores, en un lugar de paz y trabajo) aparecen injertados en el molde clásico. Así se siguen, como elementos prestigiosos, los episodios, la progresión de la acción y una casi total correspondencia en lo que respecta a los personajes. Lo trágico radica en que todos tienen razón y actúan con justicia. Nuestro Creonte (Don Facundo Galván), cuya misión es civilizadora, se somete al juicio divino, y nuestra Antígona, que debe dar

---

<sup>3</sup> Blanca Montevechio y E. Dorfman (1985) "Algunos aportes a lo mítico y lo ideológico en psicoanálisis", en AA. VV. *Algunos mitos latinoamericanos. Su interpretación psicoanalítica*, Buenos Aires, 1985, p. 11

<sup>4</sup> Carl Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós 1982 y *Sobre cosas que se ven en el cielo*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1958.



cumplimiento al amor filial, no acusa; tampoco hay confrontación entre la voz del que manda y la voz del pueblo, ni entre la autoridad de los viejos y la sabiduría de los jóvenes. Los mitos dialogan: situado en la época de *Martín Fierro* (el hermano que defiende lo criollo es precisamente Martín Galván) el mito del gaucho se cruza con la confrontación civilización/barbarie y cristiano/pagano (Martín muere como Jesucristo con una lanza atravesada en su costado), pero, curiosamente, quien enarbola la bandera civilizadora es Facundo Galván, cuyo nombre no puede menos que remitir a ese otro caudillo que la historia oficial colocaba del lado de la barbarie. Esta conciliación de opuestos va a funcionar como metáfora de la doctrina que Perón difundió en el primer período de su gobierno, un justicialismo en el que lo individual *voluntariamente* coincidía con los designios de un líder y un partido.

La otra reescritura del mito también se encuentra estrechamente conectada con un hecho político crucial en nuestra historia: la dictadura militar y los desaparecidos. *Antígona Furiosa* de Gambaro se concentra en el ritual de enterramiento, porque es precisamente la localización en una tumba lo que permite su ingreso en la historia y evita que la desaparición física conlleve el olvido. Pero aquí la protagonista no viene solo a cumplir con un rito funerario, sino a erigirse como amenaza permanente para quienes, en cualquier lugar y tiempo, intenten ejercer el poder sin límites y quebrantar, ellos sí, las leyes. Exhaustivamente estudiada (basta con revisar las bibliografías existentes sobre la autora publicadas en nuestro país y en los Estados Unidos), lo que nos interesa mostrar de esta obra es de qué manera la variante del mito que propone Gambaro potencia la realización de ese universal-singular (retomando conceptos de Fariña<sup>5</sup>): el valor que adquiere el rito funerario en tanto soporte, al combinarlo con el particular histórico de una dictadura que no contenta con aniquilar a sus oponentes busca hacerlos desaparecer.

Mientras que para los griegos la recuperación y el entierro de los cuerpos no implicaban suscribir la causa por la que habían muerto, todas las secuencias<sup>6</sup> de

---

<sup>5</sup> Juan Jorge Michel Fariña, *Ética: un horizonte en quiebra*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

<sup>6</sup> María José Ragué Arias reconoce una estructura de cinco secuencias: la primera, en tiempo presente, corresponde a la resurrección de Antígona en un lugar donde "no hay césped ni piedra". La segunda, la batalla y el sueño entre los muertos en el que Polinices aparece simbolizado por su sudario, para ser



esta Antígona dejan en claro quiénes son las víctimas y quiénes los victimarios. La condensación de los diálogos y la reducción de número de los personajes -sólo tres (Antígona, Corifeo y Antinoo) y los que habilita el juego discursivo (Hemón, Ismena, Creón)- contribuyen precisamente a mostrar los abusos de los dueños del poder y el abuso y la miseria de los cómplices en un mundo en el que -tal como lo señala la protagonista en el desenlace- el odio manda y el resto es silencio. El lenguaje elegido, el espacio citado, las frases seleccionadas, la falta de arrepentimiento por parte de Creonte, todo responde a una clara voluntad de contextualización a la Argentina del Proceso (hasta el Antinoo homérico ha sido argentinizado), y puede inferirse que en la *locura* de la mítica figura griega ("¡Loca!" es llamada por el Corifeo) se reflejen especularmente esas otras *locas* de la Plaza de Mayo:

En su condición de mujeres, abandonan el ámbito privado-doméstico y se instalan en el espacio simbólico de lo público, la Plaza de Mayo. Guardianas de su linaje, transgreden las leyes de 'obediencia' como Antígona. Algunas de ellas, como Antígona, sufren la muerte<sup>7</sup>.

El nudo del enfrentamiento entre Antígona y Creonte se ha desplazado. Mientras en la obra de Sófocles el tema de los ritos funerarios es central, en la obra de Gambaro el eje pasa por la ecuación víctima/victimario, libertad/opresión.

También se separa de texto griego en el desenlace. Ya no hay lugar para una "bella muerte", producto de un "crimen piadoso", como puede leerse en Sófocles, y que anticipa la restitución de un orden (elementos que sí habían sido conservados por Marechal). Los rituales funerarios incompletos salen de una órbita religiosa para introducirse en el campo de lo político y los contenidos rituales del enterramiento, se desdibujan. Creonte es un mal gobernante no sólo porque "sepulta a los vivos y priva al muerto de una tumba" -todo muerto tiene derecho a

---

objeto de un ritual de sepultura; la tercera, la progresiva transformación del Corifeo en Creonte, la aparición de Hemón por alusión, el amor de Antígona y la cobardía de Ismena; la cuarta, el enfrentamiento entre la protagonista y el Corifeo que - metido en una carcasa- es ya Creonte; la quinta, el último viaje de Antígona. ("La 'Antígona' furiosa de Griselda Gambaro", *Art Teatral*, año III, n° 3, 1991, p. 93-95).

<sup>7</sup> Nélica Bonaccorsi y Margarita Garrido, "Antígona en Plaza de Mayo Un diálogo entre Literatura e Historia social", *Revista de Lengua y Literatura*, años 9-11, n° 17-22, 1997; p. 143-150. Las autoras se refieren expresamente a la fundadora de Madres de Plaza de Mayo, también ella luego desaparecida, Azucena Villaflor de Devicenti



que quede registro de su ser, al menos en una lápida<sup>8</sup>, sino porque opera en un plano de ilegalidad, porque se alimenta de la corrupción y la injusticia, porque manipula los mitos (El Estado-Nación) como instrumento de dominación y se sostiene con "hábil pactos"<sup>9</sup>. Hay en esta versión una permanente confrontación de lo profano y lo sagrado que se entrecruza con otra oposición: personajes elevados y personajes inferiores, lo que genera esa ambigüedad que tan esclarecedoramente detallara Stella Maris Martini en su modélico ensayo "La 'Comedia humana' según Gambaro".<sup>10</sup>

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

Nada mejor que escuchar al propio Ure:

... algunas veces se puede ser otra clase de director de teatro: proponerse la aparición de hechos y signos que descoloquen la percepción, la fuercen, que suenen en el vacío como sorpresa y como asalto; el horror del teatro<sup>11</sup>.

Dirigir es lograr una versión, crear un sistema que propone relaciones entre el orden de las palabras escritas, los sonidos, los gestos, el mantenimiento de la ilusión, haciendo aparecer lo subjetivo en el espacio social. Pone en juego, literalmente, la transmisión de una cultura y sus posibilidades de proyectarse cambiante.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Juan Jorge Michel Fariña, ob. cit.; p. 89-90 y 108.

<sup>9</sup> Griselda Gambaro, *Antígona Furiosa*, en *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2001, p. 213)

<sup>10</sup> Allí se señalan como marcas generadoras de ambigüedad la descontextualización intencional de la situación, la contradicción entre las acotaciones y los diálogos, los juegos de palabras, la inclusión de citas y expresiones dialectales, el desfase entre palabra y acción (en Nora Mazziotti (comp.), *Poder, deseo y marginación*, Buenos Aires, Punto Sur) Por su parte, María A. Hernández Toriano y Graciela Battagliotti destacan como otros elementos relacionados con la ambigüedad, en lo que se refiere a la aplicación del proceso de transducción, el quiebre del tono elevado por la parodia a la fábula mítica y la desestructuración del tiempo y el espacio ("*Antígona Furiosa*: nuevas significaciones para un mito", *Conjunto*, nº 99, oct.-dic., p. 90-95, 1994) 95.

<sup>11</sup> Alberto Ure, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, político y cultura*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003; p. 126

<sup>12</sup> Idem; p. 137.



En síntesis, como dirá en un capítulo posterior, lo importante es "Dejar hablar al texto sus propias voces"<sup>13</sup>. De manera ejemplar lo concreta en esta versión de la obra griega en la que el imaginario simbólico universal (re)conocido - Grecia y su universo mitológico- adquiere una nueva referencialidad, la Argentina militarizada a pesar de haber gozado de una elección democrática, con sus propios mitos degradados. Una de las protagonistas del espectáculo, la actriz Cristina Banegas, relata parte del proceso creativo:

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

La imagen de Antígona, con ropa militar y corona de espinas, ante una mesa "vendada" con los colores de nuestra bandera, produjo una versión marcada por el horror y la furia.<sup>14</sup>

Precisamente, la confluencia de imágenes visuales proporcionadas por la escenografía, el maquillaje, la basura, un vestuario hecho de rezagos, un trozo de género mal teñido como símbolo nacional, el travestismo paródico del vocero de los dioses, la homologación del Guardia a un carapintada, sumadas a una actuación que conscientemente abandona el tono propio de la tragedia a favor de otra cercana al grotesco criollo ofrece un texto escénico revulsivo polémico, pero que posee en sí mismo un equilibrio lógico argumentativo que permite leer y entender la historia reciente de la Argentina a la luz de ideologema que pertenece a ese imaginario simbólico universal del que hablábamos antes<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Alberto Ure, ob. cit.; p. 151.

<sup>14</sup> "Prólogo" a Alberto Ure, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, político y cultura*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003; p. 16.

<sup>15</sup> Nora Mazziotti ofrece un excelente y exhaustivo análisis de la puesta en escena de la versión de Ure. De su trabajo reproducimos pasajes que consideramos insoslayables. En lo referido a la elección de la figura de un ciruja ("Un ciruja que desde el lugar de la basura, de lo podrido llega a ser testigo de un hecho importante") para representar una tragedia, afirma: "Llevarlo a cabo desde esa identificación implica un desplazamiento: un cartonero sólo puede simbolizar la crisis. El cartonero y el elenco aprovechan el material descartado, considerado inservible o ya utilizado por otros. Y si Báez fue él quien cuestionó el lugar de Monzón, el elenco es el que cuestiona a Sócloles, *Antígona*, la cultura occidental. Sólo desde la basura se puede ser testigo y armar un espectáculo con lo desechado. Y como la obra elegida es *Antígona*, ambos asisten a la caída de los poderosos, a la denigración de los que antes



En el 2001, Valeria Folini estrena *Antígona la necia*, una versión libre de la obra de Sófocles que se acerca bastante a la de Anouilh, sobre todo en el tratamiento de los personajes masculinos. Si bien esta versión sumamente condensada (el libreto apenas roza las ocho páginas) coloca en un lugar central los dos entierros y reproduce casi textualmente la afirmación de la protagonista sobre que lo hecho por su hermano no lo hubiera realizado ni por un marido ni por un hijo, subrayando así aquel carácter irrepetible del vínculo que tanto interesada a Lacan, tal como puede leerse en Fariña. Lo que agrega la obra de Folini a las otras lecturas es la presencia de la Actriz a cuyo cargo están el prólogo, el epílogo y breves comentarios sobre los acontecimientos. En el prólogo, la referencia a Quetzalcoatl no se cruza con el mito griego, sino que se inserta para mitificar el hecho teatral. Y homologa el rito azteca en el que "se veía al actor como actor y como dios, y al espectador, al ponerse la piel del cuerpo de la víctima, convertirse en dios, pero a la vez, al ponerse la misma piel, convertirse en el actor muerto"<sup>16</sup>, como su actualización del texto sofocleano. En el desarrollo explica los resortes de la tragedia como género, lo que la sitúa en un nivel expresamente profano y en el desenlace ubica la figura femenina como símbolo de una victoria sobre el destino y la muerte.

Especialmente interesante fue la puesta en escena del poema dramático del peruano José Watanabe, *Antígona*, -escrito en 1999 y estrenado en su país en 2000-, concretada por Carlos Ianni en 2005 en Buenos Aires. También esta elección tiene que ver con los hechos políticos antes mencionados. Se trata de "un homenaje a quienes sufrieron y sufren a causa de la arbitrariedad y la injusticia, y un reclamo por los muertos sin sepultura", por lo que adquiere una "absoluta

---

ostentaron los mayores privilegios" (ob. cit. p. 1). En cuanto al tratamiento del coro encarnado en una mujer en silla de ruedas con una sonda que le sale de la nariz, guiada por otra que no habla: "La entonación y los textos pronunciados podrían componer un microprograma radial, al estilo de los programas reflexivos ideados para el oyente solitario a quien se le ofrecen pensamientos edificantes". Son entradas que rompen el clima de disputa creado en los episodios. Sugieren una pausa y por la modulación del tono una especie de bálsamo (...) si para los griego el coro, además de hablar desde la sabiduría era el que traía el relato mítico, el que vinculaba, por medio de la memoria, las acciones de esos héroes con las de los héroes precedentes y con las de los hombres contemporáneos, para nuestra Argentina de Hoy, esa memoria colectiva está enferma, en terapia intensiva y nuestro tiempo mítico es el de la radio de la décadas pasadas con mensajes capaces de dictar normas tranquilizadoras (p. 7).

<sup>16</sup> Extraído del libreto inédito depositado en ARGENTORES.



vigencia"<sup>17</sup>. Este director subraya, asimismo, dos ideas que surgen del texto: la de una lucha de "justos contra justos porque cada personaje tiene su verdad y sus razones"<sup>18</sup> ("El movimiento fue simultáneo: una lanza avanzó y la otra vino/ y así la muerte se hizo dos, pero entera en cada hermano"), y la presencia de un destino del que ya no son responsables los dioses olímpicos ("Destino es de los débiles crear señores del poder,/ así como en sueños creamos seres para nuestro miedo, y sólo el dormido/ los ve, y se angustia"). Mientras el texto, versión libre de la tragedia de Sófocles, disparaba recreaba nuevas imágenes, la puesta de Ianni, con la elección de una actriz como Ana Yovino, capaz de encarnar los diferentes roles (la Narradora, Creonte, el Guardia, Tiresias) y mostrar una Antígona que teme pero

---

<sup>17</sup> Creemos importante incluir las reflexiones que bajo el título "Fino polvo sobre toda la piel" nos transmitió la investigadora cubana Magali Muguercia en noviembre de 2005:

"No siendo yo argentina, solo puedo especular sobre el sentido que otorgará el público porteño a estos versos de la "Antígona" de Watanabe: "Quiero que toda muerte tenga funeral y después, /después, /después olvido". El sentido se forma cuando el receptor relaciona la construcción simbólica con algún real-real que está "afuera". Cada comunidad comparte, además de existencia vivida, repertorios de símbolos y códigos para interpretarlos. Ese diccionario contiene saberes y convicciones previas, técnicas, reflejos, iconos, formas de festejar y traumas. Con estos componentes se modela un cuerpo individual y social no del todo controlable, no del todo consciente, y a eso se le suele llamar cultura. Desde su cultura, el grupo da sentido. Por eso, sólo me atrevo a vaticinar que la obra del poeta Watanabe frotará fino polvo sobre toda la piel del espectador. Y así ungido, este se preguntará: ¿qué ha sucedido en mi patria? He aquí los puros hechos: En Tebas, pasada una guerra cruenta, la joven Antígona quiere dar sepultura al cadáver de su hermano Polinices, general muerto en combate; pero el tirano Creonte considera a Polinices un traidor por haber vuelto las armas contra sus hermanos. Le niega, pues, las honras fúnebres. Al cuerpo insepulto lo destrozarán buitres y perros, nunca será abrigado por la tierra, y jamás entrará en el reino de la luz y de la paz. Ese es el castigo horrendo. Pero Antígona "tiene el corazón puesto en cosas ardientes, en deseos de desobediencia" y, como se sabe, la desobediencia es el alma del drama. Violando la prohibición, la muchacha asperja con vino el cuerpo del hermano, lo frota con fino polvo y lo soterra. Capturada, Creonte la condena a morir de hambre y sed encerrada en una cueva en la montaña. En la historia reciente de Argentina también hay cadáveres destrozados y errantes, y hermanas y hermanos y padres, madres, hijos e hijas que no pudieron enviarlos hacia la luz y hacia la paz. Algunos aconsejan: "... agradezcamos hoy la vida/y el sol/y la paz que es un aire transparente, y empecemos a olvidar". Otros, sin embargo, siguen empeñados en salvar a sus muertos. Pero enseguida debo aclarar que el teatro no solo produce sentido; el teatro está cincelado con forma precisa y preciosa que golpea directo sobre la vista y el oído, y que modifica el espacio y el tiempo con acción viva. El evento teatral no solo remite a sentido sino a deseo movilizado. Les cuento, desde ese plano, que las imágenes diáfanas y arcaicas de Watanabe corren aéreas, regando chispas como una zarza ardiente. Corren hacia la tragedia. Creonte frunce el ceño y declara: "Debo ser obedecido en lo pequeño, en lo justo, y aun en lo que no lo es". Creonte me oculta los resplandores de amanecer, ahuyenta a la primavera y asusta al ciervo. Mi cuerpo, producido por el tirano, se extingue sobre sí mismo, como una vela. Pero yo no quiero la ética pequeña de la supervivencia. Quiero ser la "ola rara". No quiero el "demorado atrevimiento" de Hemón, que llega tarde a salvar a Antígona y en vez de besar a la doncella solo puede vomitar sangre sobre sus labios. Un golpe de teatro de Watanabe hace caer, al final, el último velo. Con un recurso súbito, el espectador queda frente a su propia pequeña alma culposa, fabricada por el tirano. El alma que no logra comprender su propia cobardía y complicidad.

<sup>18</sup> "La lucha de justos contra justos", Entrevista con Ana Yovino y el director Carlos Ianni realizada por Hilda Cabrera (*Página 12*, 30 de noviembre de 2005).





privilegia el sentido de justicia, nos sitúa en el corazón del conflicto, las consecuencias de los actos realizados por amor y de los realizados por el odio.

La confrontación entre la opción de la protagonista y su confrontación con la postura de Creonte adquiere una especial significación si es leída a luz de las ideas que Juan Jorge Michel Fariña expone en su libro ya citado, *Ética: un horizonte en quiebra*. Este autor trabaja con tres categorías: lo universal, lo particular y lo singular. Considera que *lo universal* se relaciona con una Ley imperante para todos los sujetos, pero únicamente se realiza en la forma de *lo singular* ("No existe entonces lo universal sino a través de lo singular y recíprocamente, el efecto singular, no es sino una de las infinitas formas posibles de realización de lo universal", y lo *particular* -efecto de grupo- aparece como "un sistema de códigos de compartidos"<sup>19</sup>. Mientras lo universal-singular denota lo propio de la especie, lo particular es el soporte en que este universal-singular se realiza<sup>20</sup>.

Tanto la obra de Sófocles como la mayoría de las versiones ejemplifican la singularidad como "potencia de sustracción al régimen del uno" y el universal como "acto de exceso respecto de las totalizaciones dadas"<sup>21</sup>. La transgresión de la ley aparece como "un lugar disponible de la ley"<sup>22</sup>; Creonte y Antígona no son sino "habitantes de situaciones"<sup>23</sup>. El edicto de Creonte constituye "un ejemplo paradigmático de particularismo"<sup>24</sup> que contradice el derecho del hombre de habitar después de muerto una tumba que lo nombre<sup>25</sup> y *las normas de la tierra* (que pertenecen al ámbito de lo particular) no pueden ir en contra de la "justicia de los dioses" (que corresponde al ámbito de lo Universal). El conflicto surge cuando lo particular deja ser un "buen soporte de lo universal-singular"<sup>26</sup> y es el anciano Tiresias quien advierte que es precisamente Creonte el que transgrede la ley

---

<sup>19</sup> Juan Jorge Michel Fariña, ob. cit.; p. 44.

<sup>20</sup> Idem; p. 45.

<sup>21</sup> Idem; p. 59.

<sup>22</sup> Idem; p. 61.

<sup>23</sup> Idem; p. 63.

<sup>24</sup> Idem; p. 79.

<sup>25</sup> En la versión de Esquilo el edicto es promulgado por el Senado de Cadmo, en la de Sófocles el edicto de Creonte cuenta con el apoyo del consejo de ancianos, en la de Eurípides, proviene de Etéocles, antes de entrar en batalla. A pesar de estas diferencias, en todos los casos e independientemente del grado de unanimidad, "no por ser general se aproxima a lo universal-singular" (Fariña, 2006: 88).

<sup>26</sup> Idem; p. 82.



universal y pone en marcha el mecanismo de la tragedia al sepultar a una persona viva y negar una tumba al que ha muerto.

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

### **Tiempo de Medeas**

Ya hemos señalado –en coincidencia con la mayoría de los investigadores– la notable persistencia con la que dramaturgos y directores de distintas estéticas han refuncionalizado y resemantizado algunos mitos clásicos. Pero encontramos que, de ellos, resulta especialmente significativo cómo, en las últimas décadas, el mito de Medea ocupa un lugar preferencial.

En 1956 Medea vuelve a irrumpir en nuestro panorama escénico con *Larga noche de Medea* de Álvaro Corrado, a la que le sigue *La frontera* de David Cureses, inspirada en la obra de Eurípides, que recibe el premio ARGENTORES de Drama. Construida sobre el esquema griego, mantiene paralelismos evidentes con los personajes míticos: Bárbara (Medea), hechicera e hija del jefe de una tribu, traiciona a estos por amor a Jasón Ahumada quien, a su vez, la abandonará por la hija del Capitán Ordóñez. Los cambios que introduce Cureses son importantes y se encuentran en función de una exaltación del mundo indígena victimizado por la Campaña del Desierto. La protagonista se encuentra en un espacio aislado del fortín y de la posta, en el medio de la pampa. Es un indio, Anambá, quien ejecuta a la rival de la protagonista; Huinca y Botijano tienen equivalentes en la obra de Eurípides: han sido creados por Cureses para destacar el destino funesto y la dolorosa soledad de la protagonista, una mujer india a la que paulatinamente se la



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

A partir de entonces no sólo se difunden varias reposiciones de las piezas que Anouilh y Séneca dedicaron a Medea, sino que teatristas locales, seducidos por la fuerza y las contradicciones de este personaje femenino, realizaron sus propias versiones. Pienso en *Medea* (1967) de Héctor Schujman; *La Navarro* (1980) de Alberto Drago; *Ignea Medeas* (1985) de Juan J. Brignone; la creación colectiva *Medea, paisaje de hembras* (1987); *Medea* (1991) de Rodolfo Graziano; *Despojos para Medea* (1992) de José Luis Valenzuela; *Medea/material* (1994) de Mónica Viñao; *Medea de Moquegua* (1992) de Luis María Salvaneschi; *Acerca de los espectros Eurípidas Medea* (1996) de Verónica Oddó; *La Hechicera* (1997) de José Luis Alves; *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell de Dornbrooks, hasta llegar a *Medea Fragmentada* (2006) de Clodet y María Barjacoba.

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

En *La Navarro* (1980) de Alberto Drago, confluyen dos elementos el texto de Eurípidas y el concepto de arquetipo de Jung, para narrar sólo parcialmente el mito. Sitúa la acción en Luján en la década del veinte y en un espacio en el que domina una naturaleza hostil (viento y tormenta, aullido de perros y ladridos de perra en



celo; graznido de las aves, relámpagos) y operan activamente los fantasmas de los muertos. De la obra griega toma sólo parte del argumento: mujer que por amor a un hombre traiciona a los suyos y luego, a su vez, ese hombre, por interés y presiones familiares la abandona en aras de un matrimonio ventajoso. Sus oponentes son Leandro Aldao, político corrupto que ha perdido su fortuna, padre de Juan Cruz, el hombre que la violó y por el cual mató a su propio padre, y Helena, su rival, rubia, inglesa que ofrece fortuna. Antonia es la vieja sin tiempo que realiza conjuros. Pero el desenlace será diferente. Esa Medea Amor que fue Medea Tierra es también una Medea Muerte, quien elimina a su hombre para evitar su partida. Su hija (Alba), embarazada del indio Nahuel, tendrá su futuro en otro sitio al cuidado de El Chino, gaucho surero a su servicio. El rescate de Medea ya no viene de manos de una divinidad, simbolizado en el carro de fuego, sino por la figura más marginal entre los marginales el indio ("¡El indio sabe amar y odiar! ¡El indio ama la tierra! ¡Ama su raza!.. Por amor a su tierra y su raza murió de pie frente a la milicada. Murió caído por el hambre y la peste. Murió de rodillas en las misiones...! ¡Murió de todas formas! ¡Siempre pegado a la madre tierra, siempre amando!, tal como lo leemos en el libreto). Drago, entonces, realiza un doble juego: por una parte jerarquiza un momento de la historia argentina con el empleo de un ideologema prestigioso y universal, pero, paralelamente, lo resignifica al enaltecer la acción salvífica por parte del indio (históricamente masacrado y silenciado, despreciado y exterminado), quien desplaza en este desenlace cambiado, a una divinidad olímpica y por lo tanto inmortal y omnipotente. Frente a un mito literario coagulado, nuestro dramaturgo propone otro, liberador, asociado con la utopía. Desenlace que se corresponde con un comienzo preanunciado por el subtítulo, "tragedia latinoamericana", que nos reenvía a una situación conflictiva colindante con el problema del mito, como lo es la (im)posibilidad de la tragedia, tal como lo planteó en España Antonio Buero Vallejo

Atípica dentro del campo de las reescrituras de un mito clásico es *Ignea Medeas* (1985) de Juan J. Brignone (Iannis Zambalas) en el que reconocemos intertextualidad, interrelación de artes, interculturalismo e interdiscursividad. Recupera el mito solar y lo hace funcionar en la reflexión metadramática de dos relatos: uno, en el que se confrontan el mundo civilizado deshumanizado por la



ciencia y la tecnología y el mundo primitivo y la magia (historia vs. prehistoria, mito; razón vs. irracionalidad, amor místico); el mundo real y el mundo de la ficción (actriz que reflexiona sobre cómo representar/encarnar a Medea). El espectador ve a los actores que a su vez contemplan televisión, y a una María (¿Callas?) que habla de su relación con el cine y con los hombres, y su relación con la protagonista de la tragedia griega y hasta la representación de una escena. Estas formas metateatrales periféricas -en la terminología de Manfred Schmeling- se sostienen en una reflexión que abarca tanto el campo de la metafísica como el de la estética, la política y la ética. En la representación, el discurso científico y el discurso político alternan con escenas estrictamente rituales (cantos y desplazamientos corales, movimientos, sonidos y gestos asociados al primitivismo, víctima sacrificada) en las que el mundo griego se entrecruza con el mundo cristiano y el indígena.

La creación colectiva *Medea, paisaje de hembras* (1987) se configura según patrones de la cultura *punk*, movimiento generado pocos años antes en Inglaterra por una juventud marginada, violenta y contestataria. Ambientada en una plantación sudamericana, esta obra enfatiza la presencia insoslayable de la violencia, de la barbarie y de lo demoníaco. La estética del *collage* (transmisiones de radio, actos de magia) contribuye a un proceso de desacralización subrayado por la presencia de personajes parodiados que protagonizan situaciones en las que predomina el humor negro y el terror. Personajes como Medea, maestra en artes mágicas, y Jasón, invulnerable al fuego, y la posibilidad de realizar actos extremos (envenenamientos, descuartizamientos, apuñalamientos) perfilan el escenario de lo inaceptable. Los *punk* -como la protagonista clásica- aparecen situados fuera de los moldes tradicionales, no encajan en los moldes institucionalizados y su impotencia estalla en distintas formas de violencia o en incontenibles deseos de destrucción, también soportan y exhiben una misma carga de energía autodestructiva al tiempo que se asumen orgullosamente como *ovejas negras* capaces de percibir "la nulidad trágica" de la especie humana<sup>27</sup>. Este espectáculo producido por un grupo de jóvenes actores alcanzó un notable éxito entre miembros de su generación provenientes de distintas tribus urbanas, quienes llenaron la sala en cada función

---

<sup>27</sup> J. Kreimer, *Punk, la muerte joven*. Buenos Aires, Distal, 1993.



para aplaudir e identificarse con una figura por muchos de ellos desconocida, y que -a pesar de estar sacralizada por la alta cultura- fue percibida con una visceral certidumbre de pertenencia.

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

José Luis Valenzuela, al frente de Las Dos Lunas, estrena *Despojos para Medea* (1992) en el Teatrillo de la Ciudad Universitaria de Córdoba. Desde el título se remite a la idea de fragmentos a reunir y el autor/director trabaja combinando, relacionando lo doble con lo múltiple, lo simétrico con lo opuesto. El mito aparece desacralizado (la referencia al circo con la presencia de un clown-presentador-coreuta es sólo un aspecto) y en crisis (ya no es tiempo de relatos sustentadores de creencias o de conocimientos que fundamentan un cierto orden social). Lo que domina es la incertidumbre y, por lo tanto, la imposibilidad de hallar a través de los vacíos semánticos la totalidad del sentido, y surge el hecho de un mito que no existe pero que sigue operando en un mundo que Friedrich Schlegel describió en su momento como "enfermo de locura, destrucción, ruina y ceguera".



Desde una perspectiva multicultural, Mónica Viñao conectó su *Medea/material* (1994) con las obras de Eurípides y Heiner Müller, al tiempo que incorporó textos shakesperianos. Coincide con una gran parte de la tradición en la presentación de criaturas primitivas que liberan dionisiacamente sus fuerzas oscuras. La protagonista, dividida en una Medea blanca y una Medea negra, espejo y contrafigura una de la otra potencia el concepto del doble, mientras que las sombras de ambas figuras, proyectadas sobre las paredes del escenario y el piso espejado, remiten a la multiplicidad de cuerpos y voces femeninos que en su marginalidad y en soledad esencial terminan desvaneciéndose en las sombras. De la obra griega, elige actualizar, antes que los textos que aparecen como un clamor de venganza por la traición, la queja ante la indefensión ("de todo lo que tiene vida y pensamiento, somos nosotras, las mujeres, lo más miserable (Eurípides, *Medea*, v. 230-1) y la máscara de Jasón que, impávida, contempla la escena refuerza el conflicto de la pasión sin límites de una mujer frente al egoísmo sin límites de un hombre. Como en su momento se afirmó de Müller, Viñao utiliza el mito no como soporte de una simple actualización, sino como un compromiso profundo con la propia esencia del hecho teatral, uniendo a su lectura poética/política sus implicaciones personales, pulsionales, emocionales<sup>28</sup>. En estrecha relación con esto, se encuentran las palabras insertadas que corresponden al monólogo de Lady Macbeth y a los dichos de las brujas en su primera aparición. Como éstas, Medea combina la sabiduría en las artes mágicas y la indiferencia ante el mal, como aquella y la de Eurípides, utiliza el poder de las palabras para la destrucción. Lo intercultural también se revela en una puesta que convoca voces búlgaras, flautas japonesas y tambores, la música de Eric Satie y una actuación basada en el método Suzuki para generar una performance cercana al ritual del que pueda emanar una energía transformadora. Este tipo de actuación le permite recuperar un cuerpo arquetípico que opera como *medium* entre la realidad cotidiana y una realidad trascendente; pero también jugar con la "circularidad fracturada de la autopercepción corporal"<sup>29</sup> ese suelo espejado sobre el que se desplazan las

<sup>28</sup> Guillermo Heras, "Heiner Müller: El texto dramático como bisturí desgarrador", *Primer Acto*, Segunda Época, nº 224. julio-agosto, 1988; p. 82-92.

<sup>29</sup> Esteban Ierardo, *El agua y el trueno, ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*, Buenos Aires, Biblos 2007; p. 276.



Medea refleja imágenes, sombras: dualidad entre lo visible y lo invisible, lo visible como máscara y lo subyacente como esencia de lo real; y la máscara de Jasón actualiza, igual en el ritual, la paradoja de una simultaneidad de presencia y ausencia.

También en los 90, el mito de Medea continúa siendo reescrito como un medio que revela aspectos de la historia social de la argentina. La acción de *Medea de Moquegua* (1992), de Luis María Salvaneschi, se ubica en Buenos Aires, en época contemporánea. Creonte regentea un hotel de baja categoría, su hija es una bailarina. Medea proviene de Moquegua -pequeño pueblo de provincia-, y el coro está compuesto por seis murgueros individualizados (el señor y la señora del bombo, el director de la murga, un travesti, la reina de la murga y el Tony). Si bien sigue el argumento de la obra de Eurípides y hasta respeta el orden de las secuencias, la desacralización es total, tanto por el registro del lenguaje como por la inclusión de los cantos ("Al don pirulero", "Por cuatro días locos") y danzas (pasodobles, chamamé, rock) ejecutadas por esos murgueros que atraviesan el espacio con su clásico atuendo carnavalesco (sacos blancos o de seda color rojo o azul, lentejuelas, espejitos, adornos navideños, plumas, pelucas). La utilización del mito con tales *discordancias estilísticas*<sup>30</sup> jerarquiza en este caso triple marginación, la que sufre un pueblo de provincia respecto de la capital, la de las clases bajas respecto de las pudientes, y la dependencia de un país periférico en su relación con una cultura central.

Cuando Verónica Oddó (1996) decidió adaptar la obra de Eurípides, eligió para su versión (realizada sobre la traducción de G. Gómez de la Mata) titulada *Acerca de los espectros Eurípides Medea* una condensación que se focalizara en el problema de las motivaciones de las acciones<sup>31</sup>. Los elementos que hacen a la fábula son sintetizados al mínimo necesario para la comprensión por parte de aquellos que no conocen el original. No hay lugar para el coro: en un solo momento, Medea dirige su discurso a las mujeres para que como *amigas* la escuchen y callen. El debate sobre el papel de los dioses en el destino humano se desplaza a un debate acerca de la intencionalidad de las acciones de los hombres.

<sup>30</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>31</sup> En 1981 Inés Ledesma había ofrecido una versión libre bajo el título *Un sol oscuro. Medea*.





Si como justificación de sus opciones Jasón sostiene que el poder del amor es superior al de la virtud, Medea afirmará que la cólera es más poderosa que la voluntad; y, en ambos casos, resulta ambigua la referencia al bienestar de los hijos como motivo: Jasón desea el casamiento real para tener “una vida sin miseria y llena de abundancia”; Medea mata a los hijos para desesperarlo. El conflicto -como lo plantea Eurípides- es una confrontación que traspasa todos los límites entre el egoísmo masculino y la pasión femenina. La versión de Oddó subraya este aspecto psicológico y deja afuera tanto la presencia/ausencia de los dioses como el lirismo que, por ejemplo, encierran la canción coral de la protagonista o los pasajes donde hace su anclaje el mundo mítico.

Por su parte, *La Hechicera* de José Luis Alves (1997) se ubica en el Tucumán de la colonización hispánica en la época que dominaba la Inquisición. Este “oratorio trágico”, presenta el conflicto del mestizaje y del choque de creencias, pero en el que los ritos y supersticiones de ambas culturas no permiten diferenciar la civilización de la barbarie. Si la hechicera india Medea González, con sus prácticas misteriosas de sangre y tierra, dueña de hierbas y palabras mágicas, al ser abandonada se convierte en “una media mujer, mitad loba, mitad hiena” que convoca a los espíritus malditos “enemigos de la luz divina” (cuadro 1), la hispánica Laurencia de una ambición sin límites, las mujeres del pueblo y el fraile inquisidor fanáticos, crueles e ignorantes apuestan por la tortura y la muerte. Los cruces intertextuales e interculturales son numerosos y variados: la india que es traicionada por un indio por envidia y para congraciarse con los dominadores, y Diego (Jasón), quien ha hecho su riqueza denunciando a pobladores ricos como herejes para quedarse con sus bienes, remiten a hechos de nuestra historia narrados tanto por textos oficiales como por textos ficcionales. Ecos de la Biblia se perciben en las actitudes y las palabras del Gobernador, quien semejante a Pilatos declara que “en todo lo que hizo no hay ningún crimen que merezca la muerte”, en el coro de mujeres, que de modo semejante al pueblo de Jerusalén clama por la condena, en el castigo que sufre Medea, tendida sobre la Cruz de San Andrés y su plegaria que la asemeja a Cristo: “Diego mío ¡porqué me has abandonado!” (cuadro 7). Como en el teatro shakesperiano, los desórdenes morales tienen su correspondencia en los fenómenos de la naturaleza: la tierra está triste, no hay



pájaros, los ríos se salen de cauce, los caballos echan azufre por el hocico, el cielo está rojo. De la Medea solar nada queda, ha salido de la Salamanca y la rodean los aliados del diablo y cuando galopa entre las nubes –según el coro- lo hace sobre un carro tirado por dragones: es hija de la tierra. La que sí permanece intacta es la fábula de la mujer que ha traicionado a los suyos por amor y que traicionada y condenada a ser paria y abandonar a sus hijos, decide vengarse.

*Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell de Dornbrooks, desde su título nos introduce en la perspectiva que apunta a un discurso intercultural. Lo helénico se imbrica con lo chaqueño y con lo toba; el mundo mítico (griego y guaraní) con lo político. Medea es aquí la nieta de Chishí (la mujer estrella) y su padre es Wediaq, el rey de los ríos. Creonte es dueño del casino “de la tierra sin mal” y busca establecer otra casa de juego flotante y Anahí, su hija, atiende la ruleta; Jasón es el Capital de la Patrulla Internacional que busca las vertientes y seduce a Medea con la promesa de matrimonio y hacerla gozar de “La ciudad, sus luces y sus encantos”<sup>32</sup>.

El mito solar y todo lo que ello implica ha desaparecido; y el conflicto sociológico cede su protagonismo a la denuncia política: aguas controladas, contaminadas, y vertientes puras que extranjeros poderosos desean poseer, la tala de los lapachos costeros, el robo de las riquezas por parte de los malloneros locales y los peineros paraguayos. Medea ocasiona la muerte de Creonte y de su hija (hace llover sobre las máquinas y causa un cortocircuito que los electrocuta), no mata a sus hijos, sino que salta del Puente con ellos para volver a su origen y para que “despierten las aguas” (103) de ese río que en una imprecación que concluía en lengua toba convocaba a resistir. La cultura toba también se hace presente en los cantos en lengua *kom*, la canción de cuna de la nodriza y el sonido del *tegete*. El vestuario de Medea, de escamas doradas, típico de una reina del Carnaval, y el de Anahí, rojo con plumas, también de estilo carnavalesco, contribuye a reforzar la desacralización operada por el tipo de diálogos y situaciones. La obra, al margen de sus valores teatrales, revela las dificultades de una interpelación intercultural que

---

<sup>32</sup> Texto tomado del libreo inédito depositado en ARGENTORES



presupone -así lo afirma Raimon Panikkar- "un horizonte cultural común"<sup>33</sup> y un cruce de fronteras que implica el equilibrio entre "el absolutismo cultural y el relativismo cultural"<sup>34</sup>. En esta apropiación del mito griego, lo mítico originario se ha adaptado a las categorías regionales con todas las ventajas y desventajas que tal adaptación supone. Se comprueba la universalidad del discurso mítico y, al mismo tiempo, la dificultad de homologar relatos de contextos culturales disímiles.

Es revelador el título *Medea Fragmentada* (2006) de Clodet y María Barjacoba, como también el pensamiento de Tales de Mileto, elegido como epígrafe:

Agradezco a la fortuna en primer lugar, por haber nacido humano y no animal, después, por haber nacido hombre y no mujer, en tercer lugar, por ser griego y no bárbaro.

La obra busca mostrar el itinerario de una mujer, el viaje de una energía a través del tiempo y reunir los fragmentos olvidados en el cuerpo de quien busca y de quien presencia ese viaje. Y responder al interrogante de cómo sobrevive en esta cultura la naturaleza de un ser que es mujer, que es animal, que es diferente y extranjera. La elección de un mito es especialmente funcional a su búsqueda de un teatro ritual al que entiende como un espacio-tiempo extra-cotidiano que persigue un propósito: convertirse en camino (vía) de acceso al conocimiento y la transformación personal. Para *una puesta en ritual* se debe apuntar a un especial uso de la vibración y de la percepción, y del juego de la presencia y el vacío. Y a ello apuntó el texto, un espacio amplio y desojado en el que *la que busca* narra el mito de Medea a través de un retablo de títeres. Pero no sólo es la actriz narradora y titiritera sino la *actriz celebrante*, que imbuida de poderes chamánicos y con actos rituales (prepara hierbas mágicas, trabaja sobre tejidos circulares, realiza movimientos secretos con tres piedras que convocan espíritus), logra transformar el relato mítico en una actualización ceremonial en la que se encarna una nueva

---

<sup>33</sup> Raimon Panikkar "La interpelación Intercultural", en Graciano González R. Arnaiz (coord.) *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; p. 23-76. La cita es de p. 27.

<sup>34</sup> Idem; p. 33.



Medea que salva a sus hijos a partir de un parto invertido ("Yo soy mi patria y mis hijos se van conmigo"<sup>35</sup>- exclama antes del exilio).

Y "La que busca" convoca a su vez en el cauce de un río a La Llorona, símbolo de todas las mujeres que desde hace cinco siglos buscan y deambulan tratando de buscar, de rescatar a sus hijos y lloran su pérdida (en la interpretación simbólica del agua y del inconsciente universal, como de la madre, surge todo lo viviente; también el agua puede ser entendida como sitio de purificación y lugar de la memoria). Quien cierra el itinerario es Ana Lía (madre de la actriz celebrante), narrando lo sucedido el 14 de octubre de 1976 en el departamento cuatro del tercer piso de la Esquina de Veramujica y 9 de Julio cuando militares y tanquetas la acorralan y debe decidir entre la vida y la muerte. Medea, La Llorona, Ana Lía: mito, ficción e historia, mujeres que no eligen morir, sino luchar y cuya muerte fue elegida por otros. Verdad que reconoce finalmente "La que busca", la que al ver, ve -como lo anuncia el subtítulo-, y por ello puede continuar su viaje en su carro-casa<sup>36</sup>, pero esta vez con su propia voz, con su propio grito, con su propia identidad. Dentro del arquetipo de la madre lo que se nos está mostrando es una imagen materna de tipo ctónico y un amor maternal que "constituye la secreta raíz de todo devenir y toda transformación, que es la vuelta al hogar y la vuelta a sí mismo y es el silencioso fundamento de todo comienzo y de todo final"<sup>37</sup>, y para ello apela a imágenes primordiales como la "irremediable femineidad del agua" y la mujer tejedora. Un teatro asociado al ritual, pero también a una concepción posmoderna a partir de la utilización del *collage* y una combinatoria de temporalidades que provienen de distintos momentos de nuestra historia

Si pensamos que pueden establecerse claras correspondencias entre la configuración escénica propia de un determinado mito con la historia social, política y económica de un país, parecería que, desde los 90 hasta la fecha, en la

---

<sup>35</sup> Texto tomado del libreo inédito depositado en ARGENTORES.

<sup>36</sup> "Una de las principales analogías simbólicas de la tradición universal es la del carro en relación con el ser humano" (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor, 1995; p. 118). Este carro terrestre cita en la obra al carro del sol de la Medea griega, que también en una lectura significa algo especial: "Cuando lleva a un héroe, es el emblema del cuerpo de ese héroe consumiéndose en el servicio del alma" (id. p. 119)

<sup>37</sup> Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós (Psicología Profunda), 2006, p. 103.



Argentina es tiempo de Medeas, tal vez porque el nuestro es, como el de Eurípides, escindido y contradictorio. Werner Jaeger lo describía como una instancia en la que tenía vigencia “una política de poder, exenta de escrúpulos, que invadía progresivamente las esferas del estado, hasta las mismas manipulaciones comerciales de los individuos”, se registraba un “inaudito crecimiento de la mentira y la hipocresía, una “libertad individualista no garantizada por ninguna institución” y en la que “la intriga sagaz es considerada como inteligencia política”<sup>38</sup>.

Creemos que al margen de las diferencias entre los dramaturgos y directores citados, todos eligen despojar a la antigua saga de la ejemplaridad original, inmersos en una realidad exenta de ilusiones, en una ciudad en la que no hay ley, ni justicia, ni orden, que no puede ya albergar Antígonas piadosas y sacrificadas, sino Medeas que dan curso libre a la ira, a la venganza y a la barbarie, conscientes de que todo crimen puede quedar impune<sup>39</sup>

[pzayas@arnet.com.ar](mailto:pzayas@arnet.com.ar)

**Abstract:**

This article attempts to highlight how in the last decades many playwrights and directors were inspired by some Greek myths -especially those which take Antigone and Medea as protagonists- in order to analyze in depth certain individual and collective behaviors of Argentine society.

**Palabras clave:** mito griego- Antígona- Medea- Marechal- Gambaro- Schujman – Drago- Brignone –Viñao- Graziano – Valenzuela- Salvaneschi- Oddó- Alves- Worstell de Dornbrooks – Barjacoba- Ure- Folini- Watanabe- Ianni- Cureses- Clodet

**Keywords:** Greek myths- Antigone- Medea- Marechal- Gambaro- Schujman – Drago- Brignone –Viñao- Graziano – Valenzuela- Salvaneschi- Oddó- Alves- Worstell de Dornbrooks – Barjacoba-Ure-Folini- Watanabe- Ianni- Cureses- Clodet

---

<sup>38</sup> Werner Jaeger *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957; p. 305 y 208.

<sup>39</sup> Para un análisis más exhaustivo del véase Perla Zayas de Lima “Rito y Teatro”, en *Las artes entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1995, pp. 426-438; y “Tiempo de Medeas” en *Stylos*, año 7, n° 7, 1998, 123- 128.