

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO N° 128

HUGO F. BAUZÁ

(Compilador)

TRAGEDIA, MITO Y PODER EN EL MUNDO
CLÁSICO Y SUS PROYECCIONES
EN EL CONTEMPORÁNEO



Buenos Aires 2018

Bauzá, Hugo Francisco

Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo

Hugo Francisco Bauzá ; compilado por Hugo Francisco Bauzá. 1a ed .

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2018.

81 p. ; 20 x 15 cm.

ISBN 978-987-537-152-1

1. Filosofía Clásica. I. Bauzá, Hugo Francisco, comp. II. Título.

CDD 190

Foto de tapa: María Elena Babino

NOTA LIMINAR

Los trabajos que conforman este volumen son parte de la labor desarrollada en el marco del Proyecto UBACyT 20020130100560BA, correspondiente al período 2014-2017, dirigido por el doctor Hugo F. Bauzá, con la codirección de la doctora Graciela C. Sarti, sobre el tema: “Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo”.

Los cuatro trabajos que lo integran -correspondientes a María Elena Babino, Hugo F. Bauzá, Daniela Oulego y Graciela C. Sarti- fueron leídos y discutidos durante la Jornada del 27 de octubre de 2017 en el Centro de Estudios del Imaginario de esta Academia, lo que explica y justifica su publicación con el sello editor de esta institución. Los gastos de publicación han sido costeados con fondos del referido Proyecto.

A modo de introducción

MITO, TRAGEDIA Y PODER

En el siglo V a. C. se dieron, en Atenas, acontecimientos que no sólo significaron un giro decisivo para la Hélade, sino también para lo que denominamos la cultura occidental, fundada en la lógica, en la instauración de la democracia y en la idea de libertad, esta última -la *eleutherías*- su logro máspreciado. ¿Cómo alcanzarla?, ¿cómo mantenerla?, ¿cómo evitar que se deteriore?, cuestiones clave que nos llevan a reflexionar sobre el poder. Éste, desde la *Teogonía* de Hesíodo (siglos VIII-VII), se despliega como una cuestión que, solapadamente ha inquietado -e inquieta- en todo momento: ¿cómo evitar que *krátos* ‘la fuerza’ se cierna por doquier?, ¿cómo poner freno a la tiranía y a otras formas perversas de gobierno?

Fue también en ese período cuando se consolidó el pensamiento racional. Estos hechos tuvieron lugar tras la declaración de Parménides de Elea, entonces fundamental, aunque hoy resulte una verdad de Perogrullo -el ser es; el no ser no es- y por las reflexiones de los presocráticos respecto del *thaûma* ‘asombro’ ante la *phýsis* ‘natura’ y sus esfuerzos por develar sus misterios. Estos *physiológoi*, deslumbrados ante la maravillosa arquitectura de la naturaleza hablaron de *kósmos* ‘lo ordenado bellamente’ con lo que desarrollaron una forma de pensar inmanente que será característica de lo griego hasta la llegada del orfismo y la expansión del culto eleusino, tal como demostró Erwin Rohde¹ y la difusión de éstos por obra de Pitágoras y sus seguidores. Serán estos cultos, el primero de procedencia oriental -Orfeo es el vate tracio- y el segundo, el pitagórico difundido especialmente en la Magna Grecia, los que introducirán en el helenismo las nociones de lo trascendente y de una posible una vida *post mortem*.

¹ *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, trad. W. Roces, México, FCE, 1983, pp. 178-188.

Sin embargo, frente a ese deliberado esfuerzo por sentar las bases de un pensamiento racional vemos igualmente en lo griego la presencia de lo irracional cuya huella anida, aunque muchas veces soterrada, en la condición humana; así pues lo puso de manifiesto el helenista irlandés Eric Dodds en un trabajo que ya forma parte de los clásicos: *Los griegos y lo irracional*². Este estudioso destaca que la *sophrosýne* ‘serenidad’ del panteón olímpico aparece como culminación de un dilatado proceso en cuya base se encuentran formas bárbaras y primitivas de comportamiento que se advierten, aún hoy, en mitos y rituales de coetáneos primitivos. Se trata de pervivencias de lo que, en la antigua Grecia, ha dado en llamarse deidades ctónicas -lunares, sombrías, mistericas- conectadas con los cultos a la Diosa Madre que, en la Atenas del siglo V a. C., el género trágico sacó a luz contraponiéndolas a las deidades solares. Apoyado en esa idea Francis Cornford³ puso énfasis en que razón y mito no son dos posturas opuestas, sino complementarias, siendo el mito, como subrayan los simbolistas, una forma de comprender y expresar la realidad, diferente de la representación lógica, pero igualmente válida. “En los mitos -destaca García Gual- queda reflejada de manera intraducible una experiencia primordial y religiosa de la existencia; en los mitos se nos presenta con forma poética una intuición esencial del mundo de lo eterno, lo divino y lo sagrado”⁴.

Con lejanía en el tiempo pero con cercanía en lo estético y en lo que nos interpela, los mitos griegos dan cuenta de la presencia insoslayable de lo irracional, así lo revela el caso de Agamenón quien, tras volver victorioso de la guerra greco-troyana y pese al fervoroso recibimiento que le prodigan sus compatriotas, sucumbe asesinado en el baño del palacio por obra de Clitemnestra, su mujer, en complicidad con Egisto, su amante. Con este ejemplo el mito nos advierte que, frente a la idea aristotélica de que el hombre es un *logikòn zôon* ‘un animal lógico’ y, por tanto, capaz de razonar,

² Trad. M. Araujo, Madrid, Alianza, 1980.

³ *De la Religión a la Filosofía*, trad. A. Pérez Ramos, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 7-12.

⁴ “La interpretación de los mitos antiguos en el siglo XX”, en *El mito ante la antropología y la historia* (J. Alcina Franch, comp.), Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1984, p. 29.

estos relatos legendarios nos muestran lo irracional que anida en su naturaleza. Advertimos así que, de cara a una visión lógica y reflexiva respecto de lo humano, el mito nos recuerda que también vive en él la potencialidad de conducirse de manera irreflexiva y salvaje. Hay en los seres humanos un impulso que los eleva a lo sublime pero, al mismo tiempo, una fuerza que, en ocasiones, incontrolable lo arrastra a lo criminal y a lo abyecto.

Pero no es sólo el caso de Agamenón el que nos ilustra sobre ese proceder ajeno a toda razón, también otras narraciones legendarias como las referidas a Pélope, a Atreo, a Tiestes, a Polinice o a Tereo, al mostrarnos el salvajismo con el que a veces se comporta el ser humano, nos alertan sobre la imperiosa necesidad de actuar con racionalidad para evitar actos de barbarie. Eurípides los escenifica en varias de sus piezas cuyos personajes, mayormente femeninos, víctimas de pasiones indómitas -los celos, por ejemplo-, cometen acciones aberrantes, cito por caso a Medea. Empero, en las *Bacantes*, dramatiza a qué estado de desastre puede también llevarnos si actuamos sólo apegados a la razón y a la lógica desoyendo voces que proceden de un ámbito misterioso que el dramaturgo vislumbra más allá del dominio de lo lógicamente comprensible. En dicha pieza Penteo, al desoír las, pese a ser rey, sucumbe a manos de su propia madre, posesa ésta debido al delirio dionisiaco que la lleva a desvariar; sólo cuando vuelve en sí y toma conciencia del acto monstruoso que ha cometido, en vano se desespera y desgarrá; ya es tarde, ya no hay marcha atrás: la tragedia ha sido consumada. Las dramatizaciones de acciones semejantes, volcadas en escena como una pedrada contra un cristal, sirven para situarnos en el terreno de la cordura allanando el camino a una indagación gnoseológica cuya meta apunta a la búsqueda de la verdad.

Eurípides, en su vejez, exiliado en Macedonia donde habría tenido ocasión de conocer cultos místéricos procedentes de Tracia pretende, con sus *Bacantes*, alertarnos sobre la compleja naturaleza humana donde razón y pasión se debaten en un combate perpetuo. Y en tal sentido el mito nos alecciona al hacernos patente que por debajo del orden armonioso que advertimos en la

pólis, operan fuerzas contradictorias que pugnan por emerger y, cuando lo hacen, irrumpen no de manera pacífica y equilibrada, sino con violencia incoercible; en tal sentido, es preciso que quien comanda la nave del estado oriente su esfuerzo en pos de la armonía evitando que la anarquía irrumpa en la ciudad. Pesa sobre sus espaldas el difícil arte de mantener el equilibrio en el gobierno del estado. Sobre tales cuestiones el antropólogo belga Claude Lévi-Strauss pone énfasis en señalar que el hombre es un ser “anfíbio” en tanto provisto de dos cabezas: una lógica y racional situada en uno de sus hemisferios cerebrales, y otra fantástica e irracional, en el otro. Conviene, a tenor de este estudioso, lograr una conciliación armónica de ambas a fin de no caer en una esquizofrenia malsana.

Insistimos en que es la tragedia griega la que pone su mira en subrayar la presencia de las fuerzas ominosas que subyacen en nuestro ser las que, paradójicamente, reaparecen con mayor fuerza toda vez que nos esforzamos por negarlas, represiones de las que, en la pasada centuria, el psicoanálisis nos alertó sobre sus efectos devastadores. Nietzsche supo alertarnos sobre esa lucha encarnizada entre luces y sombras en su ensayo *El nacimiento de la tragedia*. El filósofo la explica hablándonos de lo apolíneo y lo dionisiaco que, en agónica tensión, son evidentes en la tragedia hasta que finalmente todo se serena; ello sucede cuando se reconoce que ambos principios, en lugar de opuestos contradictorios, son complementarios: así es lo humano, una naturaleza en la que lo racional y lo pasional entablan eterno combate.

El género trágico se desarrolló luminoso en Atenas durante unos ochenta años, del 490 a. C. -si es que consideramos esa fecha para *Las suplicantes* de Esquilo- al 405 en que Eurípides compone las *Bacantes*, pieza representada a poco de la muerte del dramaturgo. Este período coincide con el despliegue y posterior caída de la democracia ateniense; en él se sitúa la vida de Pericles (495-429), el genio político-militar que llevó a Atenas a su esplendor. Pero la tragedia griega no quedó circunscripta sólo al marco de la referida centuria sino que abrió el cauce a una reflexión sobre lo humano que influyó -y viene influyendo- a lo largo de la cultura occidental. Así sucedió, por ejemplo, en el

siglo pasado cuando diversos dramaturgos recurrieron a temas y motivos procedentes de las dos conflagraciones mundiales para demostrar sobre el ámbito escénico que la sola razón no conduce a ninguna parte ya que la emergencia de lo irracional, en esas dos luctuosas circunstancias, llevó irremediabilmente al desastre. Esta dolorosa comprobación llevó a prestar más atención a los mitos y a la vez, a considerar que los llamados pueblos primitivos no pertenecen a un estadio infantil de la humanidad sino a una manera diferente de sentir, concebir y expresar el mundo. Así, dramaturgos como Anouilh, Cocteau, Sartre, Camus, O'Neill o Eliot en el mundo europeo, o Marechal, De Cecco, Gambaro o Monti, en el nuestro, se valieron de los mitos clásicos para poner al descubierto los aspectos irracionales de la condición humana. Hoy, prestigiosos autores como Slovoj Zizek con su *Antígona*, Christa Wolf con su *Medea* o César Brie con su dramatización de la *Ilíada* recurren también a esos relatos legendarios con idénticos propósitos.

El género trágico se impone de ese modo como un muestrario del obrar humano que, a través de ejemplos míticos, pone en escena lo complejo, contradictorio y, sobre todo, lo misterioso de la natura humana. A la vez, por su mediación, tomamos conciencia del límite de nuestro ser tal como declara el coro de la *Antígona* de Sófocles cuando recuerda que el hombre resulta victorioso ante todas las empresas que se propone, pero que es indefenso ante la muerte (vv. 360-364)⁵ ya que, a diferencia de las deidades, su condición es la de ser *ephímeros* 'que sólo dura un día', pues es mortal por necesidad.

La tragedia, además de poner en escena los aspectos sombríos de nuestra natura e interpelarnos sobre ellos, sacude nuestro ser al advertirnos sobre los peligros a que nos exponemos a la hora de la toma de decisiones que asumimos al margen de la razón; nos recuerda también que, por más que

⁵ Tal declaración constituye el final del estásimo en que el coro proclama todas las maravillas del ingenio humano, capaz de vencer todas las cosas, sólo impotente ante la llegada de la muerte. Esta declaración coral, al margen del sentido que brinda a la pieza donde está inserta, es considerada también independientemente como una oda celebratoria de las posibilidades de la condición humana (cf. Ignacio Errandonea, *Antígona*, en Sófocles, *Tragedias*, vol. II, Madrid, "Alma Mater", 1991, p. 47, nota 2).

intentemos disfrazar lo vil y deleznable de algunas de nuestros actos, es inútil ocultarlos, la verdad siempre termina por salir a la luz: el caso de Edipo es paradigmático en ese sentido, tal como se lo advierte el adivino Tiresias durante el desarrollo de la pieza. El teatro es *mímesis* de acciones humanas, mas no una *mímesis* pasiva, sino dinámica que increpa e inquieta al espectador. Recordemos de igual modo que el mito expresado en tales representaciones dramáticas se ofrece también como significante siempre utilizable, como latencia a la espera de que un creador lo asuma y reelabore cargándolo de nuevos significados.

H. F. B.

LA *ILÍADA* DE CÉSAR BRIE

Un espacio escénico para la articulación entre mito,
tragedia y poder en el mundo contemporáneo

María Elena Babino

Propósito

En este trabajo retomamos un texto anterior (Babino, 2011:111-129) sobre la versión que hizo el escritor, dramaturgo y actor argentino César Brie de la *Iliada* homérica en el año 2000. En ese entonces todavía estaba a cargo del “Teatro de los Andes”.¹

Aun cuando muchas veces sea categorizada como obra de teatro, esta *Iliada*² habilita ser pensada tal como se nos presenta el arte actual, vale decir, por fuera de los géneros tradicionales, poniendo en discusión la función mimética de sus recursos expresivos. Se trata de una obra híbrida, despojada de la claridad de los lenguajes clásicos y, en cierto modo, “impura” por la apertura que propone a experiencias performáticas que, en una doble operación, alejan al espectador del teatro naturalista y aproximan al actor a la vida misma.

El fundamento de base de la pieza fue pensar, tanto en los efectos del poder y la violencia ejercida por el hombre sobre el hombre, cuanto en la intensidad

¹ Compañía de teatro establecida en Yotala (Bolivia) que el teatrista dirigió entre los años 1991-2008.

² *La Iliada*, texto de mano, incluye “Reflexiones” del autor, Teatro de los Andes, *s.d.*; el texto de *La Iliada* se encuentra también en César Brie, *Teatro I*, Buenos Aires, Atuel, 2013, pp. 9-63.

crítica de esas operaciones.³ Por esa causa nos permitimos reflexionar aquí sobre el arte, la ética y la representación, en la medida en que Brie escribió y representó la obra con el propósito de encontrar nuevos modos de pensar las dictaduras argentina y boliviana de los años '70 y las tensiones que estas dictaduras implicaron en la experiencia de lo real.

También queremos destacar que la participación, en el 2016, de César Brie en la cátedra “La literatura en las Artes Combinadas I” que tenemos a nuestro cargo en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA) nos abrió nuevos enfoques sobre el tema.⁴ En esa ocasión el dramaturgo compartió con los estudiantes su visión del arte con relación a la realidad y su idea del papel del actor en la escena visto por fuera de la concepción dominante que entiende el teatro como ficción desvinculada de la vida misma.

De modo paralelo, consideramos esta pieza desde la lectura del ensayo que la filósofa franco-ucraniana Rachel Bespaloff (1895-1949) hizo del relato homérico en fecha casi coincidente con uno análogo de Simone Weil ya trabajado en nuestro texto citado al comienzo de estas líneas. Nacidos ambos en el marco de la Segunda Guerra Mundial, el de Weil vio la luz en 1941, mientras que el de Bespaloff apareció dos años más tarde. En estos trabajos, la experiencia del dolor abre el cauce para el desarrollo de una nueva poética que asume la posibilidad de encontrar una modalidad de la belleza en el seno mismo del horror extremo e incluso como contracara de éste. La reapropiación del mito griego que hizo César Brie en su *Ilíada* estuvo

³ Es importante comentar también que César Brie continuó reflexionando sobre la relación entre teatro, violencia y política desde la *Ilíada* homérica en otras dos obras: *Otra vez Marcelo* (2005) y *La voluntad* (2016). Sobre la primera se ocupó Mónica Gruber en su ponencia “*Otra vez Marcelo* de César Brie: el teatro como sitio de memoria y resistencia” leída en el XXV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), el 2 de agosto de 2016.

⁴Al respecto se puede consultar “Encuentro con César Brie” (primera y segunda partes) disponible en <http://catedra-babino.blogspot.com.ar/>

precedida entonces por tales ensayos y en todos ellos se verifica la decisión por comprender sus respectivos presentes desde fuentes griegas.

Estos aspectos habían sido abordados en parte, con antelación, en un trabajo que Victoria Juliá leyó en Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires sobre Simone Weil y su recepción de lo griego (Juliá, 2012: 81-89). En él la estudiosa entendió la aportación de la filósofa francesa como paradigma regulador de coherencia entre pensamiento y acción que, en su experiencia, significó “*un impacto más emocional y estético que intelectual, motivado por la belleza de esa vida difícil, en que el dolor y el goce se habían combinado de un modo muy extraño*”.

Nos remitimos también en estas páginas a la idea sugerida por Georges Didi-Hubermann en *Imágenes pese a todo*, referidas a las posibilidades que ofrece el arte de la representación a través de la imagen. Respecto de su preocupación por analizar de qué modo pueda representarse lo irrepresentable -en su caso, el horror del holocausto-, y luego de la postura de Theodor Adorno vinculada con la imposibilidad de componer poesía después de Auschwitz, Didi-Hubermann propone asumir una postura ética y ontológica para mostrar la violencia, el horror, el trauma, el dolor, la pérdida.

Brie frente al mito clásico

En su propuesta dramática César Brie, anclado en una de las epopeyas homéricas, se situó en el pasado más remoto de nuestra tradición occidental, ese pasado donde cristalizaron los mitos micénicos entre los años 1400 y 1200 a. C., con el fin de revivir y cuestionar sus problemas. Ahora bien, esta apelación al mito operó como estrategia discursiva en un contexto de producción coherente con su nuevo lugar de enunciación: el autoritarismo de las dictaduras argentina y boliviana de los años '70. Crítico y violento, el nuevo clima de época reclamaba otras expresiones, otros cuerpos, otras

palabras y otras imágenes capaces de abordar, en el límite de lo aceptable, el abismo que habita en el núcleo del sufrimiento humano.

Cabe señalar que el giro producido en la mentalidad occidental a lo largo del siglo XX que descentró el paradigma racionalista justificador -entre otras cosas- de los procesos colonialistas, puso en evidencia nuevos rumbos de pensamiento vinculados a diferentes teorías sobre el mito y a nuevos modos explicativos de la realidad. Con éstos, aquellas formas “bárbaras” de las culturas vinculadas muchas veces a lo sustancialmente telúrico, pudieron ser vistas bajo perspectivas renovadoras capaces de entender formas plurales y abiertas a través de las cuales fluye libremente la esfera de la lógica junto a la de los afectos, la metáfora y la imaginación; G. Durand ha dado debida cuenta de esa nueva perspectiva de análisis con su teoría del *imaginaire* (Durand, 2000). De esta suerte, se abría para muchos la oportunidad de dar sentido a un mundo que discute el canon de la modernidad y se distancia de aquellas certezas que el tiempo haría tambalear. Se abren así otras vertientes ante motivaciones más urgentes con propuestas que optan por dar cuerpo a realidades dolientes y que entienden la vuelta al pasado, en un contrapunto entre lo épico y lo trágico, como posibilidad de apelar al mito en tanto significante disponible, según lo entienden J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet (Vernant-Vidal Naquet, 1987).

Válido para expresar la realidad en su dimensión simbólica y por sus alcances ilimitados, el relato mítico abre también la posibilidad de pensar la función del arte a través de la literatura, el cine, las artes visuales o el teatro.

La *Ilíada* de César Brie

Para crear su obra Brie atendió a la épica homérica y también al teatro griego, conjugando la *Hécuba* de Eurípides con el Esquilo del *Agamenón*, al mismo tiempo, al ya citado ensayo de Simone Weil y al relato *Cassandra* de la escritora alemana Christa Wolf. Trabajó también con el aparato crítico del

canon académico, fundamentalmente, Kirk, Vernant, Graves, Romilly, Parry, entre otros tantos. Estos autores lo auxiliaron a la hora de lograr mayor polifonía en su operación transpositiva para resignificar dramáticamente el poema de Homero. Sus lecturas se nutrieron con los aportes de los integrantes de la compañía del “Teatro de los Andes” y de la experiencia estética derivada de lenguajes expresivos de las culturas andinas hibridados con las experiencias aportadas por prácticas provenientes de otros contextos, tema ya analizado en otras investigaciones (Aimaretti, 2014).

Estructurada en dos actos, la primera parte de su *Ilíada* se abre con la aparición en escena de Hécula en su condición, no ya de reina de Troya, sino de madre doliente y esclava en un país extranjero, y se cierra con una escena donde Briseida y el coro recuperan sus muertos de entre las cenizas: “*Y así quemaron esta tristeza en la mañana en una parva como para espantar a los siglos, dulce era el amor vivo que aunaba las almas y ahora crujió bajo el fuego*” (Brie, s.d: 28), se escucha recitar a Briseida.

El segundo acto comienza con la presencia del escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh, muerto en la dictadura al igual que su hija Victoria, leyendo a Homero. Es el propio Brie, en su doble papel de Príamo y Walsh, quien evoca el dolor de la pérdida desde la palabra herida: “*Nos queda la memoria como único cementerio*” (Brie, s.d: 29).

En ambas secciones los actores dan cuerpo en el espacio escénico a gestualidades, líneas sonoras y manipulación de objetos de intensa carga expresiva que profundizan el valor poético y metafórico de la pieza.

La obra se cierra con los funerales de Héctor y sus derivas dramáticas. De este modo, este segundo acto se da como una composición anular -la *Ringkomposition* clásica- donde muerte y memoria trazan la distancia que media entre la pérdida y su reparación.

Teatro y poder

Con el advenimiento de la democracia en nuestro país en 1983, se verificó en el amplio espectro de los lenguajes artísticos latinoamericanos, una acuciante necesidad de pensar la violencia estallada durante los procesos dictatoriales de la región.

Se trató de dar cuerpo a nuevas representaciones que apelaban a poéticas que pueden ser entendidas como modalidades “de la emergencia”. Un ejemplo de esto, entre otros, es el desarrollo de “Teatro Abierto” o de “Teatro por la identidad”, pensados como prácticas artísticas desde la necesidad de abrir cauces a nuevas políticas de la memoria. Se trata de vertientes donde se constata el impulso por encontrar metáforas con las que expresar el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y los asesinatos vividos como traumas, lo que abre el cauce para pensar el teatro como modo de volver a interpelar a la historia.

Estudios como los de Nelly Richard (Richard, 1999) sugieren que la representación de la memoria como trauma ha sido uno de los enfoques de análisis más utilizados, a la par que uno de los conceptos artísticos más trabajados desde el inicio de los estudios sobre la relación memoria-arte. Pero este trauma, advierte esta pensadora recordando los estudios de Marianne Hirsch, deviene también una *post-memoria* cuando el recuerdo se desliza hacia aquellos que no vivieron directamente la experiencia traumática pero que, sin embargo, resultan habitados por ella. Estas consideraciones se ramifican en reflexiones y experiencias como las que Brie nos propone aquí.

Cuando, según su propio testimonio, hojeó por vez primera la *Ilíada* asumió que se trataba de una historia que rebotaba en el presente porque, entre otras reflexiones, el tema de “la restitución de los muertos” que evoca Príamo al

reclamar el cadáver de su hijo Héctor ultimado brutalmente por Aquiles, era central como conflicto que también se vive en nuestra historia reciente.

De modo paralelo, Brie complejiza el mundo heroico valiéndose de las lecturas de los trágicos griegos. De ese modo, redireccionando el horizonte de la épica micénica que inventó modelos éticos sobre los que cimentar la *paideía* helénica, avanza en el territorio de la tragedia -en las ya citadas reapropiaciones de Eurípides y Esquilo- para indagar al hombre en su dimensión desbordada y extrema. Para los trágicos griegos el hombre se asume como frágil, complejo, inestable tal como lo transparenta el mundo jurídico y el filosófico que lo sustentan. Así lo entiende el citado Vernant cuando afirma que el hombre de la tragedia *dejó de ser un modelo para convertirse en un problema* porque el universo inestable de la verdad, de la ética, de la norma, obturaba cualquier certeza.

Por su parte, en su tesis sobre *Filosofía de la Historia*, Walter Benjamin aludía a estas operaciones que suponen volver los pasos hacia el pasado. Aplicando su perspectiva a los usos que hacemos de la noción de progreso en la historia, entendía, con palabras cargadas de elocuencia, que: “*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro*” (Benjamin, 2008: 40).

Acorde con esa lectura y en el plano de la estética, la *Ilíada* de C. Brie nos inserta dentro del debate en torno a los desafíos que implica explicar el arte contemporáneo, habitado por incertidumbres de diversa naturaleza. En tal sentido recordamos que Therry Smith, pocos años ha, planteó la dificultad de definirlo dado lo lábil de su carácter (Smith, 2010). Así, pues, considera que en un tiempo como el actual donde cada vez más se evitan las explicaciones absolutas -esencialistas en su lenguaje-, que dejan atrás el talante de radical optimismo de las vanguardias y de la modernidad, resultaba reconfortante liberarse de mandatos y teorías exclusivistas.

No ajenas a estas consideraciones, destacamos que hace pocos años, Elena

Oliveras promovió reflexiones en torno de lo que ella identifica como “estéticas de lo extremo” entendiendo por tales aquellas manifestaciones contemporáneas que apuestan por una demarcación de la norma y opciones más radicales que procuran pasar el límite de lo establecido. Una modalidad de lo extremo en la que se vislumbran estéticas abismales, manifestación de la negatividad adorniana en la que se peina a contrapelo el “ruido” del mundo contemporáneo (Oliveras, 2013: 109-138).

En esta modalidad teatral, tal como la concibe Brie, la acción nunca es completamente lineal y transparente en el sentido de referir una realidad transpolada al espacio escénico de modo directo. Tal como sucede en el arte contemporáneo, la propuesta de Brie procura ser alusiva, indirecta, retórica, con cierta dosis de ambigüedad, asociada más al pensamiento que a la linealidad que pareceríamos verificar en nuestra experiencia del entorno. Visto de este modo, el teatro deviene un recurso significativo en su intento por expresar un concepto sin que éste resulte evidente, a la vez que desmontar el sentido de las representaciones para que en la ambigüedad se deslicen otros sentidos. Ejemplo claro de estos deslizamientos resulta la escena donde, en *La Iliada*, la esclava Briseida finge ante Aquiles un llanto por Patroclo, que por cierto no siente, como única posibilidad de expresar el íntimo dolor que la embarga por la muerte de su esposo perpetrada por quien ahora es su captor.

El teatro de Brie se asume como un replanteamiento crítico capaz de establecer modos de resistencia a través de memorias y tradiciones que se expresan en el desencuadre de miradas convencionales, proponiendo audaces operaciones formales que apelan a imágenes políticas y poéticas. Así, por ejemplo, se lo advierte en la extraordinaria transformación de las escenas de combate en danzas que provienen de la cuenca semántica de la cultura boliviana.

Arte y realidad, un vínculo difícil

“El arte se vuelve impotente e innecesario cuando hay un dolor verdadero porque el arte es poco frente a la realidad”, tal lo que afirmaba César Brie ante los alumnos de la Universidad en la jornada que hemos referido. Semejante afirmación, solidaria con el pensamiento de Agamben -cf. *Lo que queda de Auschwitz-* y con el de Didi Hubermann -cf. *Imágenes pese a todo-* lleva a preguntarnos ¿en qué momento y de qué modo pueda mostrarse un verdadero dolor? Con todo, ante lo insoportable de la vida en la cultura actual y ante la experiencia radical del sufrimiento, aparece el arte como mediación y recurso posible para elaborar la experiencia de lo traumático. Junto a éste, la validación del mito como exploración actual de lo indecible aporta también sus propias formas simbólicas. Así, pues, Gabriela Rebok afirma que “*las verdades trágicas son inaccesibles y hasta insoportables por vía directa. Requieren de mediaciones como la máscara y el mito, el arte y la filosofía, que, al mismo tiempo que nos enfrentan con lo pasmoso, en cierta manera nos protegen, dándonos recursos para elaborarlo*” (Rebok, 2012: 103). No deja de ser un síntoma de época la referencia al tema de la mediación por la máscara o la metáfora como un indicio, entre otros, de las marcas neobarrocas en el arte actual.

En la poética de Brie la mediación a la que hicimos referencia está dada sobre la base de su idea de “umbral”. Según postula el autor, ante la realidad, el arte debe tomar distancia para alcanzar una perspectiva que pueda desenmascarar la verdad, es decir, esa instancia que está más allá de la realidad contingente, que no es lo que necesariamente se ve sino aquello que subyace en latencia perpetua.⁵ Para ello valen la metáfora o la alegoría visual donde las relaciones de los objetos entre sí generan nuevos sistemas de significaciones. Estas ideas son constantes y rectoras en su concepción del espacio escénico y nos llevan

⁵ “Encuentro con César Brie” disponible en <http://catedra-babino.blogspot.com.ar/>

a ver en esta obra el carácter performático que asumen las acciones de los actores en el desarrollo de la pieza.

De esta suerte, en la *Ilíada* de Brie, la representación de batallas o de cortejos fúnebres mediante el recurso de danzas rituales bolivianas interpelan al espectador como estrategias mediadoras y performáticas. Así, por ejemplo, el “Baile de la morenada”, de fuerte sincretismo entre la cultura aimara y africana donde se solapa el sufrimiento de los esclavos negros en Bolivia, lleva al límite de lo posible el *páthos* del gesto doloroso del cuerpo en movimiento.

De particular conmoción resulta también la escena del encuentro entre Príamo y Aquiles. Brie, como Homero, encuentra aquí otro umbral. Si la poesía de Homero propicia una vía para alcanzar la belleza de la palabra que canta la dignidad de uno y otro, la danza y el canto son los modos por los que llegar a vislumbrar también la belleza que habita en la piedad, único modo posible de expresar el horror de la guerra y la muerte. *Posternado a los pies del vencedor* -nos recuerda Rachel Bepaloff- *el anciano reviste una majestad que ya no deriva de su función. Una nueva consagración ha convertido al rey de Ilio en “el rey de la súplica”* (Bepaloff, 2009: 55). Además, Príamo admira la belleza de Aquiles. *Durante la extraña pausa que el destino les reserva en el límite del sufrimiento, Príamo se complace en admirar la belleza de Aquiles, la belleza de la fuerza. Tregua sagrada, en la que el alma, liberada del acontecimiento, sustituye el orden de la pasión por el de la contemplación* (Bepaloff, 2009: 58).

Allí donde solo resta el dolor del martirio y la pérdida, donde se impone la necesaria restitución del cuerpo, única posibilidad de reparar la llaga, Brie propone un cierto tipo de redención desde el arte. El llanto cantado a dúo en danza coral y mutua contemplación dibuja imaginariamente en el espacio escénico las pausas del devenir en las que la belleza ofrece su transparencia a lo eterno. Un nuevo *éthos* ilumina la realidad, el del convivio, donde confluyen orden trágico y orden contemplativo y donde el triunfo de la

fragilidad sobrevuela por sobre el de la fuerza (Bespaloff, 2009: 62). Ambos están extraviados en el abismo, Príamo lo está tras perder su descendencia, es decir, todo; Aquiles, por su parte, sabe que su futuro es la muerte. Extraña coincidencia la de la precariedad de lo humano donde lo que interesa al autor no es la condición de víctimas ni victimarios sino la de la fuerza como vaivén que pendula entre unos y otros. Este es el poema de la fuerza donde la suerte va de un lado para el otro, vaivén que descentraliza y extravía allí donde, como señala Bespaloff, *renace la ambigüedad de lo real*.

Estas derivas del destino toman cuerpo a través de estrategias dramáticas que provienen de la idea que Peter Brook sugiere bajo el concepto de “espacio vacío”. Una suerte de ámbito neutro pero al mismo tiempo apto para conjugar sentidos donde la retórica del lenguaje se vigoriza en el poder de la imagen. Así pensado, este ámbito se abre a imágenes en las que proliferan las sustituciones (muñecos por cuerpos), traslaciones de significados (hijos por lutos), condensaciones de objetos (mutilaciones, corazas, huellas de sangre) que apelan a un grado máximo de afección. Cuerpos destrozados, cosificados, marcas de sangre en una barroca desorganización de trazos violentos que se imprimen sobre el muro de la escena, tal como lo describe Didi Huberman cuando remite a la pesadilla de la masacre judía. *Tiempo, espacio, mirada, pensamiento, páthos; todo estaba ofuscado por la enormidad mecánica de la violencia producida* (Didi-Hubermann, 2004: 23).

Finalmente, es fácil concluir que, al poner en jaque el estatuto mismo de la imagen como transposición mimética de lo que llamamos “realidad”, la concepción teatral de César Brie configura una ética y una estética que deviene recurso subversivo para iluminar lo indecible.

Bibliografía:

Aimaretti, M. (2014). “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo *Teatro de los Andes* y César Brie”. En *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, n° 19, julio, 2014, disponible *on line*. www.telondefondo.org.

Babino, M. E. (2011) “La *Ilíada*. De Homero a César Brie”. En Babino, M. E. compiladora. *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires, Ediciones FADU-Nobuko.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Bespaloff, R. (2004). *De la Ilíada*. Trad. R. Rius Gatell. Barcelona. Editorial Minúscula.

Brie, C. (s/d.) *Teatro de los Andes*.

Brie, C. (2013). *Teatro I*. Buenos Aires. Atuel.

Didi Hubermann, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona. Paidós.

Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Trad. C. València. Barcelona. Ediciones del Bronce.

Juliá, V. (2010) “Simone Weil y su recepción de lo griego”. En Bauzá, H. compilador. *Análisis y resemantización de mitos clásicos*. Buenos Aires. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Centro de Estudios del Imaginario.

Oliveras, E. (2013). “Lo extremo minimalista: vacío, oscuridad, vapor”. En Oliveras, E (ed.) *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires. Emecé.

Rebok, G. (2012). “De nuevo lo trágico”. En Bauzá, H. compilador. *Análisis y resemantización de los mitos clásicos*. Buenos Aires. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Centro de Estudios del Imaginario.

Richard, N. (1999). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.

Smith, T. (2010). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Vernant, J. P. y Vidal Naquet, P. (1987). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Trad. M. Armiño. Madrid. Taurus.

EL PARTENÓN DE ATENAS Y

EL PARTENÓN DE LIBROS PROHIBIDOS DE

MARTA MINUJÍN

Hugo Francisco Bauzá

1. *Esquilo y la glorificación de Atenea*

Atenas, la *pólis* que en el siglo V a. C. marcó la *akmé* de la cultura helénica, glorificó a la diosa nacida de la cabeza de Zeus celebrándola como símbolo de inteligencia y sabiduría. El mito recuerda que Zeus, alertado por Urano y Gea de que un hijo de Métis ‘la Prudencia’ lo derrocaría, no titubeó en devorarla; ella estaba encinta de quien, llegado el alumbramiento, sería Atenea. Así, pues, la diosa fue gestándose dentro del olímpico hasta que, cuando llegó el momento del parto, irrumpió de la cabeza del padre de los dioses con la ayuda de Hefesto quien a pedido del propio Zeus, mediante una maza, hizo posible ese extraño nacimiento.

Atenea se presenta como una niña, sino en forma adulta, así lo ponen de manifiesto el mito y la iconografía a ella referida. Sobre esta deidad es interesante observar la manera simbólica como los griegos interpretaron que, desde su aparición, Atenea aparece aureolada con el tinte de la inteligencia, de la agudeza y de la razón y, desde entonces, fue tenida como tal. En tal sentido Pisístrato, por ejemplo, luego del golpe de estado con el que se hizo con el poder, la honró construyéndole un templo, el de *Athenâ Parthénos* ‘Atenea virgen’, es decir, el primer Partenón, destruido por los persas. Mediante tal acción celebratoria este *týrannos* engrandeció su culto ya que

esta diosa, en sus orígenes, sólo era patrona de la ciudad; por Pisístrato, en la Hélade, adquirió carácter nacional.

Con la ayuda de esta deidad, así pues lo entendió el imaginario griego, Milcíades obtuvo la victoria en la batalla de Maratón cuando en setiembre del 490 a. C. sus hoplitas derrotaron al imponente ejército persa provocándole unas 6.000 bajas; sólo con el auxilio divino -pensaban- había sido posible que un reducido ejército como el de los griegos pudiera haber enfrentado victoriosamente al ataque del agresor. A partir de ese acción la diosa fue honrada como *Athenâ Nike* 'Atenea victoriosa', fortaleciéndose su culto sentido también como símbolo de *eleutherías* 'libertad' por lo que artistas y poetas se ocuparon en celebrarla mediante diferentes expresiones culturales. Frente a la monarquía persa, Atenas brillaba por el valor de su democracia, por su *isonomía* 'igualdad ante la ley' y por su exaltación de la libertad, así supo expresarlo Esquilo en *Los persas* y así lo rubricaría años más tarde en su *Orestía*.

En las *Euménides*, última parte de la citada trilogía, ante la dificultad de lograrse un fallo justo respecto del matricidio perpetrado por Orestes, Palas Atenea instaure un tribunal, el Areópago. Desde su constitución la administración de justicia dejará de estar en manos de dioses o potencias vengativas, como sucedía con las deidades ctónicas vinculadas a cultos ancestrales, para estarlo al arbitrio de los hombres quienes deberán administrarla en obediencia a las leyes. La *Orestía*, representada en el 458 a. C. durante el floreciente gobierno de Pericles, es un homenaje a Atenas, la ciudad impar y, ciertamente, también a la diosa que la protege. Ponemos énfasis en destacar que el ideario político en favor de la libertad y la justicia sustentado por Esquilo en este notable conjunto dramático formará parte del programa político desplegado por Pericles durante su gobierno; en ese orden, la reconstrucción de la acrópolis y, dentro de ella, el Partenón serán la concreción urbanística y monumental de ese propósito.

2. *Pericles y el Partenón*

Hijo del estratego Jantipo y descendiente, por vía materna, de la ilustre familia de los Alcmeónidas -demócratas volcados a la práctica de la medicina e iniciados en el pitagorismo-, Pericles, oponiéndose al aristócrata Cimón, abrazó la causa popular, sin por ello perder jamás el timón del estado, al que condujo con mano férrea aunque no despótica. Habiendo tenido como maestros a los filósofos Anaxágoras de Clazomenos y Zenón de Elea, pertenecía este estratego a un movimiento intelectual del que formaban parte personalidades relevantes, así, el historiador Heródoto, el político y militar Alcibíades, el sofista Protágoras, Sófocles y, entre otros, el escultor Fidias; hay que añadir a esa circunstancia privilegiada su matrimonio, en segundas nupcias, con Aspasia de Mileto, mujer de vasta cultura según recuerda Plutarco (*Vida de Pericles*, 24).

Si bien este jefe de estado alcanzó el gobierno mediante elecciones y no obstante el nombre de democracia con que se recuerda su proceder, el suyo, en verdad, fue el gobierno de uno solo, lindante en algún aspecto con la realeza, pero sin que este hecho signifique que se haya comportado como un déspota ilustrado, tal como aclara el historiador Tucídides quien lo alaba por lo prudente de su proceder y por el respeto que siempre guardó por sus conciudadanos. Ponemos énfasis en subrayar que este estadista nunca ejerció el poder de manera dictatorial ya que sus resoluciones debían ser aprobadas democráticamente en la Asamblea; en ellas, para las votaciones, se depositaba en una tinaja una piedra blanca para los votos afirmativos y una negra para los negativos, hábito que perdura en algunas instituciones de nuestros días. Pericles fue un político en el más alto sentido de la palabra, que enalteció a su ciudad en todo momento hasta que, durante la ofensiva de los espartanos en la guerra del Peloponeso, víctima de la peste que asoló la región, cayó enfermo sorprendiéndole la muerte en el año 424 a. C.

Entre sus propósitos político-ideológicos más famosos se cuenta la reconstrucción de la acrópolis, otrora destruida por los persas como

señalamos, para transformarla en un solemne conjunto de edificios que albergara a la diosa convirtiendo a Atenas en centro indiscutido de cultura y, en cuanto a lo político, símbolo y cabeza de lo que hoy llamaríamos un imperio; así, pues, muchos historiadores hablan del “imperialismo ateniense” que habría despertado el encono de los lacedemonios hasta llevarlos a la guerra que, para Atenas, fue fatal.

Desde antiguo viene señalándose que la diagramación urbanística de su acrópolis es un ejercicio de geometría viva la que, en el extremo cuidado de sus formas, toma como modelo la equilibrada armonía de la *phýsis*. Pesó en esta orquestación el consejo del arquitecto y meteorólogo Hipódamo de Mileto¹, mencionado por Aristóteles en su *Política* (1267 b), quien entre otras obras de ese período, basándose en cuestiones estelares, diseñó los planos del Pireo.

Se estima que para llevar a cabo esa reconstrucción fueron necesarias unas 180.000 toneladas de mármol traídas desde el monte Pentele, distante 22 kilómetros de la capital del Ática. Si bien suele reiterarse que este proyecto monumental fue obra de Pericles, hay que destacar que en verdad *fue obra de la democracia ateniense en su conjunto*. Recordemos que entonces, según censos hipotéticos aunque razonablemente veraces, Atenas contaba con unos 500.000 habitantes, de los cuales 40.000 eran hombres libres -poco menos del diez por ciento-, entendiendo por tales los nacidos de padres atenienses, siendo los únicos con derecho a voto; el resto -metecos, mujeres, esclavos, ancianos y niños estaban excluidos de ese derecho-. El centro neurálgico y religioso de la acrópolis fue el Partenón donde se rendía culto a diosa, Palas Atenea.

Se ingresaba al área sagrada ascendiendo por una larga escalera que daba acceso a un vestíbulo imponente -los Propíleos- cuyos lados estaban

¹ Se sabe que también diseñó la colonia panhelénica de Turios (año 443 a. C.). Al ser meteorólogo -i. e., especialista en fenómenos celestes- su labor urbanística, en lectura pitagórica, estaba en consonancia con la armonía cósmica ya que para ese ideario la ciudad debía hacer partícipes a los hombres la referida armonía.

decorados con pinturas murales. En esa área elevada sobresalía el Partenón, descollante por su elegancia y monumentalidad, cuya cella ostentaba la estatua crisoelefantina, *i. e.*, de oro y marfil, de la diosa, obra de Fidias, de unos trece metros de altura. Para su ejecución se emplearon 44 talentos de oro por lo que podemos entender que el Partenón custodiaba una parte sustancial del tesoro de Atenas.

Ampliando el culto de la diosa, a la izquierda de este templo, se hallaba otro, el Erecteo, consagrado a *Athenâ Políade* ‘Atenea protectora de la ciudad’ que guardaba las ofrendas que le eran consagradas; recordemos que Erecteo, legendario rey ateniense, según la mitología había sido criado por Atenea como si fuera su propio hijo; éste, por lo demás, pasaba por haber introducido en la capital del Ática las fiestas panatenaicas.

Entre el Partenón y el Erecteo se hallaba la estatua de *Athenâ Prómachos* ‘Atenea batalladora’, de tamaño colosal, cuya lanza podía ser vista incluso desde las naves. Destacamos que el edificio consagrado a *Athenâ Nike* ‘Atenea victoriosa’ dominaba la bahía de Salamina, escenario de la victoria contra los medos en la batalla homónima.

El Partenón, obra de austera racionalidad y de notable elegancia, sorprende por la pureza de su arquitectura, por sus cuidadas proporciones y, entre otras razones, por sus refinamientos ópticos -así el ligero y casi imperceptible combamiento de sus columnas a fin de corregir el ilusionismo visual para que, vistas desde lejos, parecieran rectas-, siendo la blancura de sus mármoles, para muchos estudiosos, símbolo igualatorio de una sociedad democrática; los dos frontones y las metopas, en cambio, eran policromados. A decir de Elémire Zolla, este templo majestuoso “infunde paz, sugiere la idea de un alma ordenada cuyos movimientos han sido medidos por el espíritu”². Entre otros detalles de sorprendente originalidad, su encanto reside, como hemos puntualizado, en una arquitectura pautaada según cánones estrictos de la geometría pitagórica los que se advierten en la equilibrada

² *Qué es la tradición*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 86.

manera como están dispuestos sus mármoles. Se trata de una construcción monumental concebida por los arquitectos Íctinos y Calícrates, bajo supervisión de Fidias, director de obras en la acrópolis quien habría osado retratarse en el rostro de un anciano en uno de los escudos de las Amazonas, por lo que fue censurado; por ésta y por otras acusaciones fue condenado pereciendo en la cárcel, según refiere Plutarco (*ibid.*, 31).

El templo que nos ocupa fue erigido sobre la base de un antiguo Partenón, inconcluso, que Pericles ordenó demoler por consejo de Fidias; en cuanto al nuevo, sorprende por su “serena grandiosidad”, según palabras de Winckelmann. Fue construido en mármol pentélico, incluso sus tejas; su ejecución demandó quince años (del 447 al 432). Formalmente es un templo dórico, octósilo y períptero, de dimensiones relativamente modestas -70 por 31 metros *circa*- coronado por dos remates triangulares -los frontones-presuntamente obra del propio Fidias: uno remite al nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, el otro a su disputa con Poseidón por el dominio de la ciudad; del frontón oriental llamaban la atención los caballos que tiraban del carro del dios anunciando la llegada de un nuevo día y, como contrapartida para equilibrar, en el otro extremo, los de *Seléne* ‘la Luna’, agotados por el esfuerzo desarrollado durante la jornada.

El Partenón poseía 92 metopas que encerraban lápidas con diversos relieves alusivos a batallas míticas; éstas estaban separadas por triglifos pintados de azul oscuro que daban realce al fondo rojo de las metopas; de éstas sólo se conservan 17. En una expoliación que avergüenza a la condición humana por su vileza, las esculturas de estos espacios fueron arrancadas tras haber sido serradas (*sic!*) para desprenderlas del friso donde se hallaban. Esta tropelía ocurrida en el año 1801 fue por encargo de lord Thomas Elgin, entonces embajador británico ante el imperio turco, quien la cometió con autorización del sultán cuando Grecia se encontraba sojuzgada bajo dominio de los otomanos; para ello se valió del auxilio del paisajista italiano Giovanni Battista Lucieri a quien contrató para esa labor. Cuando las hubo desmontado las embarcó con destino a Gran Bretaña con el fin de adornar su residencia

particular en momentos en que cundía en Europa el gusto por lo griego; más tarde estas piezas pasaron al *British Museum* donde actualmente se encuentran. Las imágenes del friso interior, desplegado a lo largo de 159 metros por 91 centímetros de altura, aludían a la procesión panatenaica, celebrada anualmente y que culminaba, luego de cinco días de marcha, cuando las peregrinas, llegadas al templo, cubrían con un peplo la sobresaliente estatua de la diosa a la que hemos aludido.

En época de Pericles, dominada por la *sophía*, se pretendió poner de relieve la lucha contra la barbarie; así, pues, las imágenes de las metopas aludían al combate de los lapitas, primitivos habitantes de Tesalia, contra los centauros; la de los olímpicos contra los gigantes, así como la victoria de éstos sobre las amazonas, seres míticos que representaban lo que para los griegos era el salvajismo oriental. En estos relieves la referida victoria simbolizaba el triunfo de la cordura por sobre la barbarie; en tal sentido el discurso icónico del friso se ofrece como correlato plástico que remite al equilibrio y racionalidad que Esquilo en su *Orestía* exalta en los atenienses por obra de Atenea, de igual modo como las imágenes del friso interior del templo remiten a las mencionadas fiestas panatenaicas celebradas en homenaje a la diosa de la razón.

En el 404 a. C. ocurrió la derrota de Atenas frente a Esparta y, con ese hecho, el desmoronamiento de su democracia, circunstancia que conocemos detalladamente gracias al relato que nos brinda Tucídides en su *Historia de la guerra del Peloponeso*. Unos dos siglos más tarde, en el 168 a. C., se libró la batalla de Pidna, en la que el cónsul Lucio Emilio Paulo enfrentó y venció a las fuerzas macedónicas con lo que la Hélade pasó a ser provincia romana. Si bien Grecia había sucumbido militarmente, su cultura siguió viva. El poeta Horacio acuñó ese parecer en dos versos memorables:

*Graecia capta ferum uictorem cepit
et artis intulit in agresti Latio*

‘Grecia capturada capturó al feroz vencedor
e introdujo sus artes en el agreste Lacio’

(*Epíst.*, II 156-157).

Desde entonces, su legado ilumina a Occidente.

El saqueo de Constantinopla durante la cuarta Cruzada -año 1204- debilitó el imperio bizantino lo que permitió a los turcos penetrar en Europa en 1354. A partir de esa fecha comenzaron a apoderarse de la península helénica; Atenas cayó en manos de los invasores en 1456 permaneciendo allí hasta que Grecia logró su liberación en 1821. Durante los siglos de ocupación se dio la desacralización de la acrópolis; así, el sultán utilizó el Erecteo como harén y en el año 1667 el comandante otomano cometió el sacrilegio de depositar en el Partenón, *templo que exaltaba la paz*, nada menos que un cargamento de pólvora hasta que el 24 de setiembre de 1687 los venecianos, en su lucha contra los turcos, al impactar con su artillería el interior del templo, de manera accidental hicieron volar el citado cargamento allí depositado, lo que dañó severamente su estructura al desmoronarse el tejado. Se sucedieron luego dos siglos de negligencia y saqueo; fue entonces cuando ocurrió el despojo de sus relieves por obra de lord Elgin, según hemos mencionado. A esos hechos aciagos que arruinaron el templo, se añade hoy la lluvia ácida que lo corroe por lo que este monumento a la victoria día a día deviene materialmente monumento a la derrota; no obstante, pervive como símbolo sublime de justicia y libertad y, junto con el Coliseo romano y con la Tour Eiffel de los franceses, es uno de los monumentos más emblemáticos de Europa, quizá el más emblemático por su elegante sobriedad y por el profundo significado que le dio origen: la celebración de la diosa de la inteligencia.

3. *Marta Minujín y su propuesta de arte efímero*

En 1963, en París, Marta Minujín -artista plástica argentina que se autoproclama “artista filósofa”- presentó un *happening*, cargado de simbolismo, al que denominó *La destrucción* en el transcurso del cual invitó a colegas para que con ella destruyeran las obras que había hecho en sus últimos tres años. ¿Por qué motivo? Simplemente porque no quería que éstas terminaran en museos, a los que consideraba “cementeros culturales”. Marta no se cansaba de repetir que la eternidad no le interesaba, que “quería vivir y hacer vivir”³.

Frente a lo que juzgaba “eternidad congelada” con este *happening*, desencadenante y manumisor, buscaba liberar la vida misma sacando al espectador de su inercia con el fin de resucitar energías creadoras dormidas en su interior. Su ideario estético coincidía con el de su amigo Alberto Greco, como ella, volcado a un arte libertario; adhería con él a las ideas vanguardistas de sus compañeros de ruta Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Larry Rivers, Andy Warhol o, en nuestro medio, Rubén Santantonín y el grupo plástico del Di Tella con Romero Brest como espíritu tutelar. En cuanto a su desbordante imaginación, no en vano asidua lectora de William Blake.

En otro *happening* Marta, antorcha en mano, incineró un conjunto de colchones, devenidos famosos, con lo que abogó por un arte efímero; también, en consonancia con ese propósito de libertad, soltó al aire unos quinientos pájaros a la par que liberó de su encierro un centenar de conejos; como es de imaginar, amén de sorpresa, provocó escándalo.

Fiel a su propósito de vivir solo el presente consideraba que carecía de sentido que sus obras perduraran ya que la finalidad que quería imprimirles no era otra que la de despertar al espectador de un sueño aletargado y, que si

³ Nota de archivo, en Marta Minujín, *Happenings-Performances*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de CABA, 2015, p. 39.

algo debía restar de ellas, pretendía que sólo vivieran en el recuerdo. Cesare Pavese en sus *Diálogos con Leucó* pone en boca de Circe, uno de sus creaturas de ficción, estas palabras: “El hombre mortal, Leucó, sólo tiene esto de inmortal. El recuerdo que lleva y el recuerdo que deja”⁴. A la postre, no somos sino memoria.

Por lo demás, la intención de Marta consistía también en proponer un arte que se manifestara a través de la acción en la que el público, antes que espectador, fuera uno de sus actores. Estos *happenings* fueron su extravagante presentación en sociedad y el umbral de un accionar hacia una fama que, sin descanso, crece día a día.

En la década del '60, al mismo tiempo que Wolf Vostell, en Alemania, y Allan Kaprow en los EE. UU. proponían *happenings* liberadores, Minujín, en el Instituto Di Tella, daba vida a un *collage* de situaciones vivas en el que introducía al público dentro de sus obras. Su meta apuntaba, como señalamos, a un arte para ser vivido más que para ser observado; de ese modo en esas *performances* el espectador, partícipe de un *art in progress*, se convierte en cómplice de la creación.

En 1965, junto a Rubén Santantonín presentó en Buenos Aires *La Menesunda*, un nuevo experimento de participación masiva al que, asombrada, asistió cerca de un millón de personas. Este acontecimiento le significó su ingreso en el, también efímero, mundo de la fama.

En su etapa *hippie*, con ciertos aires psicodélicos, fiel al postulado libertario del Mayo francés Marta adhiere a la idea de “la imaginación al poder” pero con el añadido de “sin poder” ya que, para ella, el arte está por encima de éste del mismo modo que también debe estarlo por encima de la política partidaria y de los credos religiosos.

⁴ “Las brujas”, trad. M. Milano, Buenos Aires, Siglo XX, 1968, 149.

A esos *happenings* siguieron otros siempre atronadores, difundidos y celebrados por los medios de comunicación sobre los que Marta parecía ejercer un poder de seducción similar al que en los EE. UU. cultivaba su amigo Andy Warhol con quien, años más tarde, haría “El pago de la deuda externa con choclos”. En esta *performance* Marta, con el “oro americano” representado en este caso por frutos de maíz, pagaba de manera simbólica al coloso del norte la deuda contraída por los países en vías de desarrollo; lo mismo haría años más tarde en Atenas cuando con aceitunas, el mítico fruto del olivo consagrado a Palas Atenea, saldaba a una supuesta Angela Merkel lo que Grecia adeuda al Mercado Común Europeo.

En 1978, en la “Bienal Latinoamericana de San Pablo”, presentó *Obelisco acostado*; con esta instalación, a la par que desplazaba un ícono porteño a otra comarca, al recostarlo, quebraba su rigidez sugiriendo lo que podía hacerse en la Argentina con la aparente firmeza del militarismo que entonces la tenía aherrojada. Siguió a éste, *Obelisco de Pan Dulce*, presentado en La Rural (Buenos Aires, 1979) al que, al desmontarlo, invitó al público a que retirara esos panes para comerlos con lo que lo hacía partícipe de su obra.

Un año más tarde, en Dublin, en la “Exhibición internacional Rose’80” expuso *La torre de Pan de James Joyce*, una estructura metálica recubierta de 11.000 panes, propuesta estética con la que remitía de forma simbólica a la torre de Sandycove que Joyce menciona en su *Ulises*⁵. Siguió a ella *Carlos Gardel de Fuego*, expuesto en Medellín, precisamente en la ciudad donde el “zorzal criollo” encontró la muerte abrasado por el fuego a causa de trágico accidente. Se trataba de una escultura de unos doce metros de altura cubierta de algodón que Marta quemó ante un público que, preso de entusiasmo y no sin pavor, bailaba al compás de tangos gardelianos. De todo eso no queda sino el recuerdo, un recuerdo vívido.

⁵ Consta que el novelista pasó seis días en esa torre (del 9 al 14 de setiembre de 1904) donde habría escrito algunas páginas de su novela. Actualmente, todos los 16 de junio, los aficionados al narrador, al festejar el Bloomsday, pasan por “James Joyce Tower & Museum” como una de las escalas de ese peregrinaje celebratorio.

Sin dejar fuera lo matérico de sus propuestas, su arte está orientado a la participación e interacción lúdicas; lo efímero de su carácter pone de manifiesto que la idea perdura más allá de la representación concreta del objeto tal como lo señala Simón Machan Fiz cuando, a uno de sus trabajos de estética contemporánea, tituló *Del arte objetual al arte de concepto*⁶.

4. *Marta Minujín y su mirada sobre el Partenón*

En 1983, en Buenos Aires, Marta Minujín dio vida al *Partenón de los libros*. Con este acontecimiento, que conmovió fuertemente a la ciudadanía porteña, festejó el retorno de la democracia luego de ocho años de autoritarismo y censura. Se trató de una estructura que remitía a la imagen del Partenón clásico cuyas columnas estaban recubiertas por unos 20.000 volúmenes que, al ser desmontados, pasaban, liberados a manos de futuros lectores. Recordó de ese modo que los libros, vehículos de cultura y pensamiento, son, aunque sorprenda decirlo, para ser leídos -la lectura amplía el horizonte del pensamiento crítico- tal como, algunos años antes, en contra de la censura, proclamara Ray Bradbury en su notable novela *Fahrenheit 451*. En este relato alucinatorio su autor, mediante una suerte de distopía, presenta un cuerpo de bomberos estafalarios cuya misión, paradójicamente, consiste en quemar libros pues entendían que éstos ilusionaban vanamente al proclamar paraísos artificiales que, al no tener cabida en la realidad, propendían a la melancolía y, con ella, a un estado de infelicidad.

Este *Partenón* de Marta, concebido también como obra de participación masiva, adquirió relevancia al convocar en el sitio donde fuera emplazado festivales de música, danza y poesía; era, al igual que los otros *happenings*, *art in progress* ya que, al ser desarmado, los libros pasaban a manos de futuros lectores con quienes dejaban de ser letra muerta para cobrar vida.

⁶ Subtitulado *Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. *Antología de escritos y manifiestos (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1986.

En el mismo tenor en el 2013 montó en Buenos Aires, en Plaza Alemania, *El ágora de la paz*, réplica de un templo griego cuyas columnas estaban rodeadas de 25.000 libros de color flúor, coloración dominante en la mayor parte de sus *happenings*, los que contenían frases referidas a la paz, la amistad y la libertad que Marta había seleccionado de sus lecturas. Este ágora, a la vez que celebraba 30 años de democracia, bregaba por la instauración de un mundo pacífico. Su exhibición sorprendió ya que sus columnas, en lugar de estar erguidas, estaban inclinadas. Ese recurso obedecía a que con ello quería significar que el mundo “está destartalado” -son sus palabras- siendo necesario tomar conciencia de esa falta de armonía como primer paso para remediarla.

5. *El Partenón de libros prohibidos*

Guiada también por principios libertarios y oponiéndose a toda clase de censura Minujín formula su *Partenón de libros prohibidos*, última de sus *performances*, presentado en el marco de la “XIV Feria internacional de arte contemporáneo”, megamuestra expuesta desde junio a setiembre de 2017 que, bajo la dirección artística de Adam Szymczk, tuvo lugar, por vez primera en simultaneidad en dos sedes: Atenas y Kassel. De esta feria, que quinquenalmente reúne lo más destacado del arte contemporáneo, participaron cerca de doscientos artistas. Si bien hubo muchas obras de valía, tal vez lo más relevante, fue el *Partenón* de Marta Minujín.

Son muchas las causas que determinaron esa resonancia: ya la remisión a una obra emblemática de la cultura helénica, ya la grandiosidad que Marta supo imprimirle (escala 1/1 con referencia al *Partenón* original), ya su policromía debida a las tapas de los libros expuestos, acrecentada ésta por el brillo del plástico que los envolvía, ya porque su obra estaba montada en el Friedrichsplatz, imponente plaza ubicada frente al Fridericianum, el sobrio y

majestuoso museo de Kassel que data del siglo XVIII. La vista de esta obra, imponente de por sí, lo era más de noche al ser iluminado.

El *Partenón* de Marta Minujín, sin desmedro de las otras obras expuestas, se convirtió en el centro simbólico no sólo de la muestra, sino de la misma ciudad de Kassel, ya que prácticamente era imposible no dejar de verlo. También resultaba grato mirar al público desplazarse en su interior observando los títulos de los libros y los nombres de autores prohibidos en diferentes momentos a causa de la intolerancia y sinrazón de los censores; así, los de Boccaccio, del marqués de Sade, de Freud, de Thomas Mann o de Nabokov, entre los más conocidos, parecían resplandecer triunfantes en las tapas de sus creaciones. Era como si, emergiendo vivos, salieran de un pasado remoto burlándose de la estúpida y perniciosa sinrazón de quienes los habían censurado. ¿Por qué la artista eligió Kassel como sitio donde exponer una obra de arte destinada a una pronta extinción? La razón obedece a que esa ciudad conserva un registro pormenorizado de los libros que, a lo largo de siglos, fueron prohibidos por la censura.

Se trató de una obra conformada por una estructura metálica desarmable a cuyas columnas estaban adosados unos 70.000 libros prohibidos a lo largo del tiempo, donados por editores y particulares de distintos países, protegidos en este caso por una cobertura de nylon para resguardarlos de posibles inclemencias climáticas, según señalamos; este *Partenón* estaba montado sobre un podio que lo realizaba dándole mayor visibilidad. Esta obra monumental, concebida para perecer, como la mayor parte de las presentadas por Marta, tenía la particularidad de no estar totalmente terminada ya que la autora pretendía se lo sintiera como un ejemplo más de *art in progress*.

Concluida la “XIV Documenta de Atenas-Kassel” este *Partenón* fue desarmado durante una semana -del 10 al 17 de setiembre- y sus libros distribuidos entre los habitantes de Kassel y los visitantes, reservando los sobrantes para centros educativos y refugios de inmigrantes montados hoy en el Viejo Continente. Celebramos esta iniciativa reflexionando sobre los

alcances de un arte efímero, participativo y libertario del que, finalmente, no nos resta sino el recuerdo. Repitamos con Cesare Pavese: “El hombre mortal, Leucó, sólo tiene esto de inmortal. El recuerdo que lleva y el recuerdo que deja”. Amén de la reminiscencia de su vida efímera, hoy contamos con el registro fotográfico de esta propuesta novedosa el que, con el paso del tiempo, voraz e inclemente, también desaparecerá debido a la naturaleza finalmente evanescente de las cosas materiales. Cuando esta desaparición haya ocurrido, tal vez perdurará el recuerdo del *Partenón de los libros prohibidos*.

CORTÁZAR: EL MITO DE ORFEO Y SU VÍNCULO CON EL CINE

Daniela Oulego

Palabras iniciales

Algunos de los docentes de la Escuela Normal Superior Mariano Acosta cumplieron un rol fundamental en el acercamiento del escritor Julio Cortázar al ámbito del mito. Por un lado, Arturo Marasso, profesor de literaturas griega y española, no sólo lo introdujo en los mundos griego y latino sino que fue uno de los principales estímulos de su vocación literaria. Además, sus primeras lecturas sobre Homero fueron préstamos de la biblioteca de Marasso. En una carta dirigida al pintor Eduardo Jonquières, Cortázar expuso su familiaridad con los poemas épicos en la descripción de su reencuentro con Aurora Bernárdez: “es un poco como en Homero, ¿no? Uno llega de lo alto y aterriza en casa de su mujer (esto ya es menos homérico, pues las mujeres no eran de uno hasta después del aterrizaje)” (Cortázar, 2010: 314). Por otro lado, las clases de Vicente Fatone, profesor de teoría del conocimiento y de lógica, le permitieron a Cortázar adentrarse en el mundo de la filosofía que siempre le había interesado. *Sacrificio y gracia: de los Upanishads al Mahayana* (1931) y *Arquitectura y danza* (1936) son algunas de las obras que influyeron en su estilo literario. Con respecto al vínculo afectuoso y de permanente intercambio, Cortázar aseveró en una de sus cartas: “tuve el placer de escuchar música hindú en casa de Vicente Fatone profesor de filosofía y gran orientalista” (Cortázar, 2000: 45).

La figura de Jean Cocteau también fue de vital importancia en su acercamiento a la mitología durante la adolescencia. En 1933 asistió a la función de *Edipo Rey* del artista francés en el teatro Colón. Años más tarde, lo fue el film *Orfeo* (estrenado en 1950) donde Cocteau reelaboraba el mito clásico desde la modernidad. Desde los créditos el cineasta advertía a los espectadores que las leyendas no tenían tiempo ni espacio. En este sentido, Orfeo (Jean Marais), que era un poeta famoso, estaba casado con Eurídice (Marie Déa) y era víctima de la rutina. En la casa que compartían sólo hallaba preocupaciones y cuentas para pagar lo que lo motivaba a escapar de su mujer. En esa versión, Eurídice moría atropellada por una moto y su búsqueda en el inframundo devenía un intercambio de parejas. Por lo tanto, se rompía la regla de que alguien de un mundo no podía enamorarse de otro diferente. Además, los espejos eran el vehículo de contacto con el Hades. El film concluía con una suerte de *happy end* en el que Orfeo se reconciliaba con Eurídice después de sufrir una pesadilla.

En 1952 Cortázar volvió a emocionarse con la representación de *Edipo rey* de Cocteau en París y se sintió conmovido por las máscaras y el vestuario diseñados por el escritor. Julio Cortázar describió su experiencia de la siguiente manera: “esta noche ha tenido algo de testamento, pero de un testamento que pudiera ser muy bello” (Cortázar, 2010: 65). Paradójicamente, la palabra “testamento” fue parte del título de la nueva relectura fílmica dirigida por el poeta francés.

Siguiendo con esta línea, en *El testamento de Orfeo* (1959), cuyo subtítulo era *no me pregunte por qué*, Cocteau retomó algunos personajes de su film anterior para reflexionar sobre la potencialidad del dispositivo cinematográfico. El propio cineasta recorría distintos momentos históricos en los que llegó a cruzarse, incluso con Edipo ciego, para reafirmar la concepción atemporal del mito. Al igual que en la versión previa, los espejos conducían al otro mundo. Asimismo, el elemento lúdico aparecía evocado por Palas Atenea, quien proponía no jugar con el pasaje, y explícitamente

ilustrado en un programa televisivo de preguntas y respuestas sobre mitología griega.

Otro de los referentes de Cortázar fue el poeta británico John Keats. En ese orden en 1946 publicó el ensayo “La urna griega en la poesía de Keats” donde abordaba la relación existente entre la poesía romántica y la antigüedad grecolatina. Luego de su fallecimiento se dio a conocer la obra *Imagen de John Keats* (1996) en la que están publicadas las traducciones que Cortázar realizó de sus poemas y cartas.

Lineamientos sobre el mito de Orfeo

Orfeo era hijo de Eagro, considerado como un dios-río, y aunque existen variadas versiones con respecto al nombre de su madre, generalmente se asociaba a Calíope con este rol. Esa musa griega representaba la poesía épica y la elocuencia porque etimológicamente significa “la de la bella voz”. Esta cuestión se encuentra directamente ligada a la naturaleza de Orfeo debido a que, al igual que las musas, frecuentemente era ilustrado cantando.

En razón de esto, Orfeo simbolizaba al cantor, al músico y al poeta. Se le atribuyó la invención de la cítara y una amplia destreza con la lira. “Orfeo sabía entonar cantos tan dulces, que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinaban hacia él, y suavizaba el carácter de los hombres más ariscos” (Grimal, 2005: 391). De esta forma, no eran simples canciones sino palabras que producían efectos similares al encantamiento.

Por consiguiente, el canto le otorgaba poderío y dominio sobre otros seres. Esta cuestión se evidenció en su desempeño como “jefe de maniobra” durante la expedición de los Argonautas en la que con sus cantos supo brindar cadencia a los remeros y pudo calmar a los tripulantes en medio de una tempestad. Asimismo, una de sus grandes hazañas fue proteger a los Argonautas del hechizo de las Sirenas cantando con un acento más dulce que

los de estos genios marinos. Vale mencionar, pues, que un tipo de canto en la Antigüedad recibía la denominación de “órfico” en honor a este personaje de la mitología griega.

En el presente estudio nos interesará detenernos en el mito de Orfeo vinculado a su amor por la ninfa Eurídice. Cuenta el relato que mientras paseaba por la orilla de un río de Tracia fue mordida por una serpiente ocasionándole la muerte. Virgilio en la *Geórgica IV* une esta historia con la del dios Aristeo al atribuirle la persecución y el posterior intento de violación de la ninfa como motivos de su tropiezo en la hierba. El desconsuelo de Orfeo dio lugar a la *katábasis*, descenso al mundo de los muertos, que poseía un carácter revelador derivando en una posterior *anábasis*, entendida como un ascenso enriquecido.

Este descenso representaba un desafío para corroborar la condición de todo héroe y, a su vez, una iniciación en los misterios del más allá, parafraseando a Hugo Bauzá. La lira permitió al vate tracio encantar a los dioses infernales y convencer a Hades a devolver a su amada a la luz del día, siempre y cuando no se diera vuelta para contemplar su rostro. Sin embargo, Orfeo no pudo cumplir con la promesa porque las dudas invadieron sus pensamientos haciendo que se volteara. Así, pues, Eurídice se desvaneció muriendo por segunda vez sin ahora poder ser resucitada.

Reescrituras contemporáneas

Pretendemos estudiar comparativamente el relato “Manuscrito hallado en un bolsillo” — incluido en *Octaedro* (1974) — de Julio Cortázar y la transposición fílmica *Juego subterráneo* (2005) dirigida por Roberto Gervitz. El abordaje se centrará en el análisis de posibles referencias al mito clásico en ambas disciplinas.

Primeramente, puede establecerse un paralelismo entre el protagonista del cuento y Orfeo. Al igual que este personaje de la mitología griega, aquél busca a su Eurídice en un juego que involucra la correspondencia de miradas. En el texto literario la ninfa se encuentra replicada en dobles, la mujer sentada en el mismo vagón y su reflejo en la ventanilla del metro. Mientras que la semana anterior Eurídice podía encarnarse en el binomio Paula-Ofelia, llama a su nueva amada con los nombres Ana y Margrit, voz que en griego significa “perla” en relación directa con el fenómeno de refracción lumínica. El narrador asevera que “de ninguna manera el reflejo en el vidrio de la ventanilla podía llamarse Ana, así como tampoco podía llamarse Margrit la muchacha sentada frente a mí sin mirarme” (Cortázar, 1995: 50).

Si bien el cuento expone la mítica división entre el mundo de arriba y el subterráneo, Cortázar reelabora algunos aspectos. En primer lugar, el protagonista realiza el camino inverso al recorrido por Orfeo. Es decir, su ámbito de búsqueda del amor es el mundo subterráneo que le permitirá la *anábasis* al mundo exterior cuando pueda concretar un café con Marie-Claude. De esta manera, durante su salida, puede respirar aires de libertad y vivenciar la sensación de felicidad “como de oleaje boca arriba, de abandono a un deslizarse lleno de álamos” (Cortázar, 1995: 58). Esa experiencia a la luz del día sin el acoso de las arañas, símbolo de sus fantasmas internos, significará la revelación necesaria para el descenso y el recommienzo del juego.

En la versión mítica, Orfeo podía recuperar a Eurídice siempre y cuando evitara mirarla en el mundo de los dioses infernales. En cambio, en el cuento el personaje espera la devolución de la mirada del rostro que observa por el reflejo de la ventanilla en el metro. Precisamente, Marie-Claude ingresa en el juego por la réplica de su sonrisa que le provocó la contradictoria reacción de sentir que le hacía daño y que, al mismo tiempo, no sentía miedo.

Al igual que en el mito, en “Manuscrito hallado en un bolsillo” el amor se encuentra ligado a la muerte. El protagonista de la historia se confiesa con

Marie-Claude en el paredón de un cementerio y, teniendo a los muertos como testigos, le cuenta que existieron otras mujeres en el juego, así como las inquietantes arañas. Según Andrea Imrei, esta declaración parece remitir al “motivo mítico del tabú de mirar hacia atrás” (2002: 18). De esta forma, nuestro Orfeo parece perderlo todo cuando en el mundo de los vivos rememora el pasado en un mecanismo análogo a la muerte.

Del mismo modo, Gervitz en *Juego subterráneo* pone especial énfasis en la construcción del personaje de Martín (Felipe Camargo) desde una perspectiva mitológica. En este sentido, el protagonista, cuyo trabajo es tocar el piano en un bar, se asemeja a Orfeo por su dominio del instrumento musical. Uno de los puntos de acercamiento con Tania (Daniela Escobar), madre de una niña autista llamada Victoria (Thavyne Ferrari), es el piano que posee en su casa. Asimismo, el siguiente encuentro sucede en el ámbito de trabajo de Martín. También el vínculo amoroso que mantiene con Ana (María Luisa Mendoza), una modelo que se prostituye, se halla cimentado en la música.

Gervitz se sirve de la versión del mito de Orfeo que, entre otras cualidades sobrenaturales, remite al poder sedativo de su canto. Si bien en el film el canto no constituye el *métier* básico del protagonista, la potencialidad curativa será efecto de su música. Así, en varias oportunidades somos testigos de la positiva incidencia que tiene el sonido emanado del piano capaz de aplacar los ataques de la pequeña Victoria; del mismo modo, una flauta los unirá en diversos momentos.

Consideramos que la incorporación del personaje de Laura (Júlia Lemmertz) a la historia enfatiza el carácter mítico por su similitud con el adivino griego Tiresias. Igualmente, su falencia visual es compensada por la habilidad de predecir el futuro. Laura, que posee lentes oscuros y camina con un bastón, se presenta como una escritora a la que le apasiona vaticinar finales. En ese orden conoce a Martín en el subterráneo mientras escuchan el relato de dos mujeres sobre un intercambio visual. De manera paradójica el protagonista cree que su mirada es correspondida con una sonrisa pero es un tropiezo de

Laura lo que consiente la proximidad, ella afirma al respecto: “eso me pasa por meterme en la vida de los demás”.

A lo largo del film se presenta como un personaje de consulta permanente para Martín oficiando el papel de consejera sobre relaciones amorosas en el mundo subterráneo. Incluso, tiene la capacidad de repetir textualmente frases dichas previamente, como es el caso de la pronunciada por Ana: “podría haber sido mejor que no se encontraran”.

Una búsqueda laberíntica

En “Manuscrito hallado en un bolsillo” el narrador pretende colmar la ruptura imperceptible para los usuarios del subterráneo agobiados y alienados por la rutina. En ese intersticio es que escribe con la clara intención de encontrar la felicidad en el reflejo de la mirada de una mujer en una ventanilla. Durante el viaje, la gente mira sin ver “con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible, cada uno instalado en su burbuja, alineado entre paréntesis, cuidando la vigencia del mínimo aire libre entre rodillas y codos ajenos” (Cortázar, 1995: 51).

La disposición espacial del subterráneo admite múltiples combinaciones cercanas a un laberinto. Dos obras literarias de Cortázar remiten de modo explícito a esta cuestión. Por un lado, el drama lírico *Los reyes* (1949), que originariamente iba a llamarse *El laberinto*, y por otro, *Rayuela* (1963), en un principio denominada *Mandala* en alusión a la representación laberíntica mística del budismo.

El metro es un tema recurrente en la narrativa de Julio Cortázar. Por ejemplo, en “El perseguidor”, incluido en *Las armas secretas* (1959), posibilitaba la apertura a otro tiempo. De igual modo, gran parte de “Manuscrito hallado en un bolsillo” transcurre en el subterráneo de París. El metro en el cuento no sólo establece la relación dicotómica entre el mundo de arriba y el de abajo,

sino que permite el pleno desarrollo del juego. En distintos pasajes compara su estructura con la serie pictórica de árboles realizada por el artista Piet Mondrian entendiendo las bifurcaciones como posibles ramas vivas con una savia atormentada por la rutina de los viajeros. No obstante, los colores vivaces descritos al principio devendrán ramas secas cuando el juego deba ser recommenzado luego de romper las reglas con Marie-Claude.

Por su parte, en *Juego subterráneo* el espacio en el que se circunscriben las acciones no es el metro de París sino el de la ciudad de San Pablo. Durante la secuencia inicial la cámara muestra edificios con el sonido de los destellos que se producen en el metro con la intención de aunar el mundo de arriba con el de abajo. Asimismo, el camino trazado por Martín en el mapa de subtes de su habitación, bajar en la Sé y tomar la línea roja hasta República, coincide con el manuscrito que porta en su búsqueda bajo tierra.

En las primeras escenas puede visualizarse que el nombre de una de las estaciones es “Destino”. Cuando Martín conoce a Ana observa que las dos líneas en la palma de su mano confluyen en un mismo destino. Más adelante, sabremos que el lugar idílico añorado por Ana y motor de su búsqueda personal es Puerto Deseado.

Volviendo a la concepción del metro como laberinto-mandala, en el film Tania representa el contacto de Martín con lo sagrado. Antes del encuentro íntimo Tania exhibe el tatuaje que posee en su pecho diseñado como estructuras laberínticas cuyo centro se encuentra en el abdomen. El sonido de flautas que acompaña el ritual le otorga carácter mítico. Finalmente, la ceremonia concluye con el nombre “Tania” tatuado en el cuerpo de Martín a modo de iniciación en su papel de médium que dominará ambos mundos.

El elemento lúdico

Consideramos que el mito se halla estrechamente ligado al juego en la literatura de Julio Cortázar. Según María Elena Babino, “lo habilita para multiplicar las posibilidades de lo fantástico y rozar, con naturalidad aparente, el mundo de lo trascendente” (2014: 14). Es decir, la intromisión del aspecto lúdico en sus creaciones le permite acceder a los misterios más profundos del ser humano. En sus clases de literatura en Berkeley, el autor explica: “la noción del juego aplicada a la escritura, a la temática o a la manera de ver lo que se está contando, le da una dinámica, una fuerza a la expresión que la mera comunicación seria y formal —aunque esté muy bien escrita y muy bien planteada— no alcanza a transmitir al lector” (Cortázar, 2014: 183).

En “Manuscrito hallado en un bolsillo” el elemento lúdico adquiere absoluta relevancia. En las primeras líneas el narrador iguala la naturaleza de su juego con el azar imperante en la ruleta y el hipódromo debido a que “se fundan en una decisión que no depende del jugador, sobre la cual éste no puede influir en absoluto” (Imrei, 2002: 12). En tal sentido recordamos que Hans-Georg Gadamer enumera entre las características que implica el juego en una obra de arte: el movimiento repetitivo, la utilización de reglas y la co-participación.

El protagonista del cuento explicita las reglas del juego que lo involucra: “una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje” (Cortázar, 1995: 54). Las distintas mujeres que son perseguidas desaparecen de su vida al dirigirse a otro pasillo; sin embargo, transgrede las reglas del juego cuando sigue a Marie-Claude por la escalera hacia el mundo de arriba con el propósito de que las arañas dejaran de morderlo. El siguiente enunciado funciona como disparador del romance: “No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado”

(Cortázar, 1995: 58). En el film aparecerá la frase pronunciada por Martín al personaje de Ana para dar inicio a la interrupción.

Además, el juego posibilita la apertura hacia un tiempo circular ligado al mito. Cada estación de metro representa una capa distinta del futuro donde los avances y retrocesos los otorgan las miradas y sonrisas de las mujeres partícipes. El primer acercamiento, descrito como un tiempo estancado, nace de “una ceremonia que alguna vez había empezado a celebrar contra todo lo razonable” (Cortázar, 1995: 52). En este sentido, el ritual se reitera en un movimiento repetitivo en cada (des)encuentro con una mujer.

Para Gadamer, el “jugar exige siempre un <jugar-con>. Incluso el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando” (2012: 69). De esta manera, el personaje principal del relato impone a las mujeres con las que se cruza en el metro su juego así sean otras Paula o Marie-Claude.

Por su parte, *Juego subterráneo* expone desde el título que la transposición remarcará el aspecto lúdico del cuento. Así, en una de las primeras escenas, vemos a Martín con los ojos vendados indicando al azar en el mapa de conexiones subterráneas cuál será su próximo destino. Con un marcador destaca la estación “Paraíso” como parte del entramado que implicará el recorrido del juego. Cual gallito ciego, deberá atrapar a otro participante y develar su identidad.

En el film Nina, Sofía y Silvia son los primeros nombres que pronuncia Martín habilitándolas, al mismo tiempo, como co-participantes del juego. Más adelante, cambiará esta la regla porque prefiere no imponer la identidad de antemano sino escuchar a la protagonista: “no te daré un nombre, tú me dirás el tuyo”, dice la voz en *off* que exterioriza sus pensamientos. Mientras predice los movimientos de las distintas mujeres, una mirada cómplice y el olvido de un paraguas dan inicio a una persecución por las combinaciones subterráneas. De esta forma, serán varios objetos perdidos los que le

permitirán el encuentro. Por ejemplo, Ana le regala un encendedor similar al que había olvidado.

A diferencia del cuento, la primera transgresión de las reglas está directamente vinculada a la crisis de Victoria en el subterráneo ya que lo insta a salir del juego. No obstante, Cortázar también relaciona a los niños con el aspecto lúdico en el relato: “está claro que bajarán porque recogen sus cuadernos y sus reglas, se acercan riendo y jugando a la puerta” (1995: 50). Asimismo, atribuye a los niños la capacidad de explorar cada cosa, en contraposición a los pasajeros adultos que resultan alienados.

En varios momentos el modo de vincularse con Ana va a hacer alusión a lo lúdico. A modo de ejemplo, cuando manipulan la llama del encendedor podría leerse como metáfora del peligro que se avecina por la red de prostitución en la que ella se encuentra inmersa. De igual modo, juegan al *pool* antes del encuentro íntimo trunco que marca la instancia en la que, tal como profetiza Laura, “ya no sabe si juega el juego o el juego está jugando con él”.

Siguiendo con esta línea, el aspecto lúdico se evidencia en los parlamentos de los personajes. El director Roberto Gervitz incorpora a Mercedes (Maitê Proença), encargada de regentar el negocio sexual, a la historia como una de las maneras de transponer ese elemento de la literatura cortazariana. Durante una discusión con Ana le dice: “tus juegos me pueden cortar la licencia. Aceptaste las reglas, ganaste buena guita, el juego no es así”.

Para concluir, el cuento finaliza de forma ambigua dejando a los lectores con la incertidumbre respecto de la decisión del protagonista. La angustia que lo invade está atravesada por la mirada de Marie-Claude cuya palidez se mimetiza con la del hombre dando a suponer que va a suicidarse en el metro. En cambio, en el film Martín puede trascender ese momento de desazón y comenzar una nueva vida en Puerto Deseado junto a Ana con quien sólo basta un intercambio de miradas para continuar el juego.

Ficha técnica

Título original: *Jogo subterrâneo*

País: Brasil

Director: Roberto Gervitz

Guión: Jorge Durán, Roberto Gervitz

Música: Luiz Henrique Xavier

Fotografía: Lauro Escorel

Reparto: Felipe Camargo, Thavyne Ferrari, Daniela Escobar, Júlia Lemmertz, María Luisa Mendonça

Productora: Grapho Produções Artísticas/ Miravista/ Vagalume Produções Cinematográficas

Duración: 109 min.

Año: 2005

Bibliografía referida

Babino, M. E. (2014). "Julio Cortázar, la literatura y los mitos". En Bauzá, H. (comp.), *Entrecruzamientos entre la literatura y las artes - Cortázar, Bioy Casares y Shakespeare-*. (pp. 9-24). Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Centro de Estudios del Imaginario.

Bauzá, H. (1997). *Voces y visiones*. Buenos Aires: Biblos.

Capitán, Gómez, F (2008). "Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar". En *Amaltea. Revista de mitocrítica*, pp. 171-198.

Cortázar, J. (1995). *Octaedro*. Buenos Aires: Alfaguara.

(2000). *Cartas 1964-1968*. Buenos Aires: Alfaguara.

(2004). *Cuentos completos/I*. Buenos Aires: Punto de lectura.

(2010). *Cartas a los Jonquières*. Buenos Aires: Alfaguara.

- (2014). *Julio Cortázar. Clases de literatura: Berkeley 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Gadamer, H. (2012). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.
- Grimal, P. (2005). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Imrei, A. (2002). “Sueño sobre el Encuentro: análisis de símbolos en *Manuscrito hallado en un bolsillo* de Julio Cortázar”. En *Análisis narratológico* (pp. 7-22). Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.
- Scholz, L. (1976). “Un Octaedro del *Octaedro* de Julio Cortázar”. En *Revista Iberoamericana*, pp. 447-458.

TRAGEDIA Y POLÍTICA : LA TRANSPOSICIÓN SHAKESPEAREANA EN *CÉSAR DEBE MORIR DE LOS HERMANOS* TAVIANI¹

Graciela C. Sarti

Como bien sabemos, desde sus comienzos el cine fue un arte voraz, necesitado de armar su propia gramática a partir de los recursos de artes previas, de modos más o menos evidentes: en un primer momento a la fotografía en movimiento se le sumaron estrategias de encuadre y profundidad de campo tomadas de la pintura; más tarde, a comienzos del siglo XX, el fundamental principio de montaje inscripto en la narrativa literaria. Del teatro tomó, desde el inicio, su ser espectáculo, y un dispositivo escénico que, echado a andar el “lenguaje cinematográfico” basado en escala de planos, montaje y *raccord*, entró en colisión con la narrativa recién inaugurada. Desde entonces, y cada vez más, la calificación de teatral aplicada a una película implicó, las más de las veces, un juicio negativo. Sin embargo, en sus ciento veinte años de existencia, el cine ha demostrado que el teatro le sigue resultando una fuente inagotable: las más de las veces fue y es proveedor de temas de transposición; también existió, desde el vamos, el recurso de la filmación de alguna puesta en escena memorable, en tren de preservarla de su propia inevitable fugacidad –los ejemplos menudean, desde la lejana escena de “La muerte de Hamlet”, interpretada por Sarah Bernhardt en 1900.

¹ Cuando este artículo está en prensa, el 5.IV.2018 fallece a los 88 años el director de cine Vittorio Taviani. Va esta nota como sentido homenaje al ilustre cineasta.

Sin embargo, se ha vuelto recurrente *la explicitación del dispositivo teatral como recurso dentro de un film*: escenografías marcadamente artificiales, documentación de procesos de ensayo y de construcción de escenas y personajes, entradas y salidas del personaje al actor, del actor a la “persona” - en suma, múltiples apelaciones a la ficción dentro de la ficción- se reiteran en las pantallas como marca de una época que ha hecho del artificio explícito una vía para pensar ciertas formas de “verdad”. El tema es mucho más amplio que lo que este texto permite y los ejemplos que podríamos mencionar, cuantiosos. En una somera clasificación de lo que la mostración del dispositivo teatral en el cine² podría representar como productor de sentido, encontramos:

a) *Un tipo de cine que hace denuncia y homenaje de la fuente teatral*, con ejemplos notables y variados como el *Enrique V* de Laurence Olivier (1944), el guión no filmado de *Medea* de Carl Dreyer (1968) o la filmación de la ópera de Mozart *La flauta mágica* por Ingmar Bergman (1975). Este tipo de propuesta implica por lo general un abrir la película con la escena de teatro; luego, un despliegue del código fílmico, con todos los recursos que esto implica en cuanto a multiplicación de espacios y posibilidades del montaje, para volver finalmente al espacio del teatro donde se produce el cierre. Este juego puede leerse como reflexión metalingüística: se indica y homenajea la fuente, pero se desarrolla la posibilidad del cine de trascenderla multiplicando espacios y entrelazando temporalidades o acciones por vía del montaje.

b) *Como reposición del proceso de puesta en escena de una obra teatral, incluyendo el musical, la danza, u otras*. Allí el artilugio teatral puede estar en el medio del texto fílmico o ritmando la narración, a la que va siguiendo en paralelo. Admitiría tres variantes básicas:

² La taxonomía que sigue es adelanto sintético de un trabajo algo mayor respecto de este vínculo entre cine y dispositivo teatral que tenemos en curso de elaboración.

-Una suerte de documental del proceso de gestación, sea esta fílmica o teatral. Buenos ejemplos de esta variante son *Looking for Richard/En busca de Ricardo III* de Al Pacino (1996), desarrollado como una suerte de falso *back stage* de un film en realidad inexistente, ya que esa que se está viendo es la única filmación; *Bodas de Sangre* de Carlos Saura (1981), primera película de su trilogía flamenca íntegramente rodada en una sala de ensayo y como si de un ensayo general se tratara, y el film que aquí consideraremos, *César debe morir* de Paolo y Vittorio Taviani (2012).

-El desarrollo en paralelo de una ficción hasta cierto punto independiente de la obra que se va armando a lo largo del film. Tal el caso de *A midwinter's tale / Cuento de una noche de invierno* (1995) de Kenneth Branagh, que superpone la historia de la dificultosa producción de una puesta en escena de *Hamlet* en un espacio de provincias, con las historias de los actores y director del elenco.

-El desarrollo de una ficción imbricada con la obra. Allí el texto teatral metaforiza y duplica los conflictos entre los personajes/actores. La mención de *The red shoes/ Las zapatillas rojas* de Michael Powell y Emeric Pressburger (1948), *Carmen* de Saura (1983) y *Black swan/ Cisne negro* de Darren Aronofsky (2010), brinda ejemplos variados. En estos casos el momento del estreno de la puesta teatral suele ser el punto culminante, en coincidencia con el desenlace de los conflictos entre los actores/personajes. Naturalmente, cualquiera de las variantes señaladas puede combinarse con otras.

c) *El recurso del dispositivo teatral como "texto" dentro del discurso de la película*

En estos casos suele aparecer el espacio específicamente teatral metaforizando relaciones entre personajes, puntos de vista y sobre todo, como estilizada exposición de lo artificial dentro de la diégesis, como gran cifra de la ficción. Se pueden mencionar, por ejemplo, los recursos de

dirección de arte de *Prospero's Books/ La tempestad*, (1991) en Peter Greenaway, la presentación de ciertos personajes en *Chicago* de Rob Marshall (2002), la secuencia inicial de *Hable con ella* de Pedro Almodóvar (2002), y muy señaladamente, *Ana Karenina* de Joe Wright (2012). Las películas que se enmarcan en el período barroco suelen aprovechar de este recurso, subrayando la importancia que la teatralidad tuvo a lo largo del siglo XVII y buena parte del XVIII en Occidente. Así, *Nightwatching/ La ronda nocturna* de Greenaway (2007) desarrolla una estilizada biografía de Rembrandt en escenarios teatrales, mientras que el inicio de *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau (1990), en un teatro, da la pauta de la teatralidad que domina vidas y acciones, y que va a persistir hasta la escena de la agonía del protagonista. La relación entre barroco y dispositivo teatral es fecunda y reiterada. Baste por el momento recordar la persistente aparición de teatro dentro del teatro en aquel periodo como precedente de esta recurrencia actual al teatro dentro del cine, recurrencia que tensiona los espacios propios de uno y otro lenguaje, y las posibilidades narrativas, de lo oral a lo teatral y lo fílmico.

El caso que aquí nos ocupa es, una vez más, remisión a Shakespeare. Antes que cualquier otra consideración habría que subrayar la omnipresencia del dramaturgo como fuente de transposición cinematográfica. No dudo en afirmar que se trata del autor literario más transpuesto de toda la historia del audiovisual³. Las razones de esa preeminencia serían variadas y, nuevamente, exceden esta comunicación. Atañen también a las distintas valoraciones que se tienen del gran dramaturgo, sean estas o bien de corte esencialista -críticas románticas respecto de la esencial universalidad de Shakespeare y su carácter de contemporaneidad renovada-, o bien contextualistas -críticas que tratan de

³ El manual de Rosenthal (2006), sin ser exhaustivo, registra cincuenta y dos versiones de Shakespeare en el cine entre 1929 y 2000. Esto es, sin considerar el período mudo, ni los años posteriores a la primera publicación del libro, ni otras filmografías que la europea y norteamericana, excepción hecha de Kurosawa.

devolverle al texto los marcos históricos precisos en los que se produjo, muchas veces insistiendo en un carácter todavía tardomedieval del teatro isabelino-, o sus mezclas⁴. Señalaremos solamente las que hacen a esta excepcional película que los hermanos Paolo y Vittorio Taviani, ya octogenarios, filmaron en la cárcel de máxima seguridad de Rebibbia, cercana a Roma, durante varios meses de 2011, y que obtuvo el máximo galardón de la Berlinale de 2012.

Cesare deve morire

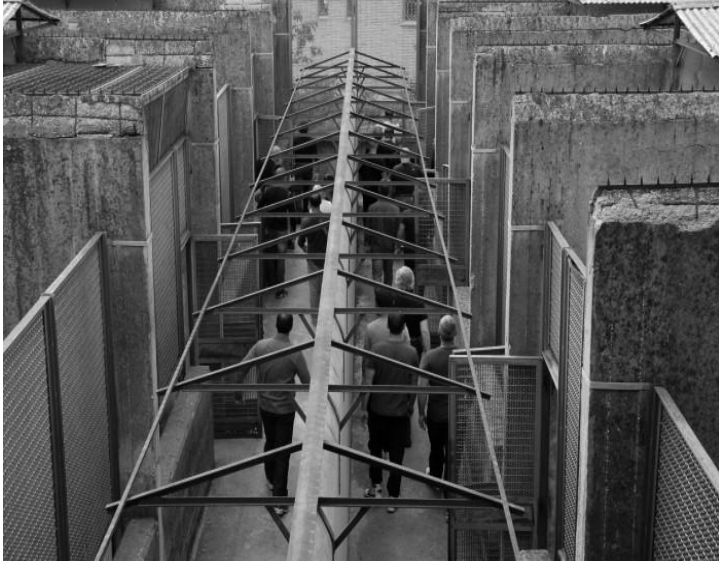
Esta película representa un buen ejemplo de alguna de las variantes arriba mencionadas: desarrolla el proceso de puesta en escena de una pieza de Shakespeare al tiempo que actualiza el texto en función de los actores/personajes, aprovechando la situación de reclusión, las historias personales y el espacio carcelario para releer el texto en clave nueva.

En apretada síntesis: comienza en color, con la escena final de *Julio César* -muerte de Bruto y elogio por Marco Antonio-, jugada en un tablado de teatro convencional y con actores caracterizados. Pasa rápidamente al uso del blanco y negro para situarnos en la cárcel, llevándonos seis meses atrás para registrar el proceso de gestación de la puesta teatral. Lo primero será un *casting* de actores-reclusos, a quienes veremos improvisar una presentación, en un recurso muy propio de los Taviani: pronunciar el mismo texto expresando primero conmoción, luego enojo. Respecto de los seleccionados, luego del *casting* se nos informará rápidamente, por cartel sobreimpreso, la condena que cumplen y las causas de la misma: se trata de condenas muy extensas, incluida alguna cadena perpetua, por delitos graves como narcotráfico, crimen organizado u homicidio. Lo que sigue será el desarrollo de las principales escenas de la obra, en el orden en que aparecen en Shakespeare, con sus dificultades de realización imbricadas con las

⁴ En una publicación anterior para esta Academia he tratado de sintetizarlas (2015).

personalidades de los reclusos y la realidad cotidiana de la cárcel. El cierre del film tiene un planteo circular: volvemos al uso del color para retomar la última escena, como estreno ante espectadores.

Es marca notable del diseño de arte el uso del espacio carcelario como texto: se reiteran sobreencuadres que subrayan la condición de los actores como presos; predomina el uso de un espacio ascético, despojado pero elocuente. Por caso, el entorno asfixiante para resolver la marcha de los conspiradores que van siguiendo a César hacia el Senado -un estrecho pasillo totalmente enrejado y tomado varias veces en picado-, o la muerte de César filmada en un patio cerrado por altas paredes. Son escenarios aprovechados como eficaz recurso sígnico respecto de la situación dramática. No hay escapatoria para este César que, enfáticamente desde el título, “debe” morir. Como contrapartida, el sucesivo cierre de las celdas -puertas pesadas, cerrojos, pequeñas mirillas- con los internos aislados luego del ensayo teatral, metaforiza poderosamente la oposición entre el espacio artístico como lugar de encuentro y la soledad de la reclusión. Llamativamente el espacio que difiere es el de la biblioteca, no solo por su entorno de libros, sino también por la gigantografía de paisaje que la adorna. Como se verá, esto también es aprovechado como importante recurso textual.



La elección de esta cárcel para rodar el film no es azarosa. Desde 1986, la ley Gozzini permitió este tipo de emprendimientos que se sucedieron en Italia - compañías teatrales en cárceles de Volterra, Lodi, Milán, Arezzo-. En este caso, la labor de Fabio Cavalli en Rebibbia, a diez años a la fecha de la filmación, es la base con que contaron los realizadores. El propio Cavalli aparecerá allí, representándose a sí mismo. En un texto elocuente Paolino Nappi ha desarrollado, entre otros tópicos, la función del teatro en cárceles en los proyectos italianos como un trabajo entre “el diálogo y la memoria, dos de los pilares de la práctica teatral, [que] asumen una importancia crucial, porque se vuelven instrumentos para reaccionar, para vivir la condición carcelaria sin traumáticas rupturas con el pasado” (37).

Tampoco es un dato menor la presencia de Salvatore Striano en rol protagónico. Nacido en 1972, Striano fue, desde niño, delincuente de las calles de Nápoles. A los catorce años, con amigos, se enfrentó a la mafia con

las armas de la mafia, generando una facción rival: los *Teste matte*. Encarcelado en Madrid es trasladado a Rebibbia, donde el contacto con Cavalli da una nueva dirección a su vida. En 2008 protagoniza el film *Gomorra* de Matteo Garrone, y comienza una carrera exitosa. Para la filmación de *Cesare...* vuelve a una Rebibbia que conoce muy bien. En 2015 edita, en colaboración con Guido Lombardi, la novela autobiográfica *Teste matte*. En 2016 publica *La tempesta di Sasà*, publicitada como “la novela de una vida salvada por Shakespeare y por el amor de los libros”. El papel del teatro y la cultura como vía de rehabilitación cobra aquí especial relevancia.

¿Por qué *Julio César*?

La elección de obras de canon como ésta es una constante en los proyectos de teatro en cárceles a los que aludimos. Como señalara Cavalli, estos talleres se enmarcan en una propuesta respecto de la “segunda oportunidad”. Pensados para adultos “que no han conocido la belleza”, pretenden poner en contacto a esos actores con “las expresiones más altas de la cultura universal” (citado en Nappi, 39), haciendo centro no en la corporalidad sino en el *lógos*, pero en palabra expresada en el dialecto de cada uno. Será momento importante del film aquél en que Cavalli indica que cada uno se exprese en su dialecto natal, pero considerando que se trata de “personajes nobles” hablando ese dialecto: ni una coloquialidad excesiva, ni un distanciamiento lingüístico.

Naturalmente, habrá algunas razones prácticas para haber elegido *Julio César*, una obra como ésta es particularmente adaptable a los requerimientos de una cárcel de hombres. La pieza tiene solo dos personajes femeninos, muy secundarios y fácilmente suprimibles, cosa que no sucede con otros dramas de Shakespeare, incluido el ciclo de los llamados dramas históricos. Además, es relativa a un personaje que, para reclusos italianos, forma parte de una tradición transmitida desde la escuela y que puede ser sentida como propia. Pero no se trata solo de eso. Declaró Paolo Taviani:

Hemos elegido esta tragedia de Shakespeare porque habla de tiranos, de traición, de odio, de homicidio, de venganza [...] Nuestra propuesta hacía

hincapié sobre el pasado [de los actores-reclusos], lejano o reciente, forjado a partir de valores traicionados, de uniones rotas... En contraposición a la tremenda realidad surgió esta obra que habla de las mismas cosas pero bajo una perspectiva distinta. He aquí *Julio César*, una tragedia donde Shakespeare pone en juego las grandes relaciones que unen a los hombres o los enfrentan el uno al otro: el poder y la libertad, la amistad y la traición, el delito y la venganza... Cuando llegó el día en el que grabamos la escena del asesinato de César, en la que nuestros actores aparecían con la daga en la mano, tuvimos que pedirles que buscaran la fuerza homicida en sí mismos. Por un instante pensamos retirar las palabras recién pronunciadas. Pero no: ellos eran muy conscientes de la necesidad de mirar de manera directa a la realidad. Fue este el motivo que nos llevó a seguirlos en sus días y en sus noches. (Citado en Nappi, 43)

Julio César no es una obra que se deje interpretar con facilidad. Fue estrenada presumiblemente hacia 1599, es decir, con posterioridad al ciclo de los Dramas históricos que reponen el fin de la edad media inglesa y los sangrientos conflictos por la corona en ese período -y nunca tendremos del todo claro por qué esas son las obras “históricas” dentro del *corpus*, y no ésta, junto a *Coriolano*, *Pericles*, *Tito Andrónico* y aun *Rey Lear* o *Macbeth*, dado que sus personajes o asuntos también son históricos-; decíamos, que estrenada justo antes del ciclo de las grandes tragedias representa un punto de inflexión. Bloom la ve como la “tragedia de Bruto”, y razón no le falta, dado que Bruto pareciera ser, dentro del sistema de personajes, el único que no trampea y se maneja con un principismo rayano en la ingenuidad: una ingenuidad política que le cuestan fracaso y vida. La marca de todo el texto es la más absoluta ambigüedad. Nada es lo que parece. César rechaza tres veces la corona que le ofrece Marco Antonio ante la plebe entusiasmada -escena que no vemos, pero sí oímos, comentada por Casio para Bruto como marca de una notable hipocresía política-. Luego irá a la muerte, pese a los

presagios y advertencias en contra, por la trampa de Decio: no conviene dejar de acudir al Senado en los idus de marzo, ya que éste “te ofrecerá la corona” y mañana podría cambiar de idea.

Si las intenciones de César son ambiguas, lo mismo puede decirse tanto de los conjurados en su contra como de sus opositores. ¿Son los asesinos legítimos defensores de la República ante la ambición de César? César es asesinado en previsión de lo que podría llegar a hacer. De hecho, el famoso soliloquio de Bruto en el primer acto parte de la certeza de que César “debe” morir, para luego examinar las posibles debilidades de su argumento, cuando en verdad la decisión está tomada de antemano. Luego, los vengadores de César, ¿responden por la justicia y la moral que invocan o más bien se mueven por oscuros intereses políticos? Parece claro esto último encarnado en la ubicua figura de Marco Antonio. Aun Casio, el instigador y amigo entrañable de Bruto, arma una trampa para urgir a Bruto a asumir el liderazgo de la conjura: falsos anónimos, con distintas caligrafías, donde supuestos ciudadanos le reclamarían actuar. En esta pieza no hay buenos y malos, todos se proclaman nobles, elevados y admirables; pero su actuar es eminentemente político, salvo Bruto, el estoico en estado puro.

Clave resulta el uso del discurso. Los asesinos hacen los elogios de sus víctimas o enemigos mortales: Bruto ante César muerto, Marco Antonio ante Bruto muerto -el paralelo es abrumador-. La palabra no dice verdad, es herramienta de manipulación, con lo que el famoso parlamento de Marco Antonio ante la plebe, donde enfática e irónicamente, llama una y otra vez a los conjurados “hombres honestos”, mientras fogonea los ánimos para la revuelta popular contra ellos, no es más que la explicitación de lo que corre por debajo. En páginas notables A. Nuttall ha subrayado el uso retórico en uno y otro personaje, según la división de Quintiliano entre retórica ática y retórica asiática (185-187). La primera se dirige a la razón y argumenta; la segunda a los afectos, y entusiasmo. Claramente Bruto, como estoico cuyo

ideal es el dominio de las pasiones, maneja la primera forma de discurso sin percatarse de que su interlocutor, la plebe, es voluble y desea ser cautivado. No por nada la primera escena de la obra nos había mostrado a personajes populares que aclaman a César y son increpados por su inconstancia: apenas antes aclamaban de igual modo a su enemigo Pompeyo. Si Bruto no entiende ese carácter inconstante, tampoco comprende que esa plebe no cultive el amor por la república -ese amor extremo que a él lo habita y lo ha llevado a sacrificar a quien también dice amar, César-. Allí la habilidad de Shakespeare al introducir, con enorme economía de medios, el grito del “tercer plebeyo”, quien pide una corona para Bruto: obviamente el discurso de Bruto no es comprendido, si luego del mismo cabe una propuesta de coronación. El uso de la anáfora *Who is here?* en cada párrafo de la alocución de Bruto resulta persuasivo en un primer momento.

Pero luego, el eficaz uso de la *occultatio* por parte de Marco Antonio logra torcer la suerte de la conjura. Declara no ser un rétor ni un político, para manifestarse inmediatamente como habilísimo en ambos aspectos. Y ese público que, entonces, no espera ser persuadido por quien dice no tener la intención ni la habilidad para tal cosa, cae ante la reiteración irónica de que los conjurados “son hombres honestos” y, sobre todo, ante la farsa de negarse a la lectura del supuesto testamento de César, cuyo contenido igualmente revela de inmediato: ese César ambicioso de una corona estaría legando sus bienes al pueblo. El resultado es la revuelta. La irracionalidad que habita en la turba queda subrayada en el asesinato de Cinna el poeta, confundido con Cinna el conspirador.

Desde muy temprano en la obra de los Taviani la historia ha ocupado un lugar de privilegio, ya que permite hablar del presente desde un grado de distancia. Como declararan en entrevista del año 1975:

“(…) aun cuando se habla del pasado, se hace para hablar del presente. Recorriendo las etapas de la Historia, nos encontramos a menudo con momentos que guardan analogías con el presente, que contienen una serie de

tensiones, interrogantes y contradicciones que, si las hacemos revivir, nos permiten hablar de las tensiones, interrogantes y contradicciones de hoy mismo. Y ello con un distanciamiento y una lejanía que, creemos, nos permiten ser más lúcidos que si hablásemos directamente de los problemas que existen a nuestro alrededor.” (En Lara, 1975, 125-126).

Esto sucede claramente en *César debe morir*. Los actores-presidarios van a reconocer los paralelos entre sus vidas y el texto. Por solo citar tres momentos: durante un ensayo del primer acto, jugado ante una ventana, Cosimo Rega/Casio recita *Roma, città senza vergogna* -se trata de la escena donde junto a Bruto contempla los tres intentos de entregar la corona a César frente a la plebe-; luego añade como para sí: *Pure te, Napoli mia, sei diventata una città senza vergogna*. Inmediatamente se disculpa, para comentar que le parece que este Shakespeare haya vivido en las calles de su ciudad. También Striano/Bruto encuentra un fuerte vínculo con su historia personal. En otro ensayo, en un pasillo de la cárcel, debe decir el pasaje de la angustia de Bruto frente al crimen por ocurrir: allí cuando se pregunta si no sería posible extirpar el mal del pecho de César sin necesidad de rasgarlo. Pero la turbación no le permite decir sus líneas. Es que le recuerda un momento de su juventud, cuando un amigo y compañero de venta callejera fue conminado por la mafia para hacer callar a un soplón, “un infame, un *quaquaraquá*”. Y el joven llevado al asesinato se hace la misma pregunta: *le parole erano diverse, ma uguali*, dice Striano. Más adelante, Bruto cuenta la continuidad del argumento de la pieza a sus compañeros de celda -la plebe sublevada, el incendio de las casa de los conjurados, la huida-; uno responde: *Come a casa mia, in Nigeria*. Si de resemantizaciones se trata, el texto de Shakespeare revela su absoluta vigencia a través de la experiencia de vida de los presidarios, pero esta remisión tiene dos caras. La mayoría de los reclusos tiene condena por narcotráfico y por crimen organizado. Si el discurso evidentemente político de *Julio César* puede reconocerse en relación

al de los mundos del delito contemporáneo, esto dice mucho más de lo que aparentemente dice. El paralelo tiene lectura de ida y vuelta.



Fotograma de *César debe morir*. Escena del asesinato de César

Teatro/cine/teatro

Como señalábamos más arriba, aquí se imbrican uno y otro lenguaje expresivo. También se potencian mutuamente. En principio, y dada la escena inicial, estaríamos en presencia de la filmación de un proceso de puesta teatral. Sin embargo, los espacios elegidos nos desarman esa única posibilidad. Por caso en la escena de Casio y Bruto recién citada, junto a una

ventana, la marcación es cinematográfica. También lo será la resolución de la muerte de César y el discurso de Marco Antonio ante su cadáver, jugada en un patio de la prisión, ante la mirada de guardias que, desde lo alto, contemplan interesados y demoran el ingreso de los presos a sus celdas para ver el final de la escena. Es notable el aprovechamiento de este patio, en juego de picado y contrapicado, para desarrollar el efecto del discurso de Marco Antonio en los presidiarios asomados a las ventanas.



Fotograma de *César debe morir*. Escena del discurso de Marco Antonio ante el cadáver de César

El cine, con los recursos del cine, homenajea al teatro, promotor de ideas y movilizador de conciencias. Y le da la posibilidad de desarrollar nuevos sentidos en plenitud. Han comenzado los ensayos. Bruto/Sasà Striano y Casio/Cosimo Rega son llevados a sus celdas. Pero el ensayo continúa, a dos voces, por obra del montaje alterno. Aunque ellos no pueden interactuar entre sí, aislados uno del otro, las réplicas coinciden, subrayadas por el *raccord* de

dirección. El teatro tiene la magia de superar las barreras de la cárcel y poner en contacto a quienes no pueden verse. Pero también tiene sus límites. La escena se corta por la intrusión de un dato de la realidad: una frase en principio fuera de campo, más un paneo a izquierda en la celda de Rega, es decir, en la dirección en que como espectadores venimos ubicando la celda de Striano, incluye ahora a otro presidiario, compañero de encierro. Frente a las líneas de Casio *Fidati di me, amico gentile, come io mi fido di te*, este nuevo personaje ha comentado, sarcástico: *Non ti fidare, grande attore...* El teatro puede acercar, hacer pensar, liberar, puede hacer surgir los conflictos latentes, pero no puede resolverlos.

Otro momento destacable respecto del despliegue de las posibilidades propiamente cinematográficas se da en el traspaso entre la escena de Lucio dormido mientras Bruto vela y la posterior del engaño de Decio para atraer a César a la trampa. Se está cerrando la escena anterior, que corresponde a un tema recurrente en Shakespeare, la contraposición entre el personaje que carga con el desvelo de una gran responsabilidad política y el buen dormir de quien solo tiene obligaciones sencillas. La locación es en la celda de Striano quien, en personaje de Bruto, le dice a Vincenzo Gallo efectivamente dormido: *Dorme Lucio, meglio così*. El sonido melancólico de un saxo acompaña un fundido encadenado del rostro de Lucio dormido hacia un bello paisaje de costa y mar que parece evocar la libertad perdida, el deseo, el recuerdo. La imagen, que primero aparece sobreimpresa en el rostro del soñador, como si fuera la revelación de lo que éste sueña, luego revela su artificio y su preciso lugar: es un gran poster la biblioteca, y allí se encuentra Giovanni Arcuri leyendo *De Bello Gallico* y *De Bello Civili*. Quien encarna a César lee a César. Luego allí, en la biblioteca, se inicia el ensayo de la escena con Decio, bajo dirección de Cavalli y en compañía del resto del elenco. Pero el texto entre Decio y César posibilita que surjan conflictos entre los actores-reclusos. Arcuri y Bonetti pasan de la ficción a una realidad de confrontación violenta que Cavalli no puede resolver; son los propios internos quienes

superan este inconveniente que haría peligrar el proyecto. Resuelto el trance, una cámara subjetiva de Gallo/Lucio se detiene en el paisaje de la pared. El virado final de esta imagen, único momento en color fuera del inicio y el cierre del film, subraya su cualidad especial. Quien lo mira tiene una condena perpetua, jamás podrá volver a ver algo similar. Con singular economía de medios se ha pasado del sueño a la vigilia y de ésta a la ensoñación, del posible recuerdo a la locación real y nuevamente al recuerdo, de la ficción dentro de la ficción, a la verdad *en* la ficción.

El discurso de *César debe morir* no es eufórico, ni especialmente esperanzado u optimista. Es realista aun cuando subraye el papel fundamental de la cultura y la ficción como formas de comprensión del mundo, como accesos a estadios de mayor conciencia. Esa conciencia puede ser dolorosa. La frase del final, vuelto Cosimo Rega a su celda, que es una frase guionada, no puede revelarlo mejor: “Desde que conocí el arte, esta celda se ha convertido en una prisión”.

Ficha técnica del film:

Dirección: Paolo y Vittorio Taviani
Basada en *Julio César* de W. Shakespeare

Guión: Paolo y Vittorio Taviani

Elenco:

Cosimo Rega	Cassio
Salvatore Striano	Bruto
Giovanni Arcuri	Cesare
Antonio Frasca	Marcantonio
Juan Darío Bonetti	Decio
Vincenzo Gallo	Lucio
Rosario Majorana	Metello
Francesco De Masi	Trebonio
Gennaro Solito	Cinna
Vittorio Parrella	Casca
Fabio Cavalli	Director Teatral

Producción: Agnese Fontana, Donatella Palermo,
Laura Andreini Salerno, Cecilia
Valmarana, Grazia Volpi

Música: Giuliano Taviani y Carmelo Travia

Fotografía: Simone Zampagni

Edición: Roberto Perpignani

Bibliografía:

- Lara, Fernando, entrevistador: “La reflexión histórica de los hermanos Taviani”. Revista *Tiempo de Historia*. N° 5. Año I, 1/4/1975, pp.125-126. Disponible on-line en: <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/25111/3/THI~N5~P125-127.pdf> Gredos-Repositorio documental Universidad de Salamanca.
- Bloom, H. (2008). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá. Grupo Editorial Norma.
- Nappi, Paolino, “Desde que he conocido el arte...”: experiencia carcelaria, teatro y cine de lo real en *Cesare deve morire* de los hermanos Taviani. En *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XIX*: 31-54. Disponible on-line en: RODERIC (Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura), Universitat de Valencia. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/45685/5136126.pdf?sequence=1>
- Nutall, A.D. (2007). *Shakespeare the thinker*. Yale University Press.
- Rosenthal, D. (2006). *Shakespeare en el cine*. Buenos Aires. Catálogos.
- Sarti, G: (2015). “Shakespeare cercano y lejano”. En *Reflexiones humanistas. Nuevas lecturas sobre antiguos y modernos*, Hugo F. Bauzá compilador. Buenos Aires. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

ÍNDICE

Nota liminar	página 3
A modo de introducción	página 5
Babino, María Elena, <i>La Ilíada</i> de César Brie. Un espacio escénico para la articulación entre tragedia y poder en el mundo antiguo	página 11
Bauzá, Hugo Francisco, <i>El Partenón</i> de Atenas y el <i>Partenón de libros prohibidos</i> de Marta Minujín	página 23
Oulego, Daniela, Cortázar: el mito de Orfeo y su vínculo con el cine	página 39
Sarti, Graciela C., Tragedia y política: la transposición shakespeareana en <i>César debe morir</i> de los hermanos Taviani	página 53