

# LA POTENCIA DEL DESEO EN TRES RELECTURAS DE HEROÍNAS CLÁSICAS

THE POWER OF THE DESIRE IN THREE REREADING OF CLASSIC HEROINES

Sara Rojo\*

Universidade Federal de Minas Gerais

## RESUMEN

A partir de la teoría de Rancière sobre el “reparto de lo sensible” (2009), en este ensayo se establece una relación entre deseo y muerte en tres piezas latinoamericanas basadas en tragedias clásicas. En orden de estrenos son las siguientes obras: *La viuda de Apablaza*, de 1928, en Chile (Fedra), de Germán Luco Cruchaga; *Antígona Vélez*, de 1952, de Leopoldo Marechal, en Argentina (Antígona) y *Klássico (com k)*, de 2013, de Mayombe Grupo de Teatro, en Brasil (Medea). Según Rancière, “lo que llamamos imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea cierto sentido de realidad, cierto sentido común.”. (*El espectador emancipado*, p.104) Las tres heroínas presentan caracteres configurados por la tensión subversiva entre deseo y muerte. Sólo que sus imágenes adquieren particularidades, sentidos de realidad específicos de acuerdo a cada uno de los “dispositivos” en los cuales se encuentran. Pretende-se discutir el tema de la muerte femenina como restitución del orden perdido, que está presente en las tragedias de Sófocles y Eurípides, en las actualizaciones estudiadas.

## PALABRAS CLAVE

Fedra, Antígona, Medea, reparto de lo sensible, deseo, muerte

Hablar del deseo en las heroínas griegas y en sus relecturas no es novedad, pero la problemática en sí está lejos de haberse agotado y tiene múltiples puertas de entrada. De las cuales he escogido una, la reflexión sobre cómo el deseo y la muerte están tanto en las heroínas del mundo griego como en sus reescrituras unidos a la muerte de forma transgresora. Las fuerzas *Eros* y *Tánatos* (y a veces de las hermanas *Keres*) en el mundo femenino presentan una interdependencia y una conflictividad que necesita ser más estudiada. Por ello, me propongo en este trabajo analizar tres piezas representativas del teatro latinoamericano en las cuales se da visibilidad, de forma particular, a esta problemática. Rancière me sirve de soporte teórico, pues el “reparto de lo sensible” supone algo en común para un grupo o un colectivo:

---

\*sararojo@yahoo.com

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fina entonces, al mismo tiempo, un común repartido e partes exclusivas.<sup>1</sup>

El punto en común es la elección de una imagen de la mitología (las heroínas griegas) como forma de aproximación al imaginario social femenino que se establece en la interrelación entre deseo y muerte. Por otro lado el reparto, según la cita anterior, fija también las partes exclusivas, en este caso esas particularidades son las que traen el tiempo, el espacio de cada pieza y que permiten entender la singularidad de cada una de esas obras.

A partir de ese enfoque, analizaré las piezas y la relación que establecen con las subjetividades en juego en cada contexto. En Medea, por ejemplo, el deseo la lleva a matar y en algunas versiones inclusive al suicidio como en la obra brasileña *Gota de agua*, de Chico Buarque y Paulo Pontes. ¿Hasta qué punto eso no es un “común” en el reparto de lo sensible que estructura a las mujeres en términos políticos?

La muerte final en la tragedia griega es lo que permite la restauración del orden anterior a lo que provocó el desenlace aciago, sólo que en estas heroínas no les llega apenas como un castigo externo. Lo que sucede es que en el “reparto de lo sensible” comunitario se exige a estas heroínas ciertas conductas femeninas y cuando las trasgredieron se auto-castigaron inclusive antes del juicio público, pues la exigencia estaba internalizada en ellas. Antígona, después de rebelarse contra el orden del Estado por querer enterrar con honras fúnebres a su hermano que traicionó la ciudad de Tebas, camina altiva hacia la tumba que la sepultará viva y declara que desea unirse a los suyos; Fedra, desde el comienzo de la obra, expresa que el amor que siente sólo lo puede purificar el suicidio, que se concretizará al fin de la pieza, y Medea, después de ser traicionada, mata conscientemente a sus hijos y en algunas versiones se suicida (no sin dolor) viendo en esa acción la única salida posible. Este deseo interno de muerte o de matar se une, así, de forma indisoluble al deseo del cuerpo del otro.

Hay muchas obras latinoamericanas que rescatan uno de estos personajes míticos, aunque, en algunos casos, con otros canales de alternancia. He elegido, para este ensayo tres piezas (una para cada mito). Éstas son, por orden de estreno: *La viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, (1928, chilena); *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, (1951, argentina) y *Klássico (com k)*, de Mayombe Grupo de Teatro, (2013, brasileña). Esta elección me permite abarcar y reflexionar sobre la misma problemática desde tres heroínas, tres períodos diferentes de la historia latinoamericana y tres países distintos. Por lo tanto, dentro de dispositivos particulares.

## FEDRA

La actualización de esta heroína, que realiza el dramaturgo chileno Germán Luco Cruchaga (1894-1936), la analizaré por medio de su re-escritura en la obra, *La*

---

<sup>1</sup> RANCIÈRE. *El reparto de lo sensible*, p. 9.

*viuda de Apablaza* (1928). Esta obra fue seleccionada para componer el primer volumen de la antología de teatro chileno hecha con recursos del Gobierno de ese país a propósito del bicentenario,<sup>2</sup> pues la crítica la considera un canon del teatro chileno, tanto el texto<sup>3</sup> como el montaje realizado en 1956 por La Universidad de Chile y dirigido por Pedro de la Barra.

Germán Luco Cruchaga, Armando Mook (1894-1942) y Antonio Acevedo Hernández (1896-1962) forman el núcleo fundador de la dramaturgia del siglo XX en Chile. Los tres, en líneas diferentes, conforman las bases del teatro chileno. Como si hubiesen hecho un acuerdo previo, cada uno de ellos abordó un sector diferente de la sociedad chilena: Mook, la clase media, Acevedo Hernández, los sectores populares y Luco Cruchaga, el campo.

Este foco temático regional, que escogió el autor que me convoca, dificulta leer de inmediato la vinculación de *La viuda de Apablaza* con el clásico griego, es fácil conformarse con el análisis de las costumbres campesinas del sur de Chile, el lenguaje regional, la moral imperante a inicios de siglo y las formas patronales que asume el trabajo agrícola en ese período. Sólo que parte de la crítica chilena llegó más a fondo y vio las vinculaciones del texto con *Hipólito*, de Eurípides, (432 AC) e, inclusive, con *Fedra* de Jean Racine.

En *La Viuda de Apablaza* hay una sólida recreación de la tragedia de Hipólito, de Eurípides, autor que Luco Cruchaga conocía bien, al parecer sorprendentemente bien, como lo planteó Grínor Rojo, antes que nadie.<sup>4</sup> En la obra griega, la diosa Venus, despreciada por Hipólito, trama su ruina inspirando en Fedra, madrastra de Hipólito, un violento amor por él.<sup>5</sup>

En este caso, mi lectura intentará a partir de esa vinculación ya demostrada, abordar la relación indisoluble que se establece entre el personaje de Fedra, el deseo y la muerte en la obra clásica y en *La viuda de Apablaza*. Según mi interpretación, esto se relaciona con las configuraciones de la experiencia (en este caso del ser mujer) que inducen a formas de actuación que terminan creando un “común” que contiene la muerte como constructora de subjetividad. Este tema me parece que debe ser analizado en términos políticos, pues significa que en el reparto de lo sensible, la parte que les toca a las mujeres lleva adscrita la muerte en distintas sociedades.

Fedra, en la versión de Eurípides, desde el inicio de la tragedia dice que desea morir y que merece la muerte por amar a su hijastro Hipólito, sólo recobra una mínima esperanza de vida cuando cree que su marido está muerto y le declara su amor a Hipólito que la rechaza. La viuda al comienzo del texto no sabe lo que siente, aunque sus

---

<sup>2</sup> HURTADO, María de la Luz y BARRÍA, Mauricio (Orgs.). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena I*. Santiago: Comisión del Bicentenario, 2010, 532 p.

<sup>3</sup> Su primer montaje fue por la Compañía de Evaristo Lillo.

<sup>4</sup> Grínor Rojo señala: “Que Germán Luco Cruchaga conocía Eurípides que además de estar testimoniado por la obra misma, se ha comprobado también por la existencia en su biblioteca personal de un volumen de las obras completas del clásico griego”. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, p. 165.

<sup>5</sup> PIÑA. *Historia del teatro en Chile 1890-1940*, p. 361.

empleados lo intuyen: “REMIGIO: No puede<sup>6</sup> vivir sin Ñico...”<sup>7</sup> Ella actúa como madre preocupada, sólo que ese afecto se revela como deseo erótico ante la eminencia del peligro de perderlo con la llegada de su sobrina de la ciudad (como en la versión de Racine que la protagonista teme perder a Hipólito en los brazos de Aricia) y decide jugarse el todo por el todo. Por eso, la viuda le ofrece al Ñico: tierras, mando, dinero y su propio cuerpo: “LA VIUDA: Pero aquí se hace mi voluntad... Por algo t´hey criado y soy mío. ¡Desde hoy en adelante, vos reemplazái al finao...! Tuyas son las tierras, la plata y la viúa”.<sup>8</sup>

Sólo que al igual que Fedra de Racine, después de declararle su amor a Hipólito e incluso ofrecerle su poder (las tierras/el reino), está en sus manos y se siente aniquilada. Más aún, en el caso de la viuda en que la oferta se concretizó con un matrimonio de conveniencia. Su orgullo ha sido resquebrajado: LA VIUDA: “¿Onde está mi voluntad de fierro?”<sup>9</sup> La viuda en el parlamento anterior ya se declara muerta, siente que debe pagar la pasión que la debilitó. En el reparto político y social de lo que puede o no puede una mujer, no le está permitido amar fuera de la convención establecida para su género. Este sentimiento está internalizado y es él el que la derrota antes que las circunstancias lo hagan.

La muerte posterior de la viuda, como en la tragedia, restituye el orden perdido, incluso el “desliz” que tuvo el padre del Ñico con otra mujer y que lo dejó en la condición de “guacho”, pues él será el dueño de las tierras. La restitución es semejante a la que recibe Aricia en la *Fedra*, de Racine, cuando Teseo le comunica que ahora ella, destituida de sus poderes por el propio Teseo, será su hija. Es interesante observar, en esta obra, como el sentimiento de admiración que tenía Ñico por la viuda se confunde o se mezcla con la calma que le traerá su muerte: “ÑICO: (abrazando a Florita). A nadie la quería como a ella; pero vos, m’hijita linda, erai mi debiliá... ¡Éjame llorar por la viúa, que si’ha esgraciao pa’dejar me gozar solo, antes e morir e la pena de vernos! ¡Éjame llorar por la viúa!”.<sup>10</sup>

Nico llora la muerte de la viuda, pero percibe que la misma le permitirá ser feliz sin culpa, el orden ha sido restituido. De este modo, queda claro el uso que he hecho de la tesis de Rancière para analizar el juego de poderes presente en las piezas. Específicamente, cuando este teórico afirma la existencia de un “sistema de formas a priori que determinan o que se da a sentir.”<sup>11</sup> En términos políticos, el suicidio de la

---

<sup>6</sup> Puede. El texto es citado de acuerdo con el original que utiliza las variantes zonales campesinas del lenguaje oral para mantener la identidad lingüística regional.

<sup>7</sup> LUCO CRUCHAGA En HURTADO y BARRÍA. La viuda de Apablaza. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena I*, p. 198. Uso de variante regional.

<sup>8</sup> LUCO CRUCHAGA En HURTADO y BARRÍA. La viuda de Apablaza. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena I*, p. 215. Uso de variante regional.

<sup>9</sup> LUCO CRUCHAGA En HURTADO y BARRÍA. La viuda de Apablaza. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena I*, p. 219. Uso de variante regional.

<sup>10</sup> LUCO CRUCHAGA En HURTADO y BARRÍA. La viuda de Apablaza. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena I*, p. 225. Uso de variante regional.

<sup>11</sup> RANCIÈRE. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, p. 10.

viuda restituye el orden social requerido para construir una familia dentro de lo que la comunidad acepta como “normal”, por lo tanto, al igual que el suicidio de Fedra en *Hipólito*, de Eurípides, sirve a la mantención del status social previamente existente.

## ANTÍGONA

El texto dramático *Antígona Vélez* (1951), de autoría del escritor católico y peronista argentino Leopoldo Marechal (1900-1970),<sup>12</sup> tuvo diversas representaciones y en distintos géneros. Lo que confirma su éxito a lo largo de la historia del teatro de ese país. Desde su primera temporada, la obra estuvo marcada por este suceso.<sup>13</sup> Otras representaciones relevantes fueron la de 1962 en París, dirigida por Juan Oscar Ponferrada, y la ópera homónima, de Juan Carlos Zorzi, estrenada en 1991 en Teatro Colón.<sup>14</sup> El mito clásico es recreado en la Pampa argentina en el período de enfrentamiento entre blancos e indígenas en el siglo XIX por el dominio de esas tierras, enfrentamiento que culminó, después de lo que se llamó la “campana del desierto”, con el exterminio de gran parte de la población indígena dueña de ese territorio y con el sometimiento de otra.<sup>15</sup>

Según Mirta Arlt:

Marechal trasunta en *Antígona Vélez* la gravitación del campo intelectual de su tiempo histórico y el sentido de un nacionalismo criollista que caracterizó a algunos de los hombres de la generación martinfierrista,<sup>16</sup> la cual incluyó a intelectuales como Borges, Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez y al propio Marechal.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> “Su visible vinculación política con el nacionalismo católico, hace que en 1943, Gustavo Martínez Suviría, entonces Ministro de Educación, le ofrezca la presidencia del Consejo General de Educación y Dirección General de escuelas de la Provincia de Santa Fe, Cargo que Marechal acepta y conserva casi un año, a continuación pasa a ser director general de Cultura de la Nación, en 1946 se convierte en Director de enseñanza superior y artística. En 1948 viaja nuevamente a Europa, siendo esta vez huésped oficial de los gobiernos españoles e italianos. Estas actividades en organismos oficiales se significan una ruptura con sus antiguos camaradas. Desde 1955, al producirse la caída de Perón, Marechal pasa una etapa de olvido y soledad”. Cf.: [www.ladobled.com.ar/biografias/marechal.pdf](http://www.ladobled.com.ar/biografias/marechal.pdf).

<sup>13</sup> En 1951, José María Fernández Usain le solicita al autor *Antígona Vélez* para estrenarla en el Teatro Cervantes, pero “El único original mecanografiado desaparece, pero Eva Perón, enterada de lo ocurrido, le pide telefónicamente a Marechal que haga el esfuerzo de recomponer la obra (...) Marechal cumple con el requerimiento y la obra se estrena el 25 de mayo”. MONGES. Prólogo de *Antígona Vélez*, p. 8.

<sup>14</sup> Datos entregados por Hebe Monges en el prólogo de la obra analizada.

<sup>15</sup> “El informe final que el general Roca ofreció al Congreso sobre esa campaña dice que “14.172 indios fueron reducidos, muertos o prisioneros (algunos historiadores elevan esa cifra a 35.000). Seiscientos indígenas fueron enviados a la zafra en Tucumán. Los prisioneros de guerra fueron incorporados (forzosamente) al Ejército y la Marina para cumplir un servicio de seis años, mientras que las mujeres y los niños se distribuyeron entre familias que las solicitaban (para servicios domésticos o adopción forzada) a través de la Sociedad de Beneficencia.” Cf. <http://elblogdelabibliotecaria.blogspot.com.br/2009/04/historia-argentina-la-conquista-del.html>.

<sup>16</sup> “El martinfierrismo era todavía un elemento residualmente activo pero no arcaico en el campo literario de los años treinta y cuarenta” (MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. Cf. [https://www.academia.edu/3157864/Leopoldo\\_Marechal\\_entre\\_la\\_cuerda\\_poetica\\_y\\_la\\_cuerda\\_humoristica](https://www.academia.edu/3157864/Leopoldo_Marechal_entre_la_cuerda_poetica_y_la_cuerda_humoristica)).

<sup>17</sup> ARLT. *El mito griego: permanencia y relatividad en Antígona Vélez*, de Marechal, p. 50.

Esto significa que, en la obra, la muerte de Antígona sirve a un propósito de Estado, que está más allá de los intereses de los protagonistas, como en la tragedia clásica. Según Doncel, en esta misma línea, señala que “la pampa, el desierto y la llanura – se convierte en el verdadero hado que pesa sobre los personajes”.<sup>18</sup> La pampa “pesa” porque allí impera la violencia como única ley.

La construcción de la nación requiere una fórmula cultural homogeneizadora en la cual no cabe el enfrentamiento a la ley representada por Galván (Creonte) y así lo entiende la propia protagonista. Por lo tanto, aunque estamos frente a una obra que, aparentemente, por su ubicación contextual se alejaría del espacio recreado en la pieza de Sófocles, no es así, pues al igual que en el campo chileno, quien manda es quien establece un tipo de poder autoritario en el local en el que suceden los hechos. Esa situación es la que permite la recreación espacial del mito.

Antígona Vélez, con relación al personaje clásico y a la muerte, tiene un aspecto constante y una variante. Por un lado, la acepta como la protagonista de Sófocles, pero por otro se distancia de la postura de la heroína de la tragedia clásica cuando justifica a su verdugo, al que la ha condenado a galopar hacia el territorio indígena donde caerá bajo las lanzas, asumiendo, de ese modo, la razón de Estado (la importancia de la nación argentina por sobre sus deseos afectivos-familiares) como ética y justa:

El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón. Él quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros; para que el hombre y la mujer, un día, puedan aquí dormir sus noches enteras; para que los niños jueguen sin sobresalto en la llanura. ¡Y eso es cubrir de flores el desierto!<sup>19</sup>

La muerte no es una opción deseada, como en la tragedia de Sófocles, para unirse a los suyos, sino una consecuencia inevitable de la violencia que se vive en La Pampa. Violencia anunciada desde el comienzo de la obra por un coro de hombres y mujeres del pueblo y otro de brujas. Este último, lo leo como un homenaje a Shakespeare.<sup>20</sup>

Según la protagonista, su decisión de oponerse a los designios de Galván, enterrando a su hermano y luego de aceptando la muerte, hubiese sido celebrada por su padre que murió luchando contra los indígenas, si ella no la hubiese debilitado por la pasión terrena, que la llevó incluso a cuestionarse la decisión tomada. La reflexión es que el “trabajar” la muerte se realizó sin pensar en el otro (Lisandro-Hemón):

ANTÍGONA: (...) Si yo hubiese muerto anoche, mi padre hubiera salido a recibirme, allá en el bajo: él y sus veinte sables rotos. ¡Ahora no saldrá! (...)  
MUJER 1 (*al coro de mujeres*): ¡No entendemos lo que dice!  
ANTÍGONA: Porque Antígona Vélez fue madre antes que novia. Facundo Galván y yo hemos trabajado con la muerte, sin pensar en el Otro, que también debió ser escuchado.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Cf. [http://ponce.inter.edu/html/Inter\\_Ethica/pdf/de\\_sofocles\\_a\\_Luis\\_Rafael\\_Sanchez\\_y\\_otras\\_Antmgonas.pdf](http://ponce.inter.edu/html/Inter_Ethica/pdf/de_sofocles_a_Luis_Rafael_Sanchez_y_otras_Antmgonas.pdf).

<sup>19</sup> MARECHAL. *Antígona Vélez*, p. 50.

<sup>20</sup> Las brujas tienen una importancia indiscutible en la obra de este escritor, por ejemplo, en *Macbeth* son quienes inician la pieza.

<sup>21</sup> MARECHAL. *Antígona Vélez*, p. 52-53.

Antígona Vélez se contradice, se cuestiona el no haber contemplado en su decisión al que está vivo, pero tiene vergüenza de no ser recibida con los sabres por quien ya se fue de este mundo. En la dicotomía, vence la muerte y así se lo comunica a Lisandro: “Y Antígona debe morir”.<sup>22</sup> Después sólo sabremos de su deceso, como en las tragedias, por la voz de los otros. La diferencia aquí está en que Lisandro no se suicida frente al cuerpo de Antígona, sino que decide morir con ella: Las mujeres exclaman “¡Dos parejeros frente al sol! ¡Y la muerte delante!”.<sup>23</sup> Ellas mismas son las que informan que brillan las lanzas indígenas que anuncian el fin de la pareja.<sup>24</sup>

Al contrario del personaje de la obra clásica, el Creonte de esta obra no siente culpable de no haber pensado en el otro al “trabajar la muerte”, él cree que hizo lo que debía y, retóricamente, transforma la muerte de los jóvenes en un acto heroico. La justifica, así como se han justificado tantas otras producidas por las guerras que se han librado en “Nuestra América”:<sup>25</sup>

HOMBRE 1 (a Don Facundo): Señor estos dos novios que ahora duermen aquí no le darán nietos.

DON FACUNDO: ¡Me los darán!

HOMBRE 1: ¿Cuáles?

DON FACUNDO: Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre.<sup>26</sup>

La tesis sustentada es que la muerte épica es la semilla que exige la patria para la felicidad de las futuras generaciones. Ese es el “común” postulado por el nacionalismo argentino y dentro del cual se inscribe la pieza analizada.

## MEDEA

Medea es un personaje extremadamente complejo. Seductora, extranjera y maga es capaz de cualquier cosa en función de la pasión. Desde el fratricidio que le permitirá quedarse con quien ama hasta el asesinato de sus propios hijos cuando es traicionada.<sup>27</sup> Agreguémosle a eso lo que expone Tereza Virgínia Barbosa, específicamente, con relación al lenguaje de las tragedias:

---

<sup>22</sup> MARECHAL. *Antígona Vélez*, p. 57.

<sup>23</sup> MARECHAL. *Antígona Vélez*, p. 58.

<sup>24</sup> Es interesante connotar que en esta parte el coro es sólo de mujeres.

<sup>25</sup> Expresión utilizada por José Martí en *Nuestra América*. Me parece oportuno, a propósito de la ideología de *Antígona Vélez*, recordar un fragmento de este texto: “¿En qué patria puede tener un hombre más orgullo que en nuestras repúblicas dolorosas de América, levantadas entre las masas mudas de indios, al ruido de pelea del libro con el cirial, sobre los brazos sangrientos de un centenar de apóstoles?” Cf. [http://www.ciudadseva.com/textos/otros/nuestra\\_america.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/otros/nuestra_america.htm).

<sup>26</sup> MARECHAL. *Antígona Vélez*, p. 63.

<sup>27</sup> El mito de los argonautas tiene un origen muy remoto, probablemente asociado a las expediciones griegas en el mar Negro, durante el período micénico. Pero si tomamos como base las referencias reminiscentes, somos llevados a creer que el asesinato de los hijos por Medea es fruto de la creación de Eurípides. VIEIRA, T. Nota preliminar In Eurípides. *Medea*, p. 9-10.

Aristóteles (Retórica 1410b), en una obra dedicada a la elocuencia, dice que este modo de hablar por medio de metáforas es, para todos, natural y agradable, pues está al servicio de, antes que nada, de enseñar de manera visual, rápida y eficaz y, aún más, sin obviedad, guardando la sensación de distanciamiento.<sup>28</sup>

En nuestra sociedad el lenguaje metafórico, de ese período, es de difícil acceso para la mayoría de las personas. En esas condiciones, y sin pensar en el peso que tiene para un actor representar un clásico, asumir este personaje y llevarlo a la escena no es una tarea fácil y diversas alternativas han sido puestas en los palcos de la historia del teatro para realizarla.<sup>29</sup>

En este caso, me avocaré al análisis de la actualización hecha en el 2013 por Mayombe Grupo de Teatro. Este trabajo se constituye como un clásico de fútbol en un estadio-arena-show donde cuatro personajes (Antígona, Fausto, Medea y Ulises), articulados y provocados por un mediador, se enfrentan a sus trayectorias y a las de quienes los llevan a escena (los actores). De esta forma, la obra se configura como teatro performance tanto por la dinámica de construcción espectacular (juego entre representación de los personajes y presentación de los actores) como por el rescate del pasado (mitológico de los personajes representados y vivencial-afectivo de los propios actores).

Marina Viana construye su Medea en la parodia (no necesariamente cómica) de las representaciones hechas por otras actrices en diferentes períodos históricos (Bibi Ferreira, Maria Callas, etc.) a lo largo de la historia del cine y del teatro. Parte desde la problemática de la heroína griega para llegar al cuestionamiento de la actriz frente al peso del personaje y de lo que él hace con la vida de sus hijos y, en algunos casos, con la suya. Medea mata, la actriz no. Así lo explicita:

Entonces, yo mato. En algunos casos, yo puedo morir también. En otros puedo huir con el carro del sol. Pero yo mato.

Yo que no mato nada. Yo no mato nada carajo. Voy a cargar de todo vida afuera, marcas de amor, de luto, de espolón. Eurípides no conoce mi lado occidental, ni como es rico mi dios ex machina.<sup>30</sup>

La acción dramática constructora de la tragedia clásica y del personaje es el asesinato. En la pieza del Mayombe Grupo de Teatro el personaje la desvela para luego resistirla y,

---

<sup>28</sup> “Aristóteles (Retórica 1410b), em uma obra dedicada à eloquência, que este modo de falar por meio de metáforas é, para todos, natural e agradável, pois tem a serventia de, antes de qualquer outra coisa, ensinar de maneira visual, rápida e eficaz e, ainda mais, sem obviedade, guardando a sensação de estranhamento.” BARBOSA. Prefacio de la *Medeia*, de Eurípides, p. 36.

<sup>29</sup> Trasladada a Turquía o al África, situada en medio del conflicto entre irlandeses e ingleses, convertida en metáfora de la tierra expoliada o medio para abogar contra la represión sexual, la figura de Medea se proyecta en el teatro de las últimas décadas de modo tal que no hubiera podido preverse en los años treinta, cuando Lenormand y Maxwell Anderson deciden sacar a la heroína de su contexto habitual y ubicarla en Asia y en los mares del Sur. CANCELA. *Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Cf. 148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/.../69-90.pdfj.

<sup>30</sup> “Daí eu mato. Em alguns casos, eu posso morrer também. Em outros posso fugir com o carro do sol. Mas eu mato.

Eu que não mato nada. Eu não mato porra nenhuma. Vou carregar tudo vida fora, marcas de amor, de luto, de espora. Eurípides não conhece meu lado ocidental, nem como é gostoso meu deus ex machina.” VIANA, Marina. *Medea. Klássico (com k)*, s/p.



con ello, al destino que le fuera trazado; sólo que para hacerlo mata la propia representación de Medea y se asume totalmente como actriz en la escena final.

Toda esta situación dramática está permeada por un tipo de humor irónico y por la construcción escénica metateatral. Esa opción estética crea una zona de indeterminación, propia del teatro “micropoético”,<sup>31</sup> plagada de tensiones no resueltas entre lo que se representa y quien lo hace. Esta posición de enunciación busca generar un tipo de espectador que incluso se cuestione su propio lugar, su propia historia: “Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia”.<sup>32</sup>

Esta dinámica nos lleva al conflicto de matar por pasión presente en la tragedia de Eurípides y a la reflexión metateatral con relación a la representación de Medea en *Klássico (com K)*: ¿puede un actor-actriz representar lo que no está dentro del universo de los posibles que lo conforman como sujeto? ¿Puede representar un asesinato sin haber asesinado a nadie? La historia del teatro parece decir que sí, la performance lo niega. *Klássico (com K)* lo coloca en escena de forma tensional generando un clímax dramático entre la pasión y muerte que significa construir un personaje y despojarse del mismo al interior de un solo espectáculo. De hecho, el personaje de Medea en esta pieza está construido a partir del deseo de representarlo de la actriz y el borde es la muerte, metafórica, de no conseguirlo. La expresión gestual en la fotografía de la página siguiente aclara esta imagen.

La tragedia nació del culto a Dionisio, el teatro recrea el culto y la fiesta con múltiples estéticas. Una de ellas, con fuerte presencia en la escena contemporánea, es la actualización de los mitos. Algunas veces más cerca de la tragedia, otras más lejos; pero casi siempre retomándolos para discutir problemáticas existenciales y sociales presentes en las obras clásicas y que continúan con un peso innegable en el presente.

En las tres piezas que analicé esto último es lo que sucede, por ello pude discutir la relación entre deseo y muerte en las tres protagonistas a la vez que analizaba el lugar de enunciación desde el cual se trazaba la confrontación con las estructuras de poder existentes. De esta forma, en *La viuda de Apablaza* la muerte de la protagonista restituye el orden preexistente al conflicto; en *Antígona Vélez* la muerte de los jóvenes es transformada en un acto heroico de construcción nacional y en *Klássico (con K)* se utiliza para cuestionar la propia representación.

El tema de la muerte femenina como restitución del orden perdido está presente en las tragedias de Sófocles y Eurípides y en las dos primeras actualizaciones estudiadas, me parece que ello ocurre porque en el reparto de lo sensible a las mujeres les tocó (y a veces aún les toca) el papel de ser castigadas si desean más allá del límite permitido dentro de la configuración simbólica conservadora, pre existente en sus sociedades, y es ello lo que les acarrea la muerte. En la última pieza, la actriz se niega a recorrer ese


---

<sup>31</sup> “La micropoética es la poética de un ente poético particular, de un ‘individuo’ (Strawson, 1989) poético. Suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia”. DUBATTI. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, p. 80.

<sup>32</sup> RANCIÈRE. *El espectador emancipado*, p. 23.



camino, pero su deseo de asumir la fuerza del personaje es tan intenso que una de las dos debe morir. Elige el personaje.

Por lo tanto, no se trata, en estas piezas latinoamericanas, de una pulsión de muerte ajena a los contextos que la crean, más bien se trata de desear intensamente la vida, el sentido que le han dado a la misma y, es ello, lo que las hace superar la materialidad del cuerpo. De este modo, Antígona Vélez acepta su muerte en pos de la “patria”, La viuda de Apablaza se suicida restituyendo el orden familiar perdido y Medea-Marina después de llegar al clímax de la representación, la destruye argumentando que el personaje es capaz de matar, pero su propio cuerpo es incapaz de hacerlo. 

#### ABSTRACT

From Rancière's theory on the distribution of the sensible (2009), is established in this essay a relationship between desire and death in three Latin American plays based on classic tragedy. In order of premieres, they are: *La viuda de Apablaza*, 1928, in Chile (Phaedra), by Germán Luco Cruchaga, *Antígona Vélez*, 1952, by Leopoldo Marechal, in Argentina (*Antigone*) and *Klássico (com k)*, 2013, by Mayombe Grupo de Teatro, in Brazil (Medea). According to Rancière, “what we call image is an element within a device that creates a sense of reality, some common sense” (*El espectador emancipado*, p. 104). The three heroines present characters configured by the subversive tension between desire and death. Their images acquire peculiarities, specific ways of reality according to each of the “devices” in which they find themselves. It is intended to discuss the issue of women's death as restitution of the lost order, which is present in the tragedies of Sophocles and Euripides, in the studied updates.

#### KEYWORDS

Phaedra, Antigone, Medea, distribution of the sensible, desire, death

#### REFERENCIAS

- ARLT, Mirta. El mito griego: permanencia y relatividad en *Antígona Vélez* de Marechal. En: PELLETTIERI, Osvaldo. (Ed.). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y culturas griegas y teatro argentino*. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1997, 127p.
- BARBOSA, Tereza Virgínia. Prefácio. En: EURÍPIDES. *Medeia*. São Paulo: Ateliê editorial, 2013, p.13-39.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego. Tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2009, 120 p.
- LUCO CRUCHAGA, Germán. La viuda de Apablaza. En: HURTADO, M.; M. BARRÍA (Orgs.). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena* V. I. Santiago. Bicentenario, 2010, 225 p.
- DONCEL, María Margarita. *De Sófocles a Luis Rafael Sánchez y otras Antígonas: un canto a la libertad*. Disponible en: <[http://ponce.inter.edu/html/Inter\\_Ethica/pdf/de\\_sofocles\\_a\\_Luis\\_Rafael\\_Sanchez\\_y\\_otras\\_Antmgonas.pdf](http://ponce.inter.edu/html/Inter_Ethica/pdf/de_sofocles_a_Luis_Rafael_Sanchez_y_otras_Antmgonas.pdf)>. Acceso: 11 enero 2014.

- DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008, 217p.
- EURÍPIDES, *Medeia*. Dir. e coord. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa; trad. Trupersa. São Paulo: Ateliê editorial, 2013, 198 p.
- EURÍPIDES. Hipólito. En: EURÍPIDES. *Alceste, Electra, Hipólito*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Marin Claret, 2004, 180 p.
- GONZALEZ BETANCOUR, Juan David. *Antígona y el teatro latinoamericano*. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021528007>>. Acceso: 11 enero 2014.
- HISTORIA ARGENTINA. *La conquista del desierto*. Disponible en: <<http://elblogdelabibliotecaria.blogspot.com.br/2009/04/historia-argentina-la-conquista-del.html>>. Acceso: 14 abril 2014.
- LADOBLED.COM.AR. *Biografía de Leopoldo Marechal*. Disponible en: <[www.ladobled.com.ar/biografias/marechal.pdf](http://www.ladobled.com.ar/biografias/marechal.pdf)>. Acceso: 12 abril 2014.
- MARECHAL, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue, 2012, p. 13-63.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. Disponible en: <[http://www.ciudadseva.com/textos/otros/nuestra\\_america.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/otros/nuestra_america.htm)>. Acceso: 16 enero 2014.
- MAYOMBE GRUPO DE TEATRO. *Klássico (com K)*. Belo Horizonte: Espaço Coletivo Teatral, 2013.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. Disponible en: <[https://www.academia.edu/3157864/Leopoldo\\_Marechal\\_entre\\_la\\_cuerda\\_poetica\\_y\\_la\\_cuerda\\_humoristica](https://www.academia.edu/3157864/Leopoldo_Marechal_entre_la_cuerda_poetica_y_la_cuerda_humoristica)>. Acceso: 12 abril 2014.
- MIRANDA CANCELA, Eline. *Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Disponible en: <[148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/.../69-90.pdf](http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/.../69-90.pdf)>. Acceso 11 enero 2014.
- MONGES, Hebe. Prólogo de *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue, 2012. p. 7-12.
- MONGES, Hebe. Póslogo de *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue, 2012, p. 65-80.
- PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Santiago: Ril Editores, 2009, 413 p.
- PRADENAS, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias XVI-XX*. Santiago: Ediciones LOM, 2006, 519 p.
- RACINE, Jean. *Fedra*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: Pocket, 2002, 108 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom Ediciones, 2009, 62 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dignon. Pontevedra: Ellago ediciones, 2010, 134 p.
- ROJO, Grínor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972, 227 p.
- VIEIRA, Trajano. Nota preliminar. En: EURÍPIDES. *Medeia*. Edición bilingüe. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 191p.

Recebido em 19 de janeiro de 2014

Aprovado em 28 de abril de 2014