

Duelo y extravío, mirada, música y voz

Adriana Musitano*

Orfeo y Eurídice son figuras que desde los griegos hasta hoy han sido un estímulo para los artistas de todos los tiempos. Escritores, músicos, plásticos, se han inspirado en las representaciones y versiones que se conocen desde los griegos hasta hoy: se los halla figurados en antiguos vasos, vasijas y pinturas del renacimiento. En viejos manuscritos se narran sus hazañas en relación con la música y su poder de encantamiento, en poemas épicos, tragedias, óperas, films, blogs o performances se los trae a nuestro tiempo. A Orfeo también se lo ha hecho centro de religiones, como lo muestran los estudios de Colli sobre el llamado corpus órfico,¹ o más recientemente es un pretexto para reflexiones filosóficas y prácticas críticas como en los ensayos de Blanchot (1970, 1993), Foucault (1993), o Detienne (1990), por citar algunos de los autores modernos que en este libro incitan a especular acerca de cómo el relato mítico abre nuevos vínculos con el pensar y el arte de nuestros días. Aún más, se han reescrito de variadísimos modos y veces las relaciones entre Orfeo, Ulises, las Sirenas, el canto que hace perder y la música que detiene el tiempo y cesa el dolor, como consta en la obra de Bauzá (1997: 79- 93) en la que además se aprecia la relación problemática entre audición y visión (131-138).²

* Adriana Musitano es doctora en Letras, Profesora Titular Plenaria e investigadora, en la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado *Poéticas de lo cadavérico en el teatro, la plástica y el videoarte de fin de siglo XX* (Comunicarte, 2011); artículos en revistas especializadas y libros de poesía, entre ellos, *Cuando las urracas oran* (Ultimo Reino, 1989) y *Máximo Mínimo* (Alción, 2009). adrianamusitano@gmail.com

¹ Giorgio Colli (2008: 34 y ss; 123-293; 397-434) realiza el estudio de la textualidad griega referida a la figura de Orfeo, incluidos los textos poéticos, religiosos, filosóficos y referidos a lo mitológico. Hace un análisis de la antigüedad de dichos textos, sean los directos sobre Orfeo, entre ellos las tablillas de oro de los siglos V y IV a. C., o sean los indirectos que aluden a su figura o hechos. Colli es en esta obra un erudito que extrema el cuidado para citar, dar datos e interpretar. Además de mostrar cómo se han estudiado los denominados textos órficos, que van de los más arcaicos hasta los que datan de los siglos II a IV d. C., recoge en griego e italiano, en nuestro caso griego-castellano, las versiones y traducciones de los más destacados filólogos, pone al pie de página las diferencias, de dónde extrajo el texto y así anota puntillosamente cada una de las fuentes, directas o indirectas como los Comentarios, citadas con detención o simplemente mencionadas, y aparecen en algunos casos la ubicación de muchos manuscritos o pliegos. En la parte final Giorgio Colli realiza sus comentarios y amplía las notas a la traducción, por tanto destacamos que este libro fue para nuestra búsqueda una valiosa consulta.

² Pierre Brunel (2002: 47-77) consigna para occidente un exhaustivo listado de las maneras antiguas y modernas de tomar el mito, nombra de los modernos a poetas como Ronsard, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Tiziano, Cocteau y muchos más, que mediante Orfeo realizan producciones que dicen de sus tiempos y

Del gran conjunto existente elegimos aquí la referencia a tres obras, dos que muestran a los dobles de Orfeo, quienes invierten su figura, y una tercera producción en la que de algún modo concurren las figuras, sus dobles y las cuestiones problemáticas relativas a la muerte y la memoria. En un trabajo anterior (Musitano, 2011: 100-103; 174-175) nos remitimos al relato de Virgilio en *Geórgicas*, canto IV, como presentación de la muerte súbita y aciaga y a Aristeo, héroe solar y vital, apicultor y sanador, por tanto la inversión de Orfeo, ya que es quien saca vida del cadáver. Aristeo vuelve a las abejas al ciclo vital cuando logra recuperar su memoria, hace el duelo y realiza sacrificios, reparando las muertes ocasionadas (de Eurídice y las abejas) y por tanto es quien logra dar alimento para los hombres. Orfeo, héroe lunar, es el músico que fracasa en su deseo y no puede volver a la vida a su esposa, al contravenir la orden del dios Hades de no volver su mirada sobre la muerta que sigue sus pasos, saliendo del mundo infernal. El segundo libro que nos incita a otras indagaciones es *Butes* de Pascal Quingnard (2011), allí el doble que invierte la figura del músico es un argonauta que cede ante las voces maravillosas de las Sirenas, salta al mar y va hacia delante, surca el agua y danza. La tercera obra en la que confluyen las figuras es un libreto para ópera de cámara que escribe en 1991 Griselda Gambaro, *La casa sin sosiego*. La dramaturga toma el mito y lo vuelve, por una parte, testimonio y queja ante la política argentina de la desmemoria y denuncia el genocidio de Estado de los años 70; por la otra, al unirse a la tarea del músico Gerardo Gandini y de la directora teatral Laura Yusem, se produce con la puesta un salto hacia lo enigmático, voces y danzas manifiestan la ambigüedad y lo no dicho verbalmente sobre el dolor por los cuerpos insepultos y de la imposibilidad del duelo ante los cuerpos muertos. Teresa/Eurídice y Juan/Orfeo en *La casa sin sosiego* (Gambaro, 1996) son figuras imaginarias en tensión, cuyos cuerpos, piel, voces, emociones y miradas hacen tanto al espacio del mito como del drama argentino de la historia reciente. Nos preguntamos aquí ¿qué es lo que pierde o conoce cada uno de ellos? ¿Lo imposible? ¿Lo no accesible por la mirada? ¿Cuál es el sentido de la prohibición divina o qué es lo que no debe ver Orfeo/Juan? Él no se vuelve, pero sí la mira en el espacio de lo infernal, de la tortura y ella dice de lo inenarrable mediante la locura que la extravía: ¿toma otro camino? ¿O su voz y palabras incomprensibles son el nexo e hilo delicadísimo para

sociedades. No deja de lado las relaciones históricas, pues ve cómo cada época, artista y obra modifican el relato antiguo, moviéndose en una dialéctica de coacción/libertad.

que su cuerpo muerto sea recuperado/velado por su familia? De esta manera, nuestra búsqueda tensiona las representaciones aludidas e indaga acerca de qué dicen y no dicen las figuras del mito en las tres obras consideradas, qué muestran u ocultan. Arriesgamos que al acercar Butes a Juan/Orfeo y a Teresa/Eurídice quizás podamos traspasar el paradigma que desde antiguo reserva el ver/pensar en detrimento del oír/hacer.

La *physis* en el canto arcaico de las Sirenas y el contra-canto de la *polis*

Cruzar un puente, traspasar un río, atravesar una frontera, es abandonar el espacio íntimo y familiar donde uno está en su sitio para penetrar en un horizonte diferente, un espacio extranjero, desconocido, donde se corre el riesgo, al confrontarse con el otro, de descubrirse sin lugar propio, sin identidad (Vernant, 2008:178).

Quignard (2011) en *Butes* varía el texto fuente más usado en la modernidad de occidente para referirse a Orfeo, ya no es el Ovidio de *Metamorfosis* (Canto X) del cual los artistas y pensadores se apropian sino que es y ahora es la figura del Orfeo argonauta, la de los relatos épicos, la que se desdibuja al ponerla en relación con ese otro personaje del relato de los argonautas. El escritor francés muestra que el canto arcaico de las Sirenas es la *physis* que mueve a Butes, ese remero ‘marginal’ a quien pocos remiten.³

El canto acrítico y brutal es el que Ulises ‘vence’, según Quignard, atándose al mástil en la nave de los argonautas y Orfeo triunfa sobre ese llamado sentándose en la nave, tocando su cítara y por medio del ritmo rápido de su música hace que los remeros se alejen de la isla y no se fascinen con el canto de las mujeres-pájaros. Quignard (2011: 14- 15), entonces, lector de Homero y Apolonio –va a un momento anterior a la boda infausta que los poetas latinos Ovidio y Virgilio recrean– narra las iniciativas inversas de Orfeo y Butes, uno sedente y el otro disidente⁴, ambos en relación con la música y el poder de

³ Según Graves (1967, T I: 75, nota 77) las fuentes antiguas que se refieren al Orfeo argonauta son Apolonio de Rodas, Diodoro Sículo, entre otros. En el Tomo II de sus *Mitos Griegos* (1967: 246-254, ítem 148) nombra a Butes, el que salta a la mar, como parte de los argonautas y lo llama “Butes de Atenas, el apicultor” (247), por lo cual se acerca a la figura de Aristeo que Virgilio recrea; figura en la lista de la nave Argos junto a “Orfeo, el poeta tracio”. Graves para esta lista toma como fuentes a Apolodoro, Píndaro, Higino, Tzetzes, Ovidio, Valerio Flaco, entre los ya nombrados Apolonio y Diodoro Sículo. El escritor inglés, además, para narrar el arrojarse al mar de Butes cita como fuente a Pausanias, Estrabón y *Odisea*, canto XII, v1-200 (Graves, 1967, TII: 279, parágrafo d).

⁴ Sosegar, en DRAE (1996, T II: 1907), “(del antiguo *sesegar*, del latín *sessicare*, de *sessum*, sentado). Aplacar, pacificar, aquietar. 2. Fig. Aquietar las alteraciones del ánimo, mitigar las turbaciones y movimientos o el ímpetu de la cólera o ira. ... 3. Pactar o asegurar una cosa. 4. Descansar, reposar”. O sea, aplacar el

encantamiento de la voz: así reescribe y actualiza enigmáticamente el mito. El momento que transcribimos semeja un guión escénico de una ópera moderno tardía, el narrador crea una acción, no sólo por medio de palabras-imágenes sino con sonidos, ritmos y efectos pasionales. Se logra una corporalidad tensa, tal es la teatralidad y capacidad de hacer del relato. La palabra toca el cuerpo y emociones del lector, mueve, produce una experiencia sonora que deja en vilo:

De pronto se eleva una voz femenina y maravillosa. La voz avanza sobre la mar hacia los remeros. Proviene de la isla. De inmediato quieren detenerse; quieren escuchar ese canto; dejan los remos; se levantan de su banco; destensan la vela; van a buscar las piedras ancla; se preparan para lanzar las amarras; quieren alcanzar las orillas de la isla.

Es entonces cuando Orfeo sube al puente del navío y allí se sienta. Coloca su caparazón de tortuga sobre sus muslos. Tensa con fuerza las cuerdas de cítara que fabricó en su casa, en Tracia. Ha añadido dos cuerdas a las siete cuerdas de la lira. Con la ayuda del plectro, **tañe un contra-canto extremadamente rápido** con el fin de rechazar la llamada de las Sirenas (...) Toman otra vez su remo. Están golpeando ya la mar del mismo modo que Orfeo golpea su cítara para darle un mismo ritmo a los movimientos de sus manos; ya se hincha la vela... el navío Argos se aleja ya de la isla cuando, de repente, Butes abandona su remo.

Deja su barco, Sube al puente, salta a la mar.

Nada a través de las olas que hierven.

Su cabeza se aleja, surca el agua, sube, baja en las olas negruzcas... (Quignard, 2011: 9-10. El destacado es nuestro).

En la versión homérica Ulises se hace atar y coloca cera en los oídos, mientras que Quignard destaca que Orfeo es él que se sienta, quien sosiega y deja que el grupo avance y se aleje del peligro. Como contrapartida Butes salta, es el que se une a la mujer pájaro, a Cipris, la Sirena, el que puede perecer en el salto y quien, a diferencia de Orfeo, va hacia delante al encuentro de la voz; no mira hacia atrás en el encuentro con la mujer-cadáver. Ambos son navegantes y en su lance irán hacia un abajo diferente, para el primero es el líquido, y luego, para el segundo, la no solidez de la tierra infernal. Ambos, tras de

movimiento del cuerpo y, por extensión, las emociones o turbaciones. Sin sosiego, en movimiento constante, inquietud y perturbación, conmoción sería su palabra síntesis. Quignard (2011) opone al estar sentado, sosegar, el disenter, y califica a Butes como disidente, en tanto no “se ajusta al sentir o parecer de otro” (DRAE, 1996, T I: 760-761), es quien va en sentido contrario. Por otra parte, no olvidamos que el canto de Orfeo se lo caracteriza como sedante (Bauzá, 1997: 81), con efectos balsámicos sobre las heridas y que calma aún a los monstruosos seres infernales. La palabra sedante está vinculada también al latín *sedere* y Corominas (1976: 530) aclara que sedar viene del latín: “*sēdāre*, propiamente ‘hacer sentar o posar’ ” y liga en esta etimología la palabra sedentario, la acción contraria a la del personaje de Quignard.

recuperarse fugazmente en el amor quedarán muertos en la mar. Quignard opone el contra-canto de Orfeo al canto maravilloso que atrae a Butes.⁵

Como digresión, es interesante relacionar este contra-canto –que en lo musical es análogo al canon, a la rápida superposición de una frase con otra y que engendra la armonía– con la definición de parodia como contra-canto y distancia crítica.⁶ Dice Quignard (2011: 12-13) que con Orfeo se realiza un análisis, es decir una separación que hace “ver” el objeto del saber, graficada en el desatar los nudos que atan a Ulises/Odiseo, verso 200 de *Odisea*. Un contra-canto es ritmo vertiginoso de la mano que cuida y ordena lo caótico e instintivo, mano que tañe para otros, análogo a la voz con respecto a la lengua articulada; mientras que Butes sigue el canto, el de las Sirenas, se une al movimiento de las aguas en el lance del cuerpo, su hacer es análogo a la voz de lo indistinto y la danza sin coreografía: Butes se arroja porque siente todo en sí, danza y no sólo escucha, cae y sube. “El deseo de levantarse de modo irreprimible” (Quignard, 2011: 21) es lo que lo mueve, no se sienta para no oír sino que “disiente”, salta, baila, afloja “la cuerda de la lengua” (Quignard, 2011: 58) y deja que el sonido lo mueva ¿esa es otra forma del desatar, otro modo de análisis que está fuera de lo comunitario? Pareciera que la parodia se realiza en esta actualización de Quignard.

A Orfeo le corresponden, según Quignard, el *sedere*, sentarse..., el tañer para que ocurra el sosiego ante el peligro... para que la nave vuelva al territorio seguro y de allí adonde partió, a la polis. Butes responde a la voz, sigue el ritmo del encanto, con impulso y anchura se aparta del conjunto. Contra-canto, análisis y regreso a lo común, a lo de todos. Enfrente canto-salto-disentimiento. Dos secuencias que conforman el modo de representar hoy el antiguo relato de Orfeo, que el escritor francés actualiza al incluir como necesario a Butes, porque con esta figura suenan la voz no armónica y lo pasional, la posibilidad de romper (mediante el propio cuerpo lanzado, lanzándose) las imposiciones de la vida reglada y del pensamiento que olvida las pasiones. La figura de este Butes ya no se centra únicamente en el ver o en el logos, que aquí pareciera que más que ‘ilumina’, “acota”

⁵ Contracanto: "Línea melódica secundaria (o segundo tema) opuesta o asociada a la línea melódica principal (o tema)" (*Science de la musique*, Bordás, París, 1976), en <http://www.el-atril.com/Fichas/teoria/glosario.htm> Consulta 30/03/2011. El contracanto es análogo al contrapunto.

⁶ En el *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* Corominas (1976:421) explica que *parōi-dia* (“imitación burlesca de una obra literaria”) viene de *paraéidō*, o sea “yo canto con arreglo a (otra cosa)...”, contra otro canto, oda.

(Quignard, 2006: 14), tal como el saber ha primado en occidente, de allí nuestro vínculo con la parodia como encuentro de otra vía, extravío, recusación del poder:

Los movimientos de las grandes olas de sonidos ritmados desnudos de sentido no solamente descargan sino que reavivan inmediatamente la vida emocional más interna y más arcaica.

Porque la pasión y las pasiones preceden, la música es la más originaria de las artes y la primera de entre ellas. Hay una protosemántica cardíaca, visceral, dérmica y luego pulmonar, muscular, motriz que la lengua nacional que ha sido enseñada y la conciencia que resulta de ella olvidan a medida que van reservando a la visión todas las atenciones, todos los esfuerzos, todos los privilegios (Quignard, 2011: 76).

La anterior cita de Quignard revela que la *physis* –esa energía vital, corporal, que como expresa Artaud produce el arte y rompe el sentido lógico hacia otras formas de conocer– desliga la palabra de sus usos habituales, aporta un *plus* enraizado en la carne, entrañado el sonido orgánico, desarticulado, trae las resonancias de una música y ritmos, desordenados o aleatorios, en los que no predomina el sentido regulador de la secuencia ver/conocer. A Quignard se ha desvelado con la música y con este relato de pérdidas y hallazgos es donde busca respuestas, él opone además lo viril extremado y lo viril que se deja atraer por la *physis* femenina:

Francis Vian traduce así el verso 969 del Canto IV de las Argonaúticas: *Orfeo triunfó sobre el canto de las Sirenas*. Si se sigue el griego palabra por palabra: La cítara violó el canto de las vírgenes. Violando el anonadamiento, Orfeo viola lo femenino que está marcado por su voz. En pocas palabras, Orfeo opone una violencia *exclusivamente viril* al canto acrítico (Quignard, 2011: 15).

Pautrot (2003: 752-764) analiza el pensamiento mítico de Quignard y muestra que Orfeo es una figura central en toda su producción, que la música es más que un motivo, es una preocupación que intenta analizar/comprender en sus múltiples aspectos, sea como pérdida o sanación:

... la obra [de Quignard], tanto en su vertiente narrativa como en su vertiente especulativa, se apoya de manera constante y diversa sobre el pensamiento mítico, imbricado tanto en la novelística cuanto en la obra reflexiva. El uso reflexivo del mito, relato primordial y a la vez artefacto cultural, instrumento y objeto de conocimiento, parece él mismo construir el centro de una empresa literaria que Quignard concibe como una

desprogramación de la literatura “ideológica” de la era moderna (*Escaliers* 85)... (Pautrot, 2003: 752, citamos por la traducción de Milone, 2010: 1).

El mito órfico, sobretodo, parece a la vez omnipresente y polimorfo en Quignard. Varias novelas y cuentos proponen versiones emparentadas. Jean Fiset ha mostrado que la historia de Monsieur de Saint-Colombe, que se asila en una cabaña al fondo de su jardín para gozar de la música y llorar a su mujer muerta (amplificación a su vez de un relato ya utilizado en *La lección de música*), reconstituye el recorrido de Orfeo (Pautrot, 2003: 754, en Milone, 2010: 3).

Jean-Pierre Vernant (2002: 230) como conocedor de los mitos, religión y cultura griega antigua reflexiona y comenta algo que resulta imprescindible para pensar las figuras de los cuerpos, en el arrojado o en el sosiego:

Lo físico y lo psíquico están tejidos en la misma sustancia, si nuestra vida mental está enteramente incluida en los órganos en movimiento o en reposo, en los líquidos, en los soplos, en los canales para la circulación interna y en los pasajes entre el interior y el exterior, es porque esas realidades psíquicas no son materia inerte, sino fuerzas animadas y vivientes. En ese sentido la “naturaleza”, la *physis*, dentro de nosotros y fuera de nosotros, no es más separable de lo “demónico” y de lo divino que de lo psicológico. (...) Hay un cosmos único en el interior del cual se distinguen, oponiéndose a menudo con violencia, interpenetrándose y ajustándose otras veces, comunicándose siempre, el interior y el exterior, lo mental y lo físico, lo natural y lo divino. Conflicto y acuerdo de realidades a la vez próximas y contrastadas, y cuya acción se despliega de manera semejante, en los cuerpos, en los espíritus, en la ciudad o sobre la escena del mundo.

[Vernant refiriéndose al por qué abrir el cuerpo de las víctimas sacrificiales y cómo los griegos con los rituales esperaban conocer o augurar. Expresa] Entre los humanos, también el interior está oscuro y oculto. Para conocer lo que es un hombre, su carácter, sus verdaderos sentimientos respecto de otro, sería preciso abrir su pecho y observar sus *splanchna*, según los casos, cerrados o débiles, ardientes o fríos, tensos o distendidos. Se sabría entonces a qué atenerse respecto de él. Los sentimientos, las disposiciones de espíritu no están sólo localizadas y disimuladas en las entrañas; ellos son el estado de esas entrañas. La cólera es una tensión excesiva de *splanchna* (Vernant, 2002: 232).

Ausencia o espacio sin tiempo. Olvido o memoria, “nuestro silencio una guarida oscura” (Trakl)

En una línea cercana de trabajo a la de Vernant (2002), con respecto a los textos, términos y exigencia de verdad, sabemos que Ricœur (2003: 910) para la reconstrucción del pasado considera necesarias, primero, la imaginación que se ejerce con la apropiación, esa “aprehensión analogizadora”, segundo, el *figurarse que...* y por último, sus contrapartidas, la ironía y la distancia crítica. Traemos el libro de Ricœur para que al interpretar el mito de Orfeo se considere el diálogo con los muertos, que fundamenta la intención ética del filósofo, en las modalidades compleja de la apropiación (Quignard y Gambaro), las que si bien no concuerda con el trabajo con las fuentes y documentos de la *representancia*, propia de los historiadores, es la del arte que a veces, en ocasiones extraordinarias, se hace complementaria de la historia.

La apropiación en este apartado la relacionamos con las figuras de Orfeo, Butes, Aristeo y Eurídice, rescritas por un escritor (Quignard) y por un grupo de artistas que producen y ponen en escena una ópera (Gambaro, Gandini, Yusem, Galán, entre otros) y como forma tripartita se consolida como apropiación porque las dos producciones al acercarnos advertimos que tratan de momentos que afectan a la identidad, no sólo de un grupo o comunidad y realizan el entrecruzamiento entre sonido y palabra, ficción e historia.⁷

Ricœur (2003: 910) visibiliza un tipo de acontecimientos y prácticas ligadas a la memoria con un vocablo performativo: “¡Acuérdate!”, *Zakhor*, palabra/acción que toma del *Deuteronomio* y hace suya a partir de la manera cómo el pueblo judío memora su pasado y se distancia de lo historiográfico. *Zakhor*, aclara el hermeneuta francés, es una palabra-demanda para la conmemoración, porque insta a execrar o venerar, es el imperioso reclamo a la memoria que presiona a la representancia (Ricœur, 2003: 909- 912 y 970). Le quita el lugar a la distancia y desde lo singular del testimonio relata el *tremendum horrendum*.

Consideramos que esa es una de las modalidades en que Quignard usa el relato de Orfeo, porque como dicen sus críticos él piensa de modo polimorfo a Orfeo, sea para decir

⁷ La obra *La casa sin sosiego* –“libreto para ópera de cámara”– fue puesta en escena en 1992 en el teatro San Martín de Buenos Aires, producida por el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón, con música y dirección del compositor Gerardo Gandini, dirección de Laura Yusem, vestuario de Galán, con actuación de cantantes, bailarines, actores y una actriz (Gambaro, 1996b: 29) y por documentos varios consultados, año 2009, en el Centro de Documentación en Teatro y Danza, CABA podemos afirmar que fue producida y receptada como una obra en la que la historia de desapariciones, secuestros y muertes de la realidad argentina se enfrenta a la ambigüedad de lo poético. Con respecto al cruce entre ficción y realidad en *Butes* (Quignard, 2011) nuestra respuesta no es tan categórica, aunque en el desarrollo de este capítulo se pretende dar algunas certezas.

lo inenarrable del horror que el fascismo produjo, sea en su *Odio a la música*, o para mostrar la disidencia, la inquietud y lo irrefrenable del deseo ante el sonar maravilloso de las Sirenas, en *Butes*. La ficción y la individuación aíslan, permiten pensar lo único, lo incomparable, lo enraízan en una argumentación imaginativa y por la persuasión, por un lado, Quignard atribuye memoria al horror de la pérdida de sí y por el otro da cuenta de aquello que las palabras no pueden decir y de la *physis* que las anima.

En ese mismo sentido primero de lo inenarrable y del ¡Acuérdate! pensamos que *La casa sin sosiego*⁸ de Griselda Gambaro como una apropiación del mito de Orfeo y Eurídice –ligada al genocidio del terrorismo de Estado, 1974-1983– porque se representa allí lo abyecto histórico, lo siniestro y lo monstruoso (Musitano, 2011: 222-226). El cadáver de la mujer (Teresa/Eurídice) dice lo que el habla cotidiana no puede decir acerca de 30.000 cuerpos no velados, muestra el espacio de la locura, en qué medida las representaciones sociales para la libertad e igualdad de lo diverso más que traspasar el conflicto entre hombre/mujer necesitan resolver la antinomia política amigo/enemigo. En esta ópera el cuerpo cadavérico ha devenido en un dispositivo discursivo que define y refigura el arte desde el exceso como carencia y la escritura/música como incompletud. Orfeo/Juan y Eurídice/Teresa son figuras en relación con la muerte y el cadáver ocultado/negado, pero también son formas de representar la problemática del arte que fascina y cómo se enfrenta la pareja a la necesidad, el deseo, las evanescencias. El silencio que la figura del cadáver introduce es tan locuaz y fascinante que abre un espacio sin tiempo que transforma paradójicamente el estatuto del arte, en este tiempo moderno tardío, mueve en su disidencia y hace saltar lo impuesto como orden. Escritura, muerte, susurros poéticos y espectrales son parte de la imprecación que trae a la memoria lo indecible, es allí, en ese mar disolvente de lo individual, donde se lanza *Butes*, en donde danzan Teresa y las mujeres que la acompañan en el territorio infernal, donde vaga Juan/Orfeo y es la materia disolvente del olvido la que opaca las palabras y las quiebra.

La casa sin sosiego de Griselda Gambaro (1996), decíamos, toma el mito de Orfeo en la versión de Ovidio y se inicia la ópera con un epígrafe de Dante, para que los condenados

⁸ Consultamos en el “Centro de Documentación del Teatro, la Danza y la Música” del Teatro San Martín de Buenos Aires las notas periodísticas previas a la puesta, entrevistas a la dramaturga y las crónicas de la puesta, además, los documentos que registran la edición en Ricordi de la ópera (Gambaro, Gandini, 1992) y la publicación como obra teatral en Gambaro, 1996, *Teatro 6*: “La casa sin sosiego”.

al Infierno dejen atrás cualquier esperanza. Señalando el espacio de la condenación eterna la dramaturga y el músico argentino Gandini toman otro intertexto, de la ópera del siglo XVII, del *Orfeo* de Monteverdi (1985), que instala una triple intertextualidad. Con el *Infierno* del Dante se alude al espacio del sufrimiento máximo luego de la muerte, vinculado con nuestra historia reciente y la ópera y el mito griego instalan las relaciones entre muerte, amor, música y poesía, redimensionando lo estético-político desde el conflicto entre ficción y ‘realidad’.

La obra presenta la situación de muerte en un espacio que nos es familiar y a la vez extraño. El clima siniestro adviene porque entre las sombras yace un cadáver en el suelo, cubierto con una tela mojada, pesada, y ante ese cadáver con palabras escuetas, poéticas, se habla de la muerte. En la escena unos personajes se preparan para los tradicionales rituales de vela, mientras que el desasosiego gana a otros, quienes más que negar la muerte rechazan el cuerpo que tienen delante de sí, porque no sería de quien se dice que es. La extrañeza ante el cadáver del supuesto familiar es un dato que modifica el relato mítico, le da un cariz siniestro y se liga al mundo de referencia de lectores/espectadores.

El tratamiento ritual ante ese cuerpo se suspende y la escritura-representación del conflicto dramático permite el acceso a la problemática de la muerte histórica: se busca saber cómo murió Teresa (Eurídice) y si el cadáver que está tapado en el escenario es el de ella. El padre de Juan (Orfeo), Ruth, la madre de la muerta y las vecinas que habitan la casa, son los que primeros que asumen el dolor en la cercanía del cadáver, aunque en el desenlace el horror que el cuerpo muerto les permite ver los lleva a no aceptar resignados esa pérdida por ser atroz, resultado del crimen. La indagación de Juan es también la búsqueda del cuerpo de Teresa y así se narrativiza lo real desde el mito. La presentación del cuerpo que llega a las playas y el conflicto del no reconocimiento remiten a los cadáveres de las ejecuciones en los llamados “vuelos de la muerte” y también a las puestas en escenas ‘reales’, simulacros con hallazgos de cuerpos, que se dicen consecuencias de enfrentamientos inexistentes. El arte teatral aquí *hace ver* el problema de toda la sociedad, no de grupos reducidos o familias aisladas como comunicaba la dictadura y trataba de persuadir mediante su retórica del terror, división social y guerra. La muerte en esta apropiación del mito griego toca a todos, moviliza la casa, figura nuestra tierra agitada por

el crimen, la casa se queda *sin sosiego* porque el horror, *el tremendo horror*, la abre al dolor y la pena.

Desde esa zona en común que la palabra crea aparece la casa como espacio de todos (la patria), atravesada por la historia y el genocidio. Lo que el cadáver deja ver es lo que pone sin descanso a la casa, la nuestra, la de todos.⁹ Suenan los nombres comunes y desde ese espacio habitual que es la palabra coloquial se muestra cercana la acción, lo que se ve y conmueve es algo que conocimos. La muerte de Teresa se desconoce/reconoce con el cuerpo encontrado a orillas del mar:

Ruth: Está muerta.

Juan (exasperado). No lo repitas más. Me esperaba alguien vivo. (Se vuelve hacia el hombre inmóvil en el banco) ¿Dónde está Teresa, papá? (*El padre agobia el rostro contra las rodillas*)

Juan: ¿Esa es tu respuesta? Sienten dolor por cualquiera. (Se arrodilla junto al cadáver) ¿Quién sos? ¿Quién te trajo aquí? Estos enloquecieron de repente. (...)

Mujeres: Memoria, memoria, casa de pena.

Juan (se incorpora): No. (*La mujer 1ª se inclina y cubre el rostro, cruzando los dos extremos del capote. Juan*) Hacés bien en cubrirla. (*Se inclina a su vez y con un movimiento exasperado envuelve y envuelve el cadáver. Se incorpora*) ¿A quién velan? Pueden dedicarle todo el tiempo. (*A Ruth*) Ni se te ocurra vestirla con su traje de novia. ¡No es ella! ¡Esa no es ella! (*Sale corriendo*) (Gambaro, 1996b:34).

El clima de la ópera toma los claroscuros y las palabras escuetas, poéticas. Juan cuando niega ese cuerpo va tras la búsqueda de su mujer y va al mundo de pesadilla, real-irreal. Ella no está y nadie la ha visto. Es la presencia ausente, intermitente suena el sufrimiento en voces enigmáticas y las frases resuenan desde la dimensión del espacio *otro*, de los sueños, la locura, suena lo inexplicable y la actualización del mito se hace condensación poética. El espacio siniestro oculta y muestra, lo que parece familiar –el bar, los parroquianos– silencia algo y el silencio cómplice actúa y contamina: nadie habla de lo que sabe, todos parecen conocer cosas que no dicen. Entonces, la búsqueda reconoce una

⁹ Para dar sólo algunos datos de cómo la escritura en la obra analizada arma ese mundo de referencia que confluye con el real, podemos decir que es significativo que Tomás Eloy Martínez, en un artículo para el diario *La Nación* (28/07/2002) refiriéndose a los avatares del cadáver de Eva lo titulara *Eva Perón, la tumba sin sosiego*. Mario Wanfield, en *Página 12*, del domingo 21 de octubre de 2007, analizando la masacre de policías, un día antes de la elección presidencial que llevaría a Cristina Fernández al poder, titula su artículo “Vísperas sin sosiego”. Es decir, que la expresión “sin sosiego” parece haberse instalado entre nosotros designando un estado de crisis social y mala muerte.

realidad doble y adversa. El protagonista, como el héroe del mito, va de lo familiar a lo extraño, siniestro y es un loco (Bobo) el que conduce a Juan en su descenso o *katábasis* (Bauzá, 1997: 95). La recurrencia a la historia de Orfeo y a Eurídice, superpuesta a la narración de muerte, secuestro, tortura y desaparición de las personas, conjuntamente con el hallazgo del cadáver, confunde los planos, todo es incierto, algo funesto toca las cosas, modifica a hombres y mujeres. Esta fuerza funesta que trae el cadáver encontrado en la playa intranquiliza, rompe los límites, invade la vida, descompone los cuerpos como el canto de las Sirenas produce en quienes deciden escuchar lo que les acaecerá. La mala muerte adviene como un acontecimiento brutal que modifica, no permite la paz ni la vida plena. Ante el cuerpo muerto sólo hay interrogantes y comienza el reconocimiento cuando se advierten las señales de violencia en el cadáver, que es y no es el de la mujer de Juan. La resolución del conflicto sucede, en parte, con la mirada sobre el cadáver. Observar el cadáver es interrogarlo y hallar trozos de la verdad. El protagonista va reconociendo las estrategias de dominio y muerte y que a otros les pasa lo mismo, de allí que la metáfora de la “casa sin sosiego” remita a una sociedad en la que se extiende el dolor y la incompreensión ante lo sucedido. Así funciona el ¡Acuérdate! del *Deuteronomio*.

Por los comentarios de los diarios sabemos que la puesta en escena de *La casa sin sosiego*, en 1992, en plena época del menemismo, de ese período de la negación del ¡Acuérdate! que produjo el indulto a los genocidas, es simultáneamente un tiempo signado por la imposición desde el Estado de la ‘reconciliación’ (eufemismo del olvido) y como oposición a ese decir desmemoriado, el texto alcanza eficacia social. En dos notas de los periódicos de mayor circulación, las dos del 30/6/92, leemos en *Clarín*, “Desmemoria y veredicto poético” y en *La Nación*: “Una casa entre el mito y el olvido”. Un día antes, en *El Cronista* del 29/6/92, la nota de Jorge Dubatti, en su copete presenta a “Orfeo como metáfora del país” y de su entrevista a Gambaro destacamos esta frase: “La ópera quiere mantener vivo algo que hoy se quiere asesinar en la Argentina: la memoria colectiva. Es muy peligroso para los pueblos olvidar...”. Significativamente *La Prensa* del mismo 29/6/92, luego del copete: “Escenas de pugilato”, titula descriptivamente: “Se estrenó en el San Martín *La casa sin sosiego*” y centra la mayor parte de la crónica en la desorganización, peleas en el público por un lugar, las incomodidades en la sala y lo estereotipado de la obra. Ana Seoane, por el contrario, en el mismo diario, unos días antes

anunciaba el estreno con el título “Orfeo y las muertes injustas” (25/6/92). *Página 12* es contundente: “Casa de estilos divergentes. Con *La casa sin sosiego* de Gambaro y Gandini, los desaparecidos ingresan por primera vez en la ópera argentina” (3/7/92). *La Maga* del 25 de marzo de ese mismo año adelantaba: “Eurídice, una mujer desaparecida”, es decir que tres meses antes ya se había instalado el tema, difundido el conflicto dramático y la perspectiva política. En ese lapso se entrevistan a los creadores, se hacen públicos sus decires y todos ellos resultan en consonancia con el no olvidar. Por ejemplo, en la última revista citada, Gandini (1992) dice:

Las escenas son las búsquedas por diferentes lugares que hace Juan/Orfeo de Teresa/Eurídice.

Esa búsqueda es, a la vez, la búsqueda de la reconciliación con la idea de la muerte y de la resolución de la ambigüedad y el desasosiego –de allí el título– de la desaparición. Hay una espera de que vuelva, hay también una especie de convicción de que en realidad murió. Una idea de *limbo*, de territorio indefinido entre la vida y la muerte, que es el del *Orfeo* de Monteverdi y es el de las familias de los desaparecidos.

Hay eficacia porque los comentarios, aún siendo de ideologías divergentes, muestran que con esta ópera se ha instalado como quería Raymond Williams el teatro como foro, análogo a esa práctica de los griegos de la *polis* donde la ciudad se mira en la representación trágica. Se ejerce el *Zakhor* y al mostrar el cadáver en escena, se muestra tanto al muerto, a quien vela, al que niega la muerte y la expansión de la locura. O lo que es lo mismo, se representa a quien venera al muerto y se execra a quien no quiere recordar ni conmemorar.

El conflicto representado en *La casa sin sosiego* no sólo hace evidente la exhibición del cadáver y la necesidad del ritual de enterramiento y dolor de los sobrevivientes sino que la imperiosa búsqueda es también memoria debida a los muertos, el testimonio puja, los cadáveres son los que imaginariamente increpan y el pasado vuelve, no como la representancia del cara-a-cara del testimonio, sino que fantasmáticamente insisten y piden justicia y memoria, para que se salde la deuda con los muertos singularísimos.

La obra comunica por el lenguaje, la danza y la música, ante el cadáver quieto los cuerpos se ponen a andar, y los que desconocen el dolor cesan su movimiento:

Juan (a los hombres): Alguno de ustedes... ¿no recuerda...?

Hombres: Nada recordamos. Porque no miramos.

Cantinero: Perdón. Tengo que atender.

Juan: ¿Nunca la vieron pasar? ¿Jamás? (*Bruscamente. Se vuelve hacia el Cantinero. Furioso*) ¿Qué dijo? ¿Perdón?

Cantinero: Ya tomó su cerveza. Váyase. Estamos acá, yo sirvo, ellos beben. (*Amenazante*) ¡Váyase!

(*Juan con una última mirada de furia e impotencia se encamina hacia la salida*)

Bobo: ¡Señor! ¡Señor! (*Juan se vuelve*) Yo sé donde está... No el otoño. ¡Ella! ¡Yo sé! Le mintieron. Todos saben. (*Se pone la mano sobre el pecho*) ¡Pero yo sé más! (Gambaro, 1996b: 38)

Nadie quiere hablar. Silencio, poder y no acción. La cita anterior refiere a la historia vivida, reitera una cuestión dolorosa, la incidencia del miedo y del teatro del horror en la sociedad y la imposibilidad de recibir ayuda, ese es el Infierno, la soledad y desamparo para aquellos que están en peligro entre otros que se desentienden del 'problema'. Teresa/Eurídice muda, en la zona oscura, con otras mujeres testimonia la sinrazón en la que están. Juan cree reconocerla entre las mujeres del 'loquero':

Juan (mira fijamente hacia Teresa): Tiene su mismo vestido.

Mujeres (en un arranque, repentinamente alegres) Tiene su mismo vestido. Es un vestido ¡que nosotras le pusimos! La trajeron muda desnuda. ¡Con marcas de cigarrillos! (Gambaro, 1996:41).

Juan pasa de un espacio a otro y cuando llega al banquete con los muertos no hay relato posible de este pasaje, sí la repetición aqueja, porque como en los relatos de los sobrevivientes la palabra es insuficiente y sólo una parte puede ser dicha.

Teresa:

Memoria, memoria, casa de pena.

Nadie quiere habitarla

Y allí me dejan.

Memoria, memoria, casa de pena.

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas? (Gambaro, 1996:39)

Casa de pena, memoria, son las palabras que traen en eco las de otra poeta, Elsa Morante, con ellas la muerte extendida, el duelo no concluido, la recurrencia, el movimiento inverso de la expansión.

Teresa:

¿Qué quise cambiar?

¿Cambié el río de lugar?
¿Las estrellas del cielo?
¿Al aire las raíces de los pinos?
¿Qué quise cambiar?
¿Envenenar el aire, despojar?
Sólo ampara

Y fue el castigo

Penuria, casa de pena
Ayuda, casa de sangre (Gambaro, 1996:49)

El recorrido de Juan restituye a Teresa al espacio familiar, no como mujer viva, sí a su cadáver que reconoce. Gambaro se aleja de Ovidio, retoma a un Orfeo vital, más cercano al Aristeo de Virgilio, y hace que el cuerpo muerto pueda ser un objeto ritual, para velar y reparar ese daño terrible que la aciaga muerte provoca. Orfeo, como escribe Quignard, permite que la nave avance, que vuelva al espacio de todos. Teresa sabe que él la ha devuelto a la *physis*, que la ha sacado de la infamia, el olvido, la pena. Su cadáver será presencia y no imposible ausencia. Juan no deja que el espectro que resultara de la muerte cruenta siga en el dolor máximo. Expresa ella:

Teresa:
¿Por qué nadie me encuentra?
Juan ha vuelto
De la muerte me sacó
No es la muerte lo que pesa
Es la forma de morir
De la muerte me sacó (Gambaro, 1996b:53).

Teresa puede traspasar la incómoda recurrencia que la muerte infame produce, aunque se produce el reconocimiento del horror ya no se puede aceptar la resignación:

Juan (se acerca a Teresa): Mastico sal. La encontré y mastico sal. ¡La boca llena!
Ruth (con tono monocorde y obstinado): Mañana saldremos a buscarla.
Juan: No hay agua ni vino ni eternidad, ¡para calmar esta sed! (*Rompe de un manotón el vaso*)
Ruth: ¡Así sea!

La voz de Teresa suena ambigua y en esa *casa de pena* se establece un diálogo entre muertos y sobrevivientes, diálogo que nos trae reminiscencias y también diferencias con

esos bellos versos del poeta alemán George Trakl (1970: 84-85), ante el llamado de lo oscuro y es la escucha de Elis:

...suenan zarzales
donde se hallan tus ojos lunares.
Oh cuánto hace Elis que estás muerto.

Tu cuerpo es un jacinto
en el que un monje hunde sus dedos de cera.
Nuestro silencio una guarida oscura
de donde sale a veces un animal pacífico
y lentamente baja sus párpados pesados.
Sobre tus sienes gotea negro rocío,

el último oro de vencidas estrellas.

En la ópera el sobreviviente asume a la víctima con la imagen de la boca “llena de sal”, allí el mar avanza y es la sed y la furia la que mueven al testigo del Infierno. Este modo de la ficción dramática es quizás una apuesta al testimonio para lograr, aunque sea imaginariamente, el perdido equilibrio social, un modo simbólico del no olvido. Hay un tenso e imperioso *¡acuérdate!* Ricœur (2003: 912) registra esa memoria en relatos que la figuran, aquí son Juan, Teresa, Ruth:

La individuación mediante lo horrible, a la que prestamos especial atención, quedaría ciega en cuanto sentimiento, por elevado y profundo que sea, sin la cuasi intuitividad de la ficción. La ficción da ojos al narrador horrorizado. Ojos para ver y para llorar.
(...) Esta epopeya, en cierto sentido negativa, preserva la memoria del sufrimiento, a escala de los pueblos... la ficción se pone al servicio de lo inolvidable. (...)... quizá, hay crímenes que no deben olvidarse, víctimas cuyo sufrimiento pide menos venganza que narración. Sólo la voluntad de no olvidar puede hacer que estos crímenes no vuelvan nunca más.

Teresa y las otras mujeres llevan en sí la muerte, por ellas, por otros, para otros. Las palabras que son sonidos además de imágenes y movimiento, actúan y se reiteran de una a otras, muestran la analogía entre mundo dramático, escénico y vida social. De este modo la ópera promueve la función del teatro en relación con la vida ciudadana, porque además de apropiarse sus productores del mito y de la tragedia como género lo han hecho también de las estrategias políticas que ponen ante el público un problema irresuelto. Pasión y saber se

tensan a creencias y leyes de distintos órdenes y el público, por los procesos de identificación, reconocimiento y distancia, se vincula imaginariamente con la justicia. Si el oído ayuda al sentido, la dramaturga argentina hace un trabajo de poeta cuando provoca que se escuche lo innombrable, que el rumor de la infamia suene y se escuchen las tensiones y se transformen a través de las figuras del mito que portan una experiencia dolorosa.

Asimismo Pautrot expresa que “Hay en Quignard un esfuerzo por desengañar al lector contemporáneo, de devolverlo a una cierta humildad, ambición alimentada por los pensadores jansenistas de quienes conoce bien la retórica” (2003: 757, en Milone, 2010: 6), y también en esa línea del desengaño Gambaro, Gandini, Yusem, nos hacen navegar por territorios hostiles, a riesgo de perdernos. Esa puesta de la escritura, como la de Quignard “...conserva, para poner en la mira, la restitución de un *conatus*, de una energía vital” (Pautrot 2003:756, en Milone, 2010: 5) que repara, aún mínimamente, lo que quiebra lo tremendo. Quignard (2006: 30, en francés en 1994) expresa y anticipa a su escritura posterior de *Butes* (2011, en francés y español) y el enigma a que responde su oído:

La literatura es el cuidado atómico de las *litterae*. Lo literario es remontarse desde la convención hacia ese fondo biológico del cual la letra nunca se ha separado. Es el oído atento al incesante llamado abismal –ese distante llamado que sube desde el abismo incesantemente profundizado entre la fuente y la florescencia que se multiplica, cada vez más profusa, en las orillas de río abajo.

Referencias bibliográficas

- Bauzá, Hugo Francisco (1997) *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Biblos.
- Blanchot, Maurice. (1970) *El diálogo inconcluso*. Monte Ávila. Caracas.
—(1993) *El espacio literario*. FCE. México.
- Brunel, Pierre (2002) “Las vocaciones de Orfeo”, en AAVV *La mirada de Orfeo*. Bs. As., pp. 47-77.
- Colli, Giorgio (2008) “*Orphica*” en *La sabiduría griega*. Trotta. Madrid, pp.123-295.
- Corominas, Joan (1976) *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Gredos.
- Detienne, Marcel (1990) *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Península.

DRAE (1992) *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española.

Dubatti, Jorge (1992) “Orfeo como metáfora del país. Los artistas no tiene nada que ver con la cultura oficial”, Buenos Aires, *El Cronista*, 29 de junio, teatro/Cine, p. 3.

Foucault, Michel (1993) *El pensamiento de afuera*. Pretextos. Valencia.

Gambaro, Griselda (1996) *La casa sin sosiego*. En *Teatro Completo*, Tomo 6. Buenos Aires. Ediciones de la Flor, pp. 29-58.

Graves, Robert (1967) *Los mitos griegos*. Buenos Aires, Losada.

Homero (1979) *Odisea*. Madrid, Espasa-Calpe, (traducción de Luis Segalá y Estalella)

Pautrot, Jean Louis (2003) “Quignard et la pensée mythique”, en *The French Review*, Vol. 76, No. 4 (Mar.), pp. 752-764 Published by: American Association of Teachers of French Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3133084> Accessed: 11/08/2009, 10:07. Traducción en mimeo de Gabriela Milone, Córdoba, 2010.

Quignard, Pascal (2011) *Butes*. Madrid. Editorial Sexto Piso. Postfacio y traducción de Carmen Pardo y Miguel Morey.

—(2006) *Retórica especulativa*. El cuenco de Plata. Buenos Aires. Traducción de Silvio Mattoni.

Ricœur, Paul (2003) *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, Vol. III. México. Siglo XXI.

Trakl, George (1970) *Poesías*. Carmina. Buenos Aires.

Vernant, Jean-Pierre (2002) *Entre mito y política*. México, FCE.

— (2008) *Atravesar fronteras, Entre mito y política II*. México, FCE.

Virgilio (1994) *Geórgicas*. Madrid, Cátedra.