

## **Los tangos de Orfeo de Alberto Rodríguez Muñoz y su deuda con el mito clásico**

**Francisco José Bravo de Laguna Romero**

En la década de los 50 surge en la dramaturgia argentina un movimiento independiente, recuperador de ideales que reconocen y critican la realidad. Todo está permitido para indagar e interpretar los vaivenes sociales, para recuperar al hombre marginado de las corrientes ideológicas y estéticas. Uno de los rostros más extraños y solitarios de esta generación es, sin lugar a dudas, Alberto Rodríguez Muñoz, director de las revistas *Platea*, *Gente de Teatro* y *Odisea* y autor de unas 67 obras de teatro entre las que destacan *Cuatro horas* (1937), *Luna negra* (1940), *El verde camino* (1955), *Prólogo y very happy end* (1957), *Melenita de oro* (1961), *El tango del ángel* (1962), *Lo demás es batifondo* (1967), *Pasaje para el limbo* (1969) o *Las dos caras de la luna* (1980). Nacido en 1915, este dramaturgo representa en sus obras la realidad colectiva de Buenos Aires, sus frustraciones, goces y angustias. Con un lenguaje extraído de las entrañas de la ciudad, del barrio situado al límite de la pampa baldía, convierte los años 20 y 30 en su tiempo dramático.

En 1987 publica *Zarabanda de los inocentes*, Premio F.N.A., que retoma aspectos de la leyenda de Cástor y Polux y los recrea humorísticamente. Anteriormente, en 1967, había representado la obra de reminiscencias míticas *Su nombre es Calipso*, y dos años antes había vuelto a recurrir a la mitología clásica para construir la obra que analizaremos a continuación, *Los tangos de Orfeo*.

Los autores clásicos, a excepción de Ovidio y Virgilio, demostraron cierta indiferencia ante la leyenda de Orfeo y Eurídice, y este legado de silencio dejó su impronta en los dramaturgos contemporáneos que en contadas ocasiones han rescatado, y reconvertido en motivo dramático, a estos desgraciados amantes. En Argentina sólo hemos encontrado una pieza teatral que reconstruye la misma temática, *Orfeo* de Marco Denevi; del resto de Iberoamérica nos llegan los ecos

del brasileño Pedro Bloch con su obra *Las manos de Eurídice*, y del uruguayo Carlos Denis Molina con su *Orfeo*; en España, podemos citar a Josefina Maynadé, con su *Eurídice en los infiernos*; a Romá Comamala, con *Orfeu*, y a José Ricardo Morales con *Orfeo y el desodorante o el Último viaje a los infiernos (artículo de consumo en tres actos)*. En lengua no castellana figuran escasos, aunque ilustres eso sí, dramaturgos como Cocteau, Anouilh o Williams. Todo esto sin olvidar las recreaciones cinematográficas de gran calidad que realizaron, entre otros, directores tan relevantes como Cocteau o Marcel Camus. Sin embargo esta rápida enumeración, que en un primer momento pudiera parecernos suficiente, se nos antoja escasa si la comparamos con las recreaciones argentinas de otros mitos y motivos de la tradición grecolatina, tal es el caso de Medea o de Antígona, modificadas, reconvertidas, sacralizadas o inmortalizadas en un sinfín de obras dramáticas.

La obra que nos ocupa, *Los tangos de Orfeo* de Alberto Rodríguez Muñoz, drama en tres actos que nunca se llegó a estrenar, recrea el mito de Orfeo y Eurídice desde la poética del mundo porteño, con una marcada intencionalidad satírica y una intensa dinámica teatral. Orfeo, el “héroe mítico que representa la magia de la poesía, de la palabra y de la música, el héroe de la civilización y de la culture” (Valverde Sánchez 7), es ahora el Cholo, un joven poeta que canta tangos con una armónica desvencijada, y Eurídice, Nena, una huérfana abandonada a su suerte. La *katábasis* de este Orfeo porteño no insiste en penetrar en los misterios del más allá, sino en liberar de las potencias del tiempo los abrazos de su amada.

El argumento de *Los tangos de Orfeo* es sencillo y sigue las pautas narrativas, con las habituales adaptaciones argumentales, de su antecedente clásico. Tras la muerte de sus padres, Nena es acogida en la casa del Patrón donde conviven el Chueco, tres mujeres de dudosa reputación, Clota, Marcia y Lucy, y una Viejita. Raptada por su protector, la vida de Nena transcurre entre la desidia y el abandono, entre la tristeza y la impotencia de verse acosada por su lascivo tutor. En este enlutado destino hace aparición el Cholo, un joven poeta que con su música consigue enamorar no sólo a la bella Nena sino a todos los habitantes de la casa. El Patrón se lamenta de que el Cholo le haya emborrachado con sus tangos llorones, pero le permite marcharse con Nena no sin antes advertirle, al modo de su antecedente clásico:

EL PATRÓN: Te la llevás. Está bien. Pero no volvés por aquí, eh. Ni siquiera te des la vuelta cuando crucés esa puerta. Porque esto lo hago una vez, de puro sonso. Porque tocás que es un gusto. No lo voy a volver a hacer, ni con vos ni con nadie (120, 121).

Si en la mitología no están claros los motivos de la reacción de Orfeo para girar la mirada y buscar a su amada Eurídice, en esta obra son los insultos del Chueco los que le obligan a darse la vuelta y enfrentarse a él, a pesar de las advertencias del resto de los personajes:

VIEJITA: Váyanse.

CLOTA: Ni mirés para atrás siquiera. Llévatela.

VIEJITA: No le hagás caso.

NENA: No lo escuchés, Cholo. Seguí.

NENA (agarrándose del brazo de Cholo): Es una trampa, Cholo.

NENA (en un grito): ¡No te des vuelta, Cholo!

CLOTA: Andate. ¡Váyanse! (124).

VIEJITA: No le hagan caso.

BETO: Andate ahora, Cholo (125).

El Chueco, golpeado y humillado, ataca por la espalda al Cholo, pero su navajazo es detenido por el cuerpo de Nena, que se resiste a morir:

NENA: No permitás que me lleven. Teneme de la mano. ¡Agarrámela! ¡Mordémela! ¡Clavame las uñas como dijiste! ¡Que no puedan separarnos! ¡Ayúdame, Cholo, Cholito! ¡Dame tu mano! Que hay otra, o un brazo, una fuerza que me arrastra para abajo ¡Dame tu mano! ¡Querido! (Se desliza entre los brazos de Cholo) ¡No me dejes ir! ¡Te lo suplico! ¡No dejés que me arrastren! (126, 127).

Súplicas que recuerdan, de manera indirecta, los versos de Ovidio en su *Metamorfosis*:

Y extendiendo ella los brazos y esforzándose por ser abrazada y por abrazar, no agarra otra cosa la desventurada que el aire que se le escape, y al morir ya por segunda vez no profirió queja alguna de su esposo (pues de qué se iba a quejar sino de que la había amado?), y, diciendo un último adiós, que apenas pudieron percibir los oídos de Orfeo, descendió de nuevo al lugar de donde partiera. (X, 40-85)

Todo se ennegrece. El Cholo se convierte en Orfeo y canta:

Ella se llamaba Eurídice, sabés,  
y yo Orfeo, y atrás acechaba el tiempo,  
la sombra de la muerte  
y del infierno (128).

El Patrón narra el mito, mezclando el argumento del drama y el episodio mítico, entremezclando con ironía los personajes y las situaciones:

EL PATRON: Ella murió. Y se la llevaron al infierno, claro. El palacio de Plutón.

CLOTA: ¿De quién?

BETO: ¿Del patrón, suyo?

EL PATRÓN: Plutón, el dueño del infierno.

MARCIA: Más o menos es lo mismo.

EL PATRÓN: Que tenía un perro.

EL CHUECO: ¡Guau, guau!

EL PATRÓN: Y Orfeo que tocaba la lira. No, otra cosa. Como un gemido. Y fue a buscarla a Eurídice al mismo palacio de Plutón. Y lo encantó con su música, sí, verdad. Y entonces ella se quedará aquí, hasta siempre, ya que para eso vino. (138)

Mientras Nena flora su desconsuelo en el “palacio,” el Cholo muere despedazado, no por las mujeres de la Tracia como el cantor griego, sino por las mujeres del porteño barrio de la Boca:

Orfeo vagó de un lado a otro de la Tracia. La Tracia era un lugar como la Boca. Desconsolado, solitario, plañidero. Y las tracianas que estaban metidas con él, pero él ni las miraba, a la final lo despedazaron. Se lo comieron vivo, cierto. A mordiscones lo mataron. ¡Con las lenguas, con las uñas, con los dientes, con tantas ganas que tenían! (139)

Sin duda alguna, Rodríguez Muñoz es un gran conocedor de toda la iconografía grecolatina y ese conocimiento le permite hacer fluir por su obra las reminiscencias clásicas de manera natural, y en muchas ocasiones imperceptible. Recrear el Hades en un barrio porteño es complicado si no se recurre a códigos y símbolos precisos. Y esto es lo que hace nuestro dramaturgo: introducimos en un inframundo hábilmente diseñado para que nos demos cuenta de que estamos en él.

Su pintura comienza con las acotaciones al acto I, en las que se describe el escenario. Con estas acotaciones, decora el patio de una casa modesta con el ciprés, árbol cristiano de la muerte que en Grecia era atributo de Hades y emblema de algunas divinidades infernales, y el narciso, relacionado con los cultos de Eleusis y los ritos de iniciación (Morales y Marín 233). Además este narciso tiene una connotación cromática especial, el amarillo, que en la liturgia católica, como antes en la mitología griega, evoca la luz infernal. A ellos se suma la parra, símbolo común de Cristo y anteriormente de Dionisos, que cubre el patio adoquinado:

(Izquierda, primer piano, abertura con baranda y escalera que descende, presumiblemente a un sótano. A la izquierda, la puerta da primero a una veredita embaldosada.... Se vislumbra allí una parra y muy al fondo una puertecita.... Una rama de ciprés como adorno en un

rincón. Un narciso en otro sitio. Flores de narcisos, amarillentas, en un jarrón) (77)

La ubicación física de la morada del Patrón, como la del Hades en la tradición clásica, se esconde en la irrealidad aparente. La “pequeña casita de película” (87), como la llama Nena, no está definida geográficamente, no se encuentra en ningún lugar real de la geografía argentina, sólo sabemos que está separada del resto del mundo por el Riachuelo, el Aqueronte, el límite entre los dos *kosmoí*. Este río mítico que han de atravesar las almas para llegar al reino de los muertos se nos presenta en la tradición clásica como un río casi estancado, con márgenes fangosas y cubiertas de cañaverales (Grimal 39). Por eso también el Riachuelo de Rodríguez Muñoz, que funciona en la obra como personaje, quizás como una historia propia, como vida o como tiempo, es “un río oscuro” (122), un lugar por donde “pasan todos los que vienen” (87).

El sótano de esta casa es su infierno como lo demuestran las palabras del Cholo al dirigirse a la escalera del sótano diciendo: “yo me bajo al infierno” (99); o las de Clota cuando se niega a bajar porque “hace mucho calor ahí abajo” (139). A él se llega por medio de una escalera que sólo utilizan el Patrón, Beto y el Chueco. Si en la *Teogonía* “el imaginario inframundo aparece con una localización y unas dimensiones que permiten la existencia de moradas, palacios y cárceles subterráneos” (Díez de Velasco 443), en esta obra Rodríguez Muñoz crea, con el sótano, otro palacio donde suenan al unísono multitud de relojes. Podemos pensar que, siguiendo a Hesíodo y su *Teogonía* (713), nuestro dramaturgo construye, en el sótano de la casa, otro espacio inferior donde encadena a los Titanes derrotados. Éstos, “minutando” su existencia en forma de relojes, se configuran como engranajes superiores de una vida limitada como potencias demiúrgicas, primitivas, ctónicas, que reclaman su relación directa como descendientes del vencido *Kronos*. Esta temática del tiempo, que es una constante en toda la obra, recuerda a Hesíodo porque aquí también el tiempo es “el padre de todas las cosas, sí. Los días, las noches y las cosas” (106). El Patrón es el dueño del tiempo. El tiempo, por tanto, es su música, “la música que envuelve las cosas, las cosas que se hacen, que antes no existían y que van existiendo y van haciendo el tiempo” (106). Él, el *vate* supremo, el portador de los sentimientos de los mortales que maneja “jugando con los relojes” (95) en su sótano-infierno, porque los relojes, “que son como ojos” (103), “reventan de esa música, sale de ellos a chorros” (106).

En relación a los personajes, a sus equivalencias y aportaciones al mito griego, analizamos, en primer lugar, la figura de Cholo. Convertido en un joven poeta y músico del barrio de la Boca, aparece, según el Patrón, como “un artista

de película” (109). Ha cambiado la lira y la cítara del Orfeo mítico por una desvencijada armónica que rehace los tangos más nostálgicos, porque el Cholo, a diferencia del Patrón, “no le gustan los relojes sino la armónica” (104). Rodríguez Muñoz, consciente de la ambigüedad semántica del término *vates*, de la relación entre poeta y profeta, que “fueron en un principio una y la misma cosa” como sugiere Luis Gil (124), le confiere al Cholo la sabiduría del profeta porque sabe leer las rayas de las manos y el conocimiento del poeta, del arte de composición de las palabras, porque puede trabajar como tipógrafo:

EL PATRÓN (a Cholo): ¿Y a qué te vas a dedicar? ¿Cómo vas a pagar la olla?

BETO: Es tipógrafo.

CLOTA: ¿Qué es eso?

EL PATRÓN: Sos bruta vos, che. Los que hacen los diarios. Los papeles escritos. Es eso, no? (Cholo asiente.) (116)

Nena es la Eurídice porteña, una joven de “unos veinticuatro años, muy pálida, delgada, con un rostro de extraña perfección y una mirada triste y desconfiada” (83), una “virgencita” (91). Siempre aparece vestida de luto, como una “*eidola* voladora de personalidad indeterminada” (Díez de Velasco 370), como un difunto de apariencia inhumana que acaba de cruzar el río, que acaba de cruzar el tiempo de la felicidad y entrar en el tiempo de la desdicha:

NENA: Cuando en mi pueblo, desde lo alto de la barranca verde y azulada veía pasar el Paraná llenando de ansiedad mis tardes, no sabía que era el dolor el que pasaba, un cortejo que iba a precederme.... Y allí viví, sí; y allí era libre y creía que era feliz allí como jamás nadie podría serlo. (88)

El Patrón, evidente transfiguración de Plutón, tiene “pinta de matarife endomingado; en mangas de camisa, cuello duro, alto; corbata roja, con gran nudo, tiradores. De todo él se desprende un aire siniestro, imperativo, una violencia que le viene más que de su condición de tratante de blancas, explotador de juego y otras probables lindezas, de una cualidad que está más allá del bien y del mal” (77). Tiene especial significación que este ser singular, “una potencia más que un individuo” (77), aparezca en escena leyendo la *Iliada* y recitando a Homero. El libro, símbolo del conocimiento, aparece en las manos del Patrón, como aparecía en “las manos de los profetas, de las sibilas, de los evangelistas, de Pablo y otros apóstoles” (Hall 197), y su posesión lo reviste de cierta excelencia, confiriéndole una sabiduría que los demás personajes no poseen, aunque él reniegue de ella: “Yo no soy sabio. Pienso las cosas, que es distinto. Me fijo y tengo memoria” (116), dirá en una ocasión. Con este guiño el autor nos

muestra, desde el primer momento, el pasado mítico del personaje, su dependencia con la tradición, su deuda con los clásicos. Sin embargo y a pesar de estos atributos externos, para obtener una mejor percepción de la personalidad del Patrón no hay nada más efectivo que acercarse a los elementos cromáticos que indirectamente lo definen. Combinándolos hábilmente, los colores permiten conectar los símbolos con los conocimientos previos que de ellos tenemos, y esta técnica la utiliza nuestro dramaturgo con precisión y certeza. Al Patrón lo viste con una corbata roja que no sólo evoca, junto al piso de baldosas rojas, el color del infierno y del diablo cristianos, sino que lo relaciona, además, con el “fuego, la sangre y, por tanto, con los principios vitales del hombre” (Díez de Velasco 402). No hay que olvidar que el carácter nocturno de este color tiñe las divinidades infernales y que, en casi todas las representaciones pictóricas, Hermes y Caronte aparecen vestidos de rojo.

Destacable también es el nombre que recibe este personaje. La similitud fonética entre los términos Plutón y Patrón no es casual y el significado de este último como señor de su mundo coincide con el carácter autoritario del gobernante del submundo mitológico. En virtud de esta transformación mítica, el Patrón de Rodríguez Muñoz no posee nombre propio ni apellido alguno, tampoco en la mitología clásica Hades, el “Invisible,” podía ser mencionado ya que, de hacerlo, se temía excitar su cólera. Bautizado con infinidad de apodos, entre los que destaca el de Patrón, los eufemismos con los que el resto de los personajes lo definen se suceden unos tras otros. Cholo pregunta cuál es su nombre y Lucy responde: “Cuando se trata de tipos como él, mejor no saberlo... Por ahí tiene un nombre que Dios lo libre” (27). Cholo le insulta: “Frankenstein. El malo. Escarface... Tutankamón. La momia...” (108); Nena le grita: “Mayo de Circo” (106), “¡Patrón de la calesita! ¡Matarife jubilado! ¡Jorobado del Notre Dame!” (140).

El Patrón se hace acompañar del Chueco, “un sujeto de rostro achinado, mezcla de compadrito suburbano y mestizo pueblerino” (78). A lo largo de toda la obra muestra un aspecto desalojado de autoridad, como esclavo perdido, atado a las continuas amenazas del Patrón. A los ojos de cualquier rector, pareciera obvio que este personaje representa la transposición, justificada en numerosos paisajes del mítico perro guardián del Hades, de Cerbero. Esta apreciación se justifica con los continuos insultos que el Patrón profiere al Chueco, aludiendo siempre a figuraciones caninas:

EL PATRON: Buen hijo de perra. Le dije que no se moviera de aquí (de la puerta de entrada). (115)

EL PATRÓN: Te voy a atar con una cadena al lado de la puerta. Para cuidar.

EL PATRÓN: El Profesor Poch y su perro el Chueco. (134)

EL PATRÓN: ¿No tendrás pulgas, che, tanto que ladrás? (135)

Otros momentos que representan esa equidad Chueco-Cerberero lo consiguen los ladridos que el Chueco dedica a su amo: “¡Guau, guau!”, (132, 133, 134, 135, 136, 140); las quejas ante tanto insulto: “¿Qué, tengo seis manos y tres cabezas acaso?” (120); o las acotaciones en las que el Chueco adopta una aptitud de perro sumiso y obediente:

(El Chueco agacha la cabeza). (79)

(Con la vista en el suelo con la cabeza gacha, se va). (83)

(Se queda por allí con la cabeza gacha). (118)

(El Patrón se pone de pie y va hacia él amenazador. El Chueco corre hacia el patio). (133)

Como bien apunta Díez de Velasco Abellán en su obra *El origen del mito de Caronte*, la relación perro-muerte aparece como un motivo muy antiguo, quizás prehistórico (442). En la mitología clásica el perro Cerbero, relacionado casi siempre con el motivo folclórico del viaje de Heracles, resulta un obstáculo para la salida pero no para la entrada. Por esta razón es el Chueco el que sale a la calle a recibir al Cholo. El Patrón, como buen señor del inframundo, nunca sale del Hades, siempre se encuentra observando por la ventana el mundo exterior. De esta manera, la ventana, que siempre “expresa la idea de penetración, de posibilidad” (Cirlot 458), se convierte en referente del mundo real, en una posibilidad de libertad o de liberación. Y este recurso es aprovechado constantemente en las acotaciones:

(El Patrón se acerca a la ventana. Asiente con la cabeza mientras mire pasar). (80)

(Él también mira en la misma dirección, por la ventana). (82)

(Por la ventana irrumpe el bochinche de afuera. Mira. Se da vuelta... El Patrón que iba hacia el patio se detiene. Mira a la ventana. Presta atención... El Patrón se acerca a la ventana). (92)

(Mientras los otros hablan él se acerca a la ventana). (95)

(El Patrón que estaba mirando hacia el patio). (104)

(Se lo ve parado cerca de la ventana, con su aire entre taimado y siniestro). (132)

(Está mirando todavía hacia la ventana. Receloso... Mira hacia la ventana). (137)



(Echa una nueva mirada a la ventana). (138)

(Se acerca a la ventana. Furioso... Cierra la ventana... Mira para allí; a la ventana. Transpira. Sofocado). (139)

Pero la ventana no es refugio único del Patrón. Otro personaje oscuro, el Chueco, también se acerca a ella y la reclama como salvación:

(El Chueco que está mirando por la ventana). (78)

(El Chueco se dirige a la ventana).

(Como el otro no le contesta, va a la ventana y regresa). (79)

(Desde detrás de la ventana). (92)

En esta obra esperaríamos encontrar otro personaje importante en la iconografía del inframundo: el barquero Caronte. Sin embargo, Rodríguez Muñoz omite su presencia quizás porque es consciente de que el Caronte griego no tiene una clara representación en las fuentes literarias, o porque sabe que “Homero no lo acepta y que tampoco es un motivo común en los trágicos y poetas” (Díez de Velasco 529). Eurípides es el primer autor que hace intervenir a Caronte de modo notorio, el primero que lo hace hablar haciendo gala de un discurso socarrón y malhumorado. Su Caronte no es el genio silencioso que parece mostrarnos la iconografía mayoritaria sino el personaje chillón que unos siglos más tarde explotará Luciano en sus *Diálogos de los muertos*. Rodríguez Muñoz prescinde de él y unifica la figura de Cerbero y el Caronte de Eurípides en un solo personaje, el Chueco, transformándolo, como diría Díez de Velasco, en un genio parecido al portador de la muerte en los cuentos folclóricos (464). Esta transformación queda patente cuando, al final del segundo acto, la Viejita llama barquero al Chueco y le solicita que reme para que llegue a la otra villa:

VIEJITA: ¡Mirá cómo suda la gota gorda! ¡Remá, remá, barquero, hasta que llegués a la villa! (113)

Para cubrir el vacío dejado por este casi inexistente Caronte, Rodríguez Muñoz recurre a otro personaje que en la mitología grecolatina frecuente, esporádicamente, el Hades:

*Hermes Psicopompos*, acompañante de las almas de los difuntos. Consagrado al servicio de los dioses infernales Hades y Perséfone, este dios de las puertas, de los goznes y los caminos, es representado por la figura de Beto. Es él quien lleva al Cholo a la casa del Patrón; el que lo acompaña en casi todos los cuadros; el que lo protege, el que lo asesora. No hay que olvidar que en la mitología clásica Hermes, sobre la cavidad de una concha y con unas cuerdas fabricadas con los intestinos de los bueyes, construyó la primera lira y que a él también se le atribuye la invención de la siringa o flauta de Pan. Quizás en esta relación mítica entre poetas y hacedores musicales, Alberto Rodríguez Muñoz

haya basado la correspondencia entre los personajes de Cholo-Orfeo y Beto-Hermes. Otro punto de inflexión y de conexión importante entre Beto y Hermes es la disposición sexual de ambos personajes. La condición de Hermes, mezcla de fecundidad y muerte, no escapa a la mirada de un rector avezado que fácilmente detecta esta interconexión. Beto, corriendo por la escena cual fauno enloquecido persiguiendo a Lucy, no es un simple recurso cómico, sino un guiño más, irreverente e innecesario para el desarrollo de la trama si se quiere, pero sutil y puntual que denota, una vez más, el conocimiento de nuestro autor del mundo clásico. Así lo demuestran los siguientes ejemplos:

(Irrumpe Lucy, corriendo, a quien persigue Beto. Ella viene con la blusa desprendida, riendo a carcajadas.... Él logra atraparla junto a la puerta de la derecha. La abraza. La besa en la boca y ruedan prendidos por el suelo...). (113)

LUCY (que se está besando con Beto). (134)

LUCY: Yo me quedo con Beto (Lo besa y se tira con él en el sofá). (139)

(Tratando de deshacerse del abrazo de Lucy). (140)

Las tres mujeres que acompañan al Patrón, Clota, de unos 30 años de edad, “hermosa pero tirando a obesa; pechos prominentes y brazos rollizos” (83), Marcia, “delgada, de ojos verdes y resentidos... de rostro bello, opacado por una tensión interior, una agresividad pueril, un despecho permanente” (84), y Lucy, “agradable pecosa de menos de veintitrés, jovial, de hablar rápido y afectos instantáneos” (84), representan a las *Moiras*, Cloto, Láquesis y Atropo, las hilanderas del destino de los mortales en la tradición clásica. En boca de la Viejita, “una monadas. Un poco perezosas, nada más. Les cuesta levantarse a la mañana” (81). Confundidas por Cholo como hermanas, vinculación familiar que ellas niegan, encarnan una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo. Si en la mitología grecolatina “regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte con la ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su término” (Grimal 364), en esta obra la única que se encarga del ropaje del destino es Clota, quizás porque ella sea la única a la que se le ha respetado su nombre mitológico, Cloto. Ella lava, cose, teje los vestidos de todos los personajes. Lucy y Marcia nunca realizan esta labor:

Clota a Marcia, “¿no viste mi tejido?” (87)

Clota a Marcia, “¿dónde pusiste mi vestido?” (91)

Clota a Nena, “Esta ropa, ¿quieres que te la haga lavar?” (102)

(Por la derecha aparece Clota con un vestido en la mano). (113)

Clota a Nena, “aquí tenés la enagua. Ya está seca.” (115)

El Patrón a Clota, que lleva en la mano el vestido de Nena: “la hilandera. ¿Qué hilas, el destino?” (115)

(Puesta a tejer). (132)

El Patrón a Clota, “vos dejá de tejer. Siempre estás tejiendo.” (135)

El último personaje, y no por ello el menos importante, es la Viejita, íntima confidente del Patrón. Con su “batón pulcro, mirada lechosa, manos flacas y muy arrugadas y temblorosas” (80), se configura como un personaje más cercano a su mundo, al mundo de los muertos. Como el Patrón, tampoco posee un nombre concreto ni es reconocida con pseudónimo alguno. Pareciera que su vida hubiera transcurrido siempre en el inframundo, secuestrada como si de una Perséfone mítica se tratara.

EL PATRÓN: ¿Cuántos años tenés?

VIEJITA: Menos que usted. (El Patrón ríe a carcajadas.) ¿Se ríe?

EL PATRÓN: Cierto. Menos que yo. (Le pasa la mano por el cabello, filial.) ¿Está contenta aquí? (Ella sonríe, mira para la ventana.)

VIEJITA: Podía ser peor. (81)

En la mayoría de los casos aparece sentada en una esquina, ajena a todo el desarrollo de la trama, más como elemento decorativo que como accionadora de los procesos que viven los personajes, y al igual que su amo, recorre su mirada nostálgica, furtiva, por la misma ventana liberadora, por la ventana que lleva hacia el otro lado:

(Lo mira al Patrón en silencio, va hacia la ventana. Ella está allí unos segundos asintiendo con la cabeza. Retorna. Se sienta cerca del otro). (80)

(Mira para la ventana). (82)

(La Viejita sentada en un rincón). (115)

(La Viejita también sentada, en un rincón). (132)

Sin embargo, y a pesar de todos los aspectos analizados, los ecos míticos de *Los tangos de Orfeo* no sólo los encontramos en la vestidura dramática de sus personajes sino también en los elementos escenográficos. Por encima de los demás queremos destacar dos inteligentes y hábiles recursos, uno mítico y otro dramático, que acentúan, sin duda alguna, la deuda de Rodríguez Muñoz con el legado clásico.

El primero de ellos es la utilización del motivo de la granada, la fruta del Hades, ícono de muerte, de vida y fecundidad. Por el hecho de presentar numerosos frutos dentro de su aura cáscara también fue símbolo cristiano de Resurrección, “de unidad de muchos bajo una sola autoridad” (Hall 151). Rodríguez Muñoz

utiliza este poderoso fruto ctónico y lo convierte en un inocente licor. La granadina, que ninguno de los dos amantes acepta cuando el Patrón se las ofrece, que cae al suelo y baja por las escaleras del sótano como una mancha de “sangre, dulce, fresca” (112) que el Chueco no duda en beber, se convierte en sangre derramada, en símbolo cristiano de la redención del hombre, en el símbolo perfecto del cruento sacrificio que pronto padecerá la confiada Nena, la Eurídice porteña.

El otro recurso consiste en mezclar un elemento dramático importante, las acotaciones, con otro procedente de técnicas pictóricas, la ubicación de los personajes en los diferentes cuadros que conforman las escenas dramáticas. Este recurso lo materializa Rodríguez Muñoz jugando con las puertas que decoran el escenario. Estas puertas sagradas conforman el umbral, el límite; si se franquea alguna de ellas se penetra en otra condición de vida o de muerte, en otro estado de conciencia. La posición que más conviene al Patrón, en su calidad de señor del mundo subterráneo, es la izquierda, el lado siniestro, de las fuerzas oscuras, de las divinidades infernales; y por la puerta de la izquierda entran y salen de la escena el Patrón y sus acólitos:

(Entra una Viejita por la izquierda). (80)

(Entran por la izquierda Clota, Lucy y Marcia). (83)

(Marcia permanece cerca de la puerta de la izquierda). (84)

(Marcia levanta la vista hacia el Patrón, que se ha dado vuelta para la izquierda). (87)

(El Patrón se va hacia la puerta de la izquierda). (88)

(Él la mira. Se da vuelta hacia la puerta de la izquierda). (90)

(Aparece la Viejita por la izquierda). (91)

(Mientras el Patrón va para la izquierda). (93)

(Entran por la izquierda el Patrón y Beto). (95)

(Va a la puerta de la izquierda). (107)

(Se va para la puerta de la izquierda). (110)

(En la puerta de la izquierda está la Viejita). (113)

(El Patrón se pone de pie, va hacia la puerta de la izquierda). (116)

(Aparece el Chueco por la izquierda). (117)

(Beto junto a la puerta de la izquierda. Clota entra por allí). (132)

(Aparecen por la izquierda Lucy y Marcia). (133)

En oposición a esta puerta infernal, se encuentra la puerta de la derecha, la de la luz y de la vida, la puerta que únicamente utilizan el Cholo y Nena:

(El Chueco la lleva hacia la puerta de la habitación de la derecha). (90)

(Aparece por la puerta de la derecha Nena). (99)

(Aparece Nena por la derecha, al mismo tiempo que Clota por la izquierda). (115)

(Nena, desde la puerta de la derecha). (117)

(Por la puerta de la derecha aparece Nena). (136)

Sólo en dos ocasiones, ambas cruciales y vitales, los amantes optan por la puerta de la izquierda: cuando deciden abandonar el Infierno (124), premonición inequívoca de su fatal destino; y cuando el Cholo reclama con violencia a su Eurídice muerta. (131)

De todos los seguidores infernales, Clota, la más humana de los inhumanos, es el único personaje que utiliza, repetidas veces, la puerta de la derecha:

(Clota atraviesa la escena mientras habla y va a la habitación de la derecha). (84)

(Sale por la derecha). (84)

(Irrumpe Clota hacia la habitación de la derecha). (101)

(Entra Clota, hacia la derecha). (104)

(Entra en la habitación de la derecha). (104)

(Por la derecha aparece Clota con un vestido en la mano). (113)

La utilización de esta técnica dramática se nos antoja brillante no sólo porque permite un excelente y dinámico movimiento escénico, sino porque ubica a los personajes en las dos dimensiones en la que se divide la obra, sin necesidad de crear dos espacios diferenciados. Permite además la posibilidad, siempre liberadora, de utilizar una misma escenografía inamovible. De esta manera, los dos mundos conviven explícitamente en un mismo habitáculo con lo que se facilita enormemente una posible puesta en escena.

Con *Los tangos de Orfeo*, Rodríguez Muñoz nos ofrece paradigmas universales de comportamiento y restituye la capacidad evocadora y sugerente de un material mítico que no se desgasta ni se agota. “El mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal” (Lévi Strauss 197), y es esta relación de dependencia y reconocimiento la que libera al creador y, por consiguiente, a los receptores de la obra y de la tradición que representa. Como cada versión posterior no destruye el mito sino que lo reafirma, Rodríguez Muñoz vuelve a enfrentar al héroe con las fuerzas de la Naturaleza y le obliga a trabar singular combate por la vida. Nuevamente, la cultura y la sensibilidad poética son devoradas, dos mil años después, por el mundo incivilizado, cobarde y violento. Orfeo es igualmente despedazado, pero a la víctima, la bella Eurídice, la viste, esta vez, no la fría mortaja de una sombra, sino la llama de un puñal traicionero.

## Notas

\* Para mayor información sobre la presencia del mito grecolatino en la dramaturgia argentina, cf. Pellettieri, Osvaldo (ed.), *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*; Bravo de Laguna Romero, Francisco J. "El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo" y "La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra."

## Bibliografía

- Bowra, Cecil Maurice. "Orpheus and Eurydice." *The Classical Quarterly* 46 (1952): 113-126.
- Bravo de Laguna Romero, Francisco J. "El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo." *Literatura iberoamericana y tradición clásica*. Ed. J. V. Bañuls Oller, J. Sánchez Méndez, y J. Sanmartín Saez. Valencia, 1999: 89-95.
- \_\_\_\_\_. "La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra." *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 14 (1999): 201-218.
- Cabañas, Pablo. *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: C.S.I.C., 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978.
- Crocci da Graça, M.C y A. Mínguez Baños. "Orfeo y Euridice: algunas visiones del mito a través de la historia de las artes". *EClá.s.* 107 (1995): 63-88.
- Díez de Velasco Abellán, Francisco. *El origen del mito de Caronte. Investigación sobre la idea popular del paso al más allá en la Grecia antigua*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.
- Díez del Corral, Luis. *La función del mito en la literatura contemporánea*. Madrid, 1974.
- Friedman, J.B. *Orpheus in the Middle Ages*. Oxford, 1970.
- Gil, Luis. "Orfeo y Euridice. Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda" *Transmisión mítica*. Ed. Luis Gil. Barcelona, 1975: 121-197.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Guthrie, W.K.C. *Orfeo y la religión griega*. Buenos Aires, 1970.
- Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1987.
- Herrera Montero, Rafael. "La tumba de Orfeo (Ap. 7.617, Marulo y Barahona de Soto)" *C.F.C. Estudios Latinos* 12 (1997): 123-133.
- Lee, M.O. "Virgil as Orpheus." *Orpheus* 11 (1964): 9-18.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Morales y Marín, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1986.
- Moulinier, L. *Orphée et l'Offphisme á l'époque classique*. Paris, 1953.
- Moya del Baño, Francisca. "Orfeo y Euridice en el *Culex* y en las *Georgicas*." *C.F.C. Estudios Latinos* 4 (1972): 187-211.

- 
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). *De Esquilo a Gambaro. teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997
- Rodríguez Muñoz, Alberto. *Los tangos de Orfeo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Valverde Sánchez, Mariano. "Orfeo en la leyenda argonáutica". *Eclás* 104 (1993): 7-16.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950/1990*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991.