

## Leyendas y mitos americanos en el teatro argentino

ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA

Las leyendas y mitos americanos, y, en particular, argentinos, han interesado a nuestros autores teatrales, no solamente en los primeros decenios del siglo XX, sino también hasta nuestros días. El mito es por excelencia reducible a relato. En efecto, dice Harad Weinrich, en *Structures Narratives du Mythe*, que "el orden de los acontecimientos míticos reside enteramente en la secuencia narrativa." Narración es para los lingüistas cierto mensaje caracterizado por la secuencia ordenada de signos lingüísticos ligados habitualmente a verbos. Esto significa acción, acontecimiento. Ahora bien, la frase narrativa ha pasado a ser dialogada, frase teatral. Un ejemplo lejano: la tragedia clásica.

Hay en el teatro argentino autores que se sienten atraídos por el mito americano. Y también muchos que se interesan por el mito clásico. Estos reproducen el mito griego modificado, adaptado a circunstancias históricas, políticas, sociales, y económicas de la actualidad, del mismo modo que en el teatro europeo. En tanto que la leyenda o el mito americanos, salvo por las excepciones, es transcripto tal como se narra, con las naturales divergencias que las situaciones escénicas proponen.

Como se sabe, los mitos y las fábulas poseen profundos parentescos universales. Así la Salamanca, Zupay, el Torodiablo, el Runanturunu. Nuestro folklore está vinculado fuertemente con creaciones europeas y orientales. El Torodiablo, el Runanturunu, el Kacuy, el Zorro, la Mulánima, por ejemplo, forman parte de un bestiario que tiene relación con otros bestiarios de antiguas civilizaciones, nacidos de un fervor religioso, mágico, catártico o simbólico. Son muchas las teorías acerca de esa vinculación del hombre con el animal, ya sea porque el hombre haya dado a éste, en remotos tiempos un alcance teofánico, simbólico, fantástico, mágico o demoníaco. Además de estos animales míticos existen en las creencias populares nuestras, como en las del mundo todo, fuerzas sobrenaturales con alcance divino o diabólico, que se traduce en concepciones como la de la Pacha-Mama o Zupay. Otras veces determinados personajes—hayan

existido o no—alcanzan por vía simbólica la categoría de mito; de muchos de esos seres y fuerzas sobrenaturales se ocupa el teatro argentino.

Citaremos en primer término el mito americano, para dedicarnos especialmente, después, al mito argentino. Entre los primeros figura Ricardo Rojas, con su obra *Ollantay*, con personajes míticos del Perú. A Rojas, nacido en Santiago del Estero habría de cautivarlo el folklore norteño. A esa especial motivación responde su obra *La Salamanca*.

De un alcance estético nada común en nuestra historia del teatro, *Ollantay*, representada en 1938, merece ser vista por un público culto que capte la belleza de su verso encendido, el desarrollo de la pasión humana entre seres que son, como los de los mitos clásicos, semidioses. Así, Ollantay, Señor de la Tierra, Titán de los Andes, traduce el misterio, la angustia y la fatalidad que también alentaba en la tragedia clásica griega; su amor fatal por Coyllur, la hija del sol, habrá de oponer dos grandes mitos sagrados: el de los Incas, descendientes del Sol, y el de la montaña, hijos de Pacha-Mama.

La tragedia se desarrolla a causa del amor de Ollantay, quien no duda en arrebatar a Coyllur de la Acllahuasi, la casa de las vírgenes del Sol, adonde su padre, el Inca, la había enclaustrado aun después de conocer el amor de Ollantay por su hija. El sacrilegio no quedará impune. Con traición que niega todas las reglas de la guerra, Ollantay es herido por Rumiñahui, el jefe del Cuzco, quien se ha introducido con malas artes en el baluarte de Ollantay en las montañas, y éste es llevado, arteramente vencido, junto con Coyllur al juicio del Inca, inclemente padre e implacable enemigo. Ollantay es degollado; su cabeza, en lo alto de una pica, es monstruosamente expuesta a los ojos del mundo y de su amada. La dulce Ñusta es enviada al destierro, más allá del límite del imperio de los Incas.

Por ignotos desiertos irá Coyllur, con su hijo en las entrañas, para enfrentarse con la desolación; pero así salvará al hijo de la tierra, ya que es hijo de la tierra, el hijo de Ollantay. Se salvará su estirpe.

La presencia de indios en escena no era nueva para nuestro teatro; pero el *Siripo* de Lavardén (fines del siglo XVIII) se ocupa más bien de un episodio histórico después del descubrimiento del Nuevo Mundo, aunque la leyenda no esté ausente de él. Manifestaciones del teatro con tema indígena se producen también en el siglo XIX. Un ejemplo: *Molina*, de Manuel Belgrano (sobrino del prócer) y el *Tupac-Amaru*, de autor desconocido.

Así señala Rojas la forma en que concibió su tragedia: “Yo me he apartado del Teatro Quichua (se refiere a un texto anónimo cuya autenticidad discutieron Mitre y López, y que fue traducido por el quichuista Mossi, de Santiago del Estero) en la concepción de mi obra, porque aquél falsea la leyenda primitiva (hay una leyenda epónima recogida en el Cuzco por el Dr. Manuel Palacios), y he preferido, como germen inspirador, la olvidada versión folklórica del Cuzco, confirmada por otra que el arqueólogo Wiener recogió en Ollantaytambo (Perú), aunque las he completado en diversas fuentes arqueológicas, desarrollándola dramáticamente en sus consecuencias más genuinas. Así, restaurando el mito autóctono, he creado sobre él una fábula nueva y un poema original.”

La tragedia de Rojas no se atiene estrictamente a los cánones neoclásicos, porque él así no lo desea, ni en la estructura, ni en la versificación. En la in-

clusión del Coro, Rojas ha tenido en cuenta el criterio clásico, es decir, el coro no es un elemento coreográfico o decorativo, sino parte de la tragedia misma. La obra tiene cuatro actos y la versificación cambiante. Consecuente con su doctrina eurindiana, el autor funde lo autóctono con la más elevada especie teatral creada por los griegos, es decir, con lo europeo. Y el teatro revela aquí el mito, como el teatro griego lo reveló también. Los personajes son como aquéllos, semidivinos, reyes y héroes; la fatalidad, los oráculos, y el hombre frente a su destino, inmerso en sus pasiones.

El mito de Santos Vega merece un lugar de privilegio en estas consideraciones; en primer término porque él significa un aspecto del alma nacional, el lirismo de nuestra pampa encarnado en el misterioso payador Santos Vega cuya existencia ha sido considerada verdadera por parte de algunos estudiosos del tema, y alrededor del cual se han tejido tantas suposiciones; en segundo término porque su figura, el espíritu de que lo dotó el pueblo ha interesado notablemente a poetas, novelistas y dramaturgos. Santos Vega, en sus diversos significados, en su dimensión de mito, ha sido estudiado en especiales ensayos, entre los cuales merece citarse el de Lehmann-Nitsche, abundante en datos, en el estudio de los orígenes, en vinculaciones con elementos folklóricos anteriores a las manifestaciones cultas.

El teatro ofrece un número considerable de obras escritas en fechas diversas, a lo largo del siglo XX, con este mito. Comienza en el siglo pasado con *Vega el Cantor*, escrita en 1890 por Juan Nosiglia. Ya en nuestro siglo son varias las obras sobre el famoso payador, símbolo de la llanura argentina y de encendido lirismo.

Luis Bayón Herrera escribe una pieza estrenada por Pablo Podestá en el Teatro Nuevo en 1913, titulada *Santos Vega*. La amada del payador se llama aquí, simbólicamente, Argentina. Más allá del romance de amor, se alcanza perfectamente la intención del poeta que une, que identifica a la patria con el cantor de su llanura. Del mismo modo fusiona el sentimiento de patria con el de libertad.

El mito inspirador perdura todavía en años muy próximos a los nuestros. En 1952, el uruguayo Fernán Silva Valdés estrena en el teatro Solís de Montevideo la obra teatral que él califica de "misterio del Medioevo platense," en seis jornadas y tres actos. Naturalmente que esta ubicación en el tiempo no responde más que simbólicamente al acercamiento entre su pieza y los misterios medievales por su religiosidad, por el sentido místico que el autor ha querido insuflarle. Apunta Ildefonso Pereda Valdés: "En la época de nuestro gauchaje no hubo Edad Media en sentido cronológico; pero la hubo en las pasiones, en la religiosidad y en el misterio."

La obra incluye elementos que no constan en los poemas ni en el mito. La necesidad de darle teatralidad hace que el autor cree un conflicto amoroso, introduciendo y modificando psicologías que perjudican la concepción del mito. Contrariamente a lo establecido por la tradición, Santos Vega vence a Juan sin Ropa, y después lo mata en pelea; éste se convierte en una nube que se disuelve en el aire. Y ante el estupor de todos, Santos Vega empieza a luchar con una fuerza invisible que lo ataca cobardemente, hasta que cae vencido, muerto. En la escena final, cuando alguien tira del poncho con que se lo ha cubierto, se ve

con horror que el cuerpo ha desaparecido, no existe: esto es de interés porque se trata de la absorción del personaje mítico por la naturaleza misma. Las palabras de D. Zenón acentúan el hábito de misterio de esta última jornada cuando exclama: "Hacía rato que me venía pareciendo que ésta era una payada entre dos fantasmas." Entonces se escucha el sonido de una voz. La sombra de Santos Vega pasa, en la noche, cantando. Es el canto que persiste, triunfante de la muerte. La envoltura carnal se desmenuza, se pierde; sólo perdura el mito.

En 1953 escribe Antonio Pagés Larraya otra obra sobre el legendario personaje. Se titula *Santos Vega el payador*, y está clasificada por su autor como "leyenda trágica." Se trata de una obra en prosa, con diálogos gauchescos y con inclusión de décimas y de coplas muy hermosas que revelan al poeta que las escribió. Está estructurada en una introducción y tres actos. A esa introducción la titula "Preludio," que es, en realidad, una invocación a la pampa.

El teatro permite el tratamiento del problema de tipo social que la lírica rechaza. Pagés Larraya se atiene al mito, pero hace intervenir muy marcadamente el aspecto social, siguiendo la línea de *Martín Fierro* y de *Juan Moreira*. Insiste en la conducta del alcalde, del juez de paz, del comandante, en una palabra, de la "autoridad." Es el despojo de la tierra que el gaucho ha trabajado, para entregarla a extraños poseedores que la ley ampara.

El personaje central es, naturalmente, el payador legendario; pero el trazado de su figura moral, de su personalidad es, en esta obra, más completo, más acabado. Ni Rafael Obligado, para nombrar al más importante de los poetas que se ocuparon de Santos Vega, ni los autores teatrales que ya han sido citados, entregan una personalidad tan determinada y cautivante. Lo presenta, no solamente dotado de una voz magnífica y de una calidad para la payada incomparable; interesa su aspecto como hombre: uno de los rasgos característicos es su gran fuerza de amparo hacia la mujer; su marcada virilidad le hace nacer una inmensa ternura hacia la amada, hacia Azucena, la "prenda" del payador.

Otro personaje de interés es Hilario Tierra. Es el hombre despojado, que ha poseído una estancia, "La Postrera"; ha sido lo que podría llamarse el patrón ideal, porque Hilario Tierra está dotado de la dimensión metafísica de la llanura; es la tierra misma a que alude muchas veces poéticamente el autor; la pampa o la tierra, que es la vida. A veces la identifica con la vida; otras, con la muerte; en ocasiones, con la mujer. Muchas veces con la mujer, en el sentido de fecundidad, de caricia, de amor. Cuando le dicen a D. Hilario que ésa es tierra de nadie, la de su estancia, la que él ha cuidado y querido y que el Juez no tardará en llegar para repartirla, Hilario Tierra grita, exaltado: "¿Cómo de naidés? En esta tierra se hundió la sangre de mis agüelos, la hemos peleao vara a vara con los indios, la he poblao, la he hecho vida y tumba del cristiano. ¿Qué más precio hay que pagar para ser dueño?" Vida y tumba, vida y muerte: dos conceptos que el autor maneja identificándolos con la tierra. Con la tierra, con la cual también se identifica el canto. Y el canto es Santos Vega. Cuando Azucena le pregunta de dónde vienen sus versos, su canto, él responde: "Yo mismo no lo sé . . . ¿de quién es esa voz? Viene de lejos, del tiempo, de la sangre, de todos los que han cantado antes y en mí se han juntao por algún secreto milagro. . . ." Bien definida la condición del mito: creación colectiva, nunca individual, en un tiempo sin marcación posible, en un espacio sagrado

que envuelve el misterio. Y además, la no muerte. El hombre mítico, Santos Vega, no ha de morir nunca. Pagés Larraya escribe una obra dotada de valores literarios de excepción. Hay poesía y teatralidad; forma personal y originalidad de un tema tan abundantemente tratado. Halla la palabra para definir el habla del payador, y la mezcla con la propia expresión poética.

En el mismo sentido de la defensa de la tierra y con ella, el de la afirmación de la libertad, sin la cual no puede existir el hombre argentino, escribe Bernardo Canal Feijóo, en 1937, su obra *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, que el autor califica de "misterio popular." Silverio Leguizamón, especie de apóstol de la justicia y de la libertad, se siente desposeído de la tierra que ha labrado, de la estancia que ha heredado de sus mayores, del trabajo que ha costado a su padre y a su abuelo constituir ese establecimiento de campo, de los hombres y mujeres que lo ayudan y que viven allí, gracias al honrado trabajo que les proporciona el amo. Silverio Leguizamón es el símbolo del pueblo. Desde el momento que pierde sus campos que él mismo incendia, se ve sometido a la persecución injusta de una autoridad cruel e implacable. Su fama de valiente, y a la vez de hombre justo y humilde, va creciendo de pago en pago y va cobrando proporción mítica. Se aleja de su esencia individual y crece como creación colectiva, símbolo del criollo, de la tierra, del indio. Es éste uno de los mayores aciertos dramáticos de Canal Feijóo, por la calidad estética, por el aliento heroico, por el verbo encendido, por la estatura espiritual del protagonista, por su dimensión de símbolo, por su pasión hacia la tierra, por su concepción de la vida en función de defensa de la libertad y de la justicia.

La temporada teatral de 1967 se inició en el Teatro General San Martín con una obra de Carlos Alberto Giuria, *La guitarra del diablo*, que cierra, hasta la fecha, la producción teatral con el mito del famoso payador. Se podría señalar que, como en la tragedia clásica, este "tragimisterio," como la califica su autor, y las partes que lo componen se desarrolla entre un prólogo y un epílogo, algo así como el "éxodo" antiguo. Ambos tienen continuidad y encierran un tiempo circular. En el prólogo es la voz sobreviviente de Santos Vega la que se escucha (con evidente alusión al primer canto de Obligado); en el epílogo, son los mismos personajes quienes asisten al triunfo de la esperanza en la tierra que cantó Santos Vega. Y termina con una afirmación enérgica y optimista, dictada por la fe en el destino de la patria: "No ha muerto el payador, ni su novia, ni su amigo, ni el valor, ni el canto."

La aparición y desaparición del "Desconocido" que dice llamarse "Juan sin Ropa" es una de las más acertadas entre todas las que incluyen la producción literaria sobre el tema. Sobre la existencia posible de "Juan sin Ropa" hay noticias en un trabajo de Walter Rela que lo señala como el payador Celestino Dorrego, nacido en Buenos Aires y a quien se lo conocía con ese apodo.

Mucho más atrás en el tiempo, y basada en leyendas y elementos folklóricos, en 1913 fue estrenada por la Compañía de Pablo Podestá, en el Teatro Nuevo, la pieza de Carlos Schaeffer Gallo, titulada *La novia de Zupay*. Aquí, lo sobrenatural, la fuerza del mal, el diablo y los embrujados, la leyenda, constituye el resorte de la obra. Zupay es, como se sabe, Mandinga, en el folklore norteño. La acción sucede en Santiago del Estero, está dentro del "ámbito central" trazado en el mapa folklórico convencional por Augusto Raúl Cortázar. El "ámbito

central" está constituido por la zona tucumana, parte del sur de Salta, Norte santiagueño; bosque subtropical y sierras pampeanas que constituyen el ambiente de los gauchos norteños. Pero todo esto, explica Cortázar, si bien integra la zona "central," es distinto del fenómeno santiagueño que es considerado por él verdadero núcleo por la persistencia de "rasgos de extraordinaria reciedumbre y tipicidad, patente en todos los órdenes, desde el clima áspero a la lengua quichua sobreviviente." *El país de la selva* llamó Ricardo Rojas en su libro de este nombre, a ese lugar argentino pleno de tesoros folklóricos, de leyendas y tradiciones. Ahí se habla de los dioses, las luchas, los amores, el arte y el saber populares. Zupay, a quien se nombra allí, es la deidad satánica, y es quien predice la destrucción de la selva. A ese país de la selva pertenecen víboras y pájaros agoreros como el cacuy, que ha engendrado leyendas con su canto terrorífico. Bernardo Canal Feijóo publicó en *Mitos perdidos* datos sobre este animal que ha despertado tanto interés en los escritores: ensayos, poemas, cuentos.

Tanto Zupay, como el Kacuy, dan origen a piezas escritas por Carlos Schaeffer Gallo. *La novia de Zupay* es obra plena de elementos folklóricos, sobre medicina popular, supersticiones y temores. Un hálito de terror envuelve a toda la gente del lugar ante la pasión misteriosa y diabólica que trastorna al "patrón" por la novia de su hijo, que, según han comprobado las gentes del lugar, está poseída por el diablo. La obra termina de manera trágica, ya que la muchacha es arrebatada, en una noche de tormenta, ante los propios ojos espantados del novio, por Zupay. Junto con el relámpago que lo ciega y el trueno que lo aturde, el joven, en lo alto de las piedras, aparece, con su figura trágica, lanzando un grito despavorido, que es cortado, al mismo tiempo que su existencia, por una chispa eléctrica que lo fulmina.

En *La leyenda del Kacuy* Schaeffer Gallo alude a una de las más estremecedoras leyendas de nuestro folklore. El autor la sigue minuciosamente; en ella se incluyen abundantes elementos folklóricos: la Telesita, el Runanturunu, el Salamanquero, el Torodiablo.

A la "salamanca" se refiere Rojas extensamente en su libro *El país de la selva*, "salamancas" que están en el folklore hispanoamericano y en el paisaje andino. "Salamanca" significa en la tradición española, cueva del diablo. El Padre Feijóo, en su *Teatro crítico*, da noticia de cuevas análogas en Toledo, Granada y otras localidades albergadoras de supersticiones y magia popular. Hay elementos diferenciadores por el ámbito de la cueva americana, por la presencia del diablo indio y por las reminiscencias del culto pre-colonial. Subsisten las "salamancas" argentinas en la actualidad como realidad espiritual, de tradición mestiza.

A Rojas le pertenece precisamente una obra titulada *La salamanca*. Es esta otra "leyenda de pasión, de brujería y de milagro." La acción sucede en la época colonial, en un valle del interior argentino. En medio de una naturaleza inquietante, con cuevas ciclópeas, animales míticos y tupidas frondas, hechicerías y pasiones prohibidas, se desarrolla esta obra que trae reminiscencias de los conocidos pactos de sangre con el diablo—Zupay en este caso—; obra que termina con el luminoso triunfo de la fe cristiana sobre las magias y las brujerías. La "salamanca" se transforma en templo; la figura de Jesús resplandece en el

centro, mientras el Coro canta el "Magnum misterio" del Padre Victoria. De esta manera se confirma lo dicho por Giqueaux acerca de que el mito considerado como primera concepción del mundo y de la vida elaborada por el hombre, da paso, en un tránsito al logos, a la Filosofía, a la Religión y al Arte, que aprovechan los elementos intelectuales y afectivos, conscientes e inconscientes, existentes en la concepción mítica. En la obra de Rojas, *La salamanca*, ese abandono de lo mítico se da claramente. Lo irracional sigue formando parte constitutiva del ser en otro estudio cultural, a través de lo religioso.

Bernardo Canal Feijóo dramatiza en 1940 los tan mentados *Casos de Juan*, tomados del ciclo popular de la picardía criolla. Es conveniente recordar aquí lo que se dijo acerca de la característica secuencia narrativa del mito. Parecería imposible llevar los "casos," es decir, los cuentos del zorro a la literatura dramática. Canal Feijóo lo hace, tomando cada situación que se presenta y llevando a ese personaje universal—el zorro—a soluciones en que triunfa siempre la astucia por sobre la fuerza. Su natural enemigo es el tigre, que es, además, su tío, y que siempre es vencido por el zorro a pesar de su fuerza y su tamaño.

Claude Lévy-Strauss, en su *Antropología estructural* señala, al estudiar los indígenas de las islas Tobriand, en Melanesia, una singular vinculación entre tío y sobrino: "La organización social de los indígenas de las islas Tobriand, en Melanesia, se caracteriza por la filiación matrilineal, relaciones libres y familiares entre padre e hijo y un antagonismo marcado entre tío materno y sobrino." En los "Casos" del zorro, el tío es precisamente materno. El zorro, que figura en diversos folklores, tiene, en el nuestro, una connotación que se aproxima en cierta manera, a los indígenas estudiados por Lévy-Strauss, y también por Malinovski en su libro *La vida sexual de los salvajes en el N.O. de la Melanesia*.

*El carnaval del diablo*, de Juan Oscar Pinferrada, obra estrenada en 1942 en el Teatro Politeama Argentino, es una importante manifestación del teatro inspirado en leyendas y mitos argentinos. Tragedia moderna, existe en ella "la presencia de una fuerza supracósmica por encima del libre juego de los albedríos humanos." Como en la tragedia clásica, hay una "purificación final y ruptura del conflicto por medio del dolor y la catástrofe."

Un sombrero agón dentro del espectáculo folklórico y costumbrista alienta en esta obra donde es destacable la belleza de las coplas y los romances. El prólogo da la clave de la tragedia. Es la época del carnaval que, como se sabe, cobra enorme importancia en los festejos de la gente del Norte, que lo celebra durante seis días y sus noches. Es importante en el prólogo la presencia de dos dioses o fuerzas opuestas: "Pucllay" es el dios que representa la alegría del carnaval; "Chiqui," el que encarna la fatalidad, es el dios funesto. Entre ellos llegan a un acuerdo: cambian las máscaras. Desde entonces, la fatalidad, detrás de la máscara de la alegría, regirá los destinos de los personajes. Es la tragedia de la pasión oscura, soterrada, olvidada, que de pronto estalla, en momentos en que se produce la anagnórisis. Es la tragedia de la pasión incestuosa, como la de Racine, como la de Sófocles. Y es la tragedia que se cumple porque la fatalidad rige el destino de los hombres.

Como se ha comprobado, importantes escritores argentinos se han sentido inspirados por el misterio encerrado en el mito; se han acercado a él con respeto

y veneración, lo han embellecido en la expresión con la calidad de su palabra, han contribuido a su perduración más allá del ámbito popular que los engendró. La cultura de los grandes centros urbanos, en cuanto a lo teatral, se ha enriquecido con el aporte del prodigio no explicable por vía racional; pese a la manifiesta mentalidad racionalista de la cultura moderna, lo mágico penetra en el arte en un alucinante deseo de totalidad y evasión. Y aun en nuestro siglo, marcado por la ciencia y la técnica, tiene cabida el ensueño y la leyenda en la producción artística de los grandes autores preocupados por lo esencialmente nuestro, por las creaciones anónimas y diferenciadoras del pueblo argentino.

*Buenos Aires*