

## ***Y nos dijeron que éramos inmortales: La experiencia iniciática en el texto y en la historia***

**Fernando Reati**

La obra del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, interpretada a menudo por su propósito político, en su primera época caracteriza una actitud en las letras latinoamericanas que postula la denuncia de las fallas sociales y el "compromiso con la realidad" por parte del escritor como una de las funciones del arte. *Y nos dijeron que éramos inmortales* (estrenada en Buenos Aires en 1963) es un ejemplo de lo anterior, por sus explícitos ideogramas sobre lo que el texto busca comunicar pedagógicamente.<sup>1</sup> Dragún pertenece a aquella generación de autores argentinos que, imbuidos de una conciencia política que tiñe toda su producción, pretenden establecer en sus obras un sitio de reflexión para el público:

The writers of the generation--Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga and Agustín Cuzzani--though different in style and approach, have at least one feature in common: their work is conditioned by a *political* view of society [ . . . ] [Dragún] is, generally speaking, concerned with the "here and now" social problems and sees the world in left-wing political terms . . .<sup>2</sup>

De este modo, la función de la obra como crítica social forma el primer y más evidente estrato de interpretación posible, toda vez que hay en Dragún una consciente intención pedagógica. Pero la obra es más que la suma de sus palabras e intenciones explícitas, y junto a lo pronunciado se ubica la arqueología de su producción. En opinión de Andrés Avellaneda, todo texto trabaja con "los códigos del lector real--de su práctica cultural en suma--como principio de organización del lenguaje literario," formando parte de una gramática literaria y cultural inscripta en el "extratexto de las obras, o sea la

tradición literaria a que ellas se adscriben, la situación real del escritor en el mundo y en la historia, y los materiales ideológicos que aquél complementa . . .<sup>3</sup> De este modo, la presencia de una definida estructura iniciática que pasaremos a analizar en el texto de Dragún cobra sentido por referencia a una similar estructura presente en el extratexto histórico, cultural e ideológico, que contextualiza la producción específica de los contenidos formales y temáticos de la obra.

Toda sociedad--anota Mircea Eliade--contiene estructuras iniciáticas manifestadas en ritos de pubertad, o *rites de passage*, que señalan el paso de un estado ontológico y social a otro, por parte de miembros que adquieren al hacerlo nuevos conocimientos del mundo junto a derechos y obligaciones concomitantes. La iniciación provoca "una modificación radical del *status* religioso y social de la persona [ . . . ] En términos filosóficos, iniciación equivale a una mutación ontológica de la condición existencial. El novicio emerge como un ser completamente distinto; se ha convertido en otro."<sup>4</sup> Esta estructura, lejos de desaparecer en el mundo moderno, asume en él formas renovadas y desacralizadas pero no por ello menos rituales, ya que--según destaca Arnold Van Gennep--la vida de todo individuo está marcada por sucesivas transiciones acompañadas de actos rituales especiales.<sup>5</sup> *Ynos dijeron que éramos inmortales* revela la significativa presencia de estas formas rituales iniciáticas a lo largo de toda la obra. El personaje central, Jorge, cuya continuidad existencial se ha quebrado abruptamente durante el cumplimiento de su servicio militar obligatorio, vuelve al hogar tras su experiencia en los cuarteles. Desde el comienzo mismo de la obra, que se inicia cuando se produce el retorno, se marcan espacios pre y postiniciáticos señalizados en el gesto simbólico de trasponer la puerta de entrada a la casa, que Jorge y su amigo Berto encuentran cerrada. La puerta es el umbral que separa un mundo militar de otro familiar, y al estar cerrada les impide trasladarse de un espacio al otro: "Suenan el timbre de la puerta de calle. Nadie responde. Vuelve a sonar el timbre. Pausa. Tras la puerta se oye murmurar a Jorge y Berto" (91). Por fin, Jorge encuentra una llave oculta bajo la alfombra y consigue entrar, con lo cual se produce la incorporación del personaje al microcosmos representado por el hogar. De modo inverso, cuando su madre regresa a la casa también halla dificultades para entrar: "Como las dos mochilas han sido apoyadas contra la puerta, la persona que intenta entrar debe esforzarse para ello. Finalmente, las mochilas caen y la puerta se abre" (96). Las mochilas son la expresión material del mundo militar del que vienen los jóvenes, del mismo modo que la llave oculta sintetiza el mundo familiar, pequeño-burgués y cerrado en sí mismo de la madre; en ambos casos, los objetos sirven de "guardianes" que cuidan cada espacio respectivamente, con lo cual el texto subraya la importancia ritual del gesto de trasponer la distancia entre dos mundos opuestos: "To cross the threshold is to unite oneself with a new world" (Van Gennep 20). Como espacio de transición, la puerta en la obra remite al concepto de "umbral iniciático," que puede adoptar diferentes

figuras para aludir al movimiento físico o simbólico de un espacio ritual a otro: "the concept of the threshold may be understood to refer not only to doors, gates and portals, but also rivers to be crossed, mountains to be climbed, the foundations of a house to be laid and consecrated," afirma Marjorie Garber, en relación a lo iniciático en el teatro de Shakespeare.<sup>6</sup>

En efecto, el servicio militar obligatorio ha dividido la condición ontológica del personaje central entre un antes y un ahora. El encierro forzoso en el cuartel, reglamentado socialmente e impuesto al personaje al llegar a una edad determinada, junto con su alejamiento del mundo familiar, ha sido equivalente a la "separación de la madre" y "aislamiento en los matorrales bajo la supervisión de un instructor" que señalan el *rite de passage* primitivo (LB 71). El rito iniciático requiere a menudo una marca física indicativa de la nueva condición del novicio ("extracción de un incisivo, circuncisión [a veces seguida de una subincisión], escarificación" LB 71), lo cual en la obra de Dragún se verifica en la herida de bala sufrida por Jorge, en la renguera causada a su amigo Berto y en la muerte de su otro amigo Arón. La cicatriz en el hombro, la renguera y la muerte corresponden a la marca mutilante con que se señala ritualmente al iniciado, y de ese modo los personajes se distinguen como miembros de una condición ontológica radicalmente diferente a la preiniciática. El momento central de la experiencia de Jorge es la revolución militar en que es herido y ve morir a su compañero, verdadero *descensus ad inferos* acompañado de un posterior renacimiento: "Y el cabo y el teniente y el capitán lloraban arrastrándose por el suelo [ . . . ] Y entonces me di cuenta que Arón Arenque estaba muerto . . ." (134). En ese momento, Jorge descendiendo al mundo de la muerte, y al retornar al de los vivos lo hace con un nuevo conocimiento, transformado en "*otro* [ . . . ] un *verdadero hombre*" (LB 72); es a partir de entonces que deja atrás la inocencia ontológica anterior a la iniciación, como lo demuestran sus nuevas relaciones con su familia y el mundo burgués que ésta representa. Por otra parte, todo conocimiento iniciático es intransmisible a los neófitos que no han experimentado el rito, lo cual explica la incomunicación que se interpone entre Jorge y su madre cuando ésta lo visita en el hospital en que convalece.

El servicio militar excluye a las mujeres, y en el mundo masculino de los personajes lo femenino se equipara a lo infantil. De esta manera, el ingreso de Jorge a la "hombría" tiene el doble sentido de madurez e identificación sexual, por oposición al mundo materno-femenino-infantil anterior a la iniciación: "What we have is a break, sometimes quite a violent break, with the world of childhood--which is at once the maternal and female world and the child's state of irresponsibility and happiness, of ignorance and asexuality."<sup>7</sup> Jorge ha experimentado una realidad violenta que le ha permitido comprender "lo que en su cultura es considerado *real y significativo*" (LB 81), vale decir los usos políticos y sociales del mundo exterior al hogar, y junto a ello adquiere una sexualidad activa y socialmente legitimada como parte de su recién adquirida "hombría." "[There are] rites of separation from the asexual world,

and they are followed by rites of incorporation into the world of sexuality ... " (Van Gennep 67). En efecto, Jorge regresa de su experiencia con una nueva actitud hacia su novia, y al valor social de la virginidad femenina defendida por ella opone una inesperada agresividad sexual que sorprende a la muchacha: "Jorge la estruja contra él, pero ella se separa suavemente y, sonriendo, lo besa apenas. Pero entonces Jorge la besa con violencia. Ella lucha y consigue volver la cabeza" (104). Cuando más tarde el ex soldado consigue "poseer" a su novia (en el doble sentido de sexualidad y dominación), existe una mayor aceptación social de este hecho, toda vez que sigue a las ceremonias iniciáticas (Van Gennep 170).

Junto a la mayor permisividad social ante la sexualidad del iniciado, la aceptación de la bebida se sitúa como otro gesto ritual de "hombría." La sorpresa de la familia al constatar que ahora Jorge bebe indica que también así se delimitan dos maneras de existir en el mundo. "¡Ya no soy un nene, mamá!" (101), protesta Jorge, al defender lo que ahora le pertenece por derecho propio. Otros miembros masculinos de la sociedad (con la excepción del padre de la novia, que por ser extranjero pertenece a otro circuito de ritos) también han pasado por la experiencia iniciática del servicio militar, por lo que la convalidación social del gesto la presta el padre de Jorge, que ha experimentado un similar *rite de passage*: "¡Bueno, hay más botellas en el almacén! ¡A mí en el Ejército me enseñaron a fumar! Para algo tiene que servir, ¿no? [ . . . ] Ya le va a pasar. Te lo digo por experiencia" (101). A la vez, el varón que se enferma siempre que bebe--Joaquín--aparece en la obra como un niño inmaduro, dependiente todavía de la protección de su esposa-madre: su incapacidad para la bebida es paralela a su incapacidad para hacerse un verdadero "hombre."

Como complemento de las pruebas físicas, la transmisión de secretos y la incorporación a la "hombría," los iniciados "simulan haber olvidado todo su pasado, sus relaciones familiares, sus nombres y su idioma," recibiendo a cambio un nuevo nombre e idioma accesibles para quienes han experimentado las mismas pruebas iniciáticas pero incomprensibles para los neófitos (LB 71). Jorge, apodado "Gito" por su familia, pasa a llamarse "Jorgita" entre sus compañeros de experiencia militar, del mismo modo que Berto se convierte en "el Rengo" y Arón en "Arenque." La sorpresa de la madre ante el cambio--"los mira muy sorprendida al oír llamar 'Jorgita' a su hijo" (96)--indica la exclusión que se opera sobre quienes no comparten el secreto del nuevo nombre iniciático. El sobrenombre "Jorgita" es doblemente significativo, toda vez que en un gran número de ritos de pubertad los iniciados asumen simbólicamente características del sexo opuesto, tales como el uso de vestidos femeninos o la subincisión del órgano genital: "the novice's transformation into a woman during his initiation is a rather common phenomenon . . ." (BR 26). "Me gritaban: '¡Jorgita! . . . ,' y yo mordía, como una mujer" (97), revela Jorge, insinuando una manera "femenina" de defenderse en el transcurso de su experiencia ritual. Junto al cambio del viejo nombre y al simbólico olvido

temporario de la identidad sexual, surge un nuevo lenguaje bajo la forma de expresiones cuartelarias impenetrables, desde insultos nunca antes escuchados en boca de Jorge, hasta un nuevo sistema lingüístico indescifrable: "Marta sigue mirando a los dos jóvenes sin entender su extraño lenguaje" (97). Por eso se produce la reacción escandalizada ante el nuevo vocabulario, que la madre intuye como expresión de cambios más profundos en la naturaleza de su hijo:

- Francisco:** Marta, no podés hacer un drama por una palabra . . .
- Marta:** ¡No es una palabra! Es todo . . . Siento como si estuviera lejos [ . . . ] El y su amigo, ése que llama Rengo . . . hablaban de una manera extraña . . . ¡Nadie hubiese podido entenderlos! (106).

El rito de iniciación que constituye la experiencia militar demarca de este modo los límites entre dos mundos: la asexualidad y la sexualidad, la ignorancia y el conocimiento, lo femenino-maternal y lo masculino, etc. En *Y nos dijeron que éramos inmortales*, esta separación se enfatiza por la creación temática y estructural de espacios y tiempos enfrentados. La obra comienza con referencias a Papá Noel, la Navidad, un camello (Reyes Magos), la iglesia a la que Jorge iba "cuando era chico" (92) y el apelativo de "nene" que emplea su madre, vale decir elementos emblemáticos de la niñez de Jorge, todo lo cual pronto entra en contradicción con su nueva condición de adulto indicada por los gestos de la bebida, el insulto y la urgencia sexual. El personaje oscila entre ambos extremos, protestando en algunas ocasiones contra la sobreprotección familiar y en otras manifestando nostalgia por la inocencia del pasado, porque se halla en el estado de transición que en todo proceso iniciático se interpone entre la separación y la incorporación definitiva: "[the novice] wavers between two worlds [ . . . ] this symbolic and spatial area of transition may be found in all the ceremonies which accompany the passage from one social and magico-religious position to another" (Van Gennep 18). Esta transición, que se cerrará en el segundo acto al imponerse en Jorge la adultez definitiva, se acompaña de oposiciones temporales y espaciales. Por un lado, contrastan el antes y el ahora: "¿Te molestaron las tonterías de Joaquín? Antes te gustaban" (104); por otra parte, se enfrentan el aquí y el allá: "En serio, ¿tomabas tanto allá? [ . . . ] Aquí no tomabas . . ." (99). A la vez, cada acto de la obra presenta parejas de conceptos enfrentados dialécticamente. En el primer acto, la recurrencia de los términos "siempre" y "cambio" indica textualmente las vacilaciones internas de Jorge entre un pasado inmóvil y un presente transformado. Jorge desea "caminar por Buenos Aires para ver si cambió" (95), pero a la vez halla que todo sigue "como siempre": sus trajes limpios en el ropero, los pisos encerados, las mismas

relaciones familiares. El resto de la familia--en particular las mujeres, que en la experiencia del personaje representan el mundo de la niñez--sufre una similar contradicción entre la permanencia y el cambio. "¡Nene, qué suerte! ¡Estás igual que siempre!" exclama la madre (96); pero a poco se hace evidente que se han producido cambios en la manera de percibir la realidad por parte de Jorge: "Es que no entiendo . . . Estás distinto . . . y no entiendo" (99), dice entonces la mujer, rindiéndose ante la evidencia. En el segundo acto, la dialéctica se produce entre "acostumbramiento" y "no acostumbramiento." Cuando los ex soldados comprenden que su percepción del mundo se ha alterado, sólo resta aceptar o negar la nueva situación ahora que han dejado atrás la inocencia. La muerte de Arón es un ejemplo de ello: "Vos te vas acostumbrando . . . El padre, se va acostumbrando . . . Yo, me voy acostumbrando . . ." (118). El regreso del soldado fallecido, bajo la forma de fantasma o imaginación febril de Jorge, indica que la muerte es el detonante de una experiencia iniciática fundamental que afecta a los sobrevivientes.<sup>8</sup>

Además de las oposiciones antes/ahora, aquí/allá, siempre/cambio y acostumbramiento/no acostumbramiento, una serie de textos paralelos escritos, orales y visuales complementa el contraste entre un mundo preiniciático y otro postiniciático. Estos textos marcan ambos períodos en la vida de Jorge:

#### *Lo preiniciático*

- a) el poema "Oración a la Bandera" que Jorge recitaba de niño
- b) el libro *La Isla del Tesoro*, que le leían a Jorge cuando niño
- c) la canción "Mammy," que Jorge oía en la adolescencia
- d) la frase "Todo el mundo es este hogar," en un cuadro
- e) las fotografías anteriores al servicio militar, que ahora parecen "cómicadas"

#### *Lo postiniciático*

- a) el poema de Arón sobre la falsa inmortalidad
- b) el libro *Historia universal de las revoluciones*, que lee un viejo
- c) las canciones rebeldes de los ex soldados
- d) la frase "La puta madre que lo parió," sobre la pared
- e) las fotografías de Arón en el ejército, poco antes de morir

Estos dos conjuntos, indicativos de la experiencia anterior y posterior a la iniciación, están conectados por un tercer texto escrito: el telegrama que Jorge envía anunciando su pronta llegada. El hecho no fortuito de que el telegrama no llegue a tiempo, contribuyendo con ello a la incomunicación, acentúa la profunda distancia que separa ambos estados ontológicos en la vida del personaje.

Si, como hemos dicho, el texto se integra en una serie de códigos literarios, culturales e históricos que le prestan una conformación específica,

lo presentado por *Y nos dijeron que éramos inmortales* aparece como un rito dentro de otros ritos iniciáticos, a la manera de sucesivos círculos concéntricos producidos por una piedra arrojada al agua. En un primer nivel extratextual, la obra corresponde a una concepción teatral que busca hacer del drama una experiencia reveladora para "iniciar" al espectador en un nuevo conocimiento de la realidad. Identificado con los postulados brechtianos del teatro educativo, años más tarde Dragún expresaría: "[el teatro] no es un puro valor de goce, es un valor de goce a través del aprendizaje, a través del descubrimiento . . . debe poner en claro lo que en la vida es oscuro."<sup>9</sup> De este modo, la obra no sólo trata temática y estructuralmente de una experiencia iniciática, sino que a la vez cumple ella misma la función de rito de iniciación para su espectador real.

Por otra parte, la obra se inserta en un contexto de formas rituales modernas, que si bien están desprovistas de contenido sagrado conservan sus características de traspaso de experiencias para la socialización e ideologización de los individuos: "public ceremonies, spectacles, sports, competitions, youth organizations, propaganda by pictures or slogans, literature for mass popular consumption . . ." (*BR 127*). En el caso concreto de la sociedad argentina contemporánea a la obra de Dragún, existen *rites de passage* a los que todos los miembros (o grupos de ellos) deben someterse. El sistema de conscripción obligatoria, implantado en Argentina a comienzos de siglo, obedece a una institución militar con fines explícitos e implícitos entre los que se cuentan la defensa del territorio contra agresiones externas y la función de policía interna. Pero en una sociedad subdesarrollada como la argentina, las fuerzas armadas asumen un papel que excede las funciones específicamente militares, y se convierten de hecho en una "super-institución" que infiltra todos los estratos de la sociedad y le impone contenidos político-ideológicos fundamentales. Así, en cierto *Reglamento para el servicio interno* del ejército argentino se puede leer:

La misión del ejército es salvaguardar los intereses superiores de la Nación [ . . . ] El ejército constituye una de las reservas morales más elevadas de la vida espiritual del país. Es depositario y guardián permanente de nuestras más preclaras instituciones. Vela sobre la continuidad histórica de la Nación.<sup>10</sup>

En el mismo sentido se deben entender las palabras de un profesor del Colegio Militar, para quien "la función esencialísima [del ejército] consiste en mantener contra viento y marea el equilibrio colectivo" (Rouquié 420). En época más reciente, un documento del Centro de Oficiales Retirados de las Fuerzas Armadas sostiene que "la gran crisis que vive el país está en el área de la moral," y propone que "nuestras instituciones armadas sigan siendo las reservas morales del país."<sup>11</sup> Este conjunto de nociones--velar sobre la continuidad histórica de la Nación, mantener el equilibrio colectivo, conservar

la moral de la sociedad, etc.--indican la función iniciática atribuida a la institución militar por sus representantes; "hacer hombre" al joven recluta significa incorporarlo a un sistema de valores y jerarquías que luego se deberán repetir idealmente en la sociedad en su conjunto. De allí la necesidad de prácticas institucionales fuertemente ritualizadas que señalan dicha incorporación y transformación, convirtiendo el propósito original de la instrucción militar en un conglomerado de formas iniciáticas, y generando un extenso "uso militar de códigos gestuales, pautas ideológicas estereotipadas y hábitos interjectivos excéntricos . . ." <sup>12</sup> La experiencia militar, recogida a menudo en la literatura con el sentido de rito iniciador o pérdida de la inocencia (*Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque, *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway, *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, entre otros), es de este modo más que un mero aprendizaje formal de técnicas bélicas, y en sociedades con las características de la argentina se la interpreta como la incorporación del ciudadano a un determinado sistema de valores sociales.

Un tercer código que contextualiza a la obra es el referente histórico al que ella responde. A partir del golpe de estado de 1955 contra el gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, la disolución del sistema democrático argentino se intensifica en una proporción antes jamás vista. Después de una década relativamente estable, signada por una serie de conquistas sociales hechas posibles por la incipiente industrialización del país, se inicia una época desilusionante para la mayor parte de la población, que ve repetirse las cruentas luchas por el poder y las asonadas militares acompañadas de represión y proscripciones crecientes. En medio de profundas frustraciones políticas, el país ve desmoronarse los presupuestos de progreso y convivencia, y en particular entre los sectores populares comienza a tomar forma "el mito de una edad dorada justicialista" (Rouquié 140). El golpe de 1955 y los hechos posteriores significan para muchos el despertar a una realidad nueva, una "iniciación" que muestra una Argentina distinta a todo lo imaginable hasta el momento. A pesar de no ser ésta la primera gran crisis nacional (se contaba con el antecedente del traumático golpe militar de 1930), es ahora cuando se produce una pérdida colectiva de la inocencia, y se tiene la certeza de que se inicia una nueva etapa y quizás un camino sin retorno:

El escepticismo de las capas populares, que no esperaban nada del régimen que había echado a Perón, y que confiaban en su hipotético retorno, se hacía más militante y amargo. Pero la incierta clase media, que conformaba la opinión argentina, se hundía en el más negro pesimismo; reprobaba la dictadura sin sentir la menor nostalgia por una democracia desacreditada y, en el fondo del abismo, no vislumbraba ninguna salida, no abrigaba ninguna esperanza política. Las manifestaciones culturales de esa época están signadas por un profundo abatimiento . . . (Rouquié 204).

A esa clase media intelectual, desesperanzada y confundida, pertenece Dragún cuando escribe a comienzos de los años sesenta la obra que nos ocupa. Luego recordaría cómo al ver desfilar las tropas golpistas sintió que algo había cambiado para siempre: "En ese mismo momento, comenzó a nacer en nosotros una sensación que ya no nos abandonó nunca: que la realidad se movía bajo nuestros pies, que dejaba de presentarnos una imagen coherente, aprehensible, explicable".<sup>13</sup> En compañía de amplios sectores de la sociedad, el dramaturgo vive traumáticamente el paso hacia la nueva época, que experimenta como una iniciación con sus etapas de separación, transición e incorporación al nuevo estado de cosas, pérdida colectiva de la inocencia política, crueldad, confusión, aprehensión de "secretos" nunca entrevistados e incorporación de un nuevo lenguaje que se manifiesta tanto en el habla popular como en el arte.

A partir de una lectura de *Y nos dijeron que éramos inmortales* que pone el acento en sus aspectos iniciáticos, ha sido posible desentrañar sus relaciones con fenómenos extratextuales tales como la intención pedagógica y politizadora de su autor, el mecanismo socializador de la institución militar, y la vivencia colectiva de los golpes de estado a partir de 1955. En todos estos niveles se repite la misma función de iniciación a nuevos conocimientos que traen aparejados pruebas físicas o psicológicas, con la consiguiente transformación ontológica del iniciado, trátase éste del personaje, el dramaturgo, el espectador individual o el miembro de la colectividad, respectivamente. De este modo, estos ritos desacralizados pero igualmente cargados de significado forman una dialéctica entre el texto analizado, la ideología en que se lo produce, la institución a que hace referencia y la historia colectiva: ritos dentro de ritos dentro de ritos, que se apoyan, determinan y explican los unos a los otros, iluminando los préstamos siempre dinámicos entre el texto y el extratexto que lo codifica.

*University of Alabama at Birmingham*

## Notas

1. Osvaldo Dragún, *Y nos dijeron que éramos inmortales*, en *¡Un maldito domingo!--Y nos dijeron que éramos inmortales--Milagro en el mercado viejo*, ed. José Monleón (Madrid: Taurus Ediciones, 1968). Toda referencia a esta obra pertenece a esta edición.

2. John E. Lyon, "The Argentine Theatre and the Problem of National Identity: A Critical Survey," *Latin American Theatre Review* 5/2 (Spring 1972): 5-19, 11, 13. También Donald L. Schmidt apunta a esta característica política de la obra: "Según su concepción, el primer compromiso del dramaturgo es con su público inmediato, revelado en su constante

preocupación por el hombre contemporáneo . . . " En "El teatro de Osvaldo Dragún," *Latin American Theatre Review* 2/2 (Spring 1969): 3-20, 3.

3. Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología: Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea* (Buenos Aires: Sudamericana, 1983) 12, 39.

4. Mircea Eliade, *La búsqueda*, trad. Dafne Sabanes de Plou, María Teresa La Valle (Buenos Aires: Ed. Megalópolis, 1971) 69. En adelante *LB*. Toda referencia a esta obra pertenece a esta edición.

5. Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage* (London: Routledge & Kegan Paul, 1960) 2. Toda referencia a esta obra pertenece a esta edición.

6. Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare* (London: Methuen, 1981) 9.

7. Mircea Eliade, *Birth and Rebirth. The Religious Meanings of Initiation in Human Culture* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1958) 8. En adelante *BR*. Toda referencia a esta obra pertenece a esta edición.

8. Garber analiza en el teatro de Shakespeare el uso repetido de fantasmas que retornan a visitar a los vivos, como expresión de la calidad ritual iniciática de la muerte: "The emphasis upon the survivor as one who needs to undergo rites of passage as much as do the dead is, I think, central to Shakespeare's dramatic approach to death and dying. In fact, rites of passage concerned with death in the plays are almost always related to a change of perception of those who survive . . ." (216).

9. Román V. de la Campa, "Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún," *Latin American Theatre Review* 11/1 (Fall 1977): 84-90, 87, 90.

10. Citado por Alain Rouquié, *Poder militar y sociedad política en la Argentina--II. 1943-1973* (Buenos Aires: Emecé, 1983) 342. Toda referencia a esta obra pertenece a esta edición.

11. Citado en Santiago Kovadloff, *Argentina, oscuro país. Ensayos para un tiempo de quebranto* (Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1983) 93. Para un estudio detallado de documentos y decretos que muestran la visión que de sí misma tiene la institución armada, como salvaguardia no sólo de un espacio geográfico sino por sobre todo de un sistema de valores morales, religiosos, políticos, ideológicos, en suma, de lo que en la cultura es "real y significativo," se puede consultar: Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 tomos (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1986).

12. Carlos Julio Reynoso, "Antropología y derechos humanos," *Primer Concurso Literario 1984 Derechos Humanos. Asamblea Permanente por los Derechos Humanos* (Buenos Aires: EUDEBA, 1986) 141-52, 149. Incluso el corte obligatorio de cabello, más allá de su propósito higiénico, remite a una antigua ritualización: "To cut the hair is to separate oneself from the previous world" (Van Gennep 166).

13. Osvaldo Dragún, "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano," *Latin American Theatre Review* 13/2 (Summer 1980): 11-16, 11. Tal vez se inicia en estos años para Dragún la pérdida de la inocencia política, ante una realidad que no se presta a explicaciones simples: "Hubo una época en que nosotros pensábamos que todo se podía definir, se podía calcular matemáticamente; pero ahora lo estamos viendo todos los días: lo que está pasando en Africa, lo que está pasando con Rusia y China, o lo que está ocurriendo en Vietnam . . . ¿qué se puede definir?" (citado por José Monleón en "Dragún el de las historias," *iUn maldito domingo!--Y nos dijeron que éramos inmortales--Milagro en el mercado viejo*, 38). Quizás se puede ver a partir de allí un cambio de actitud en el dramaturgo, de un optimismo militante a una postura más escéptica: "In the later Dragún, protest has given way to resigned pessimism" (Lyon 13).