

En *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el textro del siglo XX*. Granada, España (España): Editorial Universidad de Granada.

## "De Teseos y minotauros: El jardín de piedra".

Pégolo, Liliana, Cardigni, Julieta, Meardi, Florencia, Ramírez, Cristian y Romero, Ulises.

Cita:

Pégolo, Liliana, Cardigni, Julieta, Meardi, Florencia, Ramírez, Cristian y Romero, Ulises (2009). "De Teseos y minotauros: El jardín de piedra". *En En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el textro del siglo XX*. Granada, España (España): Editorial Universidad de Granada.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/julieta.cardigni/59>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxud/a66>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica* es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

DE TESEOS Y MINOTAUROS: *EL JARDÍN DE PIEDRA*<sup>1</sup>  
DE GUILLERMO MONTILLA SANTILLÁN

L. PÉGOLO J. CARDIGNI F. MEARDI C. RAMÍREZ U. ROMERO

*Universidad de Buenos Aires*

En el año 2006, un joven dramaturgo tucumano, nativo de una región que posee un bagaje cultural e histórico sumamente antiguo y relacionado con el pasado prehispánico, acudió a la tradición clásica y, en particular, a la narración mítica del Minotauro para crear una ficción dramática, contextualizada en el Noroeste argentino a fines del siglo XIX. Se trata este de un período de transformaciones territoriales y culturales dominado por la figura hegemónica de Julio Argentino Roca, que definió nuevos límites geográficos a partir del avance hacia el sur, implementando una política de exterminio conocida históricamente como “la conquista del desierto”. Una vez sometido el aborígen y expoliado su territorio, Roca y sus continuadores extendieron el dominio del Estado instituyendo, por medio del latifundio, el arquetipo del modelo agro-exportador.

Por otra parte, en la misma época, pero en el norte del país, las transformaciones debidas al proceso de modernización y expansión de la actividad agrícola provocaron el surgimiento de los ingenios azucareros. Esto permitió el llamado “despegue” de la provincia “del Tucumán”, centro privilegiado del cultivo e industrialización de la caña de azúcar, y favoreció la aparición de grupos de poder que concentraban enormes riquezas y contrastaban con una población rural pobre y sujeta a la falta de escolarización. Incluso, el alto grado de analfabetismo de esta clase trabajadora impide acercarse, como señala Daniel Campi:

[...] no solo a sus sistemas de representación, sino a sus más elementales percepciones sobre los asuntos en los que hombres y mujeres se involucraban en el trabajo, en la vida doméstica, en las actividades recreativas, en sus prácticas religiosas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *El jardín de piedra* se estrenó en 2006 en la provincia de Tucumán bajo la dirección del autor, quien también se desempeñó como actor. Casi simultáneamente fue puesta en escena en Buenos Aires con el nombre de *El ingenio de los Orvantes*, durante el año 2007, bajo la dirección del español Yosca Lázaro. En el presente trabajo se harán referencias a esta última versión teatral.

<sup>2</sup> D. CAMPI, “Los ingenios del Norte: un mundo de contrastes”, F. Devoto, M. Madero editores, *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires 1999, Tomo 2 “La Argentina plural: 1870- 1930”, p. 190.

Así, el ingenio azucarero, en tanto complejo socio-cultural, se convirtió en el punto neurálgico de una sociedad caracterizada por profundos contrastes en lo que respecta a la vida cotidiana de hombres y mujeres que vivían, unos, en grandes mansiones palaciegas, otros, en ranchos miserables sumamente alejados de la existencia paradisíaca de sus patrones. Los trabajadores del ingenio, los permanentes y los transitorios, llevaban consigo sus pocas pertenencias, sus familias y animales, y también sus creencias, rituales y hábitos, que debían adaptar a la organización disciplinada del complejo agroindustrial cañero.

Mientras tanto, los propietarios transcurrían su existencia en medio de una activa y refinada vida social, trasladando valores y costumbres europeas a sus *châteaux* y jardines poblados de exóticas especies botánicas. Por ejemplo, el magnífico parque del Ingenio Santa Ana, perteneciente a Clodomiro Hileret, fue diseñado por el prestigioso paisajista francés Carlos Thays; contaba con un lago y una gruta artificiales, un invernadero para la producción anual de flores, gomeros de la India y palmeras reales, obsequio estas últimas del también tucumano Julio Argentino Roca, presidente mencionado más arriba.

Esta antinomia espacial despertaba, sin duda, entre los asalariados, la percepción de que el mundo que habitaba la élite estaba lleno de misterio y de lejanía; esto se justificaba por el hecho de que, frecuentemente, el acercarse a una de estas propiedades significaba ser recibido con balas de salva por parte de un ejército de cuidadores privados.<sup>3</sup> La imagen del poder concentrado en pocas manos y excesivamente desigual, como se verá más adelante, parece cifrarse en la obra de Montilla Santillán en la construcción discursiva del ingenio como representación del laberinto cretense.

Con este procedimiento se busca generar múltiples dimensiones para el espacio escénico. El autor nos anuncia, en las acotaciones iniciales, que sitúa la acción de *El jardín de piedra* en un ingenio azucarero tucumano, a fines del siglo XIX; pero otro escenario puede ser imaginado por el receptor a través de las indicaciones escénicas y, particularmente, a través de las palabras de los personajes: ambas se refieren al espacio de manera simbólica, cruzándolo con lugares míticos, como el citado laberinto, o el barco que lleva a las víctimas del Minotauro a la isla de Creta.<sup>4</sup> Estas múltiples

---

<sup>3</sup> CAMPI, *op.cit.*, p. 201.

<sup>4</sup> G. MONTILLA SANTILLÁN, *El jardín de piedra*, en C. Alsina y otros, *Dramaturgos del Noroeste*, Buenos Aires, Argentores, 2007. Acto 2, escena 1, p. 323: “Diego y Joaquín en escena. El espacio que ocupan está despojado de todo, bien podría ser el campo nocturno, el mismo salón de la escena anterior, o el barco que los conduce a la isla de Creta.”

dimensiones espaciales recuerdan las posibilidades sugestivas del así llamado “teatro sagrado” por Peter Brook, quien reflexionó sobre el modo en que se torna visible lo invisible a partir del manejo del escenario y de aquellos modelos que el espectador reconoce, al manifestarse en la forma de ritmos o figuras.<sup>5</sup>

En la versión que Yosca Lázaro dirigió, esta ambigüedad espacial fue resuelta por medio de una escenografía despojada, de carácter rural y trabajada principalmente en madera, en la cual las luces y las sombras contribuían a determinar la indefinición mítica. Este recurso aparece insinuado en el texto de Montilla Santillán, quien utiliza los claroscuros y la distribución de los actores en escena, para sugerir la inserción de los personajes en el universo legendario minoico:

Acto I

Escena 3

*(Penumbras. Joaquín está de pie adelante. Atrás, se vislumbra la silueta de don Francisco hacia un lado y las de Diego y Felipe hacia el otro.)*

JOAQUÍN. –Esas fauces sombrías, esa boca oscura que ante mí se abre y hacia la cual camino, es la entrada al laberinto. (p. 314)

No solo la espacialidad de la obra está vinculada con el mundo grecolatino, sino que también su organización estructural recuerda a la de la tragedia clásica al iniciarse *in medias res*: los jóvenes protagonistas, a los que el autor compara con “efebos de la Grecia mítica”,<sup>6</sup> forman parte de una escena silenciosa y expectante en la que planifican el asesinato de su “tío carnal”, don Francisco de Orvantes, a quien llaman sin eufemismos el ‘Minotauro’. Puestos a imaginar las consecuencias del homicidio, los primos dialogan con un imaginario inspector en una clara representación autorreferencial, encarnando con distanciamiento irónico las hipotéticas coartadas con las que se defenderían de una posible imputación criminal:

Acto I

Escena I

*(Felipe dramatiza melodramáticamente la situación.)*

FELIPE. –Si no se tratara de la muerte de mi querido tío, inspector, esto sería material extraordinario para una comedia.

DIEGO. -Lo dudo.

FELIPE. -Como sea, la gente rueda a diario escaleras abajo.

---

<sup>5</sup> P. BROOK, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, 2000. Segunda parte “El teatro sagrado”, p. 51.

<sup>6</sup> Cfr. Acto I, Escena 1, p. 310.

JOAQUÍN. (*A Felipe.*) -¿Y quién va a empujar al Minotauro escaleras abajo? ¿Acaso tú, mi famélico príncipe? (p. 311)

A partir de la cita anterior, es posible advertir la teatralidad polifónica de la que goza la obra, pues se combinan la tragedia, el melodrama, la comedia y las ficciones policiales.<sup>7</sup> Asimismo, en la apertura de la escena se perciben ecos de la estética del absurdo, presentes en la idea de que cometer un crimen “es mejor que morir de aburrimiento”<sup>8</sup> y en la duda de uno de los personajes sobre la necesidad de que exista “la comunicación verbal”, en medio de la apatía que parece dominar la escena.<sup>9</sup>

Los primos, integrantes de una tríada que puede denominarse “coral”, en lo que respecta a su rol actancial, se caracterizan por su competencia lingüística y literaria, al punto de que son ellos quienes, en su argumentación, van hilando progresivamente numerosas referencias míticas, la mayoría de las cuales se hallan asociadas al tributo que los atenienses debían pagar al rey Minos de Creta cada nueve años, como consecuencia de la muerte de su hijo Andrógeo.<sup>10</sup> Asimismo, en esta evocación legendaria, presentan a su tío como el monstruo minoico, señor del laberinto, que debe ser eliminado a causa de su peligrosidad:

Acto I  
Escena 3

JOAQUÍN. -¿Soy Teseo? ¿Por qué temo entonces? Es mi destino matar al Minotauro. Es mi destino. [...] Pero mis manos no apresan el hilo del ovillo que me ayudará a escapar. No soy Teseo. Soy uno de los jóvenes atenienses destinados a morir. Allí está la bestia, allí el Minotauro. (p. 314)<sup>11</sup>

Por su parte, Francisco Orvantes instala a sus sobrinos en un universo degradado y poco útil, propio de los intelectuales que han quedado afuera del pragmatismo

---

<sup>7</sup> El carácter metaficcional dado al texto permite afirmar a los jóvenes protagonistas que el envenenamiento de su tío será parte de una función teatral; cfr. Acto I, Escena 3, p. 315: “JOAQUÍN. -- ¿Cómo sigue el plan? DIEGO. -Esta noche comienza la función.”

<sup>8</sup> El aburrimiento como móvil del crimen es recurrente a lo largo del texto: “conspirábamos contra el aburrimiento” (p. 313); “excelente, comenzaba a aburrirme” (p. 315).

<sup>9</sup> El autor concluye de la siguiente manera la acotación a la Escena 1, p. 310: “Durante algunos minutos la escena se mantiene silenciosa, expectante detrás de esa aparente apatía”.

<sup>10</sup> Hay otras alusiones mitológicas tales como la mención de Tiresias (p. 317), de Adonis (p. 322) y menciones implícitas al mito de Narciso (p. 317), a la gigantomaquia (p. 322) y al enfrentamiento de los hijos de Edipo, al que Felipe, en su parlamento, sitúa equivocadamente en la ciudad de Atenas (p. 324).

<sup>11</sup> A lo largo del texto se hace referencia al Minotauro en dieciséis oportunidades, llamándolo en otras quince ocasiones “bestia” e, incluso, “hijo de Minos” (p. 317); también los primos recuerdan su naturaleza dual, señalando su “cuerpo de hombre, cabeza de toro” (p. 313), al igual que su condición de “semidiós” (p. 324), o tan sólo “un toro deforme, un monstruo tanto para su especie como para la nuestra” (p. 325). Por otra parte los tres protagonistas se inquietan a sí mismos sobre su identificación con Teseo, o bien con los jóvenes atenienses que eran devorados por el monstruo.

económico-industrial de los nuevos tiempos. A los ojos de su tío, los tres jóvenes correrán la misma suerte de sus padres, devorados por el avance azucarero. Orvantes es el paradigma del propietario que, valiéndose de la posesión de la “máquina”, impondrá reglas de inclusión o exclusión social:

Acto I

Escena 4

D. FRANCISCO. -En fin. Como decía, hoy en día la industria de la caña se ha mejorado un montón. Hoy todo está industrializado. Todo. Y nosotros tenemos las máquinas. No muchos tienen las *cosas que nosotros*, muy pocos ingenios. (p. 316)

[...]

Y esto lo hice yo. Mis hermanos mayores, que en paz descansen, eran más de los libros. Yo, en cambio, me he preocupado porque esto no se venga abajo. Me rompí el lomo trabajando, y hoy soy lo que soy. (p. 317)

La imprecisión con la que don Francisco se refiere a sus posesiones está emparentada con las leyendas populares acerca del modo en que los dueños de los ingenios construyeron sus cuantiosas fortunas; desde la perspectiva del mundo rural criollo-aborígen el súbito enriquecimiento suponía la mediación de lo sobrenatural, que incluía la superposición de naturalezas monstruosas.<sup>12</sup> También esta mirada la comparten en el texto los jóvenes primos, quienes tienen una disposición “baudelariana” de someterse al mal sin arrepentimiento, alejados de la búsqueda de bienes económicos.<sup>13</sup> Frente a esto, Orvantes estigmatiza las aficiones librescas que comparten sus sobrinos: lo que para una clase ilustrada es tradición estética y memoria literaria, para el tío es sólo ocio improductivo:

Acto I

Escena 6

D. FRANCISCO. -Los griegos. Igual que sus padres, soñando al pedo. Sabés las veces que les dije que los libros no dan de comer. ¡No pagan el plato! Pero ellos seguían ahí, con sus griegos. ¡La plata no se hace sola! Pero no oían, nunca oían. Eran tercos como una mula. Si hubiera sido por ellos hoy estaríamos en la calle. (p. 321)

---

<sup>12</sup> Lo monstruoso se entiende como una manifestación que excede el orden moral propio de la naturaleza, abarcando dos aspectos: por una parte, se asocia con el denominativo *monstro* (“mostrar”, “indicar”) y, por otra, se destaca el sentido religioso y ritual que expresa la violación de la norma establecida. Cfr. L. PÉGOLO, J. CARDIGNI, C. RAMÍREZ, U. ROMERO, “Revisión del concepto de lo monstruoso en los *Commentarii* de Servio a la *Eneida* de Virgilio”, en E. Caballero de del Sastre, B. Rabaza, C. Valentini (comps.), *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*, Rosario, 2006, p. 133.

<sup>13</sup> En cuanto suben las luces de la escena inicial, los tres primos son presentados de la siguiente manera, p. 310: “Felipe saborea una copa de vino. Cerca de él, Diego hojea con hastío las páginas de un libro, quehacer que utiliza como excusa para disimular su interés en el tercer primo: Joaquín, quien mira hacia fuera abstraído.”

La metodología de asirse criminalmente al poder por parte de don Francisco se construye no solo a partir de la *anagnórisis* trágica, desenmascarándolo como el asesino de sus hermanos,<sup>14</sup> sino también sobre la base de un registro lingüístico brutal que se opone al refinamiento literario de los jóvenes. Esta antinomia léxica le permite al autor establecer un anacronismo sociocultural: Orvantes desestima la europeización de la que se jactó la clase terrateniente argentina de finales del XIX, para asemejarse a la “barbarie” que habría caracterizado a los caudillos provinciales condenados por la afrancesada “Generación del ‘80”; esta es la que acabó con el indígena, profundizó sus relaciones con las potencias imperialistas de turno e idealizó el pasado gauchesco para construir una identidad falsamente nacionalista. Así se refiere Felipe a los usos vulgares del habla de su tío:

Acto I

Escena 4

D. FRANCISCO. -¿Cómo que no? Es que estos mocosos tienen unos modales de mierda, perdone la palabra.

[...]

FELIPE.- Tío Pancho se siente muy aferrado al lenguaje telúrico. ¿No es así, tío Pancho? (p. 316)

Esta máscara bárbara que se centra en el lenguaje del antagonista es la que los jóvenes profundizan a la hora de ficcionalizar los encuentros con el tío-bestia-Minotauro, en el espacio del supuesto laberinto. Progresivamente, los límites de la ficción escénica y el universo mítico en el que se instalan voluntaria e involuntariamente los personajes se tornan más borrosos, hasta el punto que don Francisco, en el epílogo de la obra, transforma sus exabruptos en una *léxis* ornamentada, como es esperable en el género trágico:

Acto I

Escena 3

FELIPE. -¡Magnífico! Asumo que el fantástico vocabulario que tu relato le otorgó al Minotauro es una adaptación. Dudo que se haya referido a nosotros como “sílfiles”.

DIEGO. -Totalmente de acuerdo.

---

<sup>14</sup> Don Francisco les revela a sus sobrinos que él fue el asesino de sus padres y ellos, como sus antecesoras, las víctimas del monstruo; cfr. Acto II, Escena 8, p. 333: “¿Pensaron que iba a dejar que destruyeran lo que había levantado? ¿Qué iba a dejar que humillaran nuestras divisas? Han sido una vergüenza para los Orvantes, como lo fueron sus padres antes que ustedes. Si he de mantener este imperio sobre la sangre de los caídos, así lo haré.”

JOAQUÍN. -Creo que el término exacto fue: esos degenerados de mierda que tienes por primos. (p. 315)<sup>15</sup>

Acto II

Escena 8

D. FRANCISCO. -Nueve años han pasado. ¿Qué es lo que sucede? ¿Alguno de ustedes pensó que era Teseo? Ilusos. Son parte del tributo, como lo fueron aquellos que les precedieron. (p. 333)

Por otra parte, merecen especial atención los personajes femeninos que se suman a la ficción mítica elaborada por los primos cumpliendo, en apariencia, roles auxiliares. Ana, la prometida de Felipe, es atrapada inicialmente por la fascinación que rodea al espacio del ingenio;<sup>16</sup> sin embargo, la certeza de que el lugar es funcional al delirio que signa a sus habitantes la condiciona para asumir el papel de Ariadna y así salvar a su enamorado, representado en la máscara de Teseo, de las bifurcaciones del laberinto:

Acto I

Escena 5

ANA. -Mi pequeño. (*Aparte*) [...] Te amo, príncipe mío, ateniense que zozobras en los océanos de la locura y no dejaré que naufragues, no dejaré. Aunque para ello deba aplastar a quienes desean volverte oscuridad. (*A Felipe*) Más allá de esta isla hay sol, pequeño, un sol que brilla de otro modo y un aire que se respira más profundo. Ven conmigo a la ciudad y verás. (p. 320)

Ana es quien, mediante su parlamento, asocia el espacio del laberinto a otra simbología más antigua, relacionada con el mundo de ultratumba y el camino de pruebas, ambos caracterizados por la indeterminación de las figuras y la falta de corporeidad. Según Joseph Campbell, el laberinto y la espiral estaban emparentados en la antigua Creta y Babilonia con los órganos internos de la anatomía humana y con el mundo de las tinieblas, considerando a uno el microcosmos del otro. Su principio fundante es el proporcionar a quien transite por él un acceso difícil, pero posible, hacia un punto central; de ahí que la representación laberíntica contiene dos ideas: la de defensa y exclusión, y por otro lado, la de penetración.<sup>17</sup> Ana parece ser la única que

---

<sup>15</sup> El discurso de don Francisco, tal como lo cuenta Joaquín, contrasta con el registro lingüístico que habitualmente adopta el tío en las conversaciones; así, según el sobrino, don Francisco se habría expresado con frases como “retoño amanerado”, “parloteo de tres sílfides”, “trabajo sin descanso de hombres de bien” (p. 314).

<sup>16</sup> En Acto I, Escena 4, p. 317, Ana responde al requerimiento de Joaquín sobre si alguna vez había estado en un ingenio: “Nunca. Es un lugar encantador. Estoy fascinada.”

<sup>17</sup> J. CAMPBELL, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Madrid 1991. Primera parte, cap. 2, III “Las huellas de la primera infancia”, p. 94.



percibe esta identificación cuando al referirse a Solange, prima de los protagonistas, afirma con cierto carácter profético:

Acto I  
Escena 5

ANA. -Este lugar ya se hizo con ella, la arrastró hacia lo profundo y la convirtió en una más de sus sombras.

[...]

Si continúas aquí, te volverás lo que ellos: una sombra. (p. 320)<sup>18</sup>

En este sentido, Solange es, desde la visión de Ana, Pasífae, por su naturaleza engañosa, por el celo con que defiende su territorio de hembra, por su comportamiento ambiguo que se manifiesta, por una parte, en la activa osadía del guerrero y por otra, en el cumplimiento del designio femenino, según las reglas de una sociedad patriarcal, que condena a la mujer a la pasividad del gineceo y al arbitrio de la sexualidad masculina.<sup>19</sup> Solange, regido su discurso por los devaneos literarios de sus primos, describe de esta forma la dicotomía entre su cuerpo y su alma:

Acto I  
Escena 6

SOLANGE. -Soy mujer, es cierto. Atrapada en estas delicadas formas la voluntad férrea del más osado de los guerreros, la bravura del más terrible de los líderes, la ambición suficiente para ensombrecer a cualquier hombre.

D. FRANCISCO. -A veces hablás como tus primitos.

SOLANGE. -Y sin embargo enlazada al designio de un mandato antiguo. ¿Qué otra cosa hacer, sino acallar tales aspiraciones, encadenarlas con los puntos de un tejido o petrificarlas en las figuras del bordado? Si fuera hombre sería de temer. (p. 321)

A causa de su carácter sombrío, ella se comporta como la *domina* del laberinto, encargada de mantener, con el manejo de su sensualidad, la estabilidad en las tensas relaciones familiares y la identidad indefinida de sus integrantes, mientras persiste el juego ficcional que también está sometido al poder unívoco de Don Francisco.<sup>20</sup> Este

---

<sup>18</sup> Las percepciones “oraculares” de Ana forman parte de un extenso diálogo que sostiene con Felipe. Para la puesta realizada en Buenos Aires, se tomó como una nota agregada al personaje la ceguera, característica que no se encuentra en el texto original.

<sup>19</sup> Orvantes da cuenta de su poder, incluso, en lo que respecta a la sexualidad; cfr. Acto I, Escena 6, pp. 321-322: “D. FRANCISCO. -Esta noche, voy a dejar la puerta sin llave...como siempre. SOLANGE. - Estoy cansada, tío. D. FRANCISCO. -Yo no. Como dije, voy a dejar la puerta sin llave. SOLANGE.- Entiendo.”

<sup>20</sup> La dualidad alcanza también al plano de la relación entre la realidad y la fantasía: mientras los primos delirán en su esfera mitológica, Don Francisco decidirá cuáles son las categorías de interpretación de lo verdadero; cfr. op. cit. (18): “SOLANGE. -¿No los conoce acaso? Deliran despiertos, ¿cómo saber qué es cierto y qué es fantasía? D. FRANCISCO. -Dejá que yo decida eso. A ver ¿qué sabés?”

comportamiento hace que ella misma se transforme en un monstruo dotado de una doble naturaleza genérica, que custodia los límites de la espacialidad fabulosa al tiempo que navega por las aguas turbulentas de la perversidad y el crimen:

Acto 2  
Escena 5

SOLANGE. -Este lugar, querida, es especial. Otros antes han querido irse y no pudieron. No encontraron la salida. (p. 329)

Esta característica dual la conduce a entretejer una red cada vez más fuerte en la cual son retenidos los jóvenes protagonistas, siempre en el plano de la fabulación y la narratividad mítica,<sup>21</sup> dado que nunca llevan a cabo su plan de asesinar al tío. Finalmente es Solange la que contribuye a acabar con la “mascarada” de los personajes, pues ninguno de los primos es Teseo, sino que son tan sólo parte de la ofrenda votiva con que es alimentado cíclicamente el Minotauro. Su rol de Pasífae se percibe asimismo en la relación incestuosa que mantiene con don Francisco, al cual incluso le dará un hijo; por lo tanto Orvantes puede ser decodificado a su vez como el rey Minos, y no sólo como el monstruo del laberinto.<sup>22</sup>

En esta proliferación de seres aberrantes y mitologías entrecruzadas, la obra duplica la representación monstruosa acudiendo a la galería de seres sobrenaturales propios de la región y particularmente del ingenio: se trata del “Familiar”; acerca de este así se refiere Campi:

[...] el demonio, transmutado en un perro negro que, arrastrando cadenas, habitaba los sótanos de las fábricas y merodeaba al anochecer por los cañaverales sediento de sangre obrera.<sup>23</sup>

El imaginario colectivo rural atribuía esta presencia a un pacto de los patrones con el mal; este ser sobrenatural aparece mencionado en el texto de Montilla Santillán por primera vez formando parte de las “historias aterradoras” que se cuentan en el ingenio. Cada uno de los personajes toma una posición sobre el monstruo conforme al rol dramático que cumplen en la obra: para Don Francisco, que representa la voz de la

---

<sup>21</sup> Existe un doble juego semántico entre los términos “contar”, como sinónimo de “fabular”, y “confabular” en su acepción de “conspirar”; cfr. Acto I, Escena 6, p. 321: “D. FRANCISCO. -Vos sabés. Son esas joyitas que tenés por primos. Creen que no me doy cuenta, pero los tengo bien junados. SOLANGE. -Ellos siempre confabulan. D. FRANCISCO. -Y ellos siempre te cuentan.”

<sup>22</sup> Cfr. Acto 2, Escena 8, p. 334: “D. FRANCISCO. -Te equivocas nuevamente, joven de Atenas. Un heredero viene en camino. Sangre de mi sangre. FELIPE. -¡Solange!”

<sup>23</sup> CAMPI, *op. cit.*, p. 217.

autoridad, es producto de “cuentos de viejas”, “pavadas, tonteras de los lugareños”; en cambio, para Joaquín, el más ingenuo y crédulo de los tres primos, es la bestia que busca “víctimas para satisfacer su apetito”; para Felipe la figura del monstruo vernáculo se asimila a la del Minotauro; por último, para Diego, el más perspicaz en cuanto al funcionamiento de las redes de poder en el ingenio, el Familiar es el instrumento con el que su tío, aprovechándose de los temores populares, somete las voluntades de sus trabajadores:

#### Acto I

#### Escena 4

DIEGO. -Te confundes, primo, el Minotauro es otro, es quien sujeta su correa.  
D. FRANCISCO (*A Ana.*) -Pero no le haga caso, no hay que tener miedo. Son los negros los que le tienen miedo, y por algo ha de ser.  
Aparte hay bichos más jodidos. (p. 317)

A través de esta intervención de Orvantes, el autor alcanza uno de los momentos más significativos en lo que respecta a las connotaciones políticas del monstruo en la historia reciente. Para el lector argentino contemporáneo, el sintagma “por algo ha de ser” evoca explícitamente uno de los episodios más crueles de la dictadura de los setenta; con esta frase se solía justificar, a modo de eufemismo, la desaparición forzada de personas bajo la sospecha de ser peligrosos para el conjunto de la sociedad. En el pasaje analizado, es el emisor autoritario que instala el temor a la ley y la marginación social; más adelante, es nuevamente Don Francisco quien se refiere a la peonada con términos despectivos, en ocasión de la misteriosa aparición del Familiar que, en apariencia, se ha llevado a un hombre:

#### Acto II

#### Escena 4

D. FRANCISCO. -¡Cierren la casa y esperen a que vuelva! La peonada dice que es el Familiar. ¡Negros de mierda! (*A Diego*) Yo me ocupo. (p. 328)

En forma semejante a lo ocurrido en la Argentina sometida a la propaganda dictatorial, el poder de Don Francisco es el que construye el terror manipulando los miedos irracionales de sus trabajadores y, al mismo tiempo se presenta como garante de su seguridad. Ya Julio Cortázar, en su poema dramático *Los reyes* (1949), demostró que los poderosos necesitan de imágenes *contra natura*, sean estas subversivas, extranjeras, patológicas, descalificadas por origen y raza, para sustentar su hegemonía:

## Minos

Y los pueblos siempre temerosos. Los atenienses inclinándose con el tributo anual.  
Luego yo te lo perdonaría. Siempre están los africanos  
para alimentar el prestigio del monstruo.<sup>24</sup>

Progresivamente Don Francisco va acabando con todos los que representan, por derecho hereditario, un peligro para su dominio;<sup>25</sup> la posibilidad de engendrar un hijo es parte de la estrategia tendiente a concentrar, en sus manos, los beneficios económicos del imperio / ingenio. Si bien para los primos el rol monstruoso está claramente desempeñado por el tío, la figura salvadora de Teseo es equívoca porque cada uno de ellos aspiró a ocupar, a lo largo de toda la obra, ese papel;<sup>26</sup> sin embargo, como ya se anticipó más arriba, ellos no son más que el tributo para la bestia. La resolución del conflicto, lo mismo que el comienzo, también es clásica ya que apela al recurso del *deus ex machina*: Teseo aparecerá en el espacio latente del afuera en la figura de la peonada levantada en armas, con lo cual, el final de la obra es esperanzador en la medida en que la acción dramática se cierra con una instancia de cambio social propulsada por los más desprotegidos.<sup>27</sup>

## Acto II

### Escena 8

*(Entra Solange agitada)*

SOLANGE. -¡Golpean a la puerta!

D. FRANCISCO. -¡Que golpeen!

SOLANGE. -Es la peonada, tío.

D. FRANCISCO. -¿Qué dices?

SOLANGE. -La peonada se ha levantado en armas, tío. ¡Y entre ellos un joven a gritos lo llama a usted.

D. FRANCISCO. -¡¿Cómo?!...

DIEGO. -¡Oh! ¡Qué gracioso, Teseo!

## Conclusiones

Montilla Santillán, al recurrir a las voces del pasado grecolatino y transformar las coordenadas témporo-espaciales, no hace otra cosa que reactualizar las estructuras míticas y mentales que se proyectan sobre nuevos imaginarios. En parte, *El jardín de*

---

<sup>24</sup> J. CORTÁZAR, *Los reyes*, Buenos Aires, 1987, p. 45.

<sup>25</sup> Los primos son atrapados en su misma trampa y terminan envenenados por su tío, con la ayuda de Solange.

<sup>26</sup> Diego es el que se enfrenta al despotismo de su tío, por lo cual es el que más se acerca a la representación de Teseo; cfr. Acto II, Escena 3, pp. 326-327.

<sup>27</sup> Es posible que Montilla Santillán tuviera en cuenta para la elaboración del epílogo las circunstancias ocurridas durante una huelga de los trabajadores de los ingenios, en 1904. Gracias a esta, la clase obrera obtuvo importantes conquistas que mejoraron su condición de vida.

*pedra* es una tragedia clásica porque cumple con el requisito señalado por Northrop Frye de que esta es la ficción de la caída de un jefe;<sup>28</sup> además, por la hibridación de géneros dramáticos, la autorreferencialidad, el distanciamiento irónico y el juego de las temporalidades discursivas es un claro exponente de los procedimientos del teatro moderno. En cuanto a la novedad del texto, esta se encuentra en la incorporación de un registro popular y familiar que se imbrica con la neutralidad del lenguaje literario; ambas variedades lingüísticas se aúnan para referirse a diferentes procesos históricos que, a pesar de la distancia que los separa, tuvieron como protagonistas al pueblo, a los poderosos de turno y a sus monstruos.

---

<sup>28</sup> N. FRYE, *Anatomía de la crítica*, Caracas, 1991. Primer Ensayo, “Modos ficcionales trágicos”, p.58.