

Edipo se hizo mendigo y habitó entre nosotros: una interpretación de *La historia oficial* y *Cuerpos prohibidos*

VILMA NAVARRO-DANIELS
School of Languages, Cultures, and Race
Washington State University
navarro@wsu.edu

Resumen

En este ensayo, analizo la película argentina *La historia oficial* –escrita por Aída Bortnik y dirigida por Luis Puenzo— y la novela chilena *Cuerpos prohibidos* –de Marco Antonio de la Parra— como recreaciones revisionistas post-dictatoriales del mito clásico de Edipo. Propongo que ambas obras se enfocan en la falla trágica (*hamartia*) de sus protagonistas –Alicia y Eduardo respectivamente— entendida como su indiferencia hacia la situación política de sus propios países y, en consecuencia, como su complicidad con los poderes *de facto*. No obstante, la anagnórisis de estos dos personajes los lleva a abandonar sus privilegios de clase para abrazar una suerte de autoexilio que los acerca a la figura del mendigo. Ésta es la expiación que voluntariamente asumen al sentirse indignos de ser considerados miembros de su comunidad.

Palabras clave: anagnórisis - narrativas de la identidad nacional - mitología revisionista - historia de la Argentina y Chile en el siglo XX.

**Oedipus became a beggar and dwelled among us:
An interpretation of *La historia oficial* and *Cuerpos prohibidos***

Abstract

In this essay, I analyze Argentinian film, *La historia oficial* (*The Official Story*) –written by Aída Bortnik and directed by Luis Puenzo— and Chilean novel, *Cuerpos*

¹ VILMA NAVARRO-DANIELS (navarro@wsu.edu), Ph.D. Professor of Spanish and American Studies. School of Languages, Cultures, and Race. Washington State University (Pullman, Washington State, U.S.A.) <https://slcr.wsu.edu/faculty/vilma-navarro-daniels/>

prohibidos (*Forbidden Bodies*) –by Marco Antonio de la Parra— as post-dictatorial revisionist mythmaking of the Classical myth of Oedipus. I propose that both works focus on the tragic flaw (*hamartia*) of their protagonists –Alicia and Eduardo respectively— understood as their indifference towards the political situation in their own countries and, consequently, as their complicity with the *de facto* powers. Nevertheless, the anagnorisis of these two characters leads them to abandon their social class privileges to embrace a kind of self-exile that brings them closer to the figure of the beggar. This is the atonement that they voluntarily assume as they feel unworthy of being considered members of their communities.

Keywords: Anagnorisis - narratives of national identity - revisionist mythmaking - 20th Century Argentinian and Chilean history.

Edipo se hizo mendigo y habitó entre nosotros: una interpretación de *La historia oficial* y *Cuerpos prohibidos*

VILMA NAVARRO-DANIELS

Edipo es, sin duda, uno de los personajes trágicos que ha tenido mayor resonancia en la literatura y el cine de occidente. En su historia hay elementos que siguen apelando al ser humano actual, quien, al reinscribirse en el relato, parece reconocer un vínculo con el infortunado héroe de la Grecia antigua. En este trabajo me propongo destacar los elementos que de esta tragedia son incorporados en la película *La historia oficial* (1985) –escrita por Aída Bortnik y dirigida por Luis Puenzo— y la novela chilena *Cuerpos prohibidos* (1991) –de Marco Antonio de la Parra—, obras que debutaron poco después del retorno del sistema democrático en sus respectivos países. En particular, deseo subrayar que los protagonistas de estas obras pierden su posición socioeconómica como consecuencia de una falla trágica que –consciente o inconscientemente— los lleva a romper lazos con su identidad y con su entorno para encerrarse en un mundo de privilegios.

En *La historia oficial*, Alicia solo cree lo que está escrito en los libros, lo que la vuelve ciega para observar la contingencia histórica y política de su país. Deviene, así, cómplice pasivo de los más aberrantes crímenes cometidos por el Estado argentino en contra de sus ciudadanos. En *Cuerpos prohibidos*, Eduardo, siguiendo un derrotero muy similar

al del héroe sofocleo, abandona la casa familiar en la cuenca del río Bío-Bío para irse a Santiago. Creyendo escapar de los vaticinios que le auguraban un trágico hado, cae en una desafortunada búsqueda de poder y riqueza sin importar los medios para obtenerlos. Apoya activamente gobiernos de corte autoritario y secunda públicamente la implementación del neoliberalismo en Chile.

Cuando para ambos personajes la verdad sobre su identidad se hace manifiesta, de inmediato optan por abrazar una vida completamente diferente, dejando atrás sus vínculos con el poder y la clase social a la que pertenecían. Ni Alicia ni Eduardo procuran la impunidad. Libremente, se imponen a sí mismos un exilio que los desliga de su existencia previa, llena de regalías. De allí que se los pueda asociar con el personaje del mendicante. Si bien es cierto Alicia es maestra de escuela y muy probablemente continúe ejerciendo como tal, ya no disfrutará de las comodidades que le brindaba su pertenencia a la clase burguesa. Eduardo, por su parte, se transforma en un mendigo que, ciego, vagabundea por las calles viviendo de las limosnas.

La indigencia de Edipo tiene un punto de partida bien definido. Sófocles nos presenta al mítico rey que, desconociendo la identidad del asesino de Layo, maldice al culpable: “pido solemnemente a dios que pase él, ¡miserable!, desgraciadamente una vida desventurada” (Sófocles 2007: 212). Tiresias anticipa el destino del responsable: “... marchará ciego tras haber visto, y *mendigo en vez de rico, a tierra extraña* tanteando el suelo con un bastón a medida que va caminando” (Sófocles 2007: 221, énfasis agregado). Al conocer la verdad, Edipo ya no puede permanecer en su posición de privilegio. La miseria y el destierro son la realidad desde la cual vivirá de ahora en adelante, situación existencial que lo habilita para compenetrarse con su propia humanidad y, así, descifrar su falla trágica. Lo dicho se plasma en la pregunta que, lleno de asombro, le dirige a Ismene hallándose ya en Colono: “Cuando ya no existo ¿es acaso entonces cuando soy hombre de valía?” (Sófocles 2007: 410).

Propongo que tanto la trascendencia de la anagnórisis así como la necesidad de un descenso social y económico a modo de purgación son motivos relevantes en *La historia oficial* y en *Cuerpos prohibidos*. Ambas obras se sirven de otra –son reescrituras de un mito– para producir nuevos significados al trasladar el antiguo relato desde un contexto literario clásico a una trama contemporánea que minimiza o descarta los componentes de corte religioso o divino. Para llevar a cabo

tal acometido, Bortnik y Puenzo desarrollan los laberínticos factores que circundan a Alicia –en el caso de la película– así como De la Parra crea el enrevesado mundo interior de Eduardo –el protagonista y narrador de su novela– y las circunstancias que van confluyendo para el trágico desenlace. Aída Bortnik, Luis Puenzo y Marco Antonio de la Parra profundizan en la psique de los personajes para poder ofrecernos sus múltiples rostros. El propósito que parece animarlos los lleva a subvertir el texto original en el que se basan, realizando así diversas transformaciones. No cabe duda de que estamos ante lo que Alicia Ostriker denomina “revisionist mythmaking”:

Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible. (Ostriker 1982: 72)

En su estudio sobre el personaje del mendigo en la Grecia antigua, Aída Fernández Prieto detalla sus características. El pordiosero era el polo opuesto del héroe y el ser peor catalogado dentro de los hombres libres. Generalmente, se lo representa errante y como un anciano débil y de aspecto poco grato a la vista, ya sea por poseer algún defecto físico así como por su evidente desaseo y sus ropas ajadas (Fernández Prieto 2017: 175). A este perfil relativo a la apariencia, se suman atributos de corte moral. Como la autora explica, existía una serie de prejuicios en torno al mendigo, tales como que serían mentirosos, lascivos, desvergonzados, voraces con la comida y perezosos, lo que suscitaba reacciones de rechazo e incluso agresiones de toda índole (Fernández Prieto 2017: 177-178). Con todo, también se producía una respuesta inversa, es decir, el mendigo podía ser considerado como un forastero o extranjero y, como tal, era acogido (Fernández Prieto 2017: 179). En otro orden de cosas, el pordiosero era visto como poseedor del don de profecía, esto es, como alguien capaz de conocer hechos futuros (Fernández Prieto 2017: 180).

***La historia oficial* - Alicia: del “país de las maravillas” al “país de no me acuerdo”**

Ambientada en las postrimerías de la dictadura cívico-militar que rigió la Argentina entre 1976 y 1983, *La historia oficial* narra el “viaje” de descubrimiento de Alicia Marnet de Ibáñez, la maestra de historia

que protagoniza el filme. La cámara de Puenzo se encarga de mostrarle al espectador el momento preciso que funciona como marco histórico-político del filme a través de un primerísimo primer plano del libro de clases en que Alicia escribe la fecha del inicio del año académico: 14 de marzo de 1983, pocos meses antes de que la junta militar llegara a su fin luego de la derrota que sufriera el país ante Inglaterra en la guerra de las Islas Malvinas.

El proceso de anagnórisis que parece arrastrar a Alicia la lleva desde el mero repetir lo que está escrito en los libros de historia a su propia búsqueda de la verdad, llegando así a ser una auténtica “historiadora”. En una entrevista con Danusia L. Meson, Aída Bortnik explícitamente establece un vínculo entre el filme y la tragedia de Edipo:²

Alicia es un Edipo, consciente de que el conocimiento de su destino puede destruirla, pero que es incapaz de detenerse. Desde este punto de vista, ella es un ser trágico –un ser humano patético, amable y comprensible (...) Una vez que comienza a oír y ver, no puede negarse a sí misma la respuesta a su propio enigma, y no puede negarlo ya más a ninguna otra persona. (Meson 1986: 31)

Para Low Taylor, no cabe duda de que *La historia oficial* narra una búsqueda similar a la de Edipo. Lo que ha cambiado es el contexto, puesto que el personaje principal es ahora una mujer de la burguesía que indaga sobre los orígenes de su hija adoptada justo durante el período del gobierno dictatorial. Taylor sostiene: “Luis Puenzo creates an almost Greek sense of fate and inevitability by weaving throughout the film a tight structure of portentous images and foreshadowings.” (Taylor 1989: 207).

Lo dicho se complementa con lo expresado por Aída Bortnik, quien señala que no quiso narrar la historia desde el punto de vista del resentimiento, no porque éste no sea legítimo, sino porque, al conectarla con el mito de Edipo, deseaba crear una crónica que pudiera existir más allá de lo estrictamente coyuntural:

Una historia contada desde el resentimiento casi nunca es válida desde un punto de vista artístico. Sobre todo, es difícil para semejante historia sobrevivir fuera de contexto. No es tampoco útil más allá de darle salida al resentimiento mismo (...) vale la pena contar la historia para identificar lo irreparable y recuperar lo que puede ser rescatado. (Meson 1986: 31)

² Aunque la entrevista fue conducida en español, fue traducida al inglés para ser publicada en *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*. Para el presente artículo, he traducido todas las citas del inglés al español para respetar el idioma en que la entrevista fue realizada.

Puede sostenerse que *La historia oficial* muestra a Alicia como prisionera de su propia ignorancia sobre el acontecer de su propio país. En ella confluyen una suerte de soberbia –que la hace persistir en una manera de entender la historia— y una ingenuidad que es incluso tematizada por algunos de los personajes secundarios. El proceso de anagnórisis de Alicia implica un deshacerse de lo ya aprendido y sabido, aquello que tiene bien establecido para su vida y que, sin embargo, le ha significado habitar una especie de reclusión. En este sentido, y a pesar de tener una familia y amigos, es posible percibir la soledad del personaje. Sabemos que quedó huérfana siendo niña y que siempre pensó que sus padres la habían abandonado. Alicia se halla inmersa en la incomunicación. Su esposo le recuerda en varias ocasiones el pacto convenido la noche en que él trajo a Gabi: que no hablarían nunca sobre la procedencia de la niña, estipulación que parece haber sido impuesta unilateralmente por Roberto. Así, esa renuncia por parte del personaje a tener una voz y a crear un mundo más allá del confinamiento al que su esposo la relegó, se presenta como un impedimento no fácil de remover. Como Alicia le asegura al sacerdote de quien, en vano, espera obtener alguna información sobre la niña, “[s]iempre creí lo que me dijeron” (Piñeyro y Puenzo, 1985), confesión que se condice con su acrítica aceptación de la versión oficial de la historia.

Lo dicho pone en perspectiva el esfuerzo que el personaje debe llevar a cabo para vencer el obstáculo de su cándida actitud ante la vida y dar un salto cualitativo hacia un mundo que le es ajeno, pero del que comienza a advertir sus primeros signos que, inicialmente, no sabe interpretar. Esos signos le vienen presentados por lo que considero ser las voces oraculares dentro del filme, cruciales para el desenvolvimiento del proceso de Alicia. Entre ellas, destaca Ana, amiga íntima de Alicia, quien regresa a la Argentina después de siete años de exilio. Encontrándose en casa de los Ibáñez, Ana le cuenta de su detención y torturas, así como de las prisioneras embarazadas que daban a luz sus bebés, los que eran entregados a “esas familias que no hacen preguntas” (Piñeyro y Puenzo, 1985). Ésta es la primera instancia en que la campana de cristal en que ha vivido Alicia –protegida e ignorante del terrorismo de Estado que ha imperado en su país— comienza a resquebrajarse: “¿Por qué me decís eso a mí?” (Piñeyro y Puenzo, 1985), le reclama a su amiga, quien, irónicamente, termina disculpándose, como si hubiese

cometido una falta.³ Low Taylor repara en que Alicia se pone en guardia ante el relato de Ana: “Alicia stands abruptly and picks up an ash caddy, which for a fleeting moment she wields as if a weapon with which she might strike her friend, so intent does she appear to be at this juncture to defend herself against *unwelcome knowledge*” (Taylor 1989: 207; énfasis agregado).

A este punto de partida instaurado por el testimonio de Ana, se sumará el reto que los estudiantes de Alicia le presentan a cada paso, en particular la actitud intelectualmente desafiante del alumno Horacio Costa, quien sostiene que “la historia la escriben los asesinos” (Piñeyro y Puenzo, 1985), siendo ésta la razón de que no existan pruebas de tantos y tantos crímenes políticos. Nuevamente, Alicia expresa su incomodidad –“Esto es una clase de historia; no es un debate” (Piñeyro y Puenzo, 1985)— y se repliega, una vez más, en su encierro. A este episodio lo seguirán los recortes de diarios sobre los detenidos “desaparecidos”⁴ y los bebés secuestrados, materiales que los estudiantes despliegan sobre la pizarra y que logran desencajar a nuestra protagonista. Más tarde, Alicia le pregunta a Benítez –maestro de literatura en la misma escuela donde ella se desempeña— acerca del significado de los anuncios y fotografías de los periódicos. La respuesta de su compañero de trabajo no solo establece una tajante separación entre ambos –“sé perfectamente donde vivo” (Piñeyro y Puenzo, 1985), asevera Benítez— sino que también defiende el proceder de los jóvenes al sostener que probablemente ellos “querrán que se entere”. Cuando Alicia, como es habitual, intenta desestimar lo que los recortes sobre los “desaparecidos”, a todas luces, significan, Benítez le enrostra enfáticamente su colaboración pasiva con el régimen: “¿Y a usted qué

³ De hecho, el silencio que se imponía a las víctimas sobrevivientes de violaciones de derechos humanos, así como a los familiares de los ejecutados políticos, era, en sí mismo, una condena. Romper ese silencio los convertía en personas problemáticas, que promovían la discordia. Por mucho tiempo, e incluso hasta el día de hoy, ha existido la tendencia a tildar de conflictivo a quien exige verdad y justicia. A la misma vez, se busca presentar a los victimarios como el blanco de los sentimientos de venganza de quienes no cejan en su búsqueda por saber qué fue de sus parientes “desaparecidos”.

⁴ Pongo el término “desaparecido” –y sus derivados— entre comillas para aludir a los secuestros llevados a cabo por los agentes de seguridad del régimen dictatorial. Esta práctica sistemática terminó, en miles de casos, con la muerte de las personas raptadas y con sus restos arrojados al mar o enterrados en fosas clandestinas. De allí que se emplee la palabra “desaparecido” para designar el estatus ambiguo de estos ciudadanos. Lo cierto, sin embargo, es que la gente no “desaparece”. Los disidentes eran asesinados y sus cuerpos no eran devueltos a sus familiares.

le importa lo que pueda ser cierto? ¿Qué problema se hace? Siempre es más fácil creer que no es posible, ¿no? Sobre todo porque, para que sea posible, se necesitaría mucha complicidad; mucha gente que no lo pueda creer aunque lo tenga delante, ¿no?” (Piñeyro y Puenzo, 1985).

Con todo, Benítez cree –y así se lo deja saber a su colega– que ella “se merece una nueva oportunidad”. La escena termina con Alicia presenciando una protesta en donde cientos de manifestantes –cual coro de una tragedia griega– exponen sus exigencias de verdad y justicia a través de pancartas y de eslóganes entonados al unísono, representando el sentir profundo del pueblo argentino. A través de estos cantos y de su marcha callejera, comentan sobre los “desaparecidos”, los jóvenes enviados a la guerra de las Malvinas, la deuda externa, la represión política y otras materias que son precisamente, como Benítez sentencia, aquellos asuntos de los cuales los estudiantes de Alicia quieren que ella “se entere”.

A pesar de su actitud autodefensiva, los signos oraculares proferidos por los personajes secundarios logran, poco a poco, inquietarla. Una vez sembrada la duda, Alicia se siente desorientada en su mundo clausurado, sobre todo porque quienes conviven con ella en esa burbuja no le proporcionan claves para interpretar los nuevos signos vaticinadores que la perturban. Por el contrario, se esfuerzan en que permanezca alejada de la verdad. Según Low Taylor, la supresión de la verdad en la película es simbolizada visualmente por las puertas que se cierran no permitiéndole ver a Alicia lo que ha pasado en su país: la puerta de la sala de partos en el hospital donde ella intenta recolectar información sobre el nacimiento de Gabi, la puerta del confesionario donde le ruega al sacerdote que le diga qué pasó la noche en que la niña le fue entregada, la puerta de una de las oficinas de la empresa donde trabaja Roberto cuando uno de sus colegas colapsa debido al pánico que le causa la posibilidad de ir preso cuando salgan a la luz los negocios relacionados con el gobierno. Los portazos que Alicia debe enfrentar marcan un patrón dentro del filme, señala Taylor (1989: 208), un recurso visual que muestra que a Alicia se la ha erradicado de la verdad. Ella solo atina a decir, cual Edipo, “parece que todo se viniera abajo” (Piñeyro y Puenzo, 1985). Su esposo le advierte que deje de averiguar sobre el origen de Gabi –la hija adoptada hace ya cinco años–, lo que recuerda a Yocasta cuando le aconseja a Edipo: “Si es que te importa algo, por poco que sea, tu propia vida no indagues eso. Bastante hay con que sufra yo. (...) Te aseguro que te quiero muy bien

y por eso te aconsejo con conocimiento de causa lo mejor. (...) ¡Oh, desdichado! ¡Ojalá nunca llegues a enterarte de quién eres!” (Sófocles 2007: 244-245). No obstante, Alicia –como el trágico rey— prosigue su pesquisa para conocer la verdadera identidad de la niña y, con ello, la suya propia.

El filme coloca a Alicia en el polo opuesto a aquel en que se encuentra Edipo: mientras éste busca saber qué pasó con el recién nacido de Layo y Yocasta, Alicia indaga acerca de los padres de la niña. Siendo esto así, Edipo y Alicia hacen un recorrido inverso. Con todo –y en esto ambos personajes se asemejan— al conocer la verdad, Alicia abandona su cómoda vida ligada al *establishment* para abrazar las consecuencias de haberse negado a saber lo que ocurría en su país. No se nos dice qué vida la espera. Sí sabemos que su proceso de anagnórisis, como a Edipo, la expulsa de su mundo hacia la incertidumbre.

El descubrimiento de su verdadera identidad y las desgracias que el desconocimiento de ésta ha provocado, precipita los acontecimientos. Así como el oráculo de Delfos proclama que la peste que azotaba Tebas no cesaría hasta que el culpable del asesinato del antiguo rey fuera desterrado, Alicia ahora comprende por qué todo a su alrededor se está derrumbando. Su búsqueda la conduce a desocultar la terrible verdad: Gabi es hija de detenidos “desaparecidos”, Roberto ha participado de este crimen y ella misma ha sido, inconscientemente, cómplice de este delito. La verdad se hace plenamente evidente para Alicia de un modo tortuoso. Como Low Taylor indica, en el momento climático, Roberto aprieta violentamente una de las manos de su esposa en una puerta. Es la única puerta que no se cierra. Finalmente, Alicia puede ver la verdad a costa de un dolor indescriptible.

La historia oficial es –como uno de sus estudiantes le enrostra a Alicia— lo único que ella cree. Representa el espacio simbólico de un discurso que no admite cuestionamiento; es la Argentina construida a partir de una narración sobre la nación que ha ganado su legitimidad a expensas de eliminar cualquier otro relato posible. Ésta es la torre de marfil que ha reemplazado el mundo y en donde Alicia se ha recluido rodeada por toda suerte de defensas. El discurso que puebla ese espacio debe ser aceptado sin objeción. Éste es el precio que ella ha pagado por una vida llena de comodidades, entre las que se incluye la posibilidad de obtener una hija sin hacerse mayores preguntas. A pesar de reunirse periódicamente con sus antiguas compañeras de escuela, Alicia no sabe lo que les ha ocurrido a algunas de ellas y a

sus familias en términos políticos. Vive encerrada, protegida, en un estado casi infantil respecto de la sociedad que la rodea. Parte de esta inmadurez es el haberse eximido de la construcción de un discurso sobre la nación y, en cambio, el haber asumido un rol pasivo, como mera caja de resonancia de una historia oficial mantenida desde que la Argentina alcanzó su estatus de nación independiente en el siglo XIX.

Como Linda Hutcheon explica, la acción de escribir el pasado posee una innegable naturaleza intertextual e ideológica. Hay una distancia entre ese pasado y el presente, una brecha que la escritura del pasado quisiera llenar. Sin embargo, el referente –el pasado histórico– se halla siempre inscrito en los discursos de nuestra cultura y, por lo mismo, debemos ser capaces de reconocer su identidad como constructo y de entender que nuestro modo de conocer ese pasado se encuentra irremediamente condicionado (Hutcheon 1999: 117-119). Alicia no está capacitada para llevar a cabo estas distinciones y sanciona a sus estudiantes cuando la desafían. Si bien es cierto les hace ver a sus alumnos que nuestra relación con el pasado es de índole textual –está siempre mediatizada por textos–, no repara en que ella adhiere a una versión cerrada y concluida de la historia, como si los libros en los que se basa no poseyeran fisuras, incoherencias o vacíos. Como Hutcheon indica, tanto la ficción como la historia son narraciones que posibilitan abrir el pasado desde el presente para así prevenir procesos escriturales conclusivos y teleológicos. Hutcheon asevera que tanto los historiadores como los narradores de ficción instituyen y configuran sus propios temas, asuntos o materias como posibles objetos de una representación narrativa. De este modo, el discurso histórico no es independiente de los preceptos lingüísticos y literarios que rigen y enmarcan la ficción. Al igual que esta última, el texto histórico se vale de signos que ofrecen una fachada de sistema independiente y autorregulado que oculta cuán imbricado se encuentra con un discurso ficcional (Hutcheon, 1999: 109-110).

Por otra parte, así como para Edipo cegarse a sí mismo no fue suficiente castigo para pagar por los graves crímenes cometidos y pide también ser desterrado, Alicia se aparta del mundo que hasta ahora fue el suyo, lo que es simbolizado por las llaves que deja colgando de la puerta. En *Edipo rey*, el malogrado héroe trágico se cuestiona y exige el destierro: “Entonces ¿qué cosa que pudiera ser vista por mí había que pudiera ser apetecida? ¿O me es posible todavía, amigos, escuchar noticias con deleite? Echadme al destierro cuanto antes, echad, amigos, a esta peste enorme, a este más que maldito y hasta incluso el más odioso de los mortales a los dioses” (Sófocles 2007: 257). Más adelante, le pide

a Creonte: “Arrójame de este país cuanto antes a un lugar donde no se me ha de ver dirigir la palabra a ningún mortal” (Sófocles 2007: 260). El personaje toma libremente sobre sí la pobreza. Ve en esta opción una manera de resarcirse de los males inconscientemente cometidos. Del mismo modo, en el filme argentino, Alicia renuncia a los privilegios que ser la esposa de Roberto Ibáñez comportó. Su abandono final, su autoexiliarse de una vida y de una clase socioeconómica, le abre una puerta para regresar al mundo. Se salva, así, de ese sentirse perdida introducido por Ana al inicio de la película, cuando provoca el disgusto de Alicia con su narración sobre una Argentina que no tenía cabida en la burbuja con que nuestra protagonista había suplantado la realidad. Allí, en esa prisión simbólica, Alicia se movía con total certeza. Se trataba de un orden coherente, aparentemente sin disonancias internas, dado que venía elaborado con total exclusión de versiones alternativas. Por lo tanto, dejar las llaves colgando de la puerta al salir de la casa familiar no es solo un símbolo de su renuncia a la vida burguesa que tuvo hasta ese instante sino también de su rechazo al encierro, liberándose de su cancerbero y del orden que él representa, lo que la lanza a una vida donde tendrá que hacerse cargo de sí misma y autoconstruirse.

No obstante, mucho antes a lo largo de su búsqueda, Alicia adopta una actitud de menesterosa, ya que literalmente mendiga pistas, trocitos de verdad que la conduzcan al origen de Gabi: lo vemos cuando habla con el cura, en el confesionario; en el hospital, donde es enviada de una ventanilla a otra en su esfuerzo infructuoso por encontrar al médico que habría atendido a la madre biológica de Gabi durante el parto; cuando le pide a Roberto que le diga qué pasó la noche en que trajo a la niña. Una vez que Alicia conoce a Sara Reballo y acepta la posibilidad de que ésta sea la abuela de Gabi, pronuncia el parlamento que considero su momento más edípico en el filme: “Es raro, ¿no? Muy raro porque siempre pensé que yo era capaz de cualquier cosa con tal de no perder nada de lo que tenía, que iba a ser capaz de cualquier cosa con tal de... con tal de que todo quedara como estaba. Qué raro, ¿no? De no perder lo que amo, y no pude...” (Piñeyro y Puenzo, 1985). Sara es la voz oracular por excelencia; pero no una que vaticine el porvenir, sino una que se erige en centinela de la memoria. Con sus cuatro fotos guardadas como su máspreciado tesoro, la anciana le ofrece a Alicia una narración que socava el discurso histórico que, como una fórmula, la maestra repite al inicio de cada año escolar. Sara les opone a los libros de historia “escritos por los asesinos” (Piñeyro y Puenzo, 1985) –como asevera Costa— el portento de la memoria a través de un relato que encarna el recuerdo.

Las narraciones ofrecidas por cada una de las voces oraculares de la película desestabilizan la narración única de ese “país de las maravillas” en el que Alicia optó por vivir resguardada. Sin embargo, motivada por los desafíos con que los diversos personajes la asedian, Alicia decide finalmente aventurarse en esa Argentina que dejó olvidada hace tiempo atrás. Es esperable que, desde su desmemoria –y como reza la canción “En el país de no me acuerdo”, de María Elena Walsh, que escuchamos reiteradamente en el filme— la salida de su encierro la desconcierte y se encuentre dando “tres pasitos y perdiéndose”.

***Cuerpos prohibidos* – La historia del tiránico y neoliberal Edipo chileno**

Cuerpos prohibidos se inserta decididamente en lo que Alicia Ostriker (1982) llama “revisionist mythmaking”. La novela es abiertamente una reescritura de la tragedia de Edipo. El lector reconoce la trama y el personaje creados por Sófocles. No obstante, Marco Antonio de la Parra los reposiciona en un contexto diverso y, al hacer esto, la historia de Edipo alcanza un nuevo significado. Puede decirse que *Cuerpos prohibidos* es una obra literaria consciente de su ficcionalidad. Se ofrece como un entramado tejido con otros textos. En este sentido, se inscribe en la definición de intertextualidad elaborada por Julia Kristeva: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*” (Kristeva 1981: 190; énfasis en el original). Y ese doble significado es lo que interesa destacar y analizar para así descubrir, en palabras de Alicia Ostriker, qué es lo que está siendo cuestionado por De la Parra a través de una aproximación revisionista del mito sofocleo.

De la Parra nos presenta la historia de Eduardo –el Edipo chileno— a través de un relato en primera persona. No es sino hasta la mitad de la novela que se nos informa que el narrador es el personaje ya anciano, quien, desde su presente de mendigo, rememora y cuenta su pasado, mostrando las conexiones entre los diversos acontecimientos de su vida que lo arrastraron hasta el punto donde se halla. Por una parte, la novela deconstruye la tragedia de Sófocles, ya que está plagada de detalles sobre actos sexuales que, como sabemos, están completamente ausentes en la obra griega. *Cuerpos prohibidos* se inicia con la descripción voyerista, por parte de Eduardo, del acto sexual de sus padres –o de quienes él cree que son sus padres— una noche en que el adolescente los observa

a través de la puerta entreabierta de la habitación matrimonial. Ése fue el momento en que deseó a su madre por primera vez y también la odió, como a su padre, por prodigarse entre ellos un amor del cual se sintió completamente excluido. *Cuerpos prohibidos* manifiesta muy a las claras la naturaleza sexual de la falla trágica de Eduardo/Edipo. De este modo, la revisión del mito también lo amplifica.

En efecto, Edipo se hace múltiple en la pluma de De la Parra, mostrándonos los diversos lados oscuros de un personaje que se caracteriza por la ira, la violencia, la venganza y unas ansias de poder desmedidas. En una entrevista concedida a María Angélica Rivera, el autor señala: “[e]s una novela sobre lo obsceno, lo que está fuera de escena, lo que no se ve. Hay sexo, pero también, en la misma medida, hay muerte. Es un libro con el acelerador a fondo, hacia zonas perturbadoras y clausuradas de nuestra imaginación” (Rivera 1991: 35). Más adelante, hablando sobre el erotismo, agrega: “Me duele esa zona de sufrimiento humano, el cuerpo como placer y dolor, como goce celestial y camino de perdición, testimonio de nuestra precariedad” (Rivera 1991: 35). Con todo, el autor niega que ésta sea una obra erótica: “Esta novela es más bien una novela de gangsters, un texto sobre un pornógrafo, entendiendo la pornografía como el secreto poder del medio sobre la masa. Lo erótico no es tal. Es una novela de horror, de anti-amor, sobre el pecado, sobre el crimen y el castigo” (Rivera 1991: 35), cuyo tema es “la mente de un perverso, de un ambicioso sin escrúpulos” (Rivera 1991: 35). Éste es un punto crucial para aproximarse a la propuesta de De la Parra. Los actos sexuales minuciosamente descritos en las páginas de la novela no hacen sino reforzar el juicio del autor hacia un materialismo y una búsqueda desmesurada de placer como las características inherentes de una sociedad que fue capaz de tolerar los más aberrantes atropellos de los derechos humanos con tal de implantar un modelo económico que promovía el consumismo y el éxito. Y De la Parra ve en la antigua mitología griega un vehículo para poder emprender una crítica social y cultural de semejante envergadura. La novela, así, nace de su deseo de “revisitar los mitos griegos (...) abordándolos en toda su crudeza para referirse a los lados oscuros del ser humano, sus dobleces, sus aspectos más peligrosos y torcidos. Todo aquello dejado de lado por los sucesivos optimismos y falsos bienestares de una sociedad carcomida por el hedonismo y la autocomplacencia narcisística” (Rivera 1991: 35).

En este sentido, el sexo contenido en la obra intensifica el narcisismo del protagonista. Siendo él quien narra la historia, accedemos a su

visión del sexo como deseo de poder y posesión. En *Cuerpos prohibidos*, la actividad sexual se caracteriza por su violencia, arrebató, crueldad y ensañamiento, sin olvidar que Yolanda –equivalente a Yocasta en la tragedia de Sófocles– es un silente trofeo entregado a quien ha sido capaz de vencer a Sissi, la Esfinge que somete a Eduardo a múltiples pruebas: “—Tiene que venir a recibir su premio”, le dice Néstor a su futuro cuñado, y continúa: “—Se ha ganado una mujer espléndida que yo haría mía si no fuese mi hermana (...) Tiene el porte de una reina, los pechos de una matrona y las caderas de una negra del trópico”, a lo que se añade la observación de “que era dulce, que jamás había conocido otro hombre fuera de su difunto esposo” (De la Parra 1991: 56-57).

Escrita en un estilo neobarroco, la novela nos hace recorrer gran parte del siglo XX de la historia de Chile de la mano de un Edipo criollo que llega a ser el rey de los prostíbulos en el santiaguino Barrio Hipódromo. A pesar de que el narrador abunda en referencias a hechos que invitan a ser verificados y de que el relato se produce en un orden aparentemente sucesivo, no siempre es posible reconstruir una secuencia cronológica. Esta representación del tiempo mueve a la confusión, lo que no está exento de significado. Eduardo presenta un relato cuya dirección temporal es retrospectiva. No obstante, muchas veces caracteriza ciertos eventos como poseyendo una carga de anticipación. Este recurso literario crea en el texto un sentido de lo ineluctable, en donde todo lo narrado explicaría el presente como la consecuencia inevitable de un pasado. Así, la representación del tiempo parece tener el propósito de buscar y reconstruir una fatalidad, lo que permea el relato con una fuerte tendencia evocativa.

A modo de ilustración de lo dicho, la novela se inicia cuando Eduardo tiene quince años y vive en la casa paterna, ubicada en la cuenca del Bío-Bío. La narración le da una referencia al lector: “la guerra en Europa” (De la Parra 1991: 13), sin precisar si se trata de la Primera o Segunda Guerra Mundial. Más tarde, menciona la guerra de Oriente (De la Parra 1991: 81), sin proporcionar mayores indicios. O bien, critica la rebeldía de los jóvenes señalando que “[e]l viento de la época corría a favor de ellos” y que las nuevas generaciones solo deseaban ir en contra de sus mayores: “Meterlos en un saco, colgarlos bajo el epíteto de burgueses vendepatrias, curas malparidos, vendidos al sistema, imperialistas, carcachas, reaccionarios” (De la Parra 1991: 85), todo lo cual resuena a la época de la Reforma Universitaria que en Chile tuvo varias etapas, siendo la más memorable la ocurrida en 1967.

Con todo, la referencia también podría aludir a las manifestaciones llevadas a cabo por los jóvenes franceses en mayo de 1968. En otros casos, el lector puede reconstruir una cronología dado que los eventos mencionados pueden ser asociados a una fecha específica, como es la llegada del hombre a la luna, evento acaecido el 20 de julio de 1969. Para otros acontecimientos, sin embargo, se debe indagar con más detenimiento si se desea disipar la incertidumbre; tal es el caso de la mención de un fuerte sismo sobre el que se proveen datos muy esquivos: “El terremoto que asoló la zona central una mañana de marzo, un domingo en que mi clientela y la mitad de mis putas se iban a misa, y cuando yo estaba en cama recuperándome de Yolanda (...), cayó como un trueno” (De la Parra 1991: 103). El lector debe investigar, tomando como base la imprecisa información proporcionada, para concluir que se trata del terremoto ocurrido el domingo 28 de marzo de 1965.

A los numerosos hechos históricos que salpican la novela, debe sumarse la inclusión de personajes que tienen el don de profetizar y que pueden ver en Eduardo todo lo que ha hecho, así como la incorporación de abundantes reflexiones sobre el tema del destino y la calificación de algunos eventos como una maldición –tal es el caso del SIDA, por mencionar un ejemplo—. De este modo, la concepción lineal y secuencial del tiempo es constantemente desafiada, ya sea a través de una narración que hace uso de la anticipación dentro de la retrospectiva como también de la creación de una atmósfera cargada de un sentimiento de lo inexorable. Con todo, Eduardo no es un personaje sometido al arbitrio de los dioses. Su relato deja en evidencia su profundo deseo de sentirse omnipotente, de haber “vencido a los hados” y de hallarse “lejos de toda fatalidad” (De la Parra 1991: 74).

El lenguaje del personaje revela su despotismo, clasismo, racismo y homofobia. Sus actos no conocen límite, tanto que hace decapitar a sus enemigos, asesinar a los periodistas que investigan acerca de sus negocios nada probos y enterrar en fosas comunes a “sus” prostitutas y travestis que habían contraído el SIDA. El autoritarismo de Eduardo se vuelve también hacia sus propios hijos, a quienes –con excepción de Alejandra, homóloga de Antígona en la obra sofoclea— pierde por diversas razones. Cuando se entera de que Silvana –correspondiente a Ismene— es lesbiana, la azota en público con una fusta, golpiza de la que la joven guardó una cicatriz en el rostro. Con todo, antes de marcharse de Chile hacia Europa, la muchacha le endilga a su padre su impenitente narcisismo a la vez que defiende el amor entre mujeres como lo diametralmente opuesto a lo que Eduardo y Yolanda viven:

—Viejo cabrón, no quieres a nadie fuera de tu sombra. No paras de pensar en tu gloria, no entiendes a una mujer que no haga otras cosas en lugar de abrirse de piernas para servirle de envase a una pija, una mujer que pretenda otra vida (...) no vi en ustedes, los machos, ni un solo gesto de ternura, ni una posible mirada que no sea de orgullo. Siempre poca cosa, calientes, preocupados por el porte de que la tienen, contemplándose eternamente para ver si se cae o se empina (...) El amor de la mujer es metafísico, de otro plano, silencioso (...) Hacemos el amor con toda la piel, no con el entrepiernas. No nos contagiamos ni secreciones, ni pústulas, *ni heridas*. Nos acariciamos con la seguridad del paso lento, *sin querer ganarle a nadie*. Eso no existe en tu mente de guerrero acomplexado, niño chico, bebé grande, cogido por el desvelo de tu ego. (De la Parra 1991: 107-108, énfasis agregado)

Silvana apunta justamente al ilimitado afán de poder y de deseo de posesión que mueve a su padre. Critica también a Yolanda, su madre: “[m]e carga su actitud de sierva”, para concluir que no quiere ser como ella, “que grita y se exaspera en tu ausencia, que te come para vivir y vive para comerte” (De la Parra 1991: 109).

Eduardo no solo se enriquece, sino que es invitado a ser parte del comité ejecutivo de un banco y socio de diversas empresas y sociedades anónimas. Exhibe una actitud paternalista hacia los pobres –a los que hace objeto de su asistencialismo— y se jacta de su influencia en las altas esferas políticas: “Juro que una vez el Presidente de la República solicitó mi consejo antes de redactar una ley que persiguiera al Partido Comunista (...) –Jódalos, Su Excelencia – le escribí—. Son la peste de este mundo. Hacen pelear a los hijos contra los padres y hacen creer a las putas que serán princesas” (De la Parra 1991: 86).⁵ Esta referencia permite que el lector atisbe en las inclinaciones ideológicas del Edipo chileno: la movilidad social no debe existir para todos; cada cual debe mantenerse en el estrato socioeconómico al que pertenece. En ese mismo capítulo, Eduardo castiga físicamente a su hijo Rubén, quien se ha enamorado de una prostituta y, dada la prohibición paterna sobre la

⁵ La cita alude directamente a la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, promulgada en 1948 bajo el gobierno de Gabriel González Videla (1946-1952). Prohibía la participación del Partido Comunista de Chile en la vida política del país. En virtud de esta ley se establecieron campos de concentración para prisioneros políticos, siendo uno de ellos el localizado en Pisagua, a cargo del entonces teniente del Ejército de Chile, Augusto Pinochet Ugarte. Esta ley fue derogada en 1958, al terminar el segundo período presidencial de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958).

relación, el joven se fuga con la muchacha. Ya antes, Eduardo le había advertido a Rubén:

—Ni cagando te casas con ella (...) Jamás con una empleada. Rompes el respeto. Las harás soñar con lo imposible. Deben aceptar que somos inalcanzables. Corrompes la vida, introduces la violencia, creas la posibilidad del desorden. Nunca debes permitir que un inferior sueñe con tu almohada. Dejará de ser tuya y se tornará insolente. Todas querrán entonces subir de rango, pedirán una justicia absurda, les meterás en la cabeza una estúpida idea de igualdad que no tiene asidero. (De la Parra 1991: 84)

El deseo de Eduardo de construir un símbolo que sintetizara su ascenso a la cúspide del poder lo lleva a erigir una gran torre en el centro de Santiago: “Un palacio vertical que dejaría bien en claro que estábamos por encima del bien y del mal. Por encima de lo terrestre y lo marino. Más cerca que nadie de cualquier dios concebible” (De la Parra 1991: 91). Al recordar ese período, Eduardo asevera: “estábamos sumergidos en el sueño fundacional del continente. Todo empezaba conmigo, nadie antes que yo había hecho nada valioso ni atractivo. Era el origen, el alfa y omega, el principio y el fin” (De la Parra 1991: 92). Así, la torre encarna un plan que pretende recomenzar la nación, redefinirla a partir de un proyecto con anhelos de totalidad.

El estreno del edificio es presentado como el gran acontecimiento de la vida capitalina de ese impreciso momento que podría ubicarse hacia finales de la década de los setenta o comienzos de los ochenta. La celebración, muy parecida al Carnaval de Rio de Janeiro, contó con fuegos artificiales, carros alegóricos y, un detalle muy importante, con “[m]uñecos de cartón piedra con los rostros de los Presidentes de la República de todos los tiempos” a los que se añade uno con los rasgos de Eduardo (De la Parra 1991: 97). El fanfarrón Edipo criollo, envalentonado por el éxito de la inauguración, no puede evitar ufanarse ante los periodistas:

—Nuestro país, si necesitaba algo, era un palacio. El Cousiño, ya ven, fue levantado por un empresario y ahora es de todos. La iniciativa privada es la gran otorgadora de belleza. Esta es mi contribución al paisaje santiaguino. Lo ocuparé en vida, pero juro ante notario que a mi muerte será propiedad de los mandatarios de esta nación y ejemplo para todo el continente. (De la Parra 1991: 98)

A pesar de que la torre –monumento al pene de Eduardo (De la Parra 1991: 103)— colapsa debido al terremoto antes referido, su valor simbólico representa y refuerza el modelo económico neoliberal

impuesto por la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990). Eduardo parece haberse olvidado de sus orígenes de adolescente guitarrista proveniente de una zona rural que, años atrás, llegó a Santiago, ciudad que percibía entonces como un laberinto y de la que hizo su reino.

La torre aludida bien puede asociarse a lo que Antonio Fernández Alba considera una arquitectura y una “estética de la aniquilación del significado”, es decir, una estética en que la forma de los edificios diseñados es imaginada “como una secuencia de formas intercambiables con la única condición que garantice la *imagen de modernidad*” (Fernández Alba 1997: 130; énfasis en el original). Para el crítico, este tipo de arquitectura lleva a cabo una rendición ante la simulación, entendida como ilusión, es decir, una arquitectura que en vez de “aspirar a configurarse como un espacio real de una colectividad” (Fernández Alba 1997: 140) se suma a la búsqueda del espectáculo como meta primordial. Y esto es justamente lo que el protagonista de *Cuerpos prohibidos* se propone. Eduardo adhiere a un proyecto de nación chilena que quiso pasar de un modo tradicional de comprender la vida, basado en las costumbres, a una pretendida modernización lograda a punta de forjar una imagen de sí misma como moderna. Fernández Alba denuncia las construcciones como la torre erigida por Eduardo como el traslado de “modelos hegemónicos de la arquitectura, fundamentalmente norteamericanos a las edificaciones de la administración pública e instituciones privadas” (Fernández Alba 1997: 136). Esto fomentó que los edificios de la ciudad se convirtieran en “objetos de ilusión, mientras permanecían aletargadas sus infraestructuras urbanas más urgentes” (Fernández Alba 1997: 141). Primó la adopción de la imagen propugnada por el neoliberalismo, que es una imagen de triunfalismo que no toma en consideración la calidad de vida ni el medio cultural ni los que quedan al margen de semejante modelo de éxito y de la búsqueda de la novedad por la novedad misma. De esta manera, el neoliberalismo coloniza simbólicamente –a través de las artes y la cultura– el espacio donde planea imponerse a fin de lograr una identificación entre el espacio colonizado y el modelo económico colonizador (Fernández Alba 1997: 142-143). Como consecuencia, el modelo económico deja de lado las relaciones sociales que debieran ser promovidas por una planificación que tuviera como foco la cultura de lo urbano. Al contrario, el neoliberalismo se muestra incapaz de crear...

...una trama urbana coherente, sino [que produce] desequilibrio ecológico (...) la ciudad actual (...) presenta una cadencia semejante a los países y lugares donde se asientan los preludios de una civilización tecno-mercantil, monotonía espacial, degradación progresiva de servicios públicos, esterilidad cultural, y en definitiva, agotamiento político del proyecto de la arquitectura en la ciudad. (Fernández Alba 1997: 142-144)

La economía de libre mercado puesta en funcionamiento por la dictadura fomentó nuevos valores sociales y culturales. El consumismo compulsivo e individualista así como el deseo de poseer y exhibir una sobreabundancia de bienes fueron introducidos en Chile y pasaron a configurar las aspiraciones y el comportamiento de la población. La escisión entre una parte de la nación todavía anclada en lo tradicional y otra deslumbrada por las modernizaciones se plasma en esa suerte de esquizofrenia que observamos en *Cuerpos prohibidos*. El nuevo orden social forzado por el régimen –y que Eduardo representa en la novela— es intrínsecamente enfermo. Obliga a deshacerse de las raíces de la propia identidad nacional e individual, la que se fractura y disuelve en una multiplicidad de añicos. El Santiago de Chile que vemos a través de la mirada de Eduardo es una ciudad en la que no hay orden ni coherencia –a pesar del régimen de terror con que nuestro protagonista busca imponer su autoridad—, sino una vida fragmentada y caótica. La capital es representada como una sucesión de discontinuidades, en donde cada cual queda expuesto a las fluctuaciones de un sistema económico que se presenta como puramente técnico y, aparentemente, sin cimientos políticos y éticos. Una identidad nacional e individual definida solamente por el pragmatismo del mercado carece de las bases para brindar a sus ciudadanos cualquier tipo de soporte que vaya más allá del utilitarismo. El que la ciudad sea retratada como asistémica implica la imposibilidad de ordenar las experiencias en ella. Los cambios sociales y culturales se llevaron a cabo de manera tan vertiginosa que causaron grietas en lo que había sido la supuesta cultura hegemónica en Chile. Resulta tremendamente significativo que la verdad acerca de su origen e identidad le sea revelada a Eduardo por medio de un duelo de payas,⁶ una práctica ligada a las tradiciones del

⁶ La paya es una expresión artística popular chilena que puede inscribirse dentro de la tradición oral. Consiste en el canto de versos rimados e improvisados. Requiere de, por lo menos, dos payadores, ya que se produce una suerte de contienda entre ambos. Los payadores van creando los versos siguiendo una métrica y suelen acompañar su canto con una guitarra. Para información más detallada, recomiendo: <https://www.elmostrador.cl/dia/2019/09/03/poetas-populares-reclaman-por-el-mal-uso-de-la-paya-por-parte-de-animadores-y-politicos/>

campo chileno y que representa el estilo de vida del personaje antes de su arribo a la capital.

En los últimos párrafos de la obra sabemos que Eduardo depende de las dádivas que recolecta en la calle para sobrevivir: “Pido limosna y la gente se compadece. Pobre ciego” (De la Parra 1991: 168). Desde su posición como mendigo, refiere cada día su historia a quien esté dispuesto a escucharla, creando una circularidad temporal que no conoce fin. Como el personaje confiesa, “el relato me alivia por un tiempo” (De la Parra 1991: 168). Hallarse despojado del poder y de la fortuna que amasó parece ser la condición para llevar a cabo un reconocimiento de su propia vida, de sus complicidades con gobiernos dictatoriales, de sus propios crímenes, de sus actitudes racistas y homofóbicas, de su sensación de omnipotencia, de su autoritarismo y del culto a su propia persona. Como ciego y mendigo, Eduardo lleva a cabo su más profunda anagnórisis. En efecto, ante la compasión de los que pasan por su lado, el personaje sentencia: “pobres de ustedes que no saben lo que es bueno, lo que es malo, lo que realmente significa tanta vida perdida en extravíos, errores, malentendidos” (De la Parra 1991: 168-169). Convertirse en pobre aparece como el lugar donde la conciencia sobre sí adquiere su mayor intensidad. Verse despojado de su poder económico y político abre la puerta no solo a la posibilidad de una purificación por el mal cometido sino también a una reconsideración de cómo la propia existencia se fue tejiendo con hilos urdidos por la avaricia, la violencia, el deseo y el odio, impulsos que fueron creando la trama de su vida.

Consideraciones finales

En su estudio sobre Edipo, María Magdalena Aliau se aproxima al personaje desde la noción de *átimos*, esto es, como un ser indigno y despreciable que ha sido excluido de la ciudad. Aliau, además, subraya el hecho de que ésta es una condición voluntariamente asumida por el rey tebano al darse cuenta de los males cometidos, a pesar de ser inocente de tales acciones. Es tal el impacto que Edipo sufre al conocer la verdad que no puede tolerar el saberse causante de semejantes daños. Y –aunque libre de culpa– siente que la ignominia lo ha tocado y que ya no puede vivir entre los suyos. Asume, así, ser “un muerto político cuya *atimía* lo priva de los derechos de ciudadano y del derecho de hablar por sí mismo” (Aliau 2012: 64). En *Edipo en Colono*, el personaje

es presentado como un suplicante al que, solo después de referir sus crímenes ante el Coro, le es concedido purificarse y morir. El mensajero encargado de dar las noticias sobre la muerte de Edipo sostiene que “se despedía sin gemidos y no dolido por enfermedades sino de forma maravillosa como el que más de los mortales” (Sófocles 2007: 452). Es a este personaje mítico y su tragedia a lo que Aída Bortnik, Luis Puenzo y Marco Antonio de la Parra echan mano para narrar unas tragedias que tienen lugar en la historia reciente del Cono Sur. Unas obras concebidas por Sófocles en el siglo V A.C. parecen contener elementos que siguen apelándonos hasta el día de hoy. Quizás, como asevera Alicia Ostriker, porque el mito es capaz de comunicar aquello que para la vida consciente y racional se presenta como imposible, desquiciado o simplemente aberrante: “Myth belongs to ‘high’ culture and is handed ‘down’ through the ages by religious, literary, and educational authority. At the same time, myth is quintessentially intimate material, the stuff of dream life, forbidden desire, inexplicable motivation—everything in the psyche that to rational consciousness is unreal, crazed, or abominable” (Ostriker 1982: 72).

¿No es acaso monstruosa la complicidad de Alicia con un régimen terrorista que ella, desde su pacto de silencio con Roberto, ayudó a sostener? ¿No es aborrecible el despotismo y violencia ejercidos por Eduardo aun cuando no haya sabido que una de sus víctimas era precisamente su progenitor? Ambos personajes defienden – soberbios— sus respectivas posiciones ante el poder. Aunque Alicia se somete a su esposo, con suficiencia les recita a sus estudiantes su visión de la materia que enseña, esto es, historia de las instituciones políticas y sociales de la Argentina a partir del año 1810: “Comprender la historia es prepararse para comprender el mundo. Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria. Y la historia es la memoria de los pueblos” (Piñeyro y Puenzo, 1985). A pesar de esta proclamación que parece repetir cada inicio de año lectivo, Alicia se muestra inhábil para observar lo que acontece en su propio país. Ella solo confía en una historia ya canonizada, estatuida y normalizada. El estudiante Horacio Costa la critica y le lanza una acusación delante de toda la clase: “Usted solo cree lo que lee en los libros”, siendo él mismo quien asevera que “la historia la escriben los asesinos” (Piñeyro y Puenzo, 1985). De lo expuesto, resulta que Alicia ha aceptado acríticamente una narración acerca de la nación argentina que ha sido elaborada por criminales. Es significativo que en la escena que tiene lugar en un confesionario – cuando le suplica al párroco que le proporcione datos sobre los padres

biológicos de Gabi— Alicia admita: “siempre creí lo que me dijeron, pero ahora no puedo. Si no sé quién es Gabi, es como si nada fuera cierto” (Piñeyro y Puenzo, 1985), evidenciando su responsabilidad en la situación de ignorancia en que se halla.

Eduardo, por su parte, quiso someter un país, se sintió invencible llegando incluso a desear ser como Dios. El desprecio que manifiesta hacia los que considera su propiedad –como las prostitutas que trabajan para él—, la violencia y crueldad que exhibe con los que cataloga como enemigos, las prácticas mafiosas con que pretende someter a los demás, su visión de la familia, del sexo y de las mujeres, entre otros rasgos, lo hacen –como Marco Antonio de la Parra bien establece— “un perverso, un ambicioso sin escrúpulos” (Rivera 1991: 35). El lado oscuro del personaje no se despliega únicamente en su vida privada y en el manejo de sus negocios. Se extiende hasta afectar el acontecer del país. Consejero oficioso de gobiernos dictatoriales, aplaude tanto medidas que coartan las libertades y derechos de los ciudadanos como la imposición, a sangre y fuego, de un modelo económico que transformó dramáticamente la cultura y la sociedad chilenas.

Ambos personajes logran ser conscientes de su falla trágica. Mientras hacia el final de la película Alicia recién está por comenzar una etapa diferente, Eduardo –ya anciano, ciego y mendigo— relata cada día la historia de su tragedia a quien desee escucharla. En los mundos ficticios propuestos por Bortnik, Puenzo y De la Parra, Alicia y Eduardo –dobles intertextuales de Edipo— deambulan a tientas por un Buenos Aires y un Santiago de Chile del que su ignorancia y altivez los sustrajo. Su actitud mendicante no pasa inadvertida para quienes sobrellevan a diario la pesada carga de la pérdida y de la indigencia y que, a pesar de todo, les ofrecen su ayuda al verlos a la deriva. La caída trágica se torna evidente en estos personajes. La necesidad de un descenso social y económico es asumida por ellos como una manera de expiación luego de su proceso de anagnórisis. Como lo hiciera el héroe creado por Sófocles, el dejar atrás una vida de privilegios y el separarse del círculo de sus más cercanos aparecen como opciones conscientemente aceptadas y señalan su renuncia a esa torre de marfil que los hizo sentirse invulnerables y que, sin embargo, precipitó su derrumbe.

Referencias

- ALIAU, MARÍA MAGDALENA, “Edipo en Colono, el agón de un átimos,” en Graciela N. Hamamé y María Cecilia Schamun (eds.), *Memoria Académica. Actas del VI Coloquio Internacional AGÓN. Competencia y Cooperación. De la Antigua Grecia a la Actualidad*. Universidad Nacional de La Plata: La Plata: Argentina: 2012; pp. 62-73.
- DE LA PARRA, MARCO ANTONIO, *Cuerpos prohibidos*. Editorial Planeta: Santiago: Chile: 1991; 169 pp.
- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO, *Esplendor y Fragmento. (Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea) (1945-1995)*. Biblioteca Nueva: Madrid: España: 1997; 158 pp.
- FERNÁNDEZ PRIETO, AÍDA, “Bajo el disfraz de la miseria. Falsos mendigos en la literatura griega: Ulises, Edipo y Télefo”, en José J. Martínez García, Pedro D. Conesa Navarro, Lucía García Carreras, Celso M. Sánchez Mondéjar, Carlos Molina Valero (coords.), *Oriente y occidente en la antigüedad. Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo (CIJIMA II)*. Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía: Murcia: España: 2017; pp. 171-192.
- HUTCHEON, LINDA, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge: New York/London: 1999; 268 pp.
- KRISTEVA, JULIA (Trad. José Martín Arancibia), *Σημειωτική. (Semiótica 1)*. Fundamentos: Madrid: 1981; 271 pp.
- MESON, DANUSIA L., BORTNIK, AÍDA, “The Official Story. An Interview with Aída Bortnik”, *Cineaste: America’s Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*. 14.4 (1986): pp. 30-35.
- OSTRIKER, ALICIA, “The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking.” *Signs*. 8.1 (1982): pp. 68-90.
- PIÑEYRO, MARCELO (Productor), & PUENZO, LUIS (Director). (1985). *La historia oficial* [película]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemanía, Progress Communications. [DVD]. Estados Unidos: Koch Lorber Films, 2004.
- RIVERA, MARÍA ANGÉLICA, DE LA PARRA, MARCO ANTONIO, “Marco Antonio de la Parra habla de ‘Cuerpos prohibidos’, su última novela”. Entrevista. *Las últimas noticias*. 30 de noviembre, 1991. pp. 35.
- SÓFOCLES (Trad. José Vara Donado), *Tragedias completas*, Ediciones Cátedra: Madrid: España: 2007; 457 pp.
- TAYLOR, LOW, “Image and Irony in *The Official Story*”, *Literature/Film Quarterly*. 17.3 (1989): pp. 207-209.