# ¿Qué es el infierno? Cuatro reescrituras de la *Divina Comedia* desde la escena latinoamericana contemporánea

David Eudave
Universidad de Guanajuato, Universitat Autònoma de Barcelona
do.eudave@ugto.mx
https://orcid.org/0000-0002-3255-5989

**Resumen**

A través de la revisión de cuatro experiencias escénicas contemporáneas latinoamericanas basadas en la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri: las obras dramáticas *El infierno*, de Vicente Leñero (México, 1989), y *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti (Argentina, 1989); las puestas en escena *Infierno* (1997), *Purgatorio* (1998) y *Paraíso* (1999), de Cheté Cavagliatto (Córdoba, Argentina), y la intervención *Maqueta para el Dante*, de José Alejandro Restrepo (Bogotá, Colombia, 2014), se reflexiona sobre la forma en que las reescrituras se realizan de forma territorializada, es decir, desde un contexto concreto, y el texto-fuente dantesco funciona como generador de imágenes, intertextos y denotaciones.

**Palabras clave**: *Divina Comedia*; Dante Alighieri; Artes escénicas; Escena latinoamericana; Reescritura; Territorialidad; Resignificación.

**Abstract**

Through the review of four contemporary Latin American stage experiences based on Dante Alighieri's Divine Comedy, Vicente Leñero's *El infierno* (Mexico, 1989) and Ricardo Monti's *Una pasión sudamericana* (Argentina, 1989); the stagings *Infierno* (1997), *Purgatorio* (1998) and *Paraíso* (1999), by Cheté Cavagliatto (Córdoba, Argentina), and the intervention *Maqueta para el Dante*, by José Alejandro Restrepo (Bogotá, Colombia, 2014), the author reflects on thow the rewritings are performed, that is, from a specific context, and how the Dantean source-text functions as a generator of images, intertexts and denotations.

**Keywords**: *Divine Comedy*; Dante Alighieri; Performing arts; Latin American scene; Rewriting; Territoriality; Resignification.

La presente reflexión se articula alrededor de la forma en que cuatro piezas escénicas latinoamericanas contemporáneas (creadas entre 1989 y 2014) han utilizado la *Divina Comedia* como un *pre-texto* para realizar diversas operaciones discursivas de reescritura.[1] Salvo por algunos aspectos puntuales, en ninguno de los casos se trata, pues, de acercamientos literales a la magna obra de Dante. Los infiernos, purgatorios y cielos que aparecen en estas obras, así como sus moradores, sus visitantes y los acontecimientos que les ocurren, guardan una relación lateral con sus referentes originales. Hablan más del contexto y del punto de vista de los creadores que los han reescrito que del texto-fuente. En este sentido, la presente investigación se centra, en la línea que marca Vescovo en su clarificador ensayo *Dante nel teatro del 900*,[2] "non nella vana ricerca di valori che resistano al tempo, ma […] soprattutto sulle convenzioni e sugli stereotipi che […] questi lavori trasmetteva ai loro spettatori" (2005-2007, pp. 34-35).

En esta vía de análisis, resulta relevante la preponderancia de las reescrituras del *Infierno* por sobre las del *Purgatorio* y el *Paraíso* (al menos entre las obras elegidas), lo que en un nivel intuitivo –bajo la influencia del siguiente estereotipo, señalado por Alfonso de Toro: "Al teatro latinoamericano se le ha caracterizado […] casi exclusivamente bajo un punto de vista socio-político […] según su mensaje ideológico, si es un teatro comprometido o no" (1991, p. 70)–, lleva fácilmente a pensar en que los creadores aquí reunidos centran su atención en la difícil situación sociopolítica y económica constante en cada uno de sus países, como símil del espacio infernal.

Esta primera aproximación puede no estar del todo desencaminada. Sin embargo, resulta problemático reducir un panorama tan amplio y complejo a una sola propiedad; sobre todo desde los puntos de vista críticos actuales, marcados por una perspectiva decolonial, que se centran en la búsqueda de una identidad propia que dialoga en igualdad de circunstancias con el entorno multicultural: no como una derivación de las formas europeas, sino

1. A partir de la definición de Jorge Dubatti: "En este contexto de los estudios teatrales llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella […] una deliberada política de la diferencia de la que se genera un nuevo texto-destino" (2020b, p. 371).
2. A pesar de que el artículo se refiere específicamente a tres propuestas escénicas en el ámbito italiano: la *lectura Dantis* de Carmelo Bene en la Torre degli Asinelli en Bologna (1981); la trilogía *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* (1989-1991) de I Magazzini, bajo la direccion de Federico Tiezzi, y el *Progetto Inferno* (2003-2004) del Teatro del Lemming, dirigido por Massimo Munaro, sus reflexiones sobre el vínculo entre el "fondamento 'comico' del [propio] poema […] con l'incertezza, lo smarrimento, il desideri di libertà che caratterizzano il teatro del secondo Novecento" (p. 37) son profundamente esclarecedoras como una vía de aproximarse a Dante desde el análisis de la escena contemporánea.

como una entidad con características estéticas, discursivas, éticas y relacionales específicas.[3]

Frente a este panorama, salta a la vista la importancia que pueden tener las reescrituras de un texto tan importante para la tradición europea como es la *Divina Comedia*.[4] No existen, sin embargo, estudios específicos sobre la presencia de Dante en la escena latinoamericana, por lo que la presente investigación constituye un primer acercamiento, de carácter evidentemente incompleto y apenas aproximativo, pero que puede abrir vías para una mejor comprensión del tema.

Para ello, se analizarán cuatro piezas, que se han elegido como ejemplos señeros de diversas épocas y contextos en el panorama escénico latinoamericano:[5] *El infierno*, de Vicente Leñero (México, 1989), reescritura en forma de texto dramático que busca la translación de las circunstancias del poema de Dante al contexto mexicano de su tiempo; *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti (Argentina, 1989), obra dramática también que, de forma más sutil, retoma la estructura del ascenso desde el infierno hasta el paraíso, así como la historia de un amor prohibido –reflejo del episodio de Paolo y Francesca en el *Infierno* (*If* V, 73-142)–, para reflexionar sobre las tensiones entre el poder político y la libertad individual en la historia argentina; la puesta en escena de la trilogía *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, bajo la dirección de Cheté Cavagliatto (Argentina, 1997-1999), que lleva los acontecimientos del poema a tres espacios públicos en la ciudad de Córdoba, con lo que crea un símil de impactantes alcances sobre la realidad urbana y política de su entorno, y *Maqueta para el Dante*, de José Alejandro Restrepo (Colombia, 2014), que también interviene, a través del video arte, un espacio público de gran carga simbólica, con el fin de resignificar algunos elementos de la historia reciente en su país.

3. Algunas reflexiones qua aportan a la comprensión sobre las características del teatro latinoamericano (y su crítica) en el siglo XX, en contraste con la actualidad, son: Abuín González (2021), De Toro, A. & Klaus (1996) De Toro, A., Angehrn & Ceballos (2004), De Toro, F. (1993), Dubatti (2020a), Pellettieri (2000), Ponce de la Fuente (2020) y Roster & Rojas (1992).
4. Harold Bloom, por ejemplo, en su influyente y polémica obra *El canon occidental*, coloca la *Divina Comedia* "en el mismísimo centro del canon después de Shakespeare" (1997, p. 128), por su posición como eje articulador entre las cosmovisiones y discursos del Medievo católico y la tradición grecolatina.
5. Han quedado fuera obras de gran relevancia como *Belice*, de David Olguín (México, 2001), o la reciente *Inferno*, de Marco Antonio de la Parra (Chile, 2021), cuya revisión se recomienda encarecidamente.

## *El infierno*, de Vicente Leñero (México, 1989)

Leñero fue reconocido, sobre todo, como novelista y periodista, ámbitos en los que destacó por los vasos comunicantes que consiguió establecer entre ambos géneros discursivos. No obstante, obtuvo también notoriedad como guionista de cine y dramaturgo, campos en los que exploró las relaciones entre la ficción y el apego a la verdad. Este interés convirtió a Leñero en el principal iniciador del teatro documental en México.[6]

Durante la composición de *El infierno*, Leñero imaginaba "un infierno mexicano […] algo parecido […] a lo que hizo el poeta en cuanto a la revisión de los personajes de la historia de su tiempo […] Un juicio a los mexicanos célebres" (2012, p. 532).[7]

Su estructura se mantiene cerca del texto-fuente: el Poeta –que aquí, de manera evidente, no es Dante, ya que muestra su filiación a la cultura mexicana– atraviesa los nueve círculos del infierno acompañado por la guía de un autor al que considera su modelo, en este caso la gran poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz,[8] siguiendo la estructura narrativa y poética de la *Comedia*, a la que se acerca con reverencia, buscando actualizar solamente lo que considera necesario: la lengua y algunos elementos del contexto.

No obstante, no deja de resultar interesante precisamente como el retrato de una idea de mexicanidad, ligada a un contexto concreto. En este sentido, es posible resaltar la utilización de diversas figuras, elementos y acontecimientos de la historia mexicana que, en conjunto, ofrecen un panorama digno de ser observado: en primer lugar, la presencia de Sor Juana como guía, símbolo de mexicanidad por su búsqueda de una voz literaria propia de la Nueva España, quien declama fragmentos de su principal poema, el *Primero sueño*, y de otros muy reconocidos, como *Hombres necios que acusáis*.

Simultáneamente, y de forma cercana a la de Dante, la comparación del infierno con la situación política de México. En palabras del personaje de Sor Juana: "el día en que resurgirá la patria, / nuestro país dolido y sacudido, / nuestra tierra tan largamente lastimada. / Más temprano que tarde, la salva-

6. Nacido en Guadalajara, México, el 9 de junio de 1933, y fallecido en la Ciudad de México, el 3 de diciembre de 2014. Para saber más sobre su estilo y posición en la literatura y el teatro mexicanos, se recomienda la consulta de Canales & Fitzmaurice (1999), Domínguez (2007) y López Arriaga (2019).
7. Se lo toma tan en serio que al final del texto dramático coloca un exhaustivo "Censo de personajes" (2011, pp. 462-476) en el que diferencia entre los que son simplemente "citados" de aquellos que son "condenados".
8. Nacida Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillana (1648-1695): religiosa y escritora novohispana, considerada como una de las grandes autoras mexicanas de todos los tiempos y una de las primeras en buscar una voz emancipada de la influencia española, por ejemplo, mediante el uso de la lengua náhuatl y la representación de costumbres, juegos, canciones y gastronomía del territorio americano de la Nueva España.

ción vendrá / y humillará a la fiera, / y la hundirá de nuevo en el Infierno" (Leñero, 2011, p. 382). Además, vale la pena señalar una cierta conexión entre este fragmento y los versos de Dante que, ante el abrazo de Virgilio y Sordello en el antipurgatorio, exclama con amargura: "Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave sanza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello!" (*Pg* VI, 76-78).

Por otra parte, el uso de un sinnúmero de deidades y paisajes propios de la religiosidad prehispánica, que permiten identificar claramente que a nivel geográfico los personajes no se encuentran en el infierno bíblico, sino en el Mictlán, el inframundo de la cultura mexica,[9] aunque resulta peculiar, sin embargo, que, a pesar de que la geografía y los "demonios" son prehispánicos, la fe que gobierna ese infierno es la católica. Así, en el primer círculo, el Poeta y Juana Inés se encuentran con los "no bautizados", a quienes la guía describe de la siguiente manera: "Todos ellos son almas /que nacieron y murieron antes que la invasión / trajera el cristianismo. / No fueron bautizados, / no creyeron en Dios como es debido" (p. 389). Más adelante, el Poeta la cuestiona: "Pero esa fe…", a lo que ella interrumpe: "Sin esa fe no hay Limbo, / ni hay Infierno, poeta, / ni Paraíso posible. / Sin esa fe no hay juicio / ni comedia" (p. 390). Resulta de sumo interés, en este sentido, la conexión con el Limbo en la *Divina Comedia*, en el que, contra la tradición vigente en su tiempo, Dante coloca, además de a los niños recien nacidos, también a personas de comportamiento recto, aunque de origen no católico (*If* IV, 1-63).

Quizá lo más significativo es, sin embargo, la perspectiva nacionalista con que realiza su crítica constante y acerba al actuar de un sinnúmero de personalidades de la historia mexicana. En este sentido, es esclarecedor que coloque en el último círculo, el noveno, a quienes Juana Inés califica como "los reos / del pecado más terrible" a los "que dieron muerte / a sus hermanos de sangre. / Los que traicionaron una causa, / la amistad, la patria" (Leñero, 2011, p. 457), es decir, a los traidores.[10]

*El infierno*, de Vicente Leñero da cuenta de dos cualidades fundamentales en su obra: "su poder para captar de la realidad puntos nodales y provocativos para nuestra sociedad" y "la necesidad de que nuestro teatro sirva para revisar la historia" (Leñero Franco, 2015). En este caso, Leñero encuentra en el *Infier-*

9. A manera de ejemplos, pero sin finalidad exhaustiva: "Poeta: ¿Y aquello es un río? / Juana Inés: "Chiconahuapan. Uno de los nueve ríos que llegan a Mictlán" (p. 386); "Juana Inés: Es Mictlantehcuhtli, señor de Mictlán, dios del Infierno del Norte" (p. 391); "Ése es Xólotl, perro de los infiernos" (p. 396); "Écatl, el demonio del viento" (p. 404), etc.
10. Es esta una perspectiva constante a lo largo de la pieza, por la que condena a muy diversos personajes desde un punto de vista de nacionalismo que se podría calificar inclusive como ramplón (pp. 458-459). Resalta, sin embargo, con una perspectiva nacionalista mucho más crítica, su condena a Gustavo Díaz Ordaz por sus acciones como presidente del país en torno a la tristemente célebre "Masacre del 2 de octubre" (p. 406).

*no* de Dante una estructura familiar para su audiencia que le permite ejercer su crítica con una agudeza redoblada por el símil con el texto-fuente.

## *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti (Argentina, 1989)

Monti fue un reconocido dramaturgo, director teatral y guionista. Se destacó sobre todo por dos factores: su compromiso político, como activo opositor a la dictadura militar argentina (1976-1983), desde su participación en el movimiento cultural de resistencia Teatro Abierto, y el desarrollo de un estilo dramático guiado más por las imágenes que por la acción, que revisa temas, figuras y acontecimientos ligados a la argentinidad, pero no desde una perspectiva histórica, sino desde una recreación más cercana al rito y a la alegoría que al realismo.[11]

En *Una pasión sudamericana* Monti realiza una operación mucho más sutil que Leñero con el material dantesco: toma únicamente la idea del ascenso del infierno hacia el paraíso y la coloca como un elemento secundario en la trama, pero de gran relevancia en el discurso. Sin embargo, a semejanza del mexicano, también utiliza el texto-fuente de la *Divina Comedia* para efectuar una operación de resignificación sobre la historia de su país; en este caso, acerca del episodio en que Juan Manuel de Rosas[12] sentencia a muerte por fusilamiento a los jóvenes amantes Camila O'Gorman, perteneciente a una familia de clase alta, y Ladislao Gutiérrez, sacerdote jesuita, su confesor. El suceso tuvo este fatal desenlace el 18 de agosto de 1848 debido a la presión de la opinión pública, con una facción importante de la sociedad que achacaba ese tipo de "faltas a la moral" a la corrupción del gobierno de Rosas, y de sus propios copartidarios federales, quienes le exigieron lavar su imagen.

En *Una pasión sudamericana*, Rosas aparece como el personaje del Brigadier, quien arriba en una noche lluviosa a un establecimiento rural en estado de deterioro con el fin de esperar que pase la noche. En el salón donde se establece, acompañado por un Edecán y dos Escribientes, se encuentra ya, entre penumbras, Barrabás, un asesino salvaje encadenado. Más tarde se integra un grupo de "Locos" que han sido encontrados "merodeando el campamento" (Monti, 1995, p. 64), pero que, como se verá a continuación, constituyen también la conexión con un segundo nivel en la estructura ficcional. Finalmente, en este mismo nivel, aparecen también, aunque a través de la representación

11. Nacido en Buenos Aires, el 2 de junio de 1944, y fallecido el 5 de julio de 2019. Para abundar en su obra y sus particularidades, se recomienda la revisión de Arlt (2000) y Ferreyra (2012 y 2015).
12. Juan Manuel de Rosas (1793-1877): caudillo argentino, gobernador de la provincia de Buenos Aires en dos ocasiones, su influencia se extendió entre 1835 y 1852.

de los Locos y los señalamientos de otros personajes, los dos amantes que esperan sentencia del Brigadier-Rosas.

En este punto resulta fundamental subrayar la conexión que se establece con el episodio dantesco de Paolo y Francesca (*If* V, 73-142), cuyo amor, a pesar de ser castigado en el infierno, es capaz de pervivir incluso en ese espacio privado justamente de emociones positivas.

Nidia Burgos explica la trama como "la lucha entre el poder del mundo -que se hace tangible en el poder del mando- y el poder del amor pasión" (2011). La obra ficcionaliza la forma en que las acciones erótico-amorosas de los amantes, pertenecientes al ámbito de lo privado, pero también al de la libertad anárquica, son capaces de desestabilizar el orden político. Este enfrentamiento entre dos categorías de la experiencia es representado a través de

> los dos niveles propios del 'misterio' […] el nivel de la ilusión, lo no explicable por la razón, que pertenece al grupo de los personajes de los locos [y un] segundo nivel […] [que] se establece en el campo de la razón y las decisiones sobre la guerra. (González, 2002, pp. 120-121)

Es en este punto donde Monti inserta como referencia estructural el viaje dantesco. El grupo de los Locos representa, primero, a la manera de histriones, la historia de los amantes ante el Brigadier; pero, posteriormente, la representación va cediendo el paso a la posesión, los Locos comienzan a "prestar sus cuerpos" para que las voces de los amantes cobren vida, a través un proceso cercano al chamanismo. Este proceso se presenta en cuatro fases, que los propios Locos identifican con el Infierno, el Mundo, el Purgatorio y el Paraíso.

En el Infierno –"un buen sitio para empezar", según el Brigadier (Monti, 1995, p. 69)–, la pasión erótica es descrita a través de juegos de palabras vulgares,[13] en una aproximación que es claramente ajena y poco empática con la realidad vivida por los amantes.

Monti introduce entonces en el itinerario un estadio que no estaba presente en Dante: el nivel del mundo, un paso necesario en este ascenso que no se centra en lo celestial, sino precisamente en aquello que está radicado indefectiblemente en lo mundano, esto es, en el cuerpo. Así, una vez que entran en este nivel –"Del Infierno al Mundo, un paso lógico", dice el Brigadier (p. 82)–, después de un breve ritual que tiene como fin hacer emerger en Estanislao a la amante –pues "debajo del varón é possibile encontrar la mujer", según declara Farfarello,[14] el líder de los Locos (p. 78)–, su representación comienza

13. En palabras de Estanislao: "nadie tuvo en este mundo / al alcance de la mano / un misterio tan profundo, / ni una hostia al comulgar / tan dura para tragar" (pp. 70-71).
14. Vale la pena destacar el guiño al universo dantesco a través del nombre de este personaje, alusión al demonio homónimo que forma parte del peculiar grupo diabólico de "I Malebranche" (*If* XXI-XXIII). La conexión se da también por el carácter burlesco de los dos grupos (el de los diablos de Dante y el de los Locos de Monti), que resalta en ambos casos sobre un fondo discursivo de tono grave.

a ser "sonámbula" (p. 82 y p. 85). Los personajes que materializan a la pareja de amantes comienzan a vivir su pasión erótica en carne propia.[15] Este proceso es interrumpido por el Brigadier, que muestra incomodidad, pues "*Con la mirada dura, reconcentrada en su interior*", les ordena: "Suficiente" (p. 85).

En el Purgatorio la relatoría oficial de los Escribientes sobre la forma en que fueron encontrados los dos amantes, las reflexiones del Brigadier sobre los crímenes de Barrabás y la comparecencia simbólica de la pareja a través de los Locos se entremezclan en una escena densa que tiene como centro gravitatorio la noción del misterio del cuerpo. En esta estación predomina el anhelo por una realidad ajena a la presente –propio para el Purgatorio–;[16] pero la desesperación, "este horror por ser dos cuerpos y no uno" (p. 96), se resuelve, aunque en el terreno de la verbalización de lo imaginado, de forma completamente explícita a nivel carnal. El Brigadier intenta apenas detenerlos, pero es "atrapado" en esa "zona de irrealidad y sueño" (p. 96) y, de pronto, el "*remolino de sombras* […] *al abrirse deja ver al Brigadier, de pie, con la corona de rosas llameantes en su cabeza. Hilos de sangre corren por su frente y sus mejillas*" (p. 97).

Cerca del final, el Paraíso llega cuando el alba y la batalla amenazan con hacer su arribo. La escena, en general, se desarrolla de manera pausada y con un aura luminosa. Los Locos-amantes sufren un proceso manso de disolución, primero en la naturaleza[17] y, finalmente, en la nada.[18] Este proceso de pérdida del cuerpo puede leerse como parte del castigo de los amantes, siguiendo la ley del contrapaso presente en la *Divina Comedia* –así, por antítesis, serían incapaces para siempre de radicar en sus cuerpos y consumar su amor erótico–, pero también, de forma paradójica, como una suerte de integración en la divinidad –que Dante describe, precisamente, como ausencia de materia, como pura luz (*Pd* XXVIII, 1-45; XXX, 34-54)–. A partir de este momento, el Brigadier declara encontrarse en paz y actúa con calma y buen humor. Sin embargo, fuera de lo esperado –siguiendo la paradoja señalada anteriormente–, es en ese momento cuando decide, aun en contra del consejo del Edecán, quien recomienda medidas mucho más prudentes, que los amantes mueran fusilados.

El itinerario que se ha descrito, desde el Infierno hasta el Paraíso, es una alegoría de la forma en que el Brigadier –representación directa de un perso-

15. Dice el personaje de Estanislao: "Y quisiera yo envolverte y resbalar por los pliegues más pequeños de tu piel, que respiraras por mí, y entrar besando por tu boca y tu garganta hasta lo más hondo de tu cuerpo" (pp. 84-85).
16. En palabras de Estanislao: "Estoy en mi cuerpo, desgarrado del tuyo, y te contemplo y te rozo, con infinita nostalgia de lo profundo. Y sé que esa nostalgia es la belleza" (p. 94).
17. Dice el personaje de Murat: "Sumergidos en savia, arbolecemos." Y responde Estanislao: "Y en el barro inicial, en polvo, arcilla, / desnacen nuestros cuerpos" (p. 108).
18. Comienza San Benito: "Somos restos de un génesis deshecho." Responde Estanislao: "Fragmentos de agua y luz." Continúa Murat: "Y aún menos que restos." Y finalmente San Benito concluye: "Nada, nada" (p. 108).

naje histórico concreto y símbolo del poder político que se manifiesta a través de la fuerza– enfrenta la irrupción de la disidencia individual que, aunque en principio parece nimia, es capaz de desestabilizar el sistema en su totalidad. Como señala González, "se reitera en forma permanente [en la voz del Brigadier-Rosas] el leit motiv '¡estoy haciendo un mundo!'. Estas palabras le confieren la imagen del creador que busca el camino posible para que surja la identidad nacional". Él se arroga la responsabilidad del mando y, desde esa perspectiva, asume que la "transformación del caos (desorden) en cosmos (orden) […] necesario para el nacimiento de una Nación […] necesita de un sufrimiento depurativo" (González, 2002, p. 128).

Así como Dante introduce en su viaje místico el elemento del amor humano, extraño a la cosmovisión católica, a través del episodio de Francesca y Paolo; Ricardo Monti, en *Una pasión sudamericana*, subvierte también la construcción de los mitos originarios de la identidad nacional argentina, mediante la intrusión de la pasión erótica, como símbolo de la libertad individual, anárquica, radical, caótica, insoslayable.

## La trilogía sobre la *Divina Comedia*, de Cheté Cavagliatto (Argentina, 1997-1999)

En la siguiente obra a analizar, la trilogía: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, que llevó a cabo Cheté Cavagliatto a fines del siglo pasado en la ciudad de Córdoba, Argentina, la relación con la *Comedia* es de nuevo muy directa.

Celia Ester "Cheté" Cavagliatto es una connotada directora con más de cincuenta y cinco años de experiencia en el medio, cuyo trabajo se ha distinguido especialmente por la revisión de elementos de la identidad cordobesa –hechos históricos, costumbres, hitos culturales y espacios, por ejemplo– a través del diálogo con la tradición del arte clásico europeo.[19]

A nivel dramatúrgico, resultan interesantes para el análisis varios aspectos surgidos de la adaptación, por ejemplo, la forma en que Cavagliatto y Ana Echenique, la dramaturgista, realizaron la selección de versos que finalmente aparecieron en escena, tomando como base, en sus propias palabras, "los versos que consideramos más contemporáneos" (Cavagliatto, 2021a[20]), o la doble aparición del personaje de Dante, uno joven, en escena, acompañado por Virgilio, y uno anciano, a través de una voz en off que utiliza el italiano directo en algunos momentos clave. En cuanto a la puesta en escena, también resaltan

19. Nacida en Córdoba, Argentina, en 1944. Para profundizar en su impacto y estética se recomienda la revisión de Basile (2018) y Martin (2018).
20. Todas las citas de Cheté Cavagliatto son transcripciones realizadas por el autor de dos clases magistrales presentadas por la directora por vías virtuales para el Teatro del Libertador San Martín en junio de 2021.

diversos recursos, como la utilización de personajes-guías para el público, que facilitaban su traslado de una estación a otra (en el caso del *Infierno* y el *Purgatorio*, que tuvieron una estructura itinerante); el uso de voz grabada por los propios intérpretes y la labor técnica de sincronización actoral en escena, o las resoluciones creativas en vestuario para representar las diferentes condiciones de las almas en cada estadio de la travesía de Dante.[21]

No obstante, quizá el elemento que más destaca en esta trilogía de puestas en escena es la intervención que Cheté Cavagliatto y su equipo realizaron de tres espacios públicos de la ciudad de Córdoba, de tal forma que llegaron a resignificar el espacio urbano en general.

Para el *Infierno* (octubre de 1997), seleccionaron la Plaza España, "popularmente identificada con el concepto de infierno urbano" (Molinari, 1997, p. 3C), debido a que se trata de un nodo en el que confluyen ocho amplias vialidades de la ciudad, prácticamente inaccesible para los peatones y, en definitiva, poco agradable debido al ruido y la contaminación. Cavagliatto indica que la plaza –así como los espacios usados para el Purgatorio y el Paraíso, que se verán a continuación– apenas "se intervino mínimamente con la escenografía, dejando que cada uno de estos lugares dijera por sí mismo sus propios discursos". Así, para este primer caso, "no se cortó el tránsito, ni se apagaron semáforos; los edificios con sus luces y sus movimientos también se incorporaron a nuestro infierno; así, ese mundo real formó parte del mundo teatral" (Cavagliatto, 2021a), de tal manera que, como un elemento no planeado por el equipo creativo, algunos espectadores que no habían conseguido entradas, se acercaban sin embargo a tratar de ver fragmentos de la obra, desde rincones y detrás de las columnas de la plaza, por lo que se integraban al paisaje escénico como almas de ese particular infierno. "Los textos de Dante", continúa Cavagliatto, "fueron acentuados por la misma fuerza de la ciudad […] el espacio urbano articula lo clásico-universal y lo sociopolítico-local" (2021a), un ejemplo preclaro de la forma en que las prácticas artísticas territorializadas (Dubatti, 2020a y 2020b), arraigadas en su contexto específico y con vocación contemporánea, son capaces e incluso requieren del diálogo con la tradición y, en este proceso de comunicación, ambos elementos se iluminan y matizan mutuamente.

En el *Purgatorio* (noviembre de 1998) Cheté Cavagliatto da un paso más allá en la intervención del espacio urbano de la ciudad de Córdoba. Se utilizó en este caso la Isla de los Patos, un remanso artificial en el río Suquía creado en 1991, pero que para el momento en que se creó la obra se encontraba en

21. Por ejemplo, con tiras de cuero en el Infierno, que representan la "jaula" en que se encuentran los personajes, así como su grado de perversidad, y vendas llenas de harina en el Purgatorio, "lo que hablaba de un desvanecerse en el tiempo" de las almas, según el diseñador de vestuario y escenografía, Santiago Pérez (Cavagliatto, 2021b).

estado de abandono, repleto de residuos, de difícil circulación y con condiciones altas de inseguridad. De forma similar al *Infierno*, pero, dada su extensión, con una realización mucho más compleja, la puesta en escena tenía una estructura itinerante: "el público se mueve en una especie de vía crucis que une todas las estaciones del drama", se comentó en el periódico *La mañana de Córdoba* (Ligaluppi, 1998, p. 16). Para cada uno de los distintos paisajes del Purgatorio se intervino alguna estructura preexistente en la Isla de los Patos, por lo que el montaje de esta pieza de la trilogía no solo significó un acto artístico, sino también la rehabilitación de un espacio urbano que se encontraba en desuso y que, desde entonces, ha recobrado su función social como sitio de esparcimiento. Así, la reflexión que hace Cavagliatto sobre el factor de que, "simbólicamente, el Purgatorio es el alba, es el comienzo del día, es la esperanza" (2021b), se convierte en un hecho concreto con incidencia sobre la vida de la ciudad.

Finalmente, en el *Paraíso* (julio de 1999) se hizo uso del Salón de los Pasos Perdidos, un amplio recinto –"(32 metros de largo, por 12 de ancho y 17 metros de altura)" (Grisendi, 2019, p. 41)– en el corazón del Palacio de Justicia de Córdoba. De acuerdo con Cheté Cavagliatto, el equipo eligió este espacio por dos motivos principales: primero, porque necesitaba "una espacialidad enorme, que contuviera también toda esta magnificencia textual" (2021a) y, efectivamente, el Salón de los Pasos Perdidos "deja al ser humano realmente en un punto muy pequeño" (2021b); pero, en segundo lugar, porque "desde el punto de vista simbólico… el espacio de la justicia terrenal era el lugar de la representación de la justicia divina" (2021a). Con respecto a este punto aparece una falencia evidente: la clara disparidad entre la imperfecta justicia terrenal –que, además, en sociedades como las latinoamericanas la población suele relacionar con corrupción, burocratismo, clasismo y muchos otros defectos de proceso– y la justicia divina, que se presenta como el culmen de la perfección, la representación de la divinidad propiamente dicha. A este respecto, sin embargo, Cavagliatto señala:

> pusimos en la puerta del Palacio de Justicia […] un estandarte gigante […] –lo dice Dante, no lo inventamos nosotros– […] 'Los que gobernáis elegid la justicia'. Hasta el día de hoy, ese cartel que pusimos en el año 99, hace veinticinco años, sigue teniendo vigencia e importancia […] atrás de esta elección […] hay un deseo muy grande de que alguna vez la justicia de los hombres pueda llegar a ser más justa. (2021b)

Cheté Cavagliatto, con su trilogía basada en la *Divina Comedia*, realiza así un acto poético basado en el diálogo entre la tradición y el presente concreto de la contemporaneidad, con una carga simbólica tan clara que alcanza un impacto político real en la sociedad cordobesa, marcado por la transformación efectiva de sus espacios públicos en la forma en que condicionan las interacciones

sociales, además de su resignificación semiótica a la luz de la confrontación con la visión de Dante.

## *Maqueta para el Dante*, de José Alejandro Restrepo (Colombia, 2014)

Con esta instalación de Restrepo para el XIV Festival Iberoamericano de Teatro se opera también una resignificación del espacio público; en este caso a través de un viaje de descenso a los infiernos por el interior de un edificio con gran carga histórica y simbólica en Bogotá: el Monumento a Los Héroes.[22]

Restrepo es pionero del video arte en Colombia desde fines de los años 80. A través de diversos formatos, como el monocanal, la video performance y la video instalación, reinterpreta momentos liminales y "extraoficiales" de la historia colombiana desde una perspectiva subjetiva, que pone en cuestión los íconos del nacionalismo colombiano de su país.[23]

De acuerdo con José Tomás Franco, el Monumento a Los Héroes,

> inicialmente elaborado durante el gobierno de Laureano Gómez en la voluntad de celebrar conjuntamente la memoria de los caídos en las guerras bolivarianas de independencia y de los soldados muertos en los combates de la guerra de Corea, el proyecto inicial fue diseñado en 1952 por el arquitecto futurista y fascista Angiolo Manzzoni, en colaboración con el escultor Ludovico Consorti, otro colaborador del régimen de Benito Mussolini […] se erige con unos de los pocos vestigios que existen en Colombia de una arquitectura emparentada con la ideología fascista. (2015)

El viaje propuesto por Restrepo tiene la finalidad de resignificar el Monumento. Para ello, construyó una serie de andamios en su parte exterior por los que ascienden los visitantes, quienes en la parte superior encuentran la palabra "DANTE", en mayúsculas, en un letrero de luz neón, marcando una nueva entrada al edificio. Los visitantes entonces recorren su interior, de arriba hacia abajo, y salen por la puerta habitual de entrada.

Este recorrido inverso ya implica una nueva mirada sobre el Monumento, pero lo que encuentran en sus entrañas complementa la lectura y la expande hacia una revisión de la historia reciente de la sociedad colombiana en su conjunto. La parte superior del Monumento a Los Héroes se convierte en la puerta de entrada a un infierno particular, el que es compartido por las

22. Fue demolido recientemente, en septiembre de 2021, con el fin de realizar obras del metro de Bogotá, en una decisión polémica, pues fue centro neurálgico del paro nacional comenzado en abril del mismo año (El Espectador, 2021).
23. Nacido en París, en 1959, aunque de nacionalidad y origen colombianos. Para profundizar en sus aportaciones en el panorama artístico contemporáneo se recomiendan las siguientes referencias: Arcos-Palma (2009), Granés (2008), La Ferla (2017), Romero Barragán (2014) y Rueda (2006).

personas que habitan la ciudad e incluso el país entero, el que responde al señalamiento que hace Sensini: "El infierno, se ha dicho hasta el vacío, queda en Colombia" (2014, p. 2).

Los visitantes del Monumento encuentran, pues, en los entresijos de un edificio que forma parte de su paisaje urbano y que relacionan con un discurso específico de homenaje a sus héroes nacionales, materiales inesperados: proyecciones de video e instalaciones sonoras que, al yuxtaponer imágenes de obras artísticas con otras de origen documental, generan recursos retóricos como la metáfora, la metonimia y la ironía, con el fin de resignificar momentos específicos de la historia reciente colombiana ligados a la violencia y sus consecuencias en la transición del siglo XX al XXI.

Coloca, por ejemplo, el fragmento de la película *Hamlet*, protagonizada y dirigida por Laurence Olivier (1948), cuando el protagonista sostiene la calavera de Yorick, lado a lado con imágenes en video de la exhumación del esqueleto de Pablo Escobar, el famoso jefe del Cartel de Medellín, realizada en octubre de 2006. En otro momento, utiliza una secuencia de la película *L'Inferno*, dirigida por los cineastas Francesco Bertolini, Adolfo Padovan y Giuseppe de Liguoro (1911), en la que un grupo de almas está siendo introducido por demonios en pozas ardientes, para enfrentarla con un video de bañistas que disfrutan de momentos de ocio en un conjunto de piscinas de aguas termales.

Así, Restrepo, realiza con esta intervención una pieza que trasciende los límites de los discursos audiovisual y museográfico para construir una experiencia dramática en sus espectadores, ya que los convierte en partícipes del recorrido, actores efímeros que, sin quererlo, representan los papeles del propio Dante, como testigos del infierno, y de almas que vagan por él y enfrentan sus horrores.

Alberto Bejarano deja un testimonio del tipo de experiencia que significa *Maqueta para el Dante*, en los siguientes términos:

> recordamos la vía borgeana del caleidoscopio, una que también nos lleva a Bolaño y a los videntes latinoamericanos, como Restrepo, aquellos que atraviesan el horror con los ojos bien abiertos. No es una metáfora. Al recorrer la exposición, nos sometemos a una experiencia fantasmagórica en la que los ríos de Dante nos sumergen en una noche larga en la que perdemos nuestro rostro en la oscuridad y desandamos nuestros pasos a tientas como si fuéramos los últimos testigos del dolor y la infamia. (2014)

De manera similar a la forma en que Cheté Cavagliatto en su trilogía resignifica la ciudad de Córdoba, Argentina, haciendo uso del texto de Dante como contrapunto universal a la situación particular de su ciudad; Restrepo también –frente a un Monumento que, como indica Franco, "no presenta ninguna relación con el uso inicial que se le había otorgado, cristalizando el

monumento en su condición actual de receptáculo vacío de una memoria silenciada" (2015)–, mediante la confrontación cara a cara con el Infierno dantesco, azuza a sus conciudadanos a revisitar el significado del edificio como símbolo y testigo de las diversas fuerzas políticas que lo han atravesado, desde su origen ligado al fascismo y el olvido de sus héroes, hasta la violencia desatada por el narcotráfico y la guerrilla paramilitar.

## ¿Qué es el infierno (en la escena contemporánea latinoamericana)?

Sería un intento reduccionista intentar caracterizar el territorio de Latinoamerica como una sola entidad. Sin embargo, resulta evidente que los diversos pueblos que la componen comparten rasgos, heredados de una historia común, y problemáticas que son resultado de dinámicas geopolíticas que los ciñen por igual. Por ello, no resulta aventurado proponer que la sensación autopercibida de que "el infierno […] queda en Colombia" (Sensini, 2014, p. 2), podría fácilmente ser intercambiada por: "queda en Latinoamérica". Al menos en lo relativo a los tres países que se han incluido en este texto, la calidad de vida de sus habitantes ha estado marcada en los últimos años por factores como la violencia[24] y la corrupción en sus gobiernos, que ha llevado a un desarrollo muy limitado en rubros como la economía, la salud y la educación.

Frente a estas realidades, no resulta casual que el acercamiento a un texto-fuente como la *Divina Comedia*, sea en el fondo un pre-texto para hablar de un presente concreto y urgente. Al final de cuentas, la intención política enlaza de manera contundente con la propia actitud de Dante que, exiliado de su natal Florencia por su pertenencia a la facción de los güelfos blancos, desde su escritura opera una crítica feroz contra sus enemigos.

Las reescrituras revisadas en el presente artículo muestran estrategias diversas para realizar esta operación discursiva, en las que se pueden ubicar algunas recurrencias. Así, en los dos textos dramáticos de 1989, *El infierno*, de Vicente Leñero (México), y *Una pasión latinoamericana*, de Ricardo Monti (Argentina), es posible observar un deseo similar por abordar los procesos históricos de formación de la identidad nacional correspondiente; en el caso de Leñero, a través de un juicio a los personajes clave de la historia mexicana; mientras que Monti focaliza la atención en un acontecimiento particular, el juicio y condena del caudillo Juan Manuel de Rosas a los amantes Camila O'Gorman y Ladislao Gutiérrez, que, sin embargo, funciona como metonimia del proceso

24. Baste poner la mirada sobre las desapariciones forzadas durante la dictadura militar argentina en los años setenta y ochenta, el dominio del narcotráfico y la guerrilla paramilitar desde la década de 1960 en Colombia y el crecimiento desmesurado de feminicidios desde los años noventa o la llamada "guerra contra el narco" desde 2006 en México.

de consolidación del poder. Por su parte, la trilogía de puestas en escena de Cheté Cavagliatto lleva la reflexión a las condiciones territoriales concretas de la ciudad de Córdoba, Argentina, hacia finales del siglo XX; en esta obra el texto de Dante "contamina" tres espacios públicos específicos que, durante y tras la intervención escénica, son transformados, lo que logra una operación de resignificación de la propia ciudad. Finalmente, *Maqueta para el Dante*, de José Alejandro Restrepo, en cierta manera recoge los dos tipos de estrategias, ya que propone una resignificación de la historia nacional operada a través de la intervención de un monumento público.

Al menos en esta breve muestra de reescrituras escénicas es posible encontrar todavía como constante ese "compromiso político" que, como se señaló en la introducción, caracterizaría –aunque de forma prejuiciosa– a la escena latinoamericana. Sin embargo, resalta con claridad la transición entre la atención a la macrohistoria, a la historia "oficial", presente en Leñero y Monti, y un punto de vista cada vez más preocupado por la territorialización en presente de la experiencia escénica: primero en Cavagliatto, con un público que vivencia la puesta en escena como una hibridación entre lo tradicional y lo actual, donde lo propio es recontextualizado por lo ajeno (aunque familiar) –lo identitario cordobés es "iluminado" por lo heredado por la línea de la tradición literaria europea–, y finalmente en Restrepo, que coloca al espectador individual como centro mismo de la experiencia, como testigo-actuante que completa la obra solo en su interpretación personal.

En este pequeño recorrido no aparece, pues, un infierno único, sino un caleidoscopio de paisajes subjetivos, en el que el carácter de la *Divina Comedia* como texto-fuente se exhibe por su capacidad como generador de imágenes, intertextos y denotaciones.

## Referencias

Abuín González, A. & Gatica Cote, P. (2021). Introducción a "El giro performativo: perspectivas sobre el teatro latinoamericano contemporáneo". *Cuadernos del CILHA*, 35, 1-8.

Alighieri, D. (2020). *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (3 Voll.). Milano: Rizzoli.

Arcos-Palma, R. (2009). Violencia, imagen y creencia. Reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 17, 6-23.

Arlt, M. (2000). Ricardo Monti: Hacia un teatro epifánico. En Pellettieri, O. (Ed.). *Teatro Argentino del 2000* (pp. 47-54). Buenos Aires: Galerna.

Basile, M. V. (2018). Una aproximación a las prácticas teatrales del pasado reciente cordobés. El uso de fuentes orales en la historia cultural. *Testimonios*, 5 (7), 50–68.

Bejarano, A. (2014, 11 de abril). Profanando los Héroes. Sobre "Maqueta para el Dante" de José Alejandro Restrepo. *Bogotaucronica*. Disponible en http://bogotaucronica.blogspot.com/2014/04/profanando-los-heroes-sobre-maqueta.html

Bloom, H. (1997). *El canon occidental* (Trad. Damián Alou). Barcelona: Anagrama.
Canales, S. & Fitzmaurice, A. (1999). Vicente Leñero: un escritor universal. *La Revista Peninsular,* 521, 1-4.
Burgos, N. (2011). La pasión de amor en Una pasión sudamericana y en Finlandia de Ricardo Monti. *La revista del CCC, Sección Palos y piedras*, *Mayo/Agosto 2011*, *12*. Disponible en http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/261/
Cavagliatto, C. [Teatro del Libertador San Martín Comunicación] (2021a, 4 de junio). *La escena urbana, por Cheté Cavagliatto. Capítulo uno* [Archivo de video]. YouTube. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=0tfOTB3xy2M
Cavagliatto, C. [Teatro del Libertador San Martín Comunicación] (2021b, 4 de junio). *La escena urbana, por Cheté Cavagliatto. Capítulo dos* [Archivo de video]. YouTube. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=9DPYVpCK3C8
De Toro, A. (1991). Cambio de paradigma: el "nuevo" teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular. *Iberoamericana (1977-2000)*, *15*(2/3 (43/44)), 70–92.
De Toro, A., Angehrn, C. & Ceballos, E. (Eds.) (2004). *Estrategias postmodernas y post-coloniales en el teatro latinoamericano actual : hibridez, medialidad, cuerpo*. Madrid: Iberoamericana.
De Toro, A. y Klaus, P. (1996). *Variaciones sobre teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*. Madrid: Iberoamericana.
De Toro, F. (1993). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana.
Domínguez, C. (2007). Leñero. En *Diccionario critico de la literatura mexicana (1955-2005)* (272-274). México: Fondo de Cultura Económica.
Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
Dubatti, J. (2020b). *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Buenos Aires: Inteatro.
El Espectador (2021, 23 de septiembre). Para dar paso al Metro, empezó demolición del Monumento a Los Héroes. *El Espectador*. Disponible en https://www.elespectador.com/bogota/para-dar-paso-al-metro-empezo-demolicion-del-monumento-a-los-heroes/
Ferreyra, S. (2012). Referencialidad, intencionalidad y disenso: Ricardo Monti y el teatro político de los setenta (Tesis de maestría). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
Ferreyra, S. (2015). Fantasmagoría e historia en el teatro de Ricardo Monti y Ricardo Bartís. *Apuntes de teatro*, pp. 9-25.
Franco, J. (2015, 12 de febrero). "Maqueta para el Dante" en Bogotá: invertir el recorrido de un edificio patrimonial para redescubrirlo. *ArchDaily*. Disponible en https://www.archdaily.mx/mx/762030/maqueta-para-el-dante-en-bogota-invertir-el-recorrido-de-un-edificio-patrimonial-para-redescubrirlo
González de Díaz Araujo, G. (2002). La imagen del caudillo en Una pasión sudamericana, de Ricardo Monti. *Huellas*, *2*, 119-127.
Granés, C. (2008). *La revancha de la imaginación: antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Madrid: CSIC.
Grisendi, E. (2019). *Palacio de Justicia: Monumento Histórico Nacional – Córdoba, Argentina*. Córdoba: Poder Judicial de la Provincia de Córdoba.
La Ferla, J. (2017). José Alejandro Restrepo. Tres décadas de creación con el arte y la tecnología. *Artelogie* en línea, 11. doi: https://doi.org/10.4000/artelogie.1531

Leñero, V. (2011). El infierno (1989). En *Teatro completo II* (378-476). México: Fondo de Cultura Económica.
Leñero, V. (2012). El infierno (1990-1999). En *Vivir del teatro* (528-543). México: Fondo de Cultura Económica.
Leñero Franco, E. (2015, 11 de enero). El acto de fe de Vicente Leñero. *La Jornada semanal*. Disponible en https://www.jornada.com.mx/2015/01/11/sem-estela.html
Ligaluppi, A. (1998, 19 de octubre). Tuvo éxito el desafío de "El Purgatorio". *La mañana de Córdoba*, p. 16.
López Arriaga, E. (2019). *Postura de autor y diálogo textual: el proyecto de escritura de Vicente Leñero* (Tesis doctoral). Xalapa: Universidad Veracruzana.
Martin, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas* (Tesis doctoral). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
Molinari, B. (1997, 2 de noviembre). Una imagen sublime de "El Infierno" de Dante. *La Voz del Interior*, p. 3C.
Monti, R. (1995). *Una pasión sudamericana*. Buenos Aires: Planeta.
Pellettieri, O. (Ed.) (2000). *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
Ponce de la Fuente, H. (2020). Hacia una teoría crítica del teatro Latinoamericano. En Ponce de la Fuente, H. et al. *Teoría crítica del teatro latinoamericano: Una introducción* (15-49). Chile: Universidad de Chile.
Romero Barragán, R. (2014). *Clamor de la razón: Iconomía, Hiperbarroco y Transhistorias en la obra de José Alejandro Restrepo* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
Roster, P. & Rojas M. (Eds.) (1992). *De la Colonia a la posmodernidad: Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
Rueda, S. (2006). Historia de los historiadores, gramática surrealista y tiempo transhistórico: Una reflexión sobre la obra de José Alejandro Restrepo. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 11, 89-109.
Sensini (2014). En tierra de ciegos. Sobre *Maqueta para el Dante* (2014), de José Alejandro Restrepo [Documento digital]. *Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia*. Disponible en https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Sensini_PNC.pdf
Vescovo, P. (2005-2007). Dante nel teatro del 900. *Lectura Dantis Scaligera*, 33-56.