

## La presencia de lo fantástico en la obra de Diana Veneziano *El viaje de Atanor* como forma de presentar un reverso de la construcción cultural del sujeto

**Pilar de León**

(Universidad de la República -  
Centro de Investigación Teatral “Prometeus”, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** En el artículo se pretende observar y analizar ciertos aspectos de lo fantástico en la obra dramática de Diana Veneziano estrenada en 2000 y atravesar el análisis con teorías actuales referidas a lo que la cultura “oculta” o “silencia”. Se parte del concepto crítico de ver en los textos fantásticos problemas vinculados a la construcción “inconsciente” del sujeto en diálogo con la estructura arquetípica que asocia a Carl Jung con la ficción mágica y se analiza la expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria como un “gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura” (Jackson 143). En ese proceso de observación se subraya la responsabilidad de la fantasía como fenómeno de resistencia social, no como parte de los sueños, sino como un modo de transformación. Para ello, se fundamenta teóricamente en la idea de Jonathan Culler de que la fantasía literaria puede ser un testimonio del poder transformador y resistente del principio de realidad, y así, mediante la presencia de lo extraño, lo misterioso y lo intranquilizador presentar “el gran Otro”, los aspectos invisibles e inefables.

**Palabras clave:** Estructura arquetípica, Diana Veneziano, Fantasía literaria, Trabajo dramático.

**Abstract:** The article intends to observe and analyze certain aspects of fantasy in the dramatic work of Diana Veneziano premiered in 2000 and traverse analysis with current theories concerning what the culture “hiddens” or “mutes”. Be part of the critical concept of see in the great texts problems linked to the construction “unaware” of the subject in dialogue with the archetypal structure that to Carl Jung associated with magical fiction and discusses expulsion from the fantastic to the margins of the literary culture as an “ideological gesture significant, not unlike the silencing of the irrational by culture” (Jackson 143). This observation process emphasizes the responsibility of the fantasy as

---

1. Profesora de Idioma Español egresada del Instituto de Profesores Artigas y Maestranda de Teoría e Historia del Teatro en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR, con tesis entregada. Es asistente del Departamento de Teoría y Metodología literarias en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Además, ha sido docente en el Instituto de Profesores Artigas y en los Institutos Normales. Dramaturga y directora teatral. Fundadora del Centro de Investigación Teatral “Prometeus” (grupo teatral profesional) afiliado a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. Ha participado como expositora en numerosos congresos internacionales en Argentina, Brasil, México y Uruguay; y ha escrito varios trabajos publicados en libros y en revistas científicas.

social resistance phenomenon, not as part of the dreams, but as a way of transformation. To do so, is theoretically based on the idea of Jonathan Culler that literary fantasy can be a testament to the power transformer and resistant of the reality principle, and thus, through the presence of the strange, mysterious and the unsettling present “the great other”, invisible and ineffable aspects.

**Keywords:** Archetypal structure, Diana Veneziano, Literary fantasy, Dramatic work.

## Introducción

Este trabajo hace referencia a la realidad práctica del teatro que construye una poética que excede a la literatura y teje formas artísticas que precisamente no son formales ni meramente lingüísticas. “Las formas hablan: cuentan la relación del artista con el mundo” (Ubersfeld en *Prefacio al Diccionario de Pavis*, 2008 10).

El texto estudiado es *El viaje de Atanor* de Diana Veneziano, espectáculo estrenado en el año 2000, cuando aún se vivían las consecuencias del trauma silenciador ejercido por la Dictadura Militar

Se trata de estudiar la enunciación textual sin perder de vista su inserción en el sistema teatral uruguayo, que por supuesto está muy vinculado con el sistema teatral argentino, el cual ha aportado interesante bibliografía para nuestros investigadores y artistas.

## El sistema teatral

Antes de definir qué se entiende por sistema teatral y marcar los aportes dados por los diferentes investigadores del teatro, entendiéndolo como acontecimiento social y cultural, se hace necesario aclarar que la lectura del teatro es en realidad un fenómeno paradójico, ya que mientras el acontecimiento es efímero y cesa apenas el público sale del espacio teatral donde se haya producido la representación, el texto escrito queda y da la ilusión en algunos estudiosos, sobre todo literarios, que hay una coincidencia entre texto y representación. Entonces, como dice Ubersfeld:

El arte del director y de los comediantes consiste, en buena medida, en seleccionar *lo que no hay que hacer escuchar*. En consecuencia, no se puede hablar de equivalencia semántica entre T (conjunto de los signos textuales) y R (conjunto de los signos representados) ya que estos dos conjuntos tienen una intersección variable en cada representación. (13)

El rechazo absoluto del texto es una posición válida, pero contraria y simétrica a la anterior. En realidad, es adecuado empezar a distinguir lo que es del texto y lo que es de la representación y cuáles son las huellas textuales que deja la representación teniendo en cuenta “*el espesor de signos*” (Barthes citado por Ubersfeld, 1989 16).

Lo que aclara Ubersfeld es que el texto está activo en la representación en forma de voz precediendo y acompañando a la representación (aunque no siempre en el proceso creativo el texto precede, hay numerosos ejemplos en los cuales el texto es consecuencia de la elaboración grupal) y podemos, por otra parte, leer el texto teatral como quien lee una novela, teniendo en cuenta las descripciones de espacio y las didascalias, así como los propios diálogos insertos en una escena que bien podemos imaginar. Ahora bien, esa lectura partirá de determinados supuestos de representatividad que están dentro de la matriz textual.

Importa señalar que la noción de espacio teatral en el análisis de la obra dentro del sistema teatral no se remite solamente al espacio físico propiamente dicho, sino al vínculo espacio y texto como fenómenos sintagmáticos y paradigmáticos. De algún modo podemos sintetizar esta idea: “El signo escénico (el espacio escénico como conjunto de signos espacializados) es de naturaleza icónica, no arbitraria, lo que quiere decir que el signo escénico sostiene una relación de similitud con aquello que quiere representar” (Ubersfeld, 1989 115).

Cuando hablemos de las condiciones de enunciación estaremos trabajando con nociones sociales, culturales y discursivas, entendiendo por discurso no solamente la puesta en funcionamiento de la lengua sino el acto que responde a una enunciación contextualizada, retórica, ligada a la circunstancia de comunicación en que se emite. De ahí la necesidad de periodizar o historizar las discursividades teatrales. Y hablamos en plural porque se trata de un emisor-autor, pero también un emisor- personaje. Se trata de varios sujetos de enunciación. Como dice Roger Mirza (2007): “las palabras escritas se transforman en «palabra modulada» como «prolongación de cuerpo» [Barba, 1983 34] con personajes encarnados por actores vivos que actúan en un espacio concreto” (23).

Realizadas las aclaraciones previas citamos a Osvaldo Pellettieri (1997): [L]os enunciados son aspectos integrantes de un proceso complejo que conforma el hecho teatral, que son aspectos aislables solamente en una instancia metodológica y que se constituyen –al menos parcialmente– a partir de su constante interacción” (13). Estas afirmaciones llevan evidentemente a comprender que siempre existirán elementos modificados en esa interacción, lo cual lo conduce a afirmar un poco más adelante: “las transformaciones se explican por sus contactos con la serie social, especialmente por sus vínculos, sus aperturas a nuevos públicos” (13). En la producción de la post-dictadura el público quedó modificado, por una parte porque ya no tenía que utilizar el marco de los espectáculos para congregarse, pero por otro lado, se trataba de un público “marcado” por la dictadura. Seguimos la solidez afirmativa de Pellettieri:

[E]s conveniente precisar que la historia externa del sistema nos enseña que los cambios no se producen en el vacío, sino por las relaciones que establece con un segmento social que conforma un espacio que Bourdieu (1967:135) llama *campo*

*intelectual* el que a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo. (1997 13-14)

De este modo se explica que los elementos de historia interna (cómo y qué) estén vinculados por los elementos de historia externa (por qué), teniendo en cuenta varios elementos en el sistema: la serie social, el lugar del teatrista, ya sea con respecto a la sociedad, al campo intelectual o a la composición del público, la situación cultural, la situación política, la situación de apropiación de nuevas formas, la circulación de elementos precedentes

El concepto de sistema así entendido, entonces, genera la visión de que solo metodológicamente se pueden aislar los elementos constitutivos del hecho teatral.

El texto que abordaremos entra, dentro del sistema, en los llamados *textos emergentes* (Williams citado por Pellettieri, 1997 263), que son los que marcan un cambio dentro del mismo. La dialéctica entre dominante,<sup>2</sup> residual<sup>3</sup> y emergente afirma la idea de que la historia de las creaciones teatrales o literarias no es lineal.

Periodizar será entonces observar y señalar un punto de vista. También señalar un punto de partida o un punto de llegada. Pellettieri (1997) afirma que “[l]o sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares” (14).

### **Análisis de los aspectos fantásticos**

“Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, das Heimlich, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso” (Jackson, 2001 150).

*El viaje de Atanor* fue un espectáculo escrito y dirigido por Diana Veneziano en 2000, en la inauguración del espacio teatral La Quinta de Santos, junto al espectáculo dirigido por Roberto Suárez *El bosque de Sasha*. Es a su vez el lanzamiento del Proyecto Kalibán, que tiene por iniciativa organizar un espacio cultural en el cual se trabajó en forma muy interesante hasta el año 2004. La quinta era un predio abandonado que el grupo recupera, rescatando la construcción y el jardín que poseen un indudable valor patrimonial.

Según Jorge Arias en nota sobre *Polvo de estrellas* editada el 11 de abril de 2007: “En este mundo teatral de hoy nos reconforta que exista Diana Veneziano. No

---

2. El que designa y legitima como literario o teatral determinado tipo de textos [...] ocupan el centro del campo intelectual [...] denominado “teatro de calidad” por las instituciones mediadoras, los premios, la crítica (Williams, 1981 189-190).

3. La “realizada en sociedades y épocas anteriores, y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa” (Williams, 190).

ha hecho ruido a su alrededor, [...] sus obras no han sido nominadas como ‘mejor obra de autor nacional’. Es uno de esos personajes de Balzac imperceptibles para el público” (Arias, 2007).

Esta obra fue escrita mientras se generaba creativamente en el espacio y apenas duró en cartel tres meses porque, según la autora, no había dinero para sostenerla más allá de la buena acogida del público que se acercaba a la Quinta. Hoy, en 2015, podemos decir que representa una búsqueda y que quizás estaba más adelantada en el mundo contemporáneo de lo que los críticos y las instituciones preveían. Podemos deducir que la mística filosófica del tema está acorde con los pensamientos nómades del siglo XXI. “Gracias a la utilización de algunas teorías de Freud y Lacan ha sido posible señalar que lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un *reverso* de la formación cultural del sujeto” (Jackson, 2001 148).

Los personajes son *Atanor*, un poeta y pintor, *Áine*, “reina y protectora de los muertos que viajan al mundo subterráneo y del feto en el útero” (Veneziano), *el coro de banshees*, que la autora define como “Hadas del mundo subterráneo que advierten con sus llantos la proximidad de la muerte”, una *Niña*, (que aparece cinco veces), una *Vieja*, *un Hombre* y *un Malandra*..

*Atanor*<sup>4</sup> es el protagonista que da nombre a la obra, aquel que viaja de la vida a la muerte (o a la inversa), en un espiral interesante que se devela al final. *Áine*<sup>5</sup> es la interlocutora, aquella que lo acompaña en el viaje, que tiene la función de proporcionarle un acertijo necesario para que él comprenda la creación; palabra que por su polisemia podrá llevar a diversas interpretaciones, dada la naturaleza de artista de *Atanor*. Esta construcción dialógica parecería responder a una necesidad de unir la vida con la muerte como dos caras de una misma moneda. A su vez, el coro de *banshees*,<sup>6</sup> portadoras de un secreto, conforma el marco escénico que presenta al público el sentido del diálogo de la poesía y también de los diversos valores simbólicos de las palabras y los registros escenográficos que no están ideados para un teatro, sino que son la resemantización de una quinta, la Quinta de Máximo Santos ya nombrada, que responde a un espacio escénico, marco de la obra creada. Bosques, monumentos, gárgolas, escalinatas, puertas y habitaciones reales de una casa pasan a adquirir valor simbólico, ya que como dijimos el texto fue creado en el lugar. El lenguaje de símbolos es utilizado tradicionalmente en la alquimia, pero es una tradición hermética, difícil de expresar con las palabras del

---

4. El *atanor* es el instrumento básico del alquimista, un horno filosofal usado para transmitir calor a la digestión alquímica, diseñado para mantener una temperatura uniforme. Pensamos que la elección del nombre es metafórica (*Diccionario Enciclopédico UTHEA*).

5. *Áine* es diosa del cielo en la mitología celta y reina de las hadas en la irlandesa, y como deidad viaja por el espacio, a veces se la confunde con la diosa celta de la muerte y la destrucción. Pero también representa la renovación y la muerte que da a luz una nueva vida. La vida y la muerte están muy unidas en el universo celta ([www.es.wikipedia.org/wiki/Áine](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Áine)).

6. Espíritus del folklore irlandés que anuncian la muerte y que se relacionan íntimamente con las leyendas celtas (Veneziano, *El viaje de Atanor*, 1999 [inéedito]).

lenguaje articulado. Por ello, el nombre de Atanor puede ser proveniente del vocablo árabe “atanur” que está vinculado con “tanatos”, la muerte, \*atanatos bien podría ser la no- muerte, la resurrección, la vida eterna. Un poeta como Atanor representaría la vida eterna desde el punto de vista simbólico, es decir aquella parte de la humanidad que pervive a través de las obras que realiza. Y las banshees, según la creencia, podían estar ocultas en el paisaje asumiendo formas naturales. Otro personaje es una Niña, que aparece cinco veces, número marcado entre paréntesis por la autora, es un personaje que cierra una construcción de género por una parte, y por otra es el personaje que se opone a una Vieja que aparece una única vez, en la Escena 11, titulada paradójicamente “Infancia”, y cuya función es probablemente romper la frontera entre la ficción y la realidad, porque mientras Atanor está detrás del público, ella “entra parsimoniosamente”, mirando a todos lados y preguntándose en un soliloquio ralentado si lo que ella está viendo se trata de un espectáculo. En ese caso pasa a enjuiciar a los artistas como “pobres”, pero tampoco se descarta que esa aparición única pueda interpretarse como la cercanía de la muerte, un recurso literario reincidente, resultado de asimilar la parca con una anciana. Las banshees solían tener diversos aspectos: de anciana harapienta, de mujeres jóvenes o de señoras con presencias imponentes. Por último dos personajes masculinos: un Hombre y un Malandra. Ambos aparecen una sola vez.

El Hombre en la Escena 5, denominada “El viaje”:

Entra un hombre con una tijera

Hombre- ¿Puedo cortar una flor?

Sin esperar una respuesta atraviesa el espacio, corta la flor y se va.

Y el Malandra en la Escena 9 (“Adolescencia”) entra a la casa a robar, “se lleva la valija, [v]e al público, se asusta y deja caer la valija”, y se va corriendo repitiendo insistentemente que él es de ahí, en un lenguaje propio de la gente inculta. Dos apariciones efímeras, como paralelas al desarrollo del proceso del personaje principal, quizás en una función que valora al extremo dos aspectos de las construcciones de género masculino: la practicidad y la apropiación de lo ajeno. Esta mirada no pretende asignarse como única interpretación sino como una posibilidad entre otras.

*El viaje de Atanor* es un viaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Un círculo infinito cerrado, pero a la vez en apertura hacia los confines de la tierra. Un espiral que surge en las tinieblas y va a la luz, pero que luego de la luz regresa a las tinieblas para volver a iluminar desde el mínimo resplandor.

El conflicto fundamental es el desciframiento de un acertijo que de algún modo tiene que resolver Atanor y que lo llevan a ver el principio y el fin como una rueda, un círculo, un “ouroboros”,<sup>7</sup> como dirá Veneziano. En esa resolución el público y la Niña

---

7. Ouroboros: imagen de una serpiente que se come su cola en un acto de autocanibalismo (Veneziano, *El viaje de Atanor*, 1999 [inédito]).

juegan activos papeles, porque el acertijo es una sigla escrita en el piso con libros, y las relaciones entre la escena, la extraescena y el universo contextual de la obra –fin de siglo XX y la Quinta de Santos– son universos desplegados hacia un discurso metareferencial y metatemporal, pues desde el propio tiempo y el espacio se remite al origen y el apocalipsis de los tiempos, y se va más allá del espacio histórico, con referencia al antiguo sabio Mexchise, el Antiguo gran Profeta Napuc Tun, Gran Sacerdote.<sup>8</sup>

El *leitmotiv* de la obra es el análisis profundo del “principio y el fin como una rueda”; principio de la vida, como entidad biológica, principio de la creación de la humanidad, principio de todo acto de creación divino o humano, y como concepto fundamental el fin, la agonía, el dolor de morir, de perecer como universo social, y de perecer antes de concretar una creación. Cerrar el círculo desentrañando el acertijo de la creación y de la existencia. El vacío y la nada como referencias existenciales desde y hacia donde surgir y llegar. Y el viaje es la metáfora vital de la conciencia expandida del artista que trasciende el sueño y nunca muere del todo. Como ya lo mencionamos en el párrafo anterior, si pensamos en la contextualización histórica (fin del siglo XX) en que fue creada y estrenada, la obra puede tener un concepto finisecular apocalíptico. Es un texto trascendente, al modo de crisol de creencias bíblicas, indígenas, griegas, orientales, donde parecen pender en el vacío las identidades. Pero con la escena final de la Niña en su quinta aparición, sentada en una mecedora leyendo un libro, bien puede ser también el final y el comienzo de una historia humana atemporal e irresuelta, la de la esperanza de encontrar en el arte y la cultura las averiguaciones o las respuestas a las incógnitas del génesis que han preocupado y siguen preocupando a todas las culturas. Atanor, un personaje poeta, agónico, que busca respuestas, y la Niña, que con su inocencia sueña con ese lugar fantástico que implica un libro leído en su pequeña mecedora. La metáfora del viaje que expresa con elementos diversos: las imágenes yuxtapuestas del cuerpo y la imaginación en la pantalla, el barco de papel, la oscuridad y la luz, la valija que guarda el secreto, un secreto que algunos quieren robar, otros ignoran y otros reutilizan (como cuando la Niña escribe sobre ella). Esa valija, traída por la reina de las tinieblas, que guarda los oscuros secretos, en realidad está llena de libros: metáfora de la sabiduría, la imaginación, la creación, el poder de la palabra, principio y final de las comunicaciones ancestrales. Es un viaje al dolor, pero también un viaje regresivo hacia la infancia, el juego, el útero, la profundidad, lo primigenio. Es el viaje del hombre pero también del poeta como símbolo del que crea con palabras, del que ve más allá, del que da sentido al sinsentido, del que sabe cómo y dónde puede refugiarse. Es un viaje desde y hacia

---

8. Se trata de uno de los profetas que predijeron la llegada de una nueva religión y la autora reproduce los textos originarios de la civilización maya (<http://www.todoschile.cl/content/view/442322/Profecia-de-el-Sacerdote-Napuc-Tun.html>).

el caos,<sup>9</sup> la embriaguez, el delirio, la sinrazón, un viaje hacia la dolorosa conciencia. Un viaje hacia la magia, hacia el horror, hacia el vacío,<sup>10</sup> hacia la locura. Veneziano se encarga de trabajar y profundizar en mitos y ritos creados en diferentes culturas y, como los alquímicos, de ser portadora de un conocimiento que vale en sí mismo, pero que tiene hondura académica y teórica, ya que al investigar sus imágenes, la elección de palabras y de mitos hemos desentrañado, incluso, conceptos trabajados secretamente, como ha ocurrido en nuestra cultura con la masonería. Es como si Veneziano trabajara y provocara nuestra capacidad de ahondar, de investigar, de dilucidar secretos. El personaje utiliza las palabras de Antonin Artaud, el creador y teórico teatral de principios del siglo XX y dice: “Estoy marcado por el estigma de una muerte acosante donde la verdadera muerte ya no me aterroriza [...] todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío”. Pero también es un viaje hacia el espejo, el profundo y proyectado espejo del “yo mismo”. El encuentro con su propia desnudez, con su incapacidad de respuesta. Y en ese viaje a la nada hay un diálogo con la magia de los cuentos de hadas, con los ancestros, con los lugares comunes que los mitos repiten: la numerología, los infiernos, los reinos subterráneos, lo que nos enfrenta al espejo de la fragilidad del ser, a las pieles o investiduras que utilizamos, los ropajes que conforman un identidad frágil, una identidad que puede ser cortada como una flor en un instante. Y a su vez en su viaje hacia la imaginación del otro o la otra generación que comenzará un nuevo viaje: “En el fondo se ilumina a la Niña (5) que está sentada en una pequeña mecedora leyendo un libro”. Esta metáfora didascálica que cierra el texto aporta desde el género que la niña siempre aprende lo que le narran, ella escribe o lee o escucha los cuentos fantásticos (o no tanto) y construirá su historia a través del lenguaje.

Si partimos del concepto crítico de ver en los textos fantásticos problemas vinculados a la construcción “inconsciente” del sujeto en diálogo con la estructura arquetípica que asocia a Carl Jung con la ficción mágica, y se analiza la expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria como un “gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura” (Jackson, 2001 143), veremos en este texto un gesto que apela a la disolución de un orden.

En este proceso de observación se subraya la responsabilidad de la fantasía como fenómeno de resistencia social, no como parte de los sueños, sino como un modo de transformación. La fantasía literaria puede ser un testimonio del poder transformador y resistente del principio de realidad, y así, mediante la presencia de lo extraño, lo misterioso y lo intranquilizador presentar “el gran Otro”, los aspectos invisibles e inefables.

---

9. Para los griegos un estado primigenio del Cosmos infinito, significa “espacio que se abre”, cabeza de una genealogía de seres divinos Es a Ovidio a quien se debe el sentido de “confusión” por la forma en que describe el concepto en su obra *La metamorfosis* [Nota personal].

10. “Soy un com-ple-to a-bis-mo... [...] Y otra vez el vacío... la nada... desde donde surgen mis obras, mi vida, de un vacío interior” (Veneziano, *El viaje...* Escena 3: La enfermedad, 1999)

Los elementos que han sido designados en bloque como “*lo fantástico*” –en un movimiento hacia la indiferenciación y la entropía– han sido rehechos, reescritos y recubiertos constantemente para “servir”, antes que para “subvertir” a la ideología dominante. Como ha dicho Jonathan Culler: “en la mayoría de los casos la fantasía literaria testimonia el poder del principio de realidad para transformar a sus enemigos en su propia imagen especular. Frente a este poder lo más importante es que constatemos la responsabilidad de la fantasía en la resistencia, antes de aceptar la fórmula de Yeats: «En los sueños empieza la responsabilidad»” (Culler citado por Jackson, 2001 146).

Y por otro lado se vislumbra el universo construido desde un lugar similar a como lo imaginaban los mayas: como escenario y manifestación de las fuerzas divinas, desde el momento en que el concepto del mundo físico y el mundo divino se armonizan. Ellos tenían una conciencia de la temporalidad sin paralelo en las culturas antiguas. Dentro de los ciclos del universo ellos creen que existen formas menores, cuya imagen es la de bultos que transportan deidades con forma humana. Ideas como el manejo del tiempo de acuerdo a los ciclos de los astros y, a su vez, el trabajo sobre la sabiduría de la vibración del trece (13) hacen pensar que no es casual la elección de trece escenas, pues todo en este texto está sincronizado. “En el Trece Akal sucedió que tomó agua y mojó tierra y labró el cuerpo del hombre” (Escena 2: Visión de Atanor a lo lejos. El Tiempo). Así como los mayas hablan de trece tonos lunares, su calendario incluye tres cuentas que funcionan en perfecta sincronía. Los números primos en muchas culturas son considerados como regresos al cielo. Veneziano da una importancia primordial a la escalera, objeto del universo material que se ha considerado como un puente entre lo material y lo espiritual. La escalera de Jacob, mencionada en la *Biblia* (Génesis 28:11:19), era un lugar por el cual los ángeles ascendían y descendían del cielo. Y el hecho de que el acertijo deba ser descifrado en forma de Rayuela nos remite al juego infantil que representa el camino al cielo. Más que del trece, los mayas hablaban del doce más uno. Doce es el número del templo y el trece el del altísimo. El trece es la unión con lo espiritual.

Después de las palabras citadas por el coro de banshees que se ubican “como cariátides”,<sup>11</sup> el público se sienta junto a la casa. Y Atanor, en su discurso (Escena 3: La enfermedad) parece desvariar. Sin embargo, en esta escena de número primo hay un dato que sintetiza el *leitmotiv* del cual hablábamos en párrafos anteriores (señalando la valija) “Aquí está. Al fin. No, al fin no, al principio”. Se trata de una síntesis de lo que significa el espectáculo. Todo se cierra, pero vuelve sobre sí mismo: ahí está el secreto.

Es interesante el recurso utilizado por Veneziano en la Escena 4 denominada “Sueño de Atanor. Creación desde la nada. El barro y el sople” de transformar a las

---

11. Figura femenina esculpida con función de columna o pilastra, su nombre significa habitante del parque de Caria, que siendo vencido y exterminado por los persas en las Guerras Médicas, las mujeres sobrevivientes fueron tomadas como esclavas y obligadas a llevar las más pesadas cargas toda la eternidad (*Diccionario Enciclopédico UTHEA*).

cariátides en “Hactin, creadores apaches del mundo”, dentro del sueño de Atanor, porque los apaches tenían la creencia de que la humanidad, el sol y la luna derivan de los pájaros y de otros animales, y pasa a tomar preeminencia la leyenda Jicarilla de la creación y el surgimiento, todo lo cual nos conduce a la idea ya trabajada del crisol de culturas que constituye la creación en este texto.

En la penúltima escena, las banshees se transforman en pájaros y en seres mitológicos, mitad cuervo y mitad halcón, que se posan “en una estaca en lo alto”. El halcón es admirado por su belleza y está asociado a los poderes metafísicos en los pueblos más antiguos, y el cuervo al renacimiento, al retorno do otro mundo. Sin embargo, para los antiguos celtas era una profecía de muerte y conflicto. En las sociedades nativas americanas, el cuervo es un ícono de los talentos sobrenaturales. Este crisol de significados se entiende que responde a una búsqueda de Veneziano de ampliar posibilidades poéticas de interpretación, una sutil invitación a la transgresión (Cisoux, citado por Jackson 152).

Como el ouroboros, la escena 13: “Nacimiento y Muerte” abre el acertijo y sella la vida. La muerte de Atanor, en posición fetal, con Áine llamada como una madre “detenida en el espacio y el tiempo” que lo abraza, abre el camino de la lectura de la Niña que construye la muerte a través del lenguaje, en un eterno mecerse, como el tiempo en los confines de un espacio propio sosteniendo el arquetipo de la orfandad. Mientras tanto, aseveramos que los rituales y las presencias arquetípicas provocan contención, así como la confluencia permanente de relatos, exámenes de cuentos, leyendas y mitos, que con intertextualidades y productividad textual iluminan las partes oscuras del lenguaje.

A modo de conclusión diremos, citando a Jackson: “Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva [...] Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente” (151), pero que a la hora de escribir surge como un aspecto inefable.

La obra de Veneziano tiene una invisibilidad extrema: estrenada para inaugurar un espacio patrimonial, estuvo en cartel tres meses, no está editada y no fue visitada por toda la crítica.

Sartre (1990) decía: “El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también” (10). “No se trata de saber si va a crear un movimiento literario en ‘ismo’, sino de comprometerse en el presente” (41). Dos pensamientos que de algún modo dialogan con la función social que cumple el lenguaje artístico y el autor inmerso en su contemporaneidad. “No se trata de elegir nuestra época sino de elegirnos en ella” (211).

**Fuente**

Veneziano, Diana. *El viaje de Atanor*. [Texto inédito cedido por la autora.]

**Bibliografía básica**

Arias, Jorge. "Recuerdos que han soñado, en El Picadero. Polvo de estrellas." *LaRed21*. 2007. Internet. 30 Set. 2015. <<http://www.lr21.com.uy/cultura/253291-recuerdos-que-han-sonado-en-el-picadero>>

Autores Varios. *Diccionario Enciclopédico UTHEA*. México: Hispanoamericana, 1953. Impreso.

Escofet, Cristina. *Arquetipos. Modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2000. Impreso.

Femenías, María Luisa. *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos, 2000. Impreso.

Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Gestos, 2000. Impreso.

Jackson, Rosie. "Lo «oculto» en la cultura." *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. Impreso.

Jung, Karl. *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1957. Impreso.

---. *Lo inconsciente*. Buenos Aires: Losada, 1970. Impreso.

---. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1976. Impreso.

---. *Los complejos y el inconsciente*. Barcelona: Altay, 1977. Impreso.

---. *Simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.

Kristeva, Julia. *Semiotike: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. Impreso.

---. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

Maffesoli, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Trad. Virginia Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.

---. *El nomadismo. Vagabundos iniciáticos*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2007. Impreso.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Prefacio: Anne Ubersfeld. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 2001. Impreso.

---. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1990. Impreso.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989. Impreso.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 1982. Ottawa: Girol 1991. Impreso. [2ª edición revisada, ampliada y actualizada.]

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1981. Impreso.