



**El mito de Edipo  
en una relectura americana:  
a propósito de  
*Cuerpos prohibidos***

*Carla V. Rivara  
Patricia A. Malone*

Algunos semas que, en la reescritura del mito edípico, desarrolla el chileno Marco Antonio de la Parra en la novela *Cuerpos Prohibidos* (de la Parra, 1991)<sup>1</sup>, serán abordados aquí. Sin embargo, es posible observar en dicho texto la copresencia de dos discursos importantes: por una parte, los mitemas clásicos, y por otra, ideologemas que plantean la problemática latinoamericana, a través de formas de la oralidad, tales como la payada, los cantos folklóricos, la canonización de la *coprolalia*, algunos elementos de la narrativa tradicional y la aparición de series léxicas heterogéneas.

El mito clásico de Edipo estaría utilizado aquí a nivel de *story* (entendiendo así el hilo argumental), pero en el discurso<sup>2</sup>, con la contaminación que supondría este nuevo emergente, se alterará el equilibrio de los significados socioculturales que el mundo antiguo, cerrado y homogéneo, había logrado elaborar e imponer.

Un principio de construcción entre los ejes discursivos mencionados, estaría planteado por la isotopía del erotismo. Lo erótico no sólo re-produce la trama mítica: también la excede, porque en la proliferación de los semas sensuales- hiperbolizados por el narrador Eduardo/Edipo- habría una clave de lectura que

---

<sup>1</sup>Se utiliza la edición de Editorial Planeta-Biblioteca del Sur. De ahora en adelante se consignará número de página.

<sup>2</sup>Remitimos para estas definiciones a Segre, Cesare, (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

cuestionaría el orden original propuesto en la narración clásica. Hipotéticamente, aun cuando haya una sola voz enunciativa que regule la cesión de la palabra a los demás personajes, la imbricación de discursos heterogéneos en el texto, y la modificación de la historia representada estarán relacionadas con la crisis de los macrorrelatos que servían para construir, en una episteme hegemónica, la historia de una identidad latinoamericana: aunque la *hybris* de Eduardo sea castigada, no regresará a Santiago, o la nueva Tebas, el orden perdido.

Desde aquí, podría plantearse el análisis sucesivo de la reelaboración del mito edípico a través de los semas del deseo; luego, las tensiones entre la legitimación de la cultura popular (mediante los códigos de la palabra estigmatizada) y la voz monológica del narrador y, por último, cómo opera la inclusión de un discurso heterogéneo en la deconstrucción de los modelos explicativos del mundo.

### **Mitemas clásicos**

La representación del mito que aparece en *Cuerpos Prohibidos* corresponde, en sus núcleos narrativos, a la versión de Sófocles en *Edipo Rey*. Pero con una variación significativa: las acciones que conducen a la *anagnórisis* mediante la que Eduardo reconoce su verdadera identidad, están resignificadas a la luz del discurso de la sexualidad. Es posible advertir en el texto a través de

la voz autoral una deliberada proliferación de semas connotadores de lo sexual y de las percepciones sensoriales ligadas al deseo.

Desde el comienzo se aprecia esta isotopía, en la partida de Eduardo/Edipo de la supuesta casa paterna no sólo por el intento de escapar a su destino de parricida<sup>3</sup>, sino también por los celos que le ha causado presenciar, desde su escondite, el coito entre sus padres:

*Nada fue igual a partir de esa noche. No toleré nunca más sus besos, ni el palmoteo de mi padre llevándome a recorrer el campo, ni la distancia hipócrita que sostenían en la mesa. Los imaginé siempre calientes, simulando estar ocupados, esperando tan sólo ese minuto en que ella (...)*

*Cuando fueron a buscarme a mi cuarto, a la mañana siguiente, yo ya no estaba. Cínica, ha de haber entrado llamándome con ese tono cantarín y estúpido (...). Sé que me buscaron desesperados. (17)*

A diferencia de *Edipo Rey*, donde se utiliza una estrategia de elusión discursiva para referirse a los resquemores del enfrentamiento generacional, en el texto de Marco Antonio de la Parra se opta por la mención directa de ellos, y el conflicto de prolongará en los descendientes de Eduardo: *Me dijo 'padre'. Era una adulación, un respeto innecesario, a medio camino del agravio (95).*

El enigma representa otro núcleo que coincide con el mito,

---

<sup>3</sup>Sino trágico que le es vaticinado a Eduardo por un pastor cordillerano, quien ha aprendido a leer el destino en un juego de barajas, a modo de atrevido oráculo.

pero para su resolución narrativa y la consecuente restitución de cierto orden, debe sortear los escollos del caos que le propone lo que parafraseando a Deleuze y Guattari (1995), se podría denominar *la maquinaria deseante*. Ambos autores ven la producción libidinal como una forma análoga de producción social, que desborda y subvierte aún las formas mismas de la representación, formas que - teorizan- el capitalismo (pero también el psicoanálisis) ha esclerotizado:

*(...) el capitalismo tiene por límite los flujos descodificados de la producción deseante, pero no cesa de rechazarlos ligándolos en una axiomática que ocupa el lugar de los códigos. El capitalismo es inseparable del movimiento de desterritorialización, pero conjura ese movimiento a través de re-territorializaciones ficticias y artificiales. Se construye sobre las ruinas de las representaciones territorial y despótica, mítica y trágica, pero las restaura a su servicio y bajo otra forma, en calidad de imágenes del capital (...)*

*En otros términos, el capitalismo implica el desmoronamiento de las grandes representaciones objetivas determinadas, en provecho de la producción como esencia interior universal, pero no sale del mundo de la representación, tan sólo efectúa una vasta conversión de ese mundo confiriéndole la nueva forma de una representación subjetiva infinita. (Deleuze y Guattari, 1995: 321-313).*

Trataremos de ver, entonces, cuáles son esas formas de representación subjetiva en el texto, y cómo se reterritorializan. En la historia, Eduardo, después de cometer el crimen, e ignorante de que la víctima es su padre, huye y llega a Santiago; y en lo que él

mismo llama un acto de terquedad juvenil, decide cantar en el barrio del Hipódromo. Sin embargo, se le ha advertido que el sector está bajo el poder simbólico de la Sissi, travesti que tienta día y noche a los hombres con su sensualidad, les hace perder todo sentido de la realidad y les impide pensar la respuesta al enigma: ¿cuál es el animal que a la mañana camina con cuatro patas, al mediodía con dos y por la noche con tres? Pero Eduardo logra burlar la trampa que le tiende la Sissi, y no sólo libra a la ciudad del estigma sexual, sino que desenmascara su condición de travesti, que permanecía oculta para los otros.

Restituyendo el orden perdido, Eduardo logra conciliar, al menos temporariamente, los impulsos de *Eros* y *Tánatos*, al casarse con Yolanda/Yocasta y heredar el poderío orgánico resultante del desplazamiento simbólico del padre. Así construirá un imperio, basado en la explotación del deseo y la consiguiente culpa que su satisfacción generará en un imaginario de represiones culturales:

*-¿No te das cuenta de que la mayor parte de mi clientela es católica? Los ateos no vienen a estas cosas. Sencillamente, se acuestan con las mujeres que les gustan y hacen lo que se les viene en gana. La libertad es un pésimo negocio. El pecado es nuestra fuente de trabajo (86).*

Este discurso es pronunciado en el contexto de una parodia a la parábola del hijo pródigo: Eduardo sanciona a Rubén, el mayor de una prole de cuatro habida con Yolanda, por haber huido con una de sus prostitutas; no obstante, cuando el joven vuelve arrepentido su

padre le prepara una gran recepción. Más tarde, en privado, arreglará cuentas con él a latigazos. Cuando René, el otro varón, indaga el por qué de la fiesta en lugar de una reacción punitiva, el padre le explica que no hace sino tratarlo como ordenan las Escrituras, y que su simulacro obedece al interés de cuidar el negocio: *Es un acto político* (86), afirma .

También la extraña peste que invade Santiago, para insinuar la ruina económica de Eduardo y precipitarlo a buscar la verdad sobre su origen, tiene relación con el sexo. Correlato extratextual del sida y de su eufemización y negación sociales, la peste debe ser ocultada; el protagonista cree tener control sobre ella socializando el espectáculo de muerte que brindan los enfermos:

*-¡La muerte es nuestro último enemigo!;Y no nos vencerá!¿Oyeron?- les grité a los muertos ahí en pie, esperando que se los llevaran, que alguien les tuviera piedad-¡Ustedes son la vanguardia del último peligro que habremos de vencer!* (120)

*-(...) Ponlos ahí, y que estos deshauciados mueran en escena. Sin maquillaje, sin alimentación, sin perder ni un minuto(...).Además, va a ser un éxito.*

*Fue el suceso teatral del año. Nadie entendió la fuerza de esos extras, ni la verosimilitud, ni el exceso de detalles. Temimos por los decesos súbitos, pero hubo nuevos enfermos que reemplazaron a los fallecidos* (121).

Pero aunque los apestados mueran y sus cuerpos desaparezcan, enterrados bajo un estacionamiento del Teatro Los Andes, el caos

prosigue, y a instancias de las dudas y ruegos de Yolanda, Eduardo decide consultar a la Tigresa/Tiresias. Ella, ni hombre ni mujer después de su encuentro sexual con el diablo, está condenada al deseo perpetuo, sin la posibilidad de saciarlo nunca. Actuando como oráculo, siembra la duda en Eduardo, pese a advertirle que saber la verdad no le servirá de nada: *-La verdad es horrorosa- balbuceó- a mí me dolió igual. No somos más que una ficción acerca de nosotros mismos* (148).

En la dilucidación del enigma de la identidad Eduardo se ciega (la Tigresa también, por su parte, ha quedado ciega para ver lo que los demás no pueden), y su madre se arroja desde una torre, símbolo fálico de un imperio derruido, tras lamentar la propia incapacidad para saber que *sólo un hijo puede entender así a una mujer, sólo un hijo puede pegarse con esa habilidad a mis caderas* (163).

### **Funcionalidad del canto: ¿la presencia del Otro?**

En este punto es relevante analizar la funcionalidad de la payada y el canto como discurso emergente de la cultura popular, y también como nexo articulador con los sustratos míticos, en la relación que tienen las manifestaciones de la oralidad con la identidad del protagonista, a nivel textual, y paradigmáticamente, con el espacio cultural al que éste pertenece.



Estos cantos folklóricos de contrapunto ya aparecen en la literatura pastoril, principalmente en las obras de Teócrito, poeta siciliano devenido alejandrino, y en las *Bucólicas* de Virgilio. A.M. Guillemín señala un elemento dramático y otro musical en la *compositio* de la pastoral: el primero es de origen literario, porque existe un sainete que enmarca los cantos, pero el segundo principio *emana de la vida misma de los pastores* (Guillemín, 1968: 26). Aunque, paradójicamente, la pastoral como género cosecha éxito en el pesado ambiente de la Alejandría ptolomeica, donde ciudadanos haítos de opulencia urbana comenzaron a idealizar la vida en el campo: *Para satisfacerlos, los poetas imaginaron una vida campesina de simplicidad, quietud, mediocridad satisfecha, en la cual los verdaderos campesinos no hubieran podido reconocerse* (28). La pastoral entonces se erige sobre la tensión entre una realidad representada falaz, siempre estilizable, y una palabra que compensa con temperamento vivo e inquietudes profundas esa inadecuación a lo narrado. Guillemín sintetiza el contrapunto con acierto como *la mezcla de un arte idealizado, muy alejado de la naturaleza, y de un realismo a veces muy osado (...) la fórmula del alejandrino asocia la gracia del pensamiento con el realismo de las representaciones* (29).

Dentro del espacio americano, Leopoldo Lugones se refiere en *El payador* a los lances de contrapunto:

*Tratábase de certámenes improvisados por los trovadores errantes, o sea las payadas en que se lucían los payadores. El tema, como en las obras de Teócrito y Virgilio, era por lo común filosófico, y su desarrollo consistía en preguntas de concepto difícil que era menester contestar al punto, so pena de no menos inmediata derrota. El buen payador inventaba, además, el acompañamiento recital de sus canciones, y aquellos lances duraban a veces días enteros (1991: 51)*

La mención hecha por Lugones de los autores clásicos no es gratuita, pues trata de demostrar la matriz común entre la cultura grecolatina y el habitante de las pampas: *Los temas bucólicos de aquellos antiguos, eran el amor, los secretos de la naturaleza, las interpretaciones del destino: exactamente lo que sucede en la payada de Martín Fierro con el negro, que es dechado en la materia* (52), con el fin de probar el carácter épico del *Martín Fierro*. Esta operación se efectúa en el contexto de la Argentina del Centenario, donde es necesaria la mitificación del gaucho para oponerlo como figura pedagógica al Otro, que es el *gringo* inmigrante. Y nada mejor para comenzar esa pedagogía, que recurrir al contrapunto clásico como analogía, porque ese sustrato *prueba la persistencia del carácter grecolatino en nuestra raza, determinando con ello la orientación de la enseñanza que requiere; pues para ser ésta eficaz, ha de consistir en el desarrollo de las buenas condiciones de aquél* (51-52). Aún este proyecto de exclusión, porque deja afuera al extranjero en sus manifestaciones ideológicas últimas, prueba sin embargo la matriz clásica de los cantos populares. Ahora se verá qué

funciones cumple el canto en la obra de Marco Antonio de la Parra.

En el inicio de la historia, Eduardo sólo lleva consigo una guitarra al huir de la casa de los que cree sus padres. Antes había empleado el instrumento para desarrollar sus dotes de payador y así evitar las burlas de sus compañeros, por el estigma físico de la renguera. Después, se le revelará el estigma moral mediante el canto: el antiguo rival en las trovas de la infancia, Alejo, será el encargado de develar quién es su padre y con quién se ha casado: *De niño en conversaciones / de mis padres yo escuché / una serie de versiones / sobre un extraño bebé- / Había llegado de lejos / un paquete lloroso (...) Mi señora jamás / fue vista embarazada / sin embargo sin más / de un crío estuvo acompañada* (159).

El canto tendría una doble función: por un lado, a nivel de los enunciados, de búsqueda y recuperación de la identidad yoica; por otro, el rol de praxis, en tanto sirve al protagonista para suplir carencias, entre ellas, la del despegue del seno materno y la adaptación al mundo: *Ella la tocaba a veces en las reuniones del fundo, viejas canciones de amor, boleros, valsecitos peruanos (...) Ella me enseñó a valirme de la guitarra y el instrumento me sirvió contra la crueldad de mis coetáneos.* (23).

Esta práctica se extendería al desplazamiento del canto por la palabra: mientras Eduardo cree haberse consolidado en su identidad, equivalente al poder fálico, deja por completo de cantar,

y ya lo abandona esa metonimia- apodo de "El Guitarra" que le era propicia para ocultar su nombre y sus secretos. Una vez perdida la habilidad de cantar y sustituida por el ejercicio unilateral de la autoridad, debe llegar el Otro, Alejo, que en los tiempos de la palabra fuerte él se había negado a reconocer, para decirle la verdad. El que antes fuera excluido, ahora preludia el principio del fin para Eduardo.

Sin embargo, la desigualdad de condiciones en las que el Otro puede enunciar su discurso (siempre controlado por la voz del protagonista) torna la copresencia de lo popular/oral más pastichesca que dialéctica, punto que será retomado al final.

### Los circuitos de comunicación y la escritura

En *Cuerpos Prohibidos* es posible decodificar tres circuitos comunicativos. Un C<sub>1</sub> corresponde al relato enmarcado en el que la Tigresa narra a Eduardo su coito con el diablo, y las consecuencias de semejante relación para ella en su percepción de lo real. Otro C<sub>2</sub>, con la reescritura del mito, la *story* propiamente dicha que cuenta Eduardo, narrador protagonista. Y finalmente, un C<sub>3</sub>, extratextual, donde se encuentra a Marco Antonio de la Parra, sin mecanismos

---

<sup>4</sup>Véase Greimas, A. J. (1970), *Du sens*, Paris, Editions Du Seuil. La división en circuitos comunicativos es una adaptación de su teoría.

polifónicos que se opongan a los del narrador, pero sí utilizando para la escritura del texto series léxicas que provocan una recepción en la que no puede dejar de notarse (¿paráfrasis de Roland Barthes?), un espesor de signos de lo erótico en todos los registros lingüísticos, que dista mucho de ser inocente. Es posible analizar en los tres circuitos la articulación entre los mitemas y los elementos del sustrato folklórico, mediante las funciones de la palabra y el acto de contar una historia.

En el C<sub>1</sub>, un discurso referido de la Tigresa alude al castigo de su transgresión: al robar, siendo hombre, el oro del diablo, éste lo condena a saber la intensidad del deseo femenino: para ello, lo transforma en mujer y le hace conocer los gozos sexuales con el género hasta entonces desconocido por él:

*Al llegar la madrugada le pregunté cómo podía pensar que tanta dicha fuera un castigo. Y se rió: "¿No te das cuenta de que te he revelado tu más pobre condición? Nunca serás nada y siempre añorarás haber sido el otro. A partir de ahora sentirás el único sexo como una mutilación y ya el amor no te bastará como compensatorio. Quedarás en el limbo de los sexos, en el medio del río de la pasión, agitado por todos los torrentes, vacío de vida, vacío de aliento, anhelante puro, deseo vivido, descubridor del secreto de las hembras que siempre gozan nueve veces más que el hombre y tampoco lo saben, y todos se creen dichosos de lo propio y desdichados de lo ajeno y nadie sabe cuánto goza el ajeno y se odian por eso y tú ahora lo sabes y no podrás dejar de sufrir.(147)*

Como corolario de este encuentro, la Tigresa revela que la verdad

absoluta no existe, y que la conciencia de ello convertiría a emisor y destinatario de aquélla en meras ficciones. Pero a pesar de la imposibilidad de conocer la verdad, siempre queda el resquicio de la palabra poética, la única que puede excitar la fantasía y, parafraseando a la Tigresa, ofrecer un pliegue donde sentir que no se está muriendo cada día. Eduardo, quien sólo anda en busca de un saber pragmático que le permita resolver un conflicto, no se interesa por las interpretaciones que le pueda aportar esta historia.

En C<sub>2</sub>, en cambio, es él mismo quien se convierte en un recreador de historias, siempre a partir de la suya propia, debido a que la verdad insinuada por la Tigresa y luego confirmada por Alejo, contendiente en los cantos, no implica la reestructuración de un orden posterior, sino la fragmentación vacía de un sujeto que no tiene control sobre lo que creía un *continuum* manejable. En el mito ocurre lo contrario: la revelación de una verdad produce una suerte de epifanía entre el héroe y el mundo.

Pero en *Cuerpos Prohibidos*, el héroe está descentrado y el mundo cada vez más espacializado; de allí la necesidad de fragmentar el todo en microrrelatos: *He terminado mi relato. Mañana he de recomenzarlo. Buscaré otro contertulio, otro auditorio, otro público. Quizá le dé otra forma* (168). Si se acepta la tesis de Michel Butor (1967: 13) acerca de las funciones didácticas y épicas de una nueva poética, que provisionalmete y a falta de un término mejor, podríamos denominar posmoderna,

entonces, se afirmará para este circuito comunicativo, que el narrador recupera aquí el didactismo de la ficcionalización que Tigresa le señalara en C<sub>2</sub>, y que no había querido ver. Didactismo que sirve para elaborar una catarsis, si no dialógica al fin, un tanto narcisista: *El relato me alivia por un tiempo* (168).

Por otro lado, el concepto mismo de catarsis (tomado en sentido literal) necesitaría aquí de una reformulación teórica que escapa a los alcances del trabajo, porque se observa una contradicción entre los intentos o *gestos*<sup>5</sup> del protagonista de narrar su historia de formas diferentes, o de ceder la voz a otros para que digan las suyas, y el antagónico deseo de la no-palabra (o la negación del gesto de decir): *Que el silencio me proteja de mí mismo* (169).

En C<sub>3</sub>, el autor del texto opta, como se ha dicho, por desmitificar los prejuicios sobre el discurso no legitimado: expresiones vulgares tomadas de los registros coloquiales y del *ethos* en que circulan, exacerbación de los semas eróticos, e hiperfuncionalismo de la sexualidad. La desmitificación del lenguaje procaz se hace explícita con el silencio cómplice del autor, que no interviene para estilizar los contenidos ni abrir juicio sobre los mismos. Simplemente, el discurso que la cultura tilda de

---

<sup>5</sup>En el sentido que Fredric Jameson da a este término. Véase, del autor, (1996), *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta. (especialmente la introducción y el capítulo I).

pornográfico está allí, o en una paráfrasis de Jean Baudrillard, para producir la explosión de la escritura, pero la implosión de los significados. Podríamos acordar con este autor, quien por otra parte hace un análisis de la seducción opuesta a los mecanismos de la producción, en que: *El porno es la síntesis artificial, es el festival y no la fiesta. Algo de neo, o de retro, como se quiera, algo así como el espacio verde que sustituye a la difunta naturaleza sus efectos de clorofila, y que por esta razón participa de la misma obscenidad que el porno* (Baudrillard, 1994: 34). Proceso similar al que utiliza, siguiendo a Deleuze y Guattari, la cultura del capitalismo transnacional para reificar las formas trágicas y míticas hacia la subjetividad anárquica, como bien lo ha percibido Marco Antonio de la Parra.

Por lo tanto, la deliberada elección de un código para *épater le bourgeois*, combinada con una intertextualidad procedimental de composición capaz de concatenar la parodia de las Sagradas Escrituras con un repertorio de sinónimos sobre los nombres de los genitales, la musicalidad de la payada con la ironía estructural sobre el discurso político, y los estereotipos del saber popular acerca de la sexualidad, con la diatriba sobre el feminismo y el amor lésbico<sup>6</sup> no tendría en *Cuerpos Prohibidos*, sin embargo, el significado de

---

<sup>6</sup>Usando el concepto diatriba en el sentido de que aquí el interlocutor (Eduardo), está intelectualmente ausente para atender a las razones que le da su hija Silvana, sobre su preferencia amorosa por las mujeres.



renovación estilística que era tan caro al modernismo y las vanguardias, para hacer tambalear el precario equilibrio sobre el que (temporal y narrativamente) se fundaba la categoría de lo nuevo.

En el texto analizado, por el contrario, no sería plausible hablar de un distanciamiento paródico porque, entre la falsa tensión dialéctica que deconstruyen un autor neutral, mezclando intertextos, con un narrador que monopolizando el decir, realiza el simulacro de dejar hablar al Otro, es muy difícil encontrar esas segundas intenciones de distancia interpretativa capaces de, (parafraseando a Fredric Jameson), hacer creíble la existencia de una sana normalidad lingüística, tras la máscara de lengua anormal que ha sido tomada por un momento.

*Ahora de Babel no queda nada* (101), señala el protagonista para explicar la suerte corrida por esa torre emblemática, falo del poder androcéntrico precariamente recuperado para ser perdido por siempre, en el universo del imaginario social; pero también, a nivel macroestructural, símbolo de la confusión de estilos y de géneros que hablan de una elaboración pastichesca. Sin embargo, esta presencia del pastiche *no es incompatible con un cierto humor, ni está exenta de pasión: es, como poco, compatible con la adicción, con ese apetito, que tienen los consumidores de un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo, apetito de pseudoacontecimientos y'espectáculos'* (Jameson, 1996: 39). Espectáculo como el que brindan los agonizantes del Teatro Los

Andes, o la inauguración de la Babel de Santiago, a la que los espectadores asisten tan impávidos como a su derrumbe por causa de un terremoto, *shows* de adivinanzas acerca del preciso momento en que se producirá el orgasmo silencioso de una mujer en cierto burdel donde cantara El Guitarra, o exposición pública de la intimidad: *(Yolanda) dio gritos de salvaje que estoy seguro despertaron hasta al último tranquilo ciudadano* (102). Espectáculo que no tiene sino la pretensión de mostrar a través del simulado gesto catártico, el lamento épico -para retomar la idea de Butor- de un sujeto descentrado, fotografía acrílica que, una vez anulada la tensión dialéctica, se convierte en fetiche y copia de sí, metáfora de una sociedad donde, según Guy Debórd, *la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía* (Jameson, 1996: 39). Una mercancía se torna, por ejemplo, la payada: ella cumple la función de revelarle al héroe quién es, pero él no la escucha cuando se ha arrogado el poder (rapiñado a otros) de volverla una práctica dominante; queda relegada a ámbitos residuales que son sintomáticos de la crisis de los lenguajes nacionales, en una época de consumidores re- productores de cultura.

### **Consideraciones finales sobre la funcionalidad del mito**

Si bien, por lo que se ha expuesto, no se trataría de una reescritura carnavalizada, activa, sino de una práctica más cercana a

*la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado* (1996: 39), aparece viva no obstante la fuerza sintagmática del mito para cuestionar la propia crisis de la historicidad, el por qué de la no realización social plena, aunque la *hybris* fuera castigada (y aún peor, generadora de totalitarismos mayores) y retornase cierto orden perdido, equilibrio inestable que no trae sino más desolación. Porque a pesar de ser destruida la casta maldita, Santiago no tiene la suerte de Tebas: "*La peste no se detuvo. Nada tenía que ver con todo ese desenlace* (167), y no tarda la ciudad en caer bajo el yugo de narcotraficantes e intereses económicos espurios.

Pero la linealidad del discurso, y los cortes del relato, o las recreaciones que son sólo posibilidades para Eduardo - por ahora- sirven para repensar lo histórico en tanto flujo de espacialidades simultáneas; tal sería la operatividad de la escritura caótica, extensa, del deseo: (...) *estallé en un chorro de tiempos donde sé que iban fragmentos míos, espinas, ruedas de carretas, fotografías perdidas, un pedazo de peineta, botones solitarios, el primer beso de hombre y la última vez que lloré en brazos de mi madre* (68).

Esta revisión cabe, entonces, en el contexto donde las distancias entre la alta y la baja cultura se han estrechado y reformulado. De allí el silencio provocador de Marco Antonio de la Parra: esta vez, la irreverencia canónica de Eurípides, que es en síntesis la osadía de la lengua desviada de la norma social, no merecerá designios funestos.

## Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean (1994), *De la seducción*, Madrid, Ediciones Cátedra.

BUTOR, Michel (1967), "La novela como búsqueda", en *Sobre Literatura I*, Barcelona, Seix Barral.

DE LA PARRA, Marco Antonio (1991), *Cuerpos prohibidos*, Santiago de Chile, Planeta- Biblioteca del Sur.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1995), *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Ediciones Paidós.

GUILLEMIN, A.M. (1968), *Virgilio poeta, artista y pensador*, Buenos Aires, Paidós.

JAMESON, Fredric, (1996), *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta.

LUGONES, Leopoldo, (1991), *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.