

**ATAVISMOS ESCÉNICOS Y CONSTRUCCIONES LABERÍNTICAS
EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO.
LA REACTIVACIÓN DEL MITO DEL MINOTAURO EN LOS
TEXTOS DE EMILIO CARBALLIDO, LEÓN FEBRES-CORDERO Y
CARLOS REHERMANN**

SPYRIDON MAVRIDIS

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Resumen: En una era ideológicamente compleja y solipsista el teatro hispanoamericano contemporáneo vuelve temáticamente a los mitos antiguos para bucear en lo más profundo del sujeto, estableciendo al mismo tiempo una dialéctica más amplia para con la cultura occidental. Entre los motivos heredados de la mitología griega que proponen la proyección simbólica del mundo interior, emerge por su dinámica narrativa la figura del Minotauro y de su laberinto. En el presente artículo se estudia la proyección escénica del arquetipo del toro cretense y de su hábitat oscuro como metáfora de los impulsos sempiternos del hombre en tres piezas representativas de la dramaturgia hispanoamericana contemporánea: *Teseo* de Emilio Carballido, *El último Minotauro* de León Febres-Cordero y *Minotauros* de Carlos Rehermann.

Palabras clave: teatro hispanoamericano, Minotauro, Carballido, Febres-Cordero, Rehermann.

Abstract: In an ideologically complex and solipsist era, contemporary Spanish-American theater returns thematically to ancient myths in order to dive deeper into the subject, establishing a broader dialectic with Western culture. Among the motifs inherited from Greek mythology that propose the symbolic projection of our inner world, the figure of the Minotaur and its labyrinth emerges as a result of its narrative dynamics. In the present article, the scenic projection of the archetype of the Cretan bull and its dark habitat is studied as a metaphor for man's eternal impulses in three representative plays of contemporary Spanish-American dramaturgy: *Teseo* by Emilio Carballido, *El último Minotauro* by León Febres-Cordero and *Minotauros* by Carlos Rehermann

Keywords: Spanish American Theatre, Minotaur, Carballido, Febres-Cordero, Rehermann.

1. El eterno retorno del Minotauro

El concepto nietzscheiano de la voluntad del poder propuso la interpretación del eterno retorno de los mitos como producto de su dinámica diferencial y su desplazamiento. La realización de otra lectura de un mismo mito supone la creación de nuevas formas condicionadas por nuevas circunstancias. Levi Strauss (1995: 252) había señalado que el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver nuestras contradicciones, generando un número infinito de variaciones sobre el mismo argumento. Las múltiples máscaras del 'yo' revelan el conflicto dramático de la narración mítica puesto que el buceo en la profundidad de los tiempos corresponde a la penetración

en la profundidad del sujeto. Bajo esta perspectiva la actualización de la parábola del Minotauro responde al proceso del desplazamiento de los horizontes y motivos míticos, así como de sus metáforas, como reminiscencias de una realidad más profunda y más poética. Así, los personajes centrales de la fábula reparten las máscaras que simbolizan sus pulsiones internas. El Minotauro, como voluntad vital, se asocia a ‘ello’, a lo impulsivo; Teseo asume la ética del ‘super-yo’, mientras que Ariadna oscila entre las dos instancias como el ‘yo’ (Tani – Núñez, 2003).

Las figuras zoomorfas de la mitología griega solían combinar la cabeza humana con el cuerpo animal (los sátiros, los centauros, la esfinge, la Medusa), mientras que en el caso del toro cretense se da una inversión de este canon que revela el predominio de lo impulsivo, arcano y ctónico. El Minotauro expresa así casi el escalón final en la gama de relaciones entre la parte espiritual y la animal humana (Cirlot, 1992: 305) y es asociado al instinto tanático freudiano (Freud, 1992: 1-62) como pulsión que lleva al autoaniquilamiento y la muerte. Su esencia representa el contenido de los espacios laberínticos de la conciencia: el saber, el ser y el poder. Concebida su figura por una cultura que abiertamente elogiaba la razón aunque en su intimidad festejase a Baco, la esencia del monstruo podría buscarse en la etimología de su nombre, síntesis entre dos significantes: *Mίνως* (el rey) y *ταύρος* (el toro). A su vez, la etimología del nombre del rey cretense remite a la mente, mientras que el laberinto por su compleja estructura denota la morfología cerebral y, de ahí, la oscura sustancia líquida que se esconde en su interior al igual que el monstruo en su dedálica morada. El cerebro figura así como una espacialidad oculta, peligrosa o compleja del saber, semejante a los espacios subterráneos de la tradición mística que Eliade (1974: 15) llama “espacios sagrados”.

La misión de la morada del monstruo es defender el centro, es decir “el acceso iniciático a la sacralidad, a la inmortalidad, a la realidad absoluta” (Eliade, 1974: 164). La peregrinación por el laberinto es pues una alegoría de aprendizaje gnóstico para el neófito que se aventura en los territorios de la muerte. Para Diel (1952: 369) la construcción dedálica representa el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de vida. Henderson (1995: 123) define su significado como el “de una representación intrincada y confusa del mundo de la conciencia matriarcal” que “sólo pueden atravesarlo quienes están dispuestos a una iniciación especial en el misterioso mundo del inconsciente colectivo”. Es relevante al respecto que en la fábula del toro es el elemento femenino, Ariadna, que de la cavidad oscura interior extrae a la luz con su ‘hilo umbilical’ al hombre expiado, victorioso en su lucha contra la animalidad. Se trata pues de un espacio mitológico y antropológico cuyos simbolismos proponen bien aventurarse en sus bifurcaciones para vencer a monstruos bien permanecer atrapados detrás de muros que a menudo nosotros mismos levantamos.

2. *Teseo de Carballido*

Miembro de la prodigiosa Generación del '50 Emilio Carballido fue uno de los dramaturgos mexicanos más productivos y reconocidos a nivel internacional. Su teatro fue concebido sobre dos líneas principales: la primera que propuso un teatro histórico, ético, esencialmente político y, por ende, realista; y la otra que se entregó como un ritual de fantasía teñido de elementos surrealistas y absurdistas que permitió “el despliegue de su imaginación poética” (Adame, 2018: 74) y su indagación en el mundo del subconsciente (Bixler, 2001: 328)¹.

Teseo (1962) es una tragicomedia que sigue el prototipo sorjuanino sobre la versión del mito. En la relectura carballideana las convenciones mitológicas y trágicas están alteradas por los sorprendentes recursos dramáticos empleados en la pieza y la vena humorística del dramaturgo en los diálogos que distancian su visión de la solemnidad griega. Los personajes, interesados y antiheroicos, responden al *fatum* de los héroes trágicos y sus atavismos mitológicos, aunque desde una perspectiva oblicua y revisada sobre motivos universalmente conocidos².

La pieza no sigue la estructura rígida de la tragedia clásica, sino que se desarrolla en un acto de cuatro cuadros con cambios rápidos del decorado. El espacio mítico se sitúa tanto en Atenas como en Creta, envolviendo a nueve de los personajes principales del mito (solo falta Míno) junto a personajes incidentales, y cuatro grupos corales, mientras que el tiempo diegético corresponde al mítico original. La pieza abre situándonos en el muelle de Pireo, al anochecer, en cuyo cielo azul “*lucen algunas constelaciones (pintadas en gris, sobre rectángulos blancos, o recortadas sobre el cielo, en colores oscuros)*” (Carballido, 1962: 652). Entre ellas la más prominente es la del toro; prolepsis sobre el destino mitológico del héroe y el inminente encuentro de los dos rivales. En cambio, esta misma figura estelar ya no aparece al final sobre el cielo cretense luego de la aniquilación del monstruo. La fachada del laberinto se proyecta como “*ruinosa, herbosa, que debe dar idea de lo que contiene*” (Carballido, 1962: 657), mientras que en la acotación introductoria del tercer cuadro se describe su interior:

Estará formado por biombos color tierra, manchados de humedad, con frisos. Estarán montados sobre carros franceses, o tendrán ruedas y serán movidos desde atrás por los mismos actores, así el laberinto cambiará constantemente cuando se indique, se entrecruzarán los muros, harán una danza que abra siempre nuevos pasillos, nuevas profundidades. En primer término derecha hay una reja de piedras, que podrá ser cubierta por las paredes cuando se

¹ Ahí se inscriben sus tres piezas de inspiración mitológica, *Medusa* (1958), *Hipólito* (1962) y *Teseo* (1962).

² *Teseo*, por ejemplo, aunque de carácter obsceno y políticamente pragmático, responde a su entelequia legendaria matando al monstruo.

Atavismos escénicos y construcciones laberínticas
en el teatro hispanoamericano contemporáneo

muevan. Todo está dentro de una cámara negra. De lo alto, cuelgan lámparas, que casi no dan luz (Carballido, 1962: 664).

Carballido concibió un espacio cavernoso, húmedo y marcadamente ctónico según el modelo del *kammerspiel*. Los muros son plegables y constantemente cambiantes por la acción de los actores oponiendo así en la escena el movimiento a la petrificación. El Minotauro reflexiona confuso al respecto: “Y estos pasillos que nunca son el mismo, y que sí son [...]. Nunca sé si di vuelta y volví al mismo punto” (Carballido, 1962: 666). El espacio mitológico cambia vertiginosamente sus dimensiones en el tercer cuadro, cuando se produce el enfrentamiento entre Teseo y el toro: “Las paredes del laberinto se mueven, forman una nueva composición [...]. Teseo, con varios de sus compañeros [...] avanzan en silencio [...]. El avance se ha vuelto una danza de los cautivos y las paredes del laberinto [...] los ocultan o los descubren, los aíslan o los reúnen” (Carballido, 1962: 669). El movimiento rotatorio producido por las gestualidades de los actores causa vértigo y confusión al amedrentado Teseo que clava accidentalmente el pecho de una joven ateniense quien al morir le pregunta: “¿Eras tú... eras tú... el minotau-ro...?” (Carballido, 1962: 669). La animalidad está en todos suscitando preguntas sobre cuánto del Minotauro llevamos por dentro. El monstruo de Carballido es un adolescente mimado, impulsivo e hipocondríaco, pero que lleva algo del híbrido filosófico de Borges y de Cortázar (Mavridis, 2016). Un ser ofuscado y sufriente, escindido entre su inteligencia humana y su esencia animal como se nota en sus parlamentos: “Mamá, ven. Dime quién soy. Dime qué me sucede. Dime qué son el día y la noche. Dime qué es esto en que me muevo, esto que transcurre mientras hablo, estas imágenes que me persiguen mientras duermo” (Carballido, 1962: 667). A estas súplicas agobiantes de su hijo Pasifae le responde: “Así es el mundo: una maraña de tripas donde nos perdemos sin fin” (Carballido, 1962: 667), marcando una simetría filosófica con los laberintos imaginados en los que el ser humano queda atrapado.

3. *El último Minotauro* de Febres-Cordero

En las ‘neotragedias’ del venezolano León Febres-Cordero se virtualizan personajes que, como Edipo, no se percatan de la realidad que les circunde, sino que se atienen solo a su atavismo mitológico. Se refugian en fantaseos y mitos, y a base de ellos pretenden solucionar sus conflictos personales. Su esencia precede a su existencia, mientras que esta última resulta un mero accidente o consecuencia de la primera. Llevan máscaras de figuras arquetípicas conscientes de su responsabilidad ética y mítica como tales, exteriorizando a nivel dramaturgico la representación interna metateatral (Mavridis, 2017: 223-224). Sobre estas líneas se mueve *El último Minotauro* (1999); pieza breve de cuatro escenas-monólogos en las que los personajes centrales de la fábula (Minotauro, Ariadna y Teseo) cuestionan su condición mítica y existencial exponiendo cada uno su propia visión sobre su laberinto subjetivo. La simetría de los parlamentos es perfecta al reflexionar o dudar en el inicio de los mismos cada personaje sobre su percepción o no de su condición. Los recurrentes

anacronismos en la obra, la dialéctica intratextual mitológica e intertextual con la cultura e historia universales, remarcan la persistencia diacrónica de las figuras míticas engendradas en lo más hondo del ser humano, fijándolas como meteoros sobre la bóveda teatral para una reflexión profunda sobre la eterna tragedia de la existencia.

El Minotauro es el que abre y cierra respectivamente la obra con sus dos monólogos. Las dos escenas intermedias constan de las respectivas intervenciones de Ariadna y Teseo, un matrimonio contemporáneo con sus broncas y problemas conyugales. La rutina de Teseo es vagar a diario por el laberinto presuntamente en busca del Minotauro “implorando la aparición de una señal que le conduzca hasta la salida” (Febres-Cordero, 2003: 68) de sus propios meandros. Para él, un día tranquilo en el trabajo es cuando regresa a su casa habiendo conseguido evitar al monstruo. Solo que ahí le espera Ariadna, un ser solipsista, que se “pasa el día urdiendo tramas” (Febres-Cordero, 2003: 68) refunfuñando por sus sueños incumplidos y la inercia de su esposo que les petrifica en el mismo círculo mítico. Los personajes, recelosos entre sí, se autodefinen como actores sobre una escena cuyo telón no cierra nunca, “suspendidos en la imaginación” de “pueblos enteros” (Febres-Cordero, 2003: 71), representando y actualizando constantemente el eterno retorno del mismo mito; condenados a permanecer, en palabras del Minotauro, “vivas estampas de la imbecilidad humana que nos prestamos a este juego sagrado” (Febres-Cordero, 2003: 63) puesto que “el papel que representamos en la vida es un laberinto. Tal vez eso sea todo lo que hay que aprender [...]” (Febres-Cordero, 2003: 64).

El laberinto de Febres-Cordero es el laberinto interior de la soledad que cerca a sus personajes; un eterno peregrinaje cognoscitivo hacia la conciencia de uno mismo “después de haber entrevistado lo que somos” (Febres-Cordero, 2003: 63). Pues, como afirma su Minotauro “lo peor es que hay quien va por la vida como si hubiera encontrado la salida del laberinto” (Febres-Cordero, 2003: 63), misión imposible ya que Ariadna teje su hilo ahí dentro (Febres-Cordero, 2003: 81). El Minotauro de Febres-Cordero es un filósofo cínico y existencialista, consumido por los muros que lo tienen encerrado al tiempo que entreve por las fisuras de las piedras las infinitas hileras de todos los minotauros hambrientos e iracundos por lo que se les debe en la vida, mientras que su hábitat lo constituye “un laberinto que no es sino una soledad como otra cualquiera, un Teseo que no va llegar nunca, una Ariadna que teje un hilo interminable y un Minotauro que espera y espera y espera, y a quien cualquier otra cosa le da igual” (Febres-Cordero, 2003: 65).

4. Los *Minotauros* libidinosos y los laberintos múltiples de Carlos Rehermann

Carlos Rehermann pertenece a la última generación de dramaturgos uruguayos que tienen una visión más unitaria, interdisciplinaria y menos retórica sobre el acontecimiento teatral, apostando por la proliferación rizomática de imágenes, la multiplicación dramática del contenido y la elaboración semiótica del espacio escénico. Estos elementos espectaculares se hacen programáticos en su pieza *Minotauros* (2000) cuyo subtítulo *Texto*

para una puesta en escena deja abierta la posibilidad de desplazar los horizontes míticos de la fábula inicial, siendo al mismo tiempo una especie de *statement* teatral que libera el TD convirtiéndolo en mero (pre)texto espectacular y punto de partida para otras posibles escenificaciones. Rehermann explora las posibilidades del *Gesamtkunstwerk* wagneriano proponiendo como elementos constitutivos la escenografía sugerente y elíptica, las instalaciones plásticas, la densidad de los signos auditivos y la danza basada en rigurosos ejercicios corporales preparatorios para la actuación.

Las acotaciones minuciosas definen en el paratexto los tres espacios que desea el autor para su obra que, en su conjunto, se afronta como instalación. Estos representan: a) el espacio cotidiano, b) el mítico y c) el escénico. El primero contrasta con los espacios convencionales, siendo exigencia que el espectador sea guiado por un recorrido laberíntico que lo haga atravesar primero el espacio escénico desorientándolo radicalmente. Por otra parte, el espacio mítico requiere el empleo efectivo de las artes visuales con tal de adquirir las dimensiones y disposición de un laberinto. El objetivo es que, terminada la función, el espectador no pueda reorientarse ni reubicarse en el contexto urbano que había abandonado al entrar en la sala. Dicho espacio contiene bifurcaciones optativas, siendo una de las opciones un callejón sin salida, metáfora de los meandros en los que se pierde la esencia vital. Este espacio mítico se remarca por objetos que atribuyen al laberinto su autonomía espacial. Con respecto al espacio escénico, este se divide en dos niveles en los que se representan dos historias paralelas, distanciadas en el tiempo pero convergidas en el inconsciente colectivo: la del mito griego y la de la historia medieval de Abelardo y Eloísa. Rehermann circunscribe así sus espacios escénicos: “Un suelo a un nivel más bajo que la línea de asientos inferior, porque sobre el piso se desarrollan escenas que deben ser perfectamente visibles para los espectadores (diseños de un laberinto con sal). Por encima de ese nivel escénico, un segundo escenario que puede tener un respaldo similar al del teatro griego” (Rehermann, 20-06-2019: 3).

Los personajes dibujan con sal sus propios laberintos quedándose aislados de los demás, con la sombra inquietante del Minotauro proyectada sobre el fondo acechándoles en los momentos más intensos de la pieza. En cuanto a la disposición del foro, este será en forma de ‘U’, hemicircular, con tal de que se establezca una dialéctica con el laberinto, en una de cuyas paredes se deja optativo el empleo de transparencias o sombras para las acciones míticas. A la manera del teatro pobre se rehúsa del uso de objetos escénicos dejando los espacios vaciados. Con respecto al tiempo y las recurrentes anacronías, Rehermann opta por un grado de historicidad cero, evitando convencionalismos y cursillerías tanto en cuanto al vestuario como en lo referente a los demás signos semióticos, que tampoco insinúan la actualización del mito ni de la historia medieval paralela, ya que el dramaturgo uruguayo opta por una intemporalidad neutra, apuntando por elipsis a la eternidad de la fábula y su esencia expresiva.

La estructura de la obra se desarrolla sobre el eje de un total de catorce escenas, otras cortas y meramente descriptivas y otras más extensas y expositivas, en las que se desarrollan paralelamente y por medio de constantes anacronismos las dos historias que

confluyen al final en las muertes de los minotauros subjetivos de los personajes en sus respectivos laberintos y los espacios escénicos sobrepuestos.

Desde la primera escena mítica los territorios exteriores e interiores se entremezclan. Los jóvenes atenienses se abandonan en el espacio nocturno de una orilla cretense cuyas proporciones disminuyen cada vez más entre la marea creciente y el bosque frondoso, ignorando de que ya están dentro del laberinto, lleno de “corredores retorcidos [...] sin cerraduras, sin puertas” (Rehermann, 20-06-2019: 6). Esta misma escena se enlaza con la transcurrida en el escenario inferior medieval donde hay un laberinto dibujado en el suelo como símbolo de penitencia y peregrinación. Este segundo espacio diegético pertenece a la historia de Abelardo, mientras que la visión es analéptica y retrospectiva, situada años después de la muerte del monje. Las pulsiones libidinosas y animalescas, atrapadas en los laberintos de las convenciones religiosas y los territorios del deseo en ambas historias propician el salto temporal estableciendo correspondencias diacrónicas con los simbolismos múltiples del mito antiguo. Así sucede, por ejemplo, en la quinta escena donde Abelardo le pide a Eloísa leer el fragmento de las *Metamorfosis* de Ovidio referente a la tragedia del Minotauro (Rehermann, 20-06-2019: 12-13). Y como toda tragedia parte de una *hibris*, esta en el texto se origina en la lujuria —como en el mito original con los deseos abominables de Pasifae hacia el toro blanco de Poseidón— y lleva a la tisis trágica de los personajes.

El laberinto de Ariadna es el poder tiránico de su padre. Teseo, por su parte, se pierde en el laberinto de sus pretensiones políticas y su atavismo heroico, cuando Abelardo en su hedonismo, su prepotencia intelectual y su condición híbrida de castrado, al igual que el Minotauro, híbrido este entre el hombre y el animal. Los impulsos libidinosos y la soberbia intelectual trazan el laberinto personal de Eloísa vestida ya de monja.

Freud (1992: 42-61) definió el binomio entre *Eros* (la pulsión de la vida) y *Tánatos* (la respectiva de la muerte) como dos pulsiones que coinciden y combaten dentro del aparato psíquico. En el mito original *Eros* se identifica con las figuras de Teseo y de Ariadna, o las de Abelardo y Eloísa, en el caso de Rehermann, mientras que *Tánatos* principalmente con la figura del Minotauro y de Fulberto, el tío de Eloísa, ejecutor de la tisis de Abelardo. El único que no interviene oralmente es el Minotauro, puesto que todos son al mismo tiempo ofrendas y minotauros en los respectivos laberintos de sus impulsos. En este sentido, se establece una analogía entre Eloísa y Pasifae, ambas enloquecidas por sus deseos carnales hacia Abelardo y el toro albo de Poseidón³. La estructura de la pieza queda perfectamente sopesada y equilibrada, pese a los cortes temporales, revelando una dialéctica horizontal que traza el hilo mitológico entre los dos espacios diegéticos. Esta dialéctica es la pasión animalesca que resalta en los coitos paralelos tanto dentro del laberinto mitológico —entre el monstruo y una muchacha ateniense— como en el encuentro carnal entre Abelardo y Eloísa. Así lo exponen los amantes medievales en la

³ Es relevante al respecto que el hijo del sabio monje y su amada Eloísa se llama Astrolabio, nombre que remite al mítico Asterión.

obra: “Abelardo.— En el mito suele encontrarse una sabiduría ancestral [...]. Eloísa.— [...] construye un símbolo: el de la pura carnalidad, que sólo puede engendrar monstruos” (Rehermann, 20-06-2019: 15). Los minotauros de Rehermann son los monstruos interiores impulsivos que se asocian al ‘ello’ freudiano y el instinto tanático mientras que sus laberintos son los éticos del ‘super-yo’. Es lo que se representa en las dos últimas escenas de la pieza, donde ocurre simultáneamente la muerte del Minotauro en los dos escenarios paralelos, cuando Abelardo y Eloísa, ya viejos, han logrado trascender sus laberintos personales y logran por fin abrazarse:

Abelardo y Eloísa están juntos, en el monasterio, en medio del laberinto dibujado en el suelo. Quieren tocarse, pero no pueden, porque una fuerza invisible lo impide. A lo lejos, una sombra monstruosa los acecha: la silueta del Minotauro [...]. Siguen los corredores, intentando tocarse, pero cuando uno logra acercarse, el otro debe retroceder para seguir el camino [...]. Escena 13. Dos Minotauros se enfrentan en el laberinto. Se ven sus sombras o siluetas. Sus acciones son especulares, de mutua investigación. Finalmente, una de las figuras se despoja de su máscara de Minotauro, blande una espada y mata a la otra. Escena 14. Contraescena de la Escena 13. Abelardo y Eloísa, viejos [...]. Comprenden que no podrán tocarse. Entonces comienzan a borrar con sus pasos el trazado del laberinto. Cuando terminan, están frente a frente. Se abrazan, exactamente en el instante en que Teseo mata al Minotauro (Rehermann, 20-06-2019: 36).

Para Rehermann (09-06-2019) “existe una sola clase de laberinto: el que impide encontrar el camino cierto” que entra en la complejidad de la posmodernidad de una vía sola: la equivocada.

5. Conclusiones

La vigencia del toro y de su hábitat en el inconsciente colectivo se debe según Cirlot (1992: 305) a que la fábula expone “una situación psicológica, colectiva o individual (predominio de la parte monstruosa del hombre, tributo y sacrificio de lo mejor: ideas, sentimientos, emociones)”. La desmesura de la narración mítica propicia una historicidad del deseo que opera como hipotexto desdoblado el sustrato diegético hacia una infinitud de posibles relecturas del mismo argumento-base. La palabra arcaica se convierte así en el lugar nuclear del sujeto y del texto que proporciona una virtualización del sentido encontrado fuera de la representación mental (Terramarsi, 1986: 174).

Las analogías metonímicas de la animalidad mitológica griega, el elemento ctónico purificado mediante significantes y técnicas teatrales, junto a la poetización de un mito no tratado en los argumentos de la tragedia clásica, pero persistente en el inconsciente colectivo, confluyen en las tres instancias del monstruo tal como se describen en los

respectivos textos de Carballido, Febres-Cordero y Rehermann, como atavismos de un personaje universal, antiheroico y trágico, también de la posmodernidad, que cumple con los requisitos para entrar en el *club* selecto de Edipo.

Referencias bibliográficas

- Adame, Domingo (2018). *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Buenos Aires, Argentina – Los Ángeles, USA: Argus-a.
- Bixler, Jacqueline E. (2001). *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- Carballido, Emilio (1962). Teseo. *La Palabra y el Hombre*, 24. 651-673. Asequible en: <http://hdl.handle.net/123456789/2274>, fecha de consulta: 06-05-2019.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Diel, Paul (1952). *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot.
- Eliade, Mircea (1974). *Tratado de historia de las religiones*, v. I. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Febres-Cordero, León (2003). *Penteo, El último minotauro, Clitemnestra, Mata que Dios perdona, Olimpia, Nerón*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Freud, Sigmund (1992). Más allá del principio del placer. *Obras completas*, v. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Henderson, Joseph Lee (1995). Los mitos antiguos y el hombre moderno. En Jung, Carl G. 1995. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós. 104-157.
- Lévi-Strauss, Claude (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Mavridis, Spyridon (2017). El orfismo en la dramaturgia de León Febres-Cordero. En Pandis Pavlakis, Efthimia et al. (eds.) 2017. *Estudios y homenajes hispanoamericanos V*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Mavridis, Spyridon (2016). A rey muerto, rey puesto. La emersión de Dioniso detrás de la figura del Minotauro en *Los Reyes* de Julio Cortázar. En: Pandis Pavlakis, Efthimia – Papageorgíou, Anthí (eds). 2016. *Estudios y homenajes hispanoamericanos IV*. Madrid: Ediciones del Orto. 255-266.
- Nietzsche, Friedrich (2011). La visión dionisiaca del mundo. *Obras completas. Escritos de juventud*, vol. I. Madrid: Tecnos. 461-476.
- Rehermann, Carlos (2000). *Minotauros*. Asequible en: <http://www.bibliotecah.org.uy/teatro/minota.PDF>, fecha de consulta: 20-06-2019.
- Rehermann, Carlos. Todo muy complicado. *Insomnia*, 61. Asequible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehermann/Rehermanlaberinto.htm>, fecha de consulta: 09-06-2019.

Atavismos escénicos y construcciones laberínticas
en el teatro hispanoamericano contemporáneo

Tani, Ruben – Núñez Artola, María Gracia (2003). Nietzsche, Freud y el eterno retorno del mito. *El catoblepas*, 19, septiembre 2003. Asequible en: <http://www.nodulo.org/ec/2003/n019p18.htm>, fecha de consulta: 09-06-2019.

Terramarsi, Bernard (1986). Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Coloquio Internacional*. Poitiers: Université de Poitiers. 163-175.