

La Pilarcita, de María Marull: Lo real maravilloso, el milagro y el carnaval en el litoral argentino

Laura Ventura
Universidad Carlos III de Madrid ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.94115>

Recibido: 28 de enero de 2024 • Aceptado: 22 de febrero de 2024

ES Resumen: En *La Pilarcita*, ambientada en el litoral argentino, María Marull explora la leyenda de una niña santa, Pilar Zaracho, y el culto que se ha creado en torno a sus milagrosos poderes. Este artículo estudia cómo la autora combina en su dramaturgia esta celebración popular, a la que acuden anualmente miles de feligreses, con el carnaval de la región. A través de un procedimiento sincrético, Marull logra una interesante amalgama, a través de la exploración de lo real maravilloso americano, en un texto donde pone en valor el patrimonio cultural de una región y su identidad.

Palabras clave: María Marull; *La Pilarcita*; lo real maravilloso; teatro argentino contemporáneo; carnaval

ENG *La Pilarcita*, by María Marull: Magical Realism, Miracle, and Carnival on the Argentine Coast

Abstract: In *La Pilarcita*, set on the Argentine coastline, María Marull explores the legend of a holy girl, Pilar Zaracho, and the cult that has been created around her miraculous powers. This article studies how the author combines in her text this popular celebration, which is attended annually by thousands of parishioners, with the region's carnival. Through a syncretic procedure, Marull achieves an interesting amalgamation, through the exploration of the Marvellous American Reality, in a text where she values the cultural heritage of a region and its identity.

Keywords: María Marull; *La Pilarcita*; Marvelous American Reality; Contemporary Argentine Theatre, Carnival

Sumario: 1. De la invisibilización a la conquista de un espacio. 2. La leyenda, el rito de fe y el carnaval. 3. Lo real maravilloso en *La Pilarcita*. 4. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ventura, L. (2024). "La Pilarcita, de María Marull: Lo real maravilloso, el milagro y el carnaval en el litoral argentino", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 6, 67-73.

1. De la invisibilización a la conquista de un espacio

En la actualidad, la literatura latinoamericana escrita por autoras vivencia un momento óptimo, en términos de prestigio, de presencia e interés editorial –dentro y fuera de la región– y de visibilidad en festivales y eventos culturales. Con quizá exceso de entusiasmo se ha llegado a equiparar este escenario de ebullición, protagonismo e innovación técnica con el denominado *boom* latinoamericano [Scherer 2001], una eclosión donde las escritoras fueron ignoradas y excluidas [Ruiz Pleguezuelos 2007]. La institución Casa de América, con sede en Madrid, también ha indagado en el fértil escenario actual de la narrativa escrita por mujeres en América Latina, en un ciclo

realizado en 2023, cuyo título indagaba antes que afirmar: "¿Hacia un nuevo *boom*?". Dentro de la lista de nombres de autoras del continente que han logrado consolidar una perspectiva de género en la literatura, entre las exponentes argentinas, reconocidas de un lado y otro del Atlántico, se encuentran Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enriquez, Mariana Gainza, Leila Guerriero, Ariana Harwicz, Claudia Piñeiro y Samanta Schweblin. Cabe mencionar que algunas escritoras, como Harwicz (cuya *Trilogía de la pasión*, integrada por las *nouvelle Matate amor*, *La débil mental* y *Precoz* fueron adaptadas para el teatro), rechazan la categorización o la búsqueda por poner en contexto a estas autoras, por explicar el momento actual en términos

de categorías y elementos estéticos y/o temáticos compartidos:

Cuando periodistas, presentadores y editores de cada festival y encuentro literario de diversos países ponen el acento en que somos “escritoras mujeres+ nacidas en los setenta+ latinoamericanas”, lo que buscan es alienarnos. Se nos reúne bajo un mismo lema, un gremio, una condición, un cupo: el combo de ser mujeres, de una misma generación y latinas. Eso puede parecer una política de apoyo, de visibilidad, de inclusión y de justicia frente a siglos de borrado de la mujer en todos los ámbitos, y en un principio pudo ser así. Hoy creo que ese discurso, omnipresente y totalizante, es contrario a la valoración de una lengua, de una obra, de un universo de ficción. La única condición de un escritor, de la generación, cultura y época que sea, es la de ser único e irreducible [2023: 30].

Este estudio explorará una obra en particular, *La Pilarcita*, de María Marull¹ (Rosario, 1974), el género que aborda, su poética, los recursos que utiliza, la representación de un patrimonio social y la identidad de un grupo en particular, así como también el diálogo con la tradición teatral argentina e incluso universal que efectúa la autora. *La Pilarcita* es una obra “única”, en la línea de pensamiento de Harwicz, por su originalidad y propuesta. La contextualización con la que se pretende dar inicio a este trabajo nace de la idea compartida con Harwicz de que las autoras (de América Latina) han sido invisibilizadas (por las políticas culturales y editoriales, los propios escenarios teatrales, los medios de comunicación, etc.).

Ahora bien, ¿cuál es el rol que desempeña la dramaturgia argentina escrita por mujeres en este contexto auspicioso que vivencia la narrativa escrita por mujeres? ¿Goza solo la narrativa de escritoras latinoamericanas de este interés y atención? ¿Por qué? ¿Cuál es el motivo por el cual el teatro no logra brindar (aún) en la Argentina un espacio a las dramaturgas equiparable al de los dramaturgos? ¿Ha habido cambios o una apertura en los últimos años? Martha Martínez presentaba estas mismas inquietudes en 1980 y citaba luego una explicación que esgrimía la dramaturga Griselda Gambaro:

La escritura teatral es una escritura agresiva por su misma naturaleza, está hecha para ser llevada a la escena y la escena tiene, no sólo la falta de pudor de todo arte, donde la forma y el contenido dicen siempre “cómo soy yo”, sino un subrayado agregado por la corporeidad de los actores, por la confrontación física entre lo que sucede en el escenario y el espectador que escucha y sobre todo “ve”. Partiendo de esta afirmación podría explicarse el hecho de que la mujer haya accedido primero a la narrativa y a la poesía y que sólo en años más recientes haya comenzado a destacarse cuantitativamente como dramaturga [1980: 39].

Hace una década aquella opacidad que había pesado sobre las escritoras parecía haberse revertido gracias a la labor y el coraje de dramaturgas como Griselda Gambaro, Cristina Escofet, Beatriz Mosquera, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Adriana Tursi y Patricia Zangaro, entre otras. La crítica Susana Tarantuviez se preguntaba hace una década, en 2013, qué lugar ocupaban las dramaturgas en el teatro argentino y destacaba la necesidad de reconocer su trayectoria y reivindicar su legado con el fin de “evitar que en el campo teatral argentino se produzca la invisibilización de las mujeres, tal como ha sucedido en el pasado y en tantas otras esferas de nuestro campo cultural y social” y de “consolidar el espacio que, paulatinamente [...] con esfuerzo” [2013: 26]. La idea de invisibilización resulta crucial porque la mujer no ha sido excluida en la Argentina del ámbito teatral, sino que ha estado en muchos casos presente, latente y latiendo, pero en las sombras. En 2018 la revista del Instituto Nacional del Teatro, *Cuadernos del Picadero*, dedicó de modo integral dos números, “Maestras I” y “Maestras II”, a poner en valor, a iluminar nombres, a explorar una tradición y el legado de docentes y creadoras escénicas, no solo dramaturgas, con el objetivo de “reconstruir la genealogía que nos había traído hasta acá (...) por la necesidad de pensar los intercambios creativos en un sentido que nos permitiera concebir la circulación y construcción del conocimiento en un modo no vertical” [2019: 5].

En la actualidad, las dramaturgas y las creadoras argentinas han conquistado espacios y reconocimiento y público en la escena porteña y bonaerense oficial, comercial y, sobre todo, en el circuito independiente. “¿Qué tienen en común el teatro independiente y el feminismo? Por empezar, ambos son movimientos colectivos”, indaga María Fukelman [2020: 72]. Algunas autoras que crearon una estética y poética propia son Andrea Garrote (*Pundonor*), Lola Arias (*Campo minado*), Mariela Asencio (*El ojo del destino*), Lorena Romanin (*Como si pasara un tren*) o el colectivo Piel de Lava, integrado por Elisa Carricajo, Laura Paredes, Pilar Gamboa y Valeria Correa, creadoras de *Petróleo*. Estas escrituras poseen, señala Silvina Díaz, una temática donde proliferan “situaciones y experiencias protagonizadas por mujeres, consciente o inconscientemente” y una “discursividad propia” [2021: 117]. Además, todas las obras mencionadas están ambientadas en un contexto argentino, ligadas de modo inexorable con sus instituciones, historia, geografía, medios de transporte y recursos naturales. A su vez, con excepción de *Pundonor*, transcurren en el interior, es decir, lejos de la ciudad de Buenos Aires, la capital del país. Marull pertenece a esta generación de dramaturgas, quienes, como ella, son también actrices y directoras. Marull, autora de *La Pilarcita*, escribe una obra vernácula donde emerge una impronta y una esencia de la identidad argentina, pues indaga en las creencias populares y su diálogo con la fe, la tradición, el rito y el carnaval como celebración pagana. El objetivo de este trabajo es estudiar cómo la dramaturga

¹ El texto de *La Pilarcita*, inédito, ha sido cedido por la autora para la realización de este estudio. El 21 de julio de 2023 *La Pilarcita* se emitió en el ciclo *Teatro* de la televisión pública argentina, curado por el dramaturgo Rubén Szuchmacher. Su filmación está disponible en Youtube.

explora elementos y categorías vinculados con el origen y naturaleza del teatro y los combina sincréticamente –el rito de La Pilarcita y el carnaval– para recalcar este patrimonio y la identidad de una región argentina.

2. La leyenda, el rito de fe y el carnaval

Desde su estreno en 2015 en la sala de teatro independiente Camarín de las Musas, *La Pilarcita*, salvo por el descanso de los periodos estivales, se mantiene en cartel en esta sala de la ciudad de Buenos Aires [en 2024 realizó además tres funciones gratuitas en el CCK en marzo]. La obra es uno de los clásicos del fértil circuito *off* porteño, donde conviven la vanguardia y nombres consagrados. La obra transcurre en el patio de una casa, en un pueblo de la provincia de Corrientes, ubicada en el litoral argentino [comprendido por las provincias de Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Chaco y Santa Fe, donde habitaron los indios charrúas y guaraníes]. En este patio se encontrarán la dueña de la casa, Celia, su amiga y empleada Celeste, encargada de recibir a los huéspedes que alquilan una habitación en el fondo de la vivienda, una huésped llamada Selva y su pareja, Horacio (nunca aparece en escena), provenientes de la ciudad. La obra cuenta con un narrador que relata con su canción y su guitarra la leyenda de la niña santa y el final de la obra.

Marull toma la leyenda de La Pilarcita, la historia de Pilar Zaracho que murió cuando fue aplastada por la carreta que la transportaba junto a su familia por el litoral argentino, en 1917. La niña de 4 años se arrojó para salvar a su muñeca y la rueda la pasó por arriba. En el pueblo correntino de Concepción del Yaguareté Corá se le erigió un altar y se le llevaron a su funeral muñecas a modo de homenaje. La fama de esta tragedia cobró relevancia cuando se le comenzaron a atribuir a la difunta niña poderes milagrosos. Así comenzó la leyenda: los feligreses llevaban muñecas como ofrenda y la niña santa les concedía un milagro. La Pilarcita es en la actualidad una celebración popular y cada 12 de octubre se celebra una fiesta en su honor: “[Es un] atractivo para la micro región que genera un recorrido histórico-cultural que permite conocer la historia de las muñecas en el mundo” (*El Litoral*).

El rito anual de La Pilarcita se celebra en primavera, es combinado en la dramaturgia de Marull con otro rito, el carnaval, que se celebra en América del Sur en verano, entre enero y febrero. Es decir, la autora toma dos festividades populares de la región y las amalgama en una sola en su texto, sin desprenderse de ambas esencias, sino combinando y potenciando dos expresiones que signan la vida de una sociedad, en este caso la correntina, orgullosa de celebrar su identidad. El carnaval es una fiesta típica de la región se celebra en varias ciudades del litoral, y del subcontinente, y constituyen mucho más que un atractivo turístico. Incluso la UNESCO considera a los carnavales de Oruro (Bolivia), Recife (Brasil) y Barranquilla (Colombia). patrimonio cultural inmaterial de la humanidad:

El patrimonio cultural inmaterial o “patrimonio vivo” se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación [...]

Proporciona a las comunidades un sentimiento de identidad y de continuidad: favorece la creatividad y el bienestar social, contribuye a la gestión del entorno natural y social y genera ingresos económicos. Numerosos saberes tradicionales o autóctonos están integrados, o se pueden integrar, en las políticas sanitarias, la educación o la gestión de los recursos naturales [2018].

Es posible interpretar esta festividad propia que crea Marull a través de un procedimiento sincrético, como una especie de ditirambo, que enlaza las celebraciones mencionadas con la milenaria tradición del teatro y que indaga en las fronteras y en el vínculo entre lo sagrado y lo pagano.

Recordemos simplemente que el teatro en Grecia se realizaba en el marco de una festividad religiosa y que los ditirambos no eran sino cantos y bailes en homenaje al dios en cuestión (Dioniso), que se ejecutaban en largas procesiones durante los primeros de los siete días que duraban las fiestas. Podemos considerar a los ditirambos como un claro ejemplo de teatro liminal, de umbral, de zona fronteriza entre teatro y religión [Koss 2019: 15].

Debe recalarse cómo la dramaturgia genera, en un primer nivel, un diálogo sobre la tradición e identidad de un pueblo, a través de la fusión de dos festividades, y, en un segundo nivel, un diálogo entre los orígenes de la expresión teatral occidental con los orígenes del teatro argentino. En esta última dimensión cabe mencionar que lo que incorpora del teatro clásico es la presencia de un rapsoda o aedo, quien tiene tres incursiones: narra la leyenda de La Pilarcita [“La Pilar era una niña que vivía en Concepción, se mudaba con su familia para una vida mejor”, 22], describe los sucesos de La Noche de los Milagros y cuenta el final de la obra. El pueblo se encuentra alborotado en vísperas de la celebración. Feligreses de todo el país acuden a la festividad y evento más importante de aquellas coordinadas, un momento para mirar y ser visto, y en especial para rendir culto a la niña santa. Los fastuosos los trajes de las mujeres transmiten el orgullo de pertenecer a ese sitio y ostentar aquella identidad.

El carnaval, señala Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, se desprende pronto de su naturaleza religiosa, y se convierte en “la vida festiva” del pueblo [2003: 10]. En este evento que recrea Marull los habitantes del pueblo depositan toda su energía (por ejemplo, con el diseño de fastuosos trajes y el ensayo de coreografías, como es el caso de Celeste), convoca a quienes han nacido en el pueblo, pero han emigrado (el hermano de Celia), e incluso atrae a turistas dada la fama milagrosa de La Pilarcita (como ocurre con Selva y Horacio) y el colorido de los bailes y comparsas.

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir

de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente [Bajtín 2003: 9].

Bajtín manifiesta que el carnaval está basado en el principio de la risa [2003: 10], es decir, evidencia una cultura de la risa, “patrimonio del pueblo” [2003: 13], donde esta posee ambivalencia, porque es “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” [2003: 13]. Celeste encarna esta naturaleza, transmite este espíritu constantemente, no solo durante el carnaval:

Perdonáme, igual viste que yo me río siempre en los momentos malos también, no es de falta de respeto. Cuando murió mi abuelo me reía, cuando me echaron del colegio me reía. Cuando cantan el himno nacional me río. No sé qué me pasa, perdonáme. Si quiero frenar es peor, yo me conozco [5].

Además de la risa, Marull toma otros elementos carnalescos y los traslada al carácter y acción de sus personajes. Bajtín señala que “la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta” [10]. En *La Pilarcita* muere Horacio y Celeste renace, en el sentido de que comienza una nueva vida lejos de la asfixiante rutina en el pueblo. Marull le brinda a Selva una muerte poética, no violenta, donde también aparece una renovación: “Hay quien cree que la Selva, / en selva se transformó. A Horacio no lo salvaron / pero ella floreció” [38].

Otro elemento constitutivo de lo carnalesco que merece ser señalado son las “permutaciones constantes de lo alto y lo bajo” [2003: 13]. Esto es lo que ocurrirá con el personaje de Selva, quien se presenta al inicio de la obra como una mujer arrogante y despectiva con el hotel [“Dios mío, qué falta de sutileza este lugar”, 19] y con el pueblo (ella proviene de la ciudad de Santa Fe), pero terminará embriagándose y viviendo un fogoso momento con un muchacho [“Un paso para un lado y ya ella y Rubencito eran una misma persona”, 32].

Cuanto más ornamentadas sean las muñecas ofrendadas, con sus sofisticados vestidos, maquilladas y con pelucas, mayor pareciera ser la devoción y la necesidad de que La Pilarcita devuelva aquella acción con un milagro. No es de extrañar que las muñecas sean un elemento clave en esta festividad, no solo por su poder simbólico en la ofrenda, ya que ellas representan la muñeca perdida por la niña, a modo de consuelo para la pequeña, sino también por la riqueza semiótica de este objeto. Yuri Lotman estudia qué rol desempeñan los muñecos en el sistema de la cultura cuando no son considerados meros juguetes para niños, sino como portadores de elementos de una cultura:

Esta particularidad del muñeco está ligada al hecho de que, al pasar al mundo de los adultos, él lleva consigo los recuerdos del mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdico. Esto hace al muñeco un componente no casual,

sino necesario de cualquier civilización “adulta” madura [2000: 99].

Lotman se refiere a la adultez de una civilización y este es el camino que realizará el personaje de Celia, inocente, entusiasta, confiada, quien realizará un arco de crecimiento, una transformación de muchacha ingenua de pueblo a una mujer cuando la muñeca con la que duerme abrazada –el muñeco como juguete– sea entregada no en busca de un milagro para ella, sino para Selva. También puede pensarse a Horacio como si de un muñeco se tratase, ya que su cuerpo es prácticamente inerte y solo se mueve cuando es manipulado por Selva, quien lo secuestra del hospital donde se encontraba ingresado.

A su vez, las muñecas, en el texto de Marull, como objetos manipulables, que necesitan de una mano para ser movidos y articulados, son un símbolo de sus personajes: Selva secuestra a Horacio, quien no puede siquiera moverse; la abuela de Celeste necesita (o parece necesitar) de los cuidados de su nieta. En este último caso cabe preguntarse quién manipula a quién, física y emocionalmente, si la anciana o Celeste, atrapada en un pueblo sin futuro. Además, la propia Celeste se maquilla y disfraza, como si de una muñeca se tratase, para su baile en el carnaval.

Debe también señalarse en este inciso que *La Pilarcita* está construida con una multiplicidad de elementos metateatrales y los muñecos pueden ser considerados uno de ellos, en el sentido en el que Lotman se refiere a una “poética de la duplicación” [101], donde los actores, con sus máscaras, con sus trajes, son, en cierto modo, muñecos pues interpretan personajes bajo las órdenes de una dirección y un texto dramático.

La Pilarcita dialoga con la tradición teatral ancestral, con las festividades locales y, de modo simultáneo, cincela una mirada hacia la identidad de aquellos habitantes del litoral correntino. Marull recoge otro acervo en su texto que es el de la variedad dialectal de la región, que combina el castellano con términos y voces del guaraní, una lengua indígena que persiste en la oralidad, antes que como lenguaje oficial en Paraguay, país limítrofe con la provincia donde transcurre la acción. Esta mirada depositada en la tradición permite hablar del presente, de la distancia y el atraso que hay con “la capital” [11], la falta de infraestructura y oportunidades (laborales, educativas, etc.) que hay en el interior, un término que resulta alienante para quienes viven allí, como bien explica Martín Caparrós en *El Interior* [sic].

Vecinos, conciudadanos, tengo una mala noticia para darles: nos pasamos la vida haciendo equilibrio en una línea inexistente. Somos una línea inexistente. Si estamos en Buenos Aires tenemos dos opciones: de un lado está el interior, del otro el exterior; podemos ir al interior o al exterior. Si el interior y el exterior juntos forman un todo, entre los dos no hay nada: nosotros somos esa nada [2014: 13].

Marull viaja y hace viajar al espectador a esas coordenadas donde habitan esos seres alejados del epicentro de un país, su burocracia y las sedes de sus instituciones, seres que se sienten, en ocasiones, esa “nada” que señala Caparrós. A su vez, *La Pilarcita* es el encuentro no de dos, sino de tres

soledades, de tres personajes que podrían ser secundarios, pero que Marull convierte en protagonistas y los dota, mediante sus voces, de personalidad y complejidad psíquica: la muchacha del pueblo, la amante del empresario y una niña pobre. “Porque la Pilarcita es una nena que la dejaron sola, eso es lo que yo pienso, también. Porque ella murió para salvar a su muñequita, pero a ella, nadie no la salvó, *nicó*. A ella nadie la estaba mirando” [20].

La Pilarcita también fue representada en Madrid (del 3 de junio al 30 de septiembre de 2017), en una versión dirigida por Chema Tena, protagonizada por Anna Castillo y un reparto integrado por Fabia Castro, Mona Martínez y Alex de Lucas. Es probable que esta adaptación a un contexto español no resulte inverosímil porque existen varios elementos en común entre ambas culturas, donde el sustrato católico apostólico romano sigue vigente a través de sus ritos y cultos, y donde las festividades populares en torno a los santos siguen arraigadas en pequeñas comunidades que anualmente convocan a cientos o miles de feligreses o de visitantes.

3. Lo real maravilloso en *La Pilarcita*

El universo fantástico del litoral argentino, con su caudal de mitos y leyendas, que Horacio Quiroga retrató en sus cuentos, ha sido recientemente revisitado por la narrativa argentina. Mariana Enriquez acude a las creencias populares en sus relatos (por ejemplo, en “El chico sucio” se menciona al Pombero, al Gauchito Gil y a San La Muerte, cultos de esta región que han ido luego extendiéndose por el país) y en su novela *Nuestra parte de noche*. También Selva Almada, en *No es un río*, acude a la geografía y vegetación exuberantes, a las altas temperaturas del litoral. Los tres autores construyen sus tramas a través de lo fantástico, de lo gótico, más específicamente, dada las fuerzas oscuras que intervienen en las historias y la violencia como elemento clave. El teatro reciente también ha acudido al litoral argentino con obras como *Ojo de Pombero* de Toto Castiñeiras, o *Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Santamaría.

La Pilarcita es una leyenda, un relato popular, inspirado en una niña que tuvo efectiva existencia histórica. Entre la leyenda y el mito hay múltiples puntos en común (la oralidad a través de la cual son transmitidos, la conservación de una tradición y un saber en la narración, la heroicidad del protagonista, etc.), pero también, diferencias. En cuanto a la especificidad de la leyenda, Mercedes Zavala Gómez del Campo, estudiosa de este “género casi inasible” [2020: 185], indica que este está comprendido por “relatos y poemas de sucesos extraordinarios pero protagonizados, supuestamente, por personajes de la vida real u obras inspiradas en épocas y sucesos históricos reales, pero añadiendo elementos fabulosos y sobrenaturales” [2020: 187] que desempeñan una “función social y lúdica en las comunidades que las albergan”. La leyenda de La Pilarcita nace tras la muerte de la niña, en las mencionadas coordenadas argentinas donde se encuentra hoy el santuario. La fe en el obrar milagroso y la conversión de la niña en niña santa vendrá después. La sacralización ocurre a posteriori y no a priori. En cambio, el mito tiene un origen sagrado y como precisa Carlos García Gual, “la narración mítica nos habla de un tiempo prestigioso

y lejano, el tiempo de los comienzos, el de los dioses, o el de los héroes que aún tenían tratos con los dioses, un tiempo que es el de los orígenes de las cosas, un tiempo que es distinto del de la vida real” [2013: 4].

Las leyendas y los mitos han sido representados en los escenarios durante siglos. En las últimas décadas se ha advertido una fuerte presencia de mitos y motivos míticos en los escenarios argentinos, señala Perla Zayas de Lima en su invaluable estudio *El universo mítico de los argentinos en escena* [2010: 11]. Los mitos, gracias a su carácter universal, pueden ser trasladados a diversos contextos y tiempos, y esto es lo que han hecho dramaturgos argentinos, desde Leopoldo Marechal con *Antígona Vélez* (ambientada en la Conquista del Desierto), hasta casos más recientes, como el de *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro, ambientada en la última dictadura militar. En el caso de Marull, la leyenda nace en la Argentina, en la provincia de Corrientes, y la dramaturga no hace mención a ningún contexto histórico nacional y deposita el peso de la acción en el poder transformador que este personaje ausente es capaz de generar en el universo donde orbita y en aquellos que creen en su poder milagroso.

En *La Pilarcita*, Marull acude a lo fantástico, ¿pero de qué modo? Julio Checa Puerta explora el modo en el que este género se manifestó en el teatro español del siglo XX, a través de “seres y mundos extraños, fantásticos, sobrenaturales o mecánicos, han poblado los escenarios y han mostrado unos niveles creativos y artísticos ciertamente extraordinarios” [159]. Para los feligreses correntinos nada resulta fantástico, creen con devoción en el poder de la niña santa, un poder que no les resulta en absoluto perturbador. “Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente”, expresa Jaime Alazraki [2001: 267].

En *La Pilarcita* se explora aquel universo que Alejo Carpentier llamó “lo real maravilloso” en el prólogo de *El reino de este mundo*. En esta definición y caracterización se refiere específicamente al milagro, pero también a las creencias, a la fe de quienes claman por estos hechos:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco [1973: 6].

Celina y Celeste, como los feligreses de *La Pilarcita*, creen en la capacidad milagrosa de la niña santa. ¿Cuáles son los milagros que se cumplen en *La Pilarcita*? Al comienzo de la obra Celina expresa: “Igual se supone que ella sabe muy bien lo que uno necesita, por eso es milagrosa” [4]. Es decir, la niña

santa parece obrar no solo por el pedido explícito de sus devotos, sino que tiene una mirada piadosa e inteligente de aquello que ocurre a su alrededor. Celeste no le pide un milagro, pero la niña santa, quizá al advertir la vejación y humillación que padece la joven en la festividad, interviene y para ello debe modificar la vida de varias personas. Así se cumple un primer milagro: Celeste, quien logra salir de aquel pueblo donde no tenía futuro alguno. El caso de Selva y Horacio es más complejo: ella, amante de las plantas, “en selva se transformó” [38]. Nuevamente, el universo de Marull se mueve en el terreno de lo real maravilloso que Carpentier describe cuando se menciona a Wilfredo Lam, “quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfundada Creación de Formas de nuestra naturaleza –con todas sus metamorfosis y simbiosis–” [6]. A su vez, con la muerte de Horacio, su dolor y agonía culminan y su cuerpo regresa con su familia a Santa Fe.

4. Conclusiones

Giuseppe Bellini destaca el modo en el que la dimensión que “lo real maravilloso” permite describir el suelo americano con su vasta riqueza para combinar la naturaleza, los mitos, la religión y la historia [1997: 469]. *La Pilarcita* no es solo la historia de la niña santa y su tragedia. *La Pilarcita* es el relato del hastío de Celeste y la desesperación de Selva, de dos soledades que se encuentran. Marull, a través de una pequeña historia de encuentros, reflexiona sobre las relaciones tortuosas de dominación y sobre la incapacidad de salir de aquel sometimiento,

y a través de la exploración del subgénero que describió Carpentier, bucea en lo más profundo de una micro sociedad, de sus creencias, de sus estigmas, y de la naturaleza como organismo vivo.

“El país que no tenga leyendas, dice el poeta, está condenado a morir de frío”, cita García Gual a Georges Dumézil [2013: 114]. En *La Pilarcita*, el calor en el pueblo es sofocante, en un sentido literal, dado el clima selvático de esa zona del litoral, y en sentido metafórico. Es la leyenda de la niña santa la que brindará alivio, esperanza, e incluso el oxígeno y la paz se gozarán cuando intervenga con su poder milagroso y modifique tres existencias. *La Pilarcita* es una leyenda, pero también en leyenda se convertirán Selva y Celeste. El narrador canta al público algunos versos sobre su destino final a modo de epílogo. Hay, por lo tanto, una continuidad, un enlace entre y a través de distintas generaciones, a través de una leyenda y de una creencia. También hay un diálogo en esta obra con el origen del teatro occidental y con las fiestas populares combinadas mediante un inteligente procedimiento en una sola, un recurso que permite retratar una sociedad y dotar de sentido dos celebraciones.

A través de su texto, Marull le imprime valor a la leyenda, a través de la capacidad de propagación de una obra teatral, y su texto, vitaliza el carnaval y lo aleja de la pátina de superficialidad con el que lo retrata. La dramaturga traslada estas celebraciones a miles de kilómetros del altar de la niña santa en cada representación. El rito y la ofrenda no se cumplen, entonces, anualmente, sino en cada función, cada noche durante su representación escénica.

Referencias bibliográficas

- Ainsa, Fernando (2001): “Tendencias y paradigmas de la nueva narrativa latinoamericana”, en Darío Puccini y Saúl Yurkievich (eds.), *Historia de la cultura literaria en hispanoamérica II*, México, Fondo de Cultura Económica: 913-957.
- Alazraki, Jaime (2001): “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco: 265-282.
- Anónimo (2012): “Tradición y fe en la fiesta de La Pilarcita”. *El litoral*, (12-X). <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2012-10-12-1-0-0-tradicion-y-fe-en-la-fiesta-de-la-pilarcita>.
- Bajtín, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Bellini, Giuseppe (1997): *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia.
- Caparros, Martín (2014): *El Interior*, Barcelona, Malpaso.
- Carpentier, Alejo (1973): *El reino de este mundo*, México, Compañía General de Ediciones.
- Checa Puerta, Julio (2008): “Lo fantástico y el teatro español del siglo XX”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Actas del primer congreso internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, 152-177.
- Díaz, Silvina (2021): “Una aproximación a la escritura dramática femenina en argentina: La afirmación de una mirada propia”, *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género Y Estudios Culturales*, (8), 103-118.
- Fukelman, María (2020): “Teatros independientes y feminismos”, *Acotaciones: Revista De Investigación Teatral*, (44), 67-94.
- Gallego Cuiñas, Ana (2017): “El boom en la actualidad”, *Cuadernos hispanoamericanos del siglo XXI*, 1-V. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-boom-en-la-actualidad-las-literaturas-latinoamericanas-del-siglo-xxi/>
- García Gual, Carlos (2013): *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.
- Harwicz, Ariana (2023): *El ruido de una época*, Barcelona, Gatopardo.
- Koss, María Natacha (2022): “La construcción mítica de los orígenes del teatro argentino (y algunas ideas para desarmarla)”, *Cuadernos de Picadero*, 42, 14-18.
- Lotman, Yuri (2000): “Los muñecos en el sistema de la cultura” en *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 97-102.
- Martínez, Martha (1980). “Tres nuevas dramaturgas argentinas: Roma Mahieu, Hebe Uhart y Diana Raznovich”, *Latin American Theatre Review*, 3 (2), 39-45.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2018). “Patrimonio cultural inmaterial”. <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>

- Panno, Lucía, Maruja Bustamante y Marina Jurberg (2018): "Un árbol de mil ramas", *Cuadernos del Picadero*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 35, 5-6.
- Ruiz Pleguezuelo, Rafael (2017): "Las chicas del boom", *Jot Down*, marzo: 18 <https://www.jotdown.es/2017/05/las-chicas-del-boom>.
- Scherer, Fabiana (2021): "El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo", *La Nación*, 12-VI. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>.
- Tarantuviez, Susana (2013): "La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo", *Boletín GEC*, 17: 21-48.
- Verdoia, Franco (2023): *La Pilarcita*, TV Pública Argentina, Fílmico.
- Zayas de Lima, Perla (2010): *El universo mítico de los argentinos en escena*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2020): "La leyenda. Aproximaciones a un género 'casi inasible', *Revista de Literaturas Populares*, 1 y 2, 185-221. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/7124.