DIEGO ARMANDO PROMETEO: EL DON RECHAZADO Y LA TEMPORALIDAD TRANSMODERNA DEL MITO EN RAFAEL SPREGELBURD

Bernardo Borkenztain

NOTA DEL AUTOR

Bernardo Borkenztain
Investigador independiente, Uruguay
Correo electrónico: veracruzaloevera@gmail.com, bernardo@bernardo.uy

Recibido: 09/07/2026
Aceptado: 30/09/2026

https://doi.org/10.18800/kaylla.202601.017

KAYLLA

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza el monólogo teatral *Diego Armando Prometeo* (2023), de Rafael Spregelburd, como una reescritura funcional del mito griego de Prometeo bajo la figura de Diego Armando Maradona. Se sostiene que Diego opera como un anti-Prometeo: una figura que rehúsa la temporalidad estratégica del titán —el saber que espera, calcula y negocia con el poder— y la sustituye por una inmediatez sin cálculo. A partir de las nociones de transmodernidad (Dussel), *hybris* trágica, linaje bastardo y carnavalización, se examina cómo la obra construye una geografía simbólica de centro y periferia, duplica el mito de Pandora en la figura de la Cultura administrada por el ministerio y convierte el propio cuerpo —el salto desde las tribunas, la mano contra Inglaterra— en soporte de la misma ruptura de regla que el relato verbaliza. Se concluye que la obra propone una tesis sobre el poder que no pasa por la confrontación directa con la autoridad instituida, sino por el desvío hacia zonas que esa autoridad no supo prever: la pelota, la payada y el bombo de nota sin nombre.

Palabras clave: Bastardía, Carnavalización, Diego Armando Maradona, *Hybris*, Transmodernidad.

DIEGO ARMANDO PROMETEO: O DOM RECUSADO E A TEMPORALIDADE TRANSMODERNA DO MITO EM RAFAEL SPREGELBURD

RESUMO

No presente trabalho, analisa-se o monólogo teatral *Diego Armando Prometeo* (2023), de Rafael Spregelburd, como uma reescrita funcional do mito grego de Prometeu sob a figura de Diego Armando Maradona. Sustenta-se que Diego opera como um anti-Prometeu: uma figura que recusa a temporalidade estratégica do titã —o saber que espera, calcula e negocia com o poder— e a substitui por uma imediatez sem cálculo. A partir das noções de transmodernidade (Dussel), *hybris* trágica, linhagem bastarda e carnavalização, examina-se como a obra constrói uma geografia simbólica de centro e periferia, duplica o mito de Pandora na figura da Cultura administrada pelo ministério e converte o próprio corpo —o salto das arquibancadas, a mão contra a Inglaterra— em suporte da mesma ruptura de regra que o relato verbaliza. Conclui-se que a obra propõe uma tese sobre o poder que não passa pelo confronto direto com a autoridade instituída, mas pelo desvio para zonas que essa autoridade não soube prever: a bola, a payada e o bombo de nota sem nome.

Palabras clave: Bastardia, Carnavalização, Diego Armando Maradona, *Hybris*, Transmodernidade.

CC BY

DIEGO ARMANDO PROMETEO: THE REJECTED GIFT AND THE TRANSMODERN TEMPORALITY OF MYTH IN RAFAEL SPREGELBURD

ABSTRACT

This paper analyzes Rafael Spregelburd's theatrical monologue *Diego Armando Prometeo* (2023) as a functional rewriting of the Greek myth of Prometheus through the figure of Diego Armando Maradona. It argues that Diego operates as an anti-Prometheus: a figure who rejects the Titan's strategic temporality —the knowledge that waits, calculates, and negotiates with power— and replaces it with an immediacy devoid of calculation. Drawing on the notions of transmodernity (Dussel), tragic *hybris*, bastard lineage, and carnivalization, the article examines how the play constructs a symbolic geography of center and periphery, duplicates the myth of Pandora in the figure of Culture administered by the ministry, and turns the body itself —the leap from the stands, the hand against England— into the vehicle for the same rule-breaking that the narrative verbalizes. The paper concludes that the play proposes a thesis on power that does not rely on direct confrontation with established authority, but rather on a detour toward zones that authority failed to anticipate: the ball, the *payada*, and the bass drum's nameless note.

Keywords: Bastard lineage, Carnivalization, Diego Armando Maradona, Hybris, Transmodernity.

CC BY

DIEGO ARMANDO PROMETEO: EL DON RECHAZADO Y LA TEMPORALIDAD TRANSMODERNA DEL MITO EN RAFAEL SPREGELBURD

INTRODUCCIÓN

Rafael Spregelburd no eligió al azar el recitado criollo, más próximo al circo criollo que a la payada estricta, como forma para contar el mito de Diego Armando Prometeo. Ya en *Inferno*, cuya matriz es *El jardín de las delicias* de El Bosco (y también en su *Heptalogía*, basada, en cambio, en la *Mesa de los pecados capitales* del mismo pintor), había demostrado su método: tomar una matriz generativa ajena al teatro y hacerla funcionar como sistema dinámico, no como cita decorativa. En *Diego Armando Prometeo*, escrita en Nápoles, Buenos Aires y Montevideo en junio de 2023 y concebida originalmente como monólogo para una murga napolitana, el procedimiento se repite con otro material: mantiene el código de la mitología del carnaval napolitano y le suma el de la murga porteña para narrar el mito griego de Prometeo, reescrito bajo la piel de Diego Armando Maradona y cantado en el registro gauchesco del circo criollo y la milonga criolla.

La pregunta que organiza este trabajo es sencilla de formular y compleja de responder: "¿Para qué duplica Spregelburd a Prometeo en Maradona, en lugar de contar directamente el mito griego o la vida de Maradona?". Esta pregunta no apunta a las intenciones del autor, sino a los efectos del procedimiento: qué produce esa duplicación en la composición dramatúrgica de la pieza y qué exige del espectador que la recibe.

La hipótesis que sostenemos es que Diego funciona como un anti-Prometeo, una figura que rehúsa precisamente aquello que constituye al titán como tal: la temporalidad del saber que espera, calcula y negocia con el poder. Si Prometeo encarna la paciencia estratégica, Diego representa la inmediatez sin cálculo. Esa diferencia, lejos de ser un simple contraste de caracteres, se vuelve legible como una posición transmoderna frente al tiempo, el saber y el don.

Este trabajo se inscribe en la misma línea de indagación desarrollada a propósito de *Inferno* (Borkenztain, 2026a): leer en Spregelburd una poética de reescritura de matrices civilizatorias occidentales desde una exterioridad rioplatense que no las rechaza de plano ni las asimila sin fricción, sino que las tuerce. Conviene aclarar, sin embargo, que este trabajo estudia el caso como un mito situado, profundamente argentino y napolitano antes que universal. Es justamente esa situación concreta la que explica por qué el mito, en la obra, se consume tan rápido como se enciende.

La crítica académica sobre Spregelburd se ha concentrado en su producción anterior, sobre todo en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch, Spam* y el proyecto *El fin de Europa*. Abraham (2015) lee su teatro como una respuesta a la posdictadura que se aparta de los modelos dominantes de representación. Rimoldi (2010) describe una poética que combina comicidad, metaficción y teoría del caos, y estudia su recepción en la escena alemana. Jambrina (2013) pone el acento en el grotesco y en la parodia de estereotipos como modo de interrogar una modernidad en crisis. Zucchi (2020) analiza un ethos autoral burlón y erudito, mientras que Graham-Jones (2014) subraya, desde la traducción, la resistencia de esa lengua dramática a ser trasladada.

CC BY

e-ISSN: 2955-8697
KAYLLA
Núm. 5, 317-331, 2026

La lectura más próxima a la nuestra es la de Pinta (2022), para quien *El fin de Europa* desmonta los relatos europeos del final y, al mismo tiempo, convierte el final en una posibilidad de habitar el mundo de otro modo. Compartimos esa doble operación, pero no la vía por la que se produce. En Pinta (2022), la apertura pasa por la dislocación de la causalidad histórica; en *Diego Armando Prometeo*, sostenemos, pasa por la oposición entre dos regímenes temporales: la espera titánica y la gloria breve, anclada en un mito plebeyo que el centro no produjo. En un trabajo anterior (Borkenztain, 2026b), leímos en esa clave el díptico *Apátrida / Nada más viejo.* Sobre *Diego Armando Prometeo* no hemos encontrado todavía estudios académicos. La figura de Maradona como mito, en cambio, sí cuenta con bibliografía propia: Alabarces (2021) lo lee como héroe popular y voz plebeya, y García Cames (2018) analiza su tratamiento arquetípico en la narrativa argentina. Ninguno de estos trabajos se ocupa del paso de ese mito plebeyo al escenario en articulación con el mito griego, y ese es el terreno de este artículo.

METODOLOGÍA

Retomamos aquí la noción de transmodernidad tal como la desarrolla Dussel (2004): no como una superación cronológica de la modernidad europea, sino como la afirmación de una razón que se constituye desde la exterioridad del sistema-mundo moderno e incorpora lo que la modernidad excluyó sin negar sus aportes técnicos. *Diego Armando Prometeo* puede leerse bajo esta clave, porque el propio texto construye una geografía simbólica de centro y periferia (Recoleta frente a Fiorito, la Pianura frente a Mergelina) que reproduce en miniatura la lógica centro-periferia que Dussel describe a escala planetaria.

A esto se suma la función del mito reescrito como procedimiento dramatúrgico: Spregelburd no cita a Prometeo como ornamento erudito, sino que hace que el mito y su reescritura funcionen en paralelo, como dos series que se comentan mutuamente. El efecto no es alegórico en sentido estricto (Diego no *representa* a Prometeo), sino contrapuntístico: cada decisión de Diego se vuelve legible por contraste con lo que un titán habría hecho en su lugar.

Las otras tres nociones del análisis requieren una precisión equivalente. Por carnavalización entendemos, con Bajtín (1987), la inversión de las jerarquías que la cultura popular opera sobre lo oficial y lo sagrado mediante la risa, la parodia y el cuerpo. En la obra, esa lógica tiene un titular preciso, Momo, dios de la burla, y un vehículo formal: la payada, la milonga y la murga que articulan el relato. La *hybris* exige una aclaración mayor. Fisher (1992) mostró que, en el uso griego, el término designa ante todo la afrenta deliberada al honor ajeno, más que la soberbia frente a los dioses. Aquí lo empleamos en su acepción trágica más amplia, es decir, como desmesura que no reconoce límites, aplicada a la conducta del héroe respecto de su propia vida. El linaje bastardo, por último, no proviene de una tradición teórica, sino que es una categoría de lectura construida a partir del texto. Nombra la filiación de Diego con un dios menor y expulsado, y funciona como bisagra entre el plano mítico y el poscolonial. Ninguna de estas nociones se aplica como una grilla externa. Se eligieron porque la obra las convoca, y es a partir de su articulación que el análisis busca responder para qué duplica Spregelburd el mito.

CC BY

DESARROLLO

1. La duplicación mítica: dos robos al Olimpo

El texto narra dos robos paralelos. Prometeo roba el fuego divino y, con él, "las matemáticas, las ciencias, la agricultura, los relatos": el saber instrumental completo de la civilización. Diego, enviado por Momo con instrucciones precisas (robar el rayo de Zeus, el casco de Atenea, el arco de Artemisa y el sello de Mercurio), desobedece sin proponérselo: de todo el Olimpo se trae "la que le pareció a un niño la más hermosa, más perfecta, más redonda. La pelota". El propio Momo se lo reprocha: la pelota no sirve para infundir terror, no impresiona con retórica, no permite descifrar ningún saber oculto. Es un objeto inútil en términos de poder.

Esa inutilidad es el centro del argumento. Prometeo roba instrumentos de dominio del mundo (el fuego como tecnología total); Diego, en cambio, roba un objeto de juego. El desvío no es un error de puntería mítica, sino la clave de lectura de todo el texto. Y esa misma estirpe marginal, lejos de disminuirlo, es lo que vuelve más glorioso a Diego: solo quien no tiene nada que perder frente al Olimpo puede plantarse ante los dioses sin la parsimonia que la propia pertenencia al linaje mayor le impondría. En la recepción, ese desvío es lo primero que la duplicación hace visible: el espectador espera el fuego y recibe una pelota.

2. El don rechazado

Frente al rayo, el casco, el arco y el sello, la pelota es un no-instrumento. Cada uno de esos objetos olímpicos representa una forma de poder verificable: la violencia (el rayo), el prestigio guerrero (el casco, que, junto con el escudo y la lanza, integra la panoplia hoplítica y remite al rango y la nobleza del guerrero antes que a la protección propiamente dicha), la puntería letal (el arco) y la autoridad que sella y legitima (el sello de Mercurio). La pelota no protege, no mata, no legitima nada. Circula, rebota, se pierde y se recupera sin producir jerarquía.

Diego rechaza, sin saberlo, el don que el Olimpo ofrece como poder de Estado en miniatura. Se queda con lo inútil, esa categoría que el propio texto ya había dignificado en el canto segundo, cuando describe a los primeros hombres soplando flautas o rimando "sin otro propósito que la rima": "Lo inútil: ¡qué belleza, qué cosa irresistible!". Diego hereda esa estirpe de lo inútil, no la de los titanes que negocian con dioses. Su arma, precisamente por ser inútil para la guerra, lo constituye más como artista que como guerrero, aunque el terreno donde actúa (la cancha, el Olimpo, la política del don) sea inequívocamente un mundo agonal, de competencia y medición de fuerzas.

3. Dos temporalidades: el silencio que espera y la gloria que no calcula

Aquí se concentra el núcleo de la hipótesis. Prometeo, encadenado, conoce la profecía que puede destronar a Zeus (que el hijo que engendre con Tetis lo superará, como él superó a Cronos) y calla durante treinta mil años. Ese silencio responde a un cálculo de escala temporal inhumana: Prometeo puede esperar porque es inmortal, y esa inmortalidad le permite tratar el tiempo como una variable de negociación. El texto lo resume con precisión: "Prometeo hizo silencio porque podía esperar la eternidad. Así son los titanes". Y remata: "El Diego, no".

CC BY

Diego no dispone de esa escala. Su tiempo es el de la gloria breve: no la inmortalidad, sino, como señala el propio Spregelburd por vía del narrador payador, una vida corta y gloriosa. Es interesante notar que el mito griego ofrece, dentro de su propio corpus, una figura que invierte exactamente el signo de Prometeo en este punto: Quirón, el centauro herido por una flecha envenenada de Heracles, condenado a un dolor incurable pese a su inmortalidad, se ofreció a Zeus para intercambiar su propia inmortalidad por la mortalidad de Prometeo. De este modo, Quirón murió voluntariamente, poniendo fin a su sufrimiento, mientras Prometeo recuperaba su libertad. Si Quirón cambia la inmortalidad por la posibilidad de morir para terminar con el sufrimiento, Diego nunca tuvo que cambiar nada: nace ya del lado mortal, ya en la temporalidad corta. No hay para él trueque posible porque no hay eternidad de la que negociar la salida.

Esta asimetría permite leer con más precisión el epílogo de la obra: cuando el texto especula que Momo pudo haber engendrado en Diego "un hijo más poderoso que él mismo", no está citando literalmente la genealogía de Zeus, Cronos y Urano (ese motivo de la sucesión por destronamiento), sino tomándola prestada, a sabiendas de que Diego no participar de ese juego dinástico. Los templos que le quedan a Diego no son el resultado de una negociación con el tiempo, sino de la persistencia bruta de su nombre en los estadios.

Conviene señalar, además, que el propio corpus homérico ofrece el precedente más nítido de esta elección de una vida corta y gloriosa por sobre la eternidad: Aquiles, hijo de Tetis y Peleo (la unión que, según cuenta el propio canto de Ío, Prometeo hizo posible al advertir a Zeus de la profecía), elige explícitamente en la *Ilíada* una vida breve cubierta de gloria (*kléos*) antes que un regreso largo y anónimo (*nóstos*). Diego, nieto simbólico de esa misma cadena de decisiones proféticas que Prometeo administra en secreto, hereda sin saberlo la opción de Aquiles, no la de Prometeo: gloria breve antes que eternidad calculada. Además, se consagra a la gloria de la pelota en pleno tiempo de mercaderes. Por eso es tan significativa la anécdota, verificada extratextualmente, de haber obligado a Ferrari a fabricarle un auto negro cuando la marca solo producía unidades rojas: el mismo gesto de imponer una excepción a una regla ajena, no por cálculo, sino por capricho de gloria inmediata, que reaparecerá después en la mano contra Inglaterra. Diego quemó la vela del tiempo de su vida por ambos extremos, obsesionado, podría decirse, por ser una encarnación cabal de la *hybris*, tema que retomaremos más adelante, al abordar la *hybris* del Diego.

4. El linaje bastardo y la ascendencia expulsada

Momo es hijo de la Noche y de Oneiros, el Sueño (más precisamente, el sueño soñado, la ensoñación que la propia obra convoca de punta a punta): una genealogía de divinidades menores, no de los grandes dioses olímpicos, marcada además por la expulsión, ya que Momo es arrojado del Olimpo por criticar a los dioses mayores. Diego nace, entonces, de un dios caído, bastardo respecto del núcleo de poder divino. Esa condición no es un detalle biográfico menor: es la marca de origen que el análisis extiende, por analogía y no por cita textual, a la comunidad que rodea a Momo desde su destierro. Se trata de una ascendencia que no reclama pureza olímpica, sino que asume su lugar en el margen del linaje.

CC BY

Conviene ser precisos en este punto: esta idea de un origen bastardo o mestizo como condición constitutiva de lo americano tiene una larga tradición en el pensamiento latinoamericano, y rastrear sus filiaciones exactas exigiría un capítulo aparte, sin que corresponda aquí atribuirla a una formulación puntual. Lo que interesa para esta lectura es que el texto de Spregelburd inscribe a Diego, desde su nacimiento, en el lado excluido de la genealogía divina, y que esa exclusión es la condición de posibilidad de todo lo que sigue: un dios menor solo puede engendrar un semidiós menor, ajeno a las reglas del poder mayor.

Ese linaje bastardo admite, además, una lectura poscolonial directa, que el propio contraste geográfico de la obra habilita. Un país que nace históricamente como colonia y luego se independiza de su reino de origen reproduce, en la escala política, la misma estructura que Momo encarna en la escala mítica: una descendencia que no reclama legitimidad plena respecto del centro del que proviene, sino que funda su propia autoridad en el margen, precisamente a partir de esa ilegitimidad de origen. El carnaval mismo, como fiesta de los descastados y de quienes carecen de visibilidad social, funciona como el ritual que actualiza año tras año esa doble condición: bastarda respecto del Olimpo, emancipada respecto de la corona.

Hay un dato extratextual, verificable, que puede leerse en la misma clave. En heráldica, la condición de bastardía se marca en el escudo familiar con la llamada barra de bastardía, una pieza que no implica necesariamente deshonra: cuando corresponde a un bastardo de sangre real, era, por el contrario, un signo de orgullo, la marca visible de pertenecer, aunque fuera por vía ilegítima, a un linaje mayor. Argentinos Juniors, el club de las divisiones inferiores donde Diego creció y donde, a los nueve años, declaró ante una cámara que sus sueños eran dos (jugar un Mundial y salir campeón de octava), lleva desde su fundación una banda blanca que cruza el rojo del pecho de sus camisetas. Es la misma figura, y con la misma orientación, que la heráldica reserva para marcar al hijo bastardo de un linaje mayor. Vestir esa banda, entonces, puede leerse retrospectivamente, desde el mito que este trabajo reconstruye, como la marca visible de la misma bastardía divina que Momo hereda de su padre caído: no una vergüenza que ocultar, sino un blasón que se lleva con el orgullo de saberse, aunque sea por el margen, de sangre mayor. La duplicación mítica permite así que el espectador lea como linaje semidivino lo que la biografía de Maradona solo ofrece como origen humilde.

5. El destino como único límite de Zeus

Hay un segundo desplazamiento de poder que el texto trabaja con cuidado en el canto de Ío: ningún dios del Olimpo, ni siquiera Zeus, puede torcerle la mano a Diego, porque este no compite en el tablero donde Zeus manda. Zeus gobierna el rayo, el destierro, la genealogía, el castigo. Sin embargo, el propio relato de Prometeo muestra que hay una sola fuerza frente a la cual Zeus queda indefenso: el destino, encarnado aquí en la profecía sobre Tetis. Zeus puede todo menos torcer lo que está profetizado; por eso necesita el silencio o la palabra de Prometeo y, cuando la obtiene, tiene que negociar en lugar de simplemente imponer. En esta economía mítica, solo el destino manda tanto sobre los héroes como sobre los dioses: es la única instancia que no reconoce jerarquía olímpica.

Diego, en cambio, no necesita ganarle esa pulseada a Zeus porque nunca entra en ese terreno. Viene de un lugar olvidado del mapa divino y, sin embargo, termina por torcerles la mano a los propios dioses que se creen dueños del futuro: los que fabricaron la Cultura como estatuilla de barro y reparten violines a los barrios altos y bombos con una nota sin nombre

CC BY

a la llanura. Diego no vence a Zeus en el terreno del destino ni de la profecía. Lo vence, si se puede hablar de victoria, en el terreno de lo inútil: la pelota redonda que ningún dios supo prever como forma de poder.

6. Momo y la forma: payada, milonga, murga

El vehículo formal elegido por Spregelburd no es accesorio a esta lectura: es su condición de posibilidad. La payada, con su convención de pacto oral y su convocatoria directa al público, y la milonga, con su capacidad de mezclar lunfardo, gringo y esperanto en un mismo aliento, son las formas que Momo hereda de su propia condición de dios caído entre los hombres. Si Momo firma su pacto "con el cuerpo", con movimientos que sacuden al hombre como si fuera un títere de goma, la payada hace lo equivalente con la lengua: sacude el registro culto con lunfardo, gauchesco y estribillos de pop traducidos al esperanto, sin pedir permiso.

Esa forma es la que permite que el mito circule por fuera del circuito que la Cultura, personificada y celosa, había reservado para sí. Es la misma exterioridad que Dussel (2004) describe como productora de una razón no asimilada por el centro, trasladada aquí al plano de la forma teatral y musical. La forma popular es, así, el lugar donde la duplicación produce su efecto sobre el público: el mito griego llega a la platea en el idioma de la tribuna. La *skene* deviene en estadio.

7. La Pandora invertida: la Cultura como "toda-dotada"

El texto ofrece todavía otra duplicación mítica, esta vez centrada en la figura de la Cultura. En el mito clásico, Pandora es creada por los dioses como castigo, no para Prometeo, sino para los hombres; en particular, para Epimeteo, el hermano torpe que acepta el regalo que Prometeo le había advertido que rechazara. Su nombre, "toda-dotada", remite al hecho de que cada dios le entrega un don. En *Diego Armando Prometeo*, ese lugar lo ocupa la Cultura: también ella es creada por los dioses (Apolo la modela, Hefesto la cuece, Afrodita la pinta, Hermes la deposita en la tierra); también ella reúne en sí los dones repartidos por el Olimpo, y también ella delega ese reparto desigual en el ministerio, su brazo administrativo, que entrega violines a los barrios altos y bombos con una nota sin nombre a la llanura.

La inversión consiste en que Pandora abre la caja que libera los males sobre los hombres, mientras que la Cultura, en el texto de Spregelburd, cierra el reparto a través de su brazo administrativo: el ministerio "reparte violines, liras y arcos" entre los artífices de los barrios altos, mientras que "en las llanuras, en cambio, el ministerio arroja unos bombos con una sola nota". Es una Pandora que administra el daño por vía burocrática, en lugar de derramarlo de una vez.

Vale la pena detenerse en el detalle técnico que sostiene esta anécdota, porque profundiza en la misma lógica de bastardía que el análisis desarrolla a propósito del linaje bastardo de Momo. La nota a la que Spregelburd niega expresamente un nombre (ni do, ni re, ni fa, ni mi bemol) no es una nota cualquiera: la escala cromática de doce sonidos que rige la armonía culta arrastra, entre sus propios naturales, dos irregularidades estructurales, notas que no admiten un bemol propio y distinto (fa y do, cuyo bemol coincide enarmónicamente con mi y si, respectivamente). El bombo del llano, con su nota sin nombre, no se limita, entonces, a carecer de lugar en el pentagrama de la Cultura: se atreve, además, a interpelar, mediante un chiste técnico, la propia imperfección constitutiva del sistema armónico que lo excluye, una grieta que los doce sonidos arrastran desde su origen y que solo un oído formado puede advertir.

CC BY

e-ISSN: 2955-8697
Núm. 5, 317-331, 2026

Es un guiño reservado a los espectadores cultos, un dato que el texto desliza al pasar y que opera, para quien lo reconoce, según la misma economía que el Talmud atribuye a cierto tipo de saber esotérico: que quien entienda, entienda y calle. La bastardía de Diego, así, no es solo la exclusión de un linaje menor, sino también la capacidad de esconder, dentro de la forma más humilde disponible, una crítica que solo el propio Olimpo cultural, si presta atención, puede descifrar. Ese reparto desigual se expresa, además, mediante un vocabulario social preciso: la Cultura desprecia lo que procede del cabecita negra o del pie descalzo, expresiones que remiten a una estratificación racializada y de clase específica del imaginario rioplatense, no a una metáfora vaga de lo popular.

Queda una paradoja que el propio texto no resuelve, pero tampoco oculta: quien pone en escena esta crítica feroz a la Cultura es el propio Spregelburd, uno de sus mayores exponentes institucionales y miembro de la Academia Argentina de Letras. Esa paradoja se vuelve menos incómoda si se distingue, como conviene hacer aquí, entre la Cultura en sentido antropológico (el conjunto de prácticas, lenguas y símbolos de una comunidad, sin jerarquía interna) y el cultivo de los bienes del espíritu en el sentido más restringido y clasista que la obra satiriza (la lira, las doce notas, el violín como patrimonio reservado). Spregelburd no ataca la cultura en el primer sentido, que la murga y la payada encarnan tanto como cualquier academia; ataca el reparto desigual de la segunda. Y lo hace, no por casualidad, desde una posición de autoridad dentro de esa misma institución, que le permite señalar la desigualdad sin quedar fuera de ella.

8. Música y texto: ilustración mutua, no lenguajes independientes

El trabajo lingüístico de la puesta en escena no es un rasgo secundario. Rafael Spregelburd, miembro de la Academia Argentina de Letras desde 2024, ha hecho de la invención de lenguas un núcleo explícito de su poética: en su discurso de recepción académica, pronunciado el 11 de septiembre de 2025, sostuvo que inventar una lengua y crear una obra son, para él, dos operaciones casi idénticas (Spregelburd, 2025). *Diego Armando Prometeo* pone en escena exactamente esa equivalencia: el esperanto que traduce y universaliza "El sueño del pibe", tango localista si los hay, y la conversión en zamba de una canción de *synth-pop* ochentoso son dos operaciones de una misma familia, en las que la invención de una lengua y la de una forma musical constituyen el mismo gesto.

Conviene precisar el estatuto de esa cita musical. "El sueño del pibe" es un tango con letra de Reinaldo Yiso y música de Juan Puey, registrado a comienzos de los años cuarenta, que narra cómo un club convoca a un pibe de barrio para una prueba y cómo este sueña, esa misma noche, con convertirse en estrella. El propio título ya marca la ambigüedad que le interesa a Spregelburd: no es la promesa de un triunfo, sino la fantasía de alcanzarlo, soñada antes de cualquier comprobación en la cancha. Esa ambigüedad entre lo soñado y lo cumplido es, precisamente, la misma que atraviesa toda la obra respecto de Diego: el texto nunca deja del todo claro si lo que se narra sucedió o si también es un sueño de Momo hecho carne por una noche.

Ese cruce de temporalidades musicales no se agota en el tango. Las didascalias de la obra funcionan como una cronología comprimida de la música popular que atraviesa a Momo de principio a fin: arranca con la guitarra criolla, pasa por la milonga triste que acompaña la caída del dios, se detiene en la traducción al esperanto de un tema de *synth-pop* ochentoso convertido en zamba y, en pleno clímax del sueño del pibe, vira sin aviso a Bad Bunny. El hilo

CC BY

e-ISSN: 2955-8697
Núm. 5, 317-331, 2026

conductor es que todas las canciones remiten a los sueños. Ese viraje no es un chiste de actualización fácil: es la manera más económica que tiene el texto de decir que el sueño del pibe no terminó en los años cuarenta ni en el Mundial de 1986, sino que sigue sucediendo hoy, en otro idioma musical y con otro acento urbano, pero con la misma estructura de deseo. Después llegan un solo de bombo y acoples, así como un solo de discos y loops: dos momentos en los que la música deja de acompañar el relato y pasa a marcar, ella sola, el quiebre de una escena a la siguiente. El bombo lo hace cuando entra en escena la Cultura personificada; los *loops*, cuando el relato se acerca al final del ciclo. La obra cierra ese recorrido con la fórmula "paté de pop", una síntesis casi culinaria de todo lo que vino sonando: alta y baja cultura musical prensadas en la misma masa, sin que ninguna de las dos termine de digerir a la otra.

Ese doble desplazamiento lingüístico y musical, sostenido en escena por el diálogo entre el payador y el músico Nicolás Varchausky, no funciona como un código autónomo respecto del texto, sino mediante un régimen de ilustración recíproca: a veces la música ilustra lo que el texto está narrando y otras es el texto el que explica o comenta lo que la música está haciendo. El pasaje en el que el payador se detiene a traducir y ordenar alfabéticamente los términos de la milonga original es el ejemplo más claro de esta segunda dirección. Esta relación de ilustración mutua, más que de independencia, refuerza la lectura de la payada como forma que no compite con la Cultura instituida en su propio terreno (el de la autonomía de las artes), sino que arma un objeto híbrido, deliberadamente impuro.

9. El carnaval como matriz teatral instituida: el contraste uruguayo

El contraste entre carnaval periférico y Cultura oficial que organiza la obra tiene, además, un correlato regional. En Uruguay, la murga ha alcanzado un grado de integración en la matriz teatral que no tiene equivalente en la Argentina de la obra: agrupaciones como Agarrate Catalina se han presentado en escenarios de primer nivel internacional, y el género es reconocido oficialmente como una de las manifestaciones culturales del país. La propia tradición murguera cuenta, entre sus hitos históricos, con la retirada de 1968 de La Milonga Nacional[1], con letra de Carlos Modernell ("Dios Verde"), que comienza con el recitado de un niño que pregunta a su madre: "¿Qué es una murga, mamá?". Ese es el mismo recitado que Spregelburd cita casi textualmente en el canto cuarto, cortado justo antes de que la murga responda con su verso: "Murga es una golondrina que en su romántico vuelo…".

Esa cita interrumpida funciona como un guiño a esa tradición uruguaya de institucionalización de la murga, precisamente en el momento del texto en que la Cultura, personificada, observa el desfile de Momo con una mezcla de desprecio y control administrativo. Spregelburd señala así, de paso, que la fusión entre carnaval y teatro serio que en Uruguay ya se ha producido todavía no ha tenido lugar en el universo de la obra.

10. El narrador como rapsoda: la épica desde Chivilcoy

La voz que sostiene todo el relato no es la del payador en sentido estricto, sino algo más próximo a la del criollista, ese recitador de versos criollos que administra un repertorio ya fijado y lo actualiza ante un público concreto. Ese narrador se presenta, además, con una

1 La tapa del disco se utiliza posteriormente en la obra, junto con una carpeta burocrática de expediente en la que se lee "pen drive", un guiño a una excelente charla TED de Rafael Spregelburd: https://www.youtube.com/watch?v=8EEZdO0KAGo&.

CC BY

identidad social muy precisa: "trabajo de empleado en un teatro de provincia", dice de sí mismo en el prólogo, "de Chivilcoy", localidad que el propio texto denominada, con orgullo local, "Capital Provincial del Teatro". Es un funcionario menor a quien "el ministerio" le pide, por una noche, "que haga a un la'o mis tareas diminutas, y que les cuente a ustedes esta historia", al amparo del dios Momo.

Esa figura (la del funcionario menor que recibe un encargo puntual para cantar una gesta) es funcionalmente equivalente a la del rapsoda griego, el recitador profesional de la épica homérica que no compone desde una autoridad divina propia, sino que transmite un canto ya existente investido de ocasión ritual. Spregelburd construye así una *mise en abyme* de su propio lugar como autor: al poner el relato a manos de un funcionario de provincia contratado por una noche, se ubica a sí mismo, como autor real, en una posición análoga. Esto permite una hipótesis fuerte: contar la gesta de Diego Armando Maradona en clave de titanomaquia o gigantomaquia convierte a Spregelburd, de hecho, en una suerte de Homero, Virgilio o Camões contemporáneo, un poeta épico que narra la fundación de una comunidad (no una nación en sentido clásico, sino el pueblo llano de Fiorito, Pianura y Soccavo) a través de las hazañas de su héroe. Una gesta nacida del barro y de la contracultura reclama, y obtiene, su propia epopeya de la contracultura.

11. El salto y la mano de Dios: el cuerpo que rompe cadenas

El pacto de sangre que Momo firma con su gente, descripto en el canto cuarto como una serie de movimientos especiales que sacuden al hombre como si fuera un títere de goma, encuentra su correlato más concreto en un fenómeno corporal real de las tribunas argentinas: el salto colectivo e intermitente, con una codificación de movimientos de piernas que remite (por préstamo conceptual, no por cita textual) a la noción de *Umwelt* de Jakob von Uexküll, es decir, al mundo propio y autocentrado de un organismo o una comunidad, que organiza su percepción y su acción según un código que le es interno. Ese salto, en su forma más reconocible y más estilizada, funciona como una dramatización corporal exacta de la liberación de cadenas que el propio texto atribuye al sueño recurrente de Momo.

Leído en esa clave, el gol marcado con la mano contra Inglaterra, mencionado hacia el final del canto sexto como la única vez que Diego usó las manos para demostrar ""que se era un dios", no es solamente una anécdota de trampa deportiva. Es la versión futbolística del mismo gesto que el salto de las tribunas dramatiza con el cuerpo entero: una ruptura de las reglas que el sur impone al norte jugando, precisamente, en el propio terreno de juego del norte. Ni el rayo ni el casco ni el arco ni el sello hubieran servido para eso. Hacía falta, una vez más, algo tan inútil e irregular como una mano de más.

12. La *hybris* del Diego: desmesura y castigo de los dioses envidiosos

Queda un último desplazamiento por señalar, que ya no pertenece al plano del mito heredado, sino al de la propia biografía pública de Maradona. El texto lo convoca sin nombrarlo con ese término griego: la *hybris*, la desmesura que en la tragedia clásica antecede y explica el castigo de los dioses. El propio texto roza esa idea cuando, a propósito del gol con la mano, afirma que "había que demostrar que se era un dios, y la prueba mayor (…) debía ser —¡cómo no!— la impunidad". La vida de Diego, dentro y fuera de la cancha, puede leerse como una encarnación completa de esa misma lógica de impunidad: no solo el talento sin freno en el juego, sino también la falta de contención en su modo de vivir fuera de él.

CC BY

Leído así, el deterioro final del personaje, sus excesos y la fragilidad de un cuerpo que no supo o no quiso cuidarse se vuelven legibles en clave de castigo trágico, más que como una simple biografía triste. Los dioses envidiosos, molestos por la impertinencia de un semidiós que les arrebató algo sin pedirles permiso, no necesitan encadenarlo a una roca. Les basta con dejar que la propia desmesura del titán haga su trabajo.

Esta lectura no está tan lejos de lo que el propio texto insinúa cuando hace notar que Diego, a diferencia de Prometeo, no tuvo una dimensión temporal larga ni una estrategia de supervivencia. La *hybris* es, en cierto modo, el reverso trágico de esa misma inmediatez sin cálculo que, al abordar el don rechazado y las dos temporalidades, aparecía como virtud: la inutilidad hermosa de la pelota, la gloria breve sin negociación. Lo que permite a Diego robar lo inútil sin miedo es la misma falta de cálculo que, llevada al terreno de la propia vida, no distingue una frontera entre la gloria y el exceso que la consume.

13. Síntesis: dos variantes de una poética

Puestas en diálogo, esta lectura y la que hicimos sobre *Inferno* permiten distinguir dos variantes de una misma poética. En *Inferno*, la matriz generativa es un cuadro (*El jardín de las delicias*) y el procedimiento organiza siete cantos según las virtudes teologales y cardinales. En *Diego Armando Prometeo*, la matriz es un mito griego y el procedimiento organiza los cantos a partir del contrapunto entre Prometeo y Diego. En ambos casos, Spregelburd no cita la matriz occidental para prestigiar su propio texto, sino para hacerla trabajar como un sistema que se reescribe desde el margen: el margen de la tortura interiorizada en *Inferno* y el margen geográfico y de clase (Fiorito, Pianura, Soccavo) en *Diego Armando Prometeo*.

La diferencia central que aporta esta segunda obra es el tratamiento del tiempo. Si en *Inferno* la indecidibilidad entre tortura y pesadilla producía una temporalidad suspendida, aquí la temporalidad se vuelve el eje explícito del contraste: la espera titánica frente a la gloria breve. Esto permite pensar la transmodernidad no solo como una cuestión espacial (centro y periferia), sino también como un régimen temporal: la razón que emerge desde la exterioridad no necesariamente adopta el tiempo largo y estratégico del sujeto que negocia con el poder establecido. A veces adopta, como Diego, un tiempo corto que no negocia nada y que, sin embargo, deja templos.

HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

Diego Armando Prometeo no es una alegoría de Prometeo, sino su inversión funcional. A la pregunta por el para qué de esa duplicación, el análisis permite responder en dos planos. En el de la composición, el mito griego funciona como serie de control: cada canto se lee en contraste con lo que el titán habría hecho. Esa comparación constante es la que vuelve significativas la inutilidad de la pelota, la brevedad de la gloria y la bastardía del linaje. En el de la recepción, la duplicación obliga al espectador a sostener dos relatos a la vez y a descubrir que el que mejor conoce, el de Maradona, es justamente el que el Olimpo no supo prever. Ahí se juega la dimensión transmoderna de la pieza: una razón que no disputa el tablero de Zeus, sino que lo vuelve irrelevante con la pelota, la payada y el bombo de la nota sin nombre.

CC BY

Queda abierta, como línea de trabajo futura, la comparación sistemática entre las dos matrices generativas de Spregelburd relevadas hasta ahora (la pictórica en *Inferno* y la mítico-popular en *Diego Armando Prometeo*), que permitiría precisar si se trata de un procedimiento estable en su dramaturgia o de dos soluciones puntuales a problemas distintos.

DECLARACIÓN SOBRE EL USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL

El presente artículo fue redactado por el autor con la asistencia de un agente de desarrollo propio que funciona con Sonnet 5, un modelo de lenguaje de gran escala utilizado en distintas etapas del proceso: edición y reestructuración del texto, verificación factual de citas y datos históricos y biográficos referidos en el análisis, y adecuación del manuscrito al formato exigido por la revista. El análisis se basa en la presencia del autor en el estreno de la obra y en su amplia trayectoria en el estudio de la poética de Rafael Spregelburd.

CC BY

REFERENCIAS

Abraham, L. E. (2015). Figuras de inhumanidad: memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd. *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 25*(31), 3-18.

Alabarces, P. (2021). Maradona: mito popular, símbolo peronista, voz plebeya. *Papeles del CEIC, 2021*(1), heredada 2, 1-11. https://doi.org/10.1387/pceic.22540.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media* y en el *Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.

Borkenztain, B. (2026a). *Complejidad, autopoyesis y transmodernidad: «Inferno» de Rafael Spregelburd* [Manuscrito inédito].

Borkenztain, B. (2026b). Naufragar con método: Fractalidad, caos y periferia en el teatro de Rafael Spregelburd. *Teatro*, (15). https://doi.org/10.5354/0719-6490.2026.85945.

Dussel, E. (2004). Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación). En R. Fornet-Betancourt (Ed.), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual* (pp. 123-160). Trotta.

Fisher, N. R. E. (1992). *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Aris & Phillips.

García Cames, D. (2018). El gol y el héroe. Aproximación mítica a Maradona en tres cuentos argentinos. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, 6*(2), 413-431. https://doi.org/10.37536/preh.2018.6.2.788.

Graham-Jones, J. (2014). Anticipated Failure, or Translating Rafael Spregelburd's Plays into English. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, 68*(3), 135-146. https://doi.org/10.1080/00397709.2014.938985.

Jambrina, N. (2013). Grotesque et modernité en crise dans le théâtre de Rafael Spregelburd. *Cahiers de Narratologie*, (25). https://doi.org/10.4000/narratologie.6787.

Pinta, M. F. (2022). *El fin de Europa* (y de lo que no es Europa). Motivos y versiones del final según Rafael Spregelburd. *Anclajes, 26*(1), 71-91. https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2616.

Rimoldi, L. (2010). La dramaturgia de Rafael Spregelburd y su recepción en el campo teatral alemán. *Gramma, 21*(47), 46-56.

Spregelburd, R. (2023). *Diego Armando Prometeo* [Texto teatral]. Funesiana, colección Capricho.

Spregelburd, R. (2025, 11 de septiembre). *Las palabras de los otros* [Discurso de recepción académica]. Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, Argentina.

Zucchi, M. N. (2020). Subjetividad autoral en *La paranoia*, de Rafael Spregelburd: posicionamiento de burla y construcción de un ethos intelectual como mecanismo de legitimación enunciativa. *Forma y Función, 33*(2), 167-186. https://doi.org/10.15446/fyf.v33n2.88470.

CC BY