humanitas supplementum

Pervivencia del mundo clásico en la literatura:

tradición y relecturas

Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro (coords.)

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

HVMANITAS SVPPLEMENTVM • ESTUDOS MONOGRÁFICOS
ISSN: 2182-8814

Apresentação: esta série destina-se a publicar estudos de fundo sobre um leque variado de temas e perspetivas de abordagem (literatura, cultura, história antiga, arqueologia, história da arte, filosofia, língua e linguística), mantendo embora como denominador comum os Estudos Clássicos e sua projeção na Idade Média, Renascimento e receção na atualidade.

Breve nota curricular sobre os coordenadores do volume

Aldo Rubén Pricco es catedrático titular de Latín y de Literatura Clásica en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) desde 2007 y desde 1985 ha cumplido funciones de Profesor Asociado. Dirige desde 1992 el "Centro de Estudios Latinos" y el "Centro de Investigaciones Teatrales" de la universidad referida. Además de su dedicación a los estudios clásicos, es director escénico, actor e investigador teatral. Su doctorado consistió en el estudio del fenómeno de la comedia romana desde perspectivas no sólo filológicas sino también retóricas, para lo que ha venido desarrollando desde hace años la disciplina "Retórica escénica", cuyas hipótesis postulan el hecho escénico como una máquina retórica capaz de diseñar y mantener la expectación. Ha traducido y adaptado piezas de Plauto para la escena y ha dirigido su versión de *Miles gloriosus* con el elenco oficial "Teatro de la Universidad" de la Universidad Nacional de Rosario. Por la traducción de *El soldado fanfarrón* (2006) ha obtenido el Premio "Teatro del mundo" de la Universidad de Buenos Aires. Con el mismo grupo de trabajo puso en escena y dirigió *Las troyanas* (2006-2008), en una versión personal de mixtura entre *Troades* de Séneca y *Las Troyanas* de Eurípides. Participó de volúmenes colectivos sobre Plauto y Terencio y es autor de numerosos capítulos sobre teoría teatral, actuación teatral, teatro antiguo y teatro comparado. Ha dirigido y dirige proyectos de investigación sobre *palliata* plautina. Una de las cuestiones fundamentales de su trabajo es la relación *scaena/cavea* y las implicancias de esta dinámica sobre hipótesis de escritura.

Stella Maris Moro es Profesora de Lengua y Literatura Latina en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC) y de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (Ateacomp). Integra el proyecto de investigación "Teatralidades romanas. La relación *scaena/cavea* en Plauto, Terencio y Séneca", bajo la dirección del Dr. Aldo R. Pricco. Ha publicado artículos sobre el teatro de Plauto y Terencio. Sus publicaciones incluyen, además, trabajos de investigación en las áreas de Lingüística y Oralidad. Actualmente está finalizando su tesis doctoral en Humanidades.

Série Humanitas Supplementum
Estudos Monográficos

Estruturas Editoriais
Série Humanitas Supplementum
Estudos Monográficos

ISSN: 2182-8814

Diretor Principal
Main Editor

Delfim Leão
Universidade de Coimbra

Assistentes Editoriais
Editoral Assistants

João Pedro Gomes
Marina Gelin Fernandes
Universidade de Coimbra

Comissão Científica
Editorial Board

Aurélio Pérez Jiménez
Universidad de Málaga

Carmen Morenilla
Universitat de València

Delfim Ferreira Leão
Universidade de Coimbra

Fábio de Souza Lessa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Francisco de S. José Oliveira
Universidade de Coimbra

Giorgio Ieranó
Università degli Studi di Trento

Isabel Velázquez Soriano
Universidad Complutense de Madrid

Joaquim Pinheiro
Universidade da Madeira

José Augusto Bernardes
Universidade de Coimbra

José Ramos
Universidade de Lisboa

Maria do Céu Fialho
Universidade de Coimbra

Maria Helena da Cruz Coelho
Universidade de Coimbra

Mark Beck
University of South Carolina

Santiago López Moreda
Universidad de Extremadura

Virgílio Hipólito Correia
Museu Monográfico de Conímbriga

Todos os volumes desta série são submetidos a arbitragem científica independente.

Pervivencia del mundo clásico en la literatura

tradición y relecturas

Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro (coords.)
Universidad Nacional de Rosario

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

Série Humanitas Supplementum
Estudos Monográficos

Título Title
Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas
Persistence of the classical world in literature: tradition and re-readings

Coord. Eds.
Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro

Editores Publishers
Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

Contacto Contact
imprensa@uc.pt

Vendas online Online Sales
http://livrariadaimprensa.uc.pt

Coordenação Editorial Editorial Coordination
Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica Graphics
Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

Infografia Infographics
Nelson Ferreira

Impressão e Acabamento Printed by
Simões & Linhares, Lda. Rua 4 de Julho, Armazém n.º 2, 3025-010 Coimbra

ISSN
2182-8814

ISBN
978-989-26-1438-0

ISBN Digital
978-989-26-1439-7

DOI
https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contato Contact
@annablume.com.br

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA

POCI/2010

Projeto UID/ELT/00196/2013 -
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

© Setembro 2017

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis
http://classicadigitalia.uc.pt
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

A ortografia dos textos é da inteira responsabilidade dos autores.

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under
Creative Commons CC-BY (http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode)

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

Persistence of the classical world in literature: tradition and re-readings

Coord. Eds.
Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro

Filiação Affiliation
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Este volumen presenta una serie de estudios que proyectan su interés sobre el mundo antiguo y su permanencia a través de los siglos. Los autores aquí reunidos construyen un entramado de abordajes que develan desde diversos puntos de vista la potencia simbólica y expresiva de la literatura grecolatina. En ese sentido, se propone una indagación acerca de la reescritura de textos clásicos y la intertextualidad entre mitos y motivos de la literatura antigua en general y dramaturgias posteriores. Cada uno de los estudios presentados busca echar luz sobre las razones de su pervivencia en la crítica, en la literatura y en la escena teatral.

Palabras clave
teatro greco-latino – puesta en escena – pervivencia – reescritura – relectura

Abstract

This volume presents a number of studies that project their interest on the ancient world and its permanence through the centuries. The authors gathered here construct a framework of approaches that reveal, from diverse points of view, the symbolic and expressive power of Greco-Latin Literature. In this sense, an inquiry questioning is proposed on the rewriting of classical texts and the intertextuality between myths and motives of the ancient literature in general and later dramaturgy. Each of the studies presented in this volume seeks to shed light on the reasons for the survival of these topics in criticism, literature and theatrical scene.

Keywords
Greek-Latin theatre – performance – persistence – re-writes – re-readings

Coordenadores

Aldo Rubén Pricco es catedrático titular de Latín y de Literatura Clásica en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) desde 2007 y desde 1985 ha cumplido funciones de Profesor Asociado. Dirige desde 1992 el "Centro de Estudios Latinos" y el "Centro de Investigaciones Teatrales" de la universidad referida. Además de su dedicación a los estudios clásicos, es director escénico, actor e investigador teatral. Su doctorado consistió en el estudio del fenómeno de la comedia romana desde perspectivas no sólo filológicas sino también retóricas, para lo que ha venido desarrollando desde hace años la disciplina "Retórica escénica", cuyas hipótesis postulan el hecho escénico como una máquina retórica capaz de diseñar y mantener la expectación. Ha traducido y adaptado piezas de Plauto para la escena y ha dirigido su versión de *Miles gloriosus* con el elenco oficial "Teatro de la Universidad" de la Universidad Nacional de Rosario. Por la traducción de *El soldado fanfarrón* (2006) ha obtenido el Premio "Teatro del mundo" de la Universidad de Buenos Aires. Con el mismo grupo de trabajo puso en escena y dirigió *Las troyanas* (2006-2008), en una versión personal de mixtura entre *Troades* de Séneca y *Las Troyanas* de Eurípides. Participó de volúmenes colectivos sobre Plauto y Terencio y es autor de numerosos capítulos sobre teoría teatral, actuación teatral, teatro antiguo y teatro comparado. Ha dirigido y dirige proyectos de investigación sobre *palliata* plautina. Una de las cuestiones fundamentales de su trabajo es la relación *scaena/cavea* y las implicancias de esta dinámica sobre hipótesis de escritura.

Stella Maris Moro es Profesora de Lengua y Literatura Latina en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC) y de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (Ateacomp). Integra el proyecto de investigación "Teatralidades romanas. La relación *scaena/cavea* en Plauto, Terencio y Séneca", bajo la dirección del Dr. Aldo R. Pricco. Ha publicado artículos sobre el teatro de Plauto y Terencio. Sus publicaciones incluyen, además, trabajos de investigación en las áreas de Lingüística y Oralidad. Actualmente está finalizando su tesis doctoral en Humanidades.

Editors

Aldo Rubén Pricco is a Full Professor who teaches Latin and Classical Literature at the National University of Rosario, Argentina, since 2007, and since 1985 has served as Associate Professor. He directs since 1992 the "Latin Studies Center" and the "Theatrical Research Center" at the referred university. In addition to his specialization on classical studies, he is a stage director, actor and theatrical researcher. His doctorate consisted in researching the phenomenon of Roman Comedy from philological perspectives but also from rhetorical perspectives. For this purpose, he has been developing for years the "Scenic Rhetoric" discipline, which hypothesizes the scenic event as a rhetorical machine capable of designing and keeping the audience's expectation. He has translated and adapted some of Plautus' plays for theater and has directed his version of *Miles Gloriosus* performed by the "Theater of the University", official cast of the National University of Rosario. For the translation of *The Braggart Captain* (2006), he has received the "Theater of the World" award from the University of Buenos Aires. Furthermore, with the same cast, he staged and directed *The Trojan Women* (2006-2008), in a personal, mixed version between Seneca's *Troades* and Euripides' *The Trojan Women*. He participated in collective books on Plautus and Terence and is the author of numerous chapters on theatrical theory, theater performance, ancient theater and comparative theater. He has directed and continues to direct research projects on *palliata* plautina. One of the fundamental questions of his work is the *scaena-cavea* relationship and the implications of this dynamic on writing hypotheses.

Stella Maris Moro is a Latin Language and Classical Literature Professor at the National University of Rosario (Argentina). She is member of the Argentine Association of Classical Studies (AADEC) and of the Argentine Association of Comparative Theater (Ateacomp). She is part of the research project "Roman Theatricalities. The relationship between *scaena-cavea* in Plautus, Terence and Seneca", under the direction of Dr. Aldo R. Pricco. She has published articles on the theater of Plautus and Terence. Her publications also include the results of her research in the areas of Linguistics and Orality. She is currently finishing her doctoral thesis in Humanities.

(Página deixada propositadamente em branco)

Sumário

Presentación 13
(Foreword)

Teatro griego

"Tal carruaje nos ha dado Helio…":
el recurso del carro alado en la Medea de Eurípides 17
("Such a car was given us by Helios ...": the use of a winged car in Euripides' Medea)
Elsa Rodríguez Cidre

Dioniso y las ménades: las marcas de una relación excepcional 25
(Dionysus and the maenads: the traces of an exceptional relationship)
Cecilia Colombani

Recepción en España y Portugal

Calderón de la Barca y la adaptación dramática
de *las Etiópicas* de Heliodoro 35
(Calderón de la Barca and the dramatic adaptation of Heliodorus' *Aethiopika*)
Rodolfo González Equihua

Argonautas celestiales. Mito y alegoría en *El divino Jasón* 47
(Argonautas celestiales. Myth and allegory in *El divino Jasón*)
Antonio Río Torres-Murciano

La descendencia de un tema plautino en la obra de teatro de Castelao 63
(Descent of a Plautus' theme in Castelao's production)
María Pilar García Negro

El sentido trágico en la obra de Francisco Ayala 71
(The sense of tragic in Francisco Ayala)
Inmaculada López Calahorro

La figura de Penélope en la dramaturgia española contemporánea.
De las *Heroidas* de Ovidio a *La tejedora de sueños* y *Polifonía* 81
(The figure of Penelope in contemporaneous Spanish dramaturgy. From Ovid's *Heroides* to *La tejedora de sueños* y *Polifonía*)
Martha Susana Díaz, José Ernesto Camaño

Antígona, "la razón suprema de la libertad": intertexto y metateatro en la recreación de Carlos de la Rica (1968) 91
(Antigone, "la razón suprema de la libertad": Intertextuality and metatheatre in Carlos de la Rica's re-creation (1968))
Carlos Morais

"A pesar de Homero, sangre y mujer de sí misma"
Acerca de *Las Voces de Penélope* de Itziar Pascual 105
("Despite of Homer, blood and woman of her own". About Itziar Pascual, *Las Voces de Penélope*)
Marcela Inés Coll, María Gabriela Simón

En Lisboa, un Edipo ... Bernardo Santareno,
António Marinheiro (O Édipo de Alfama) 115
(In Lisbon, an Oedipus ... Bernardo Santareno, *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*)
Maria de Fátima Silva

En Francia

"Si grita un profeta hay que acercarse a ver". Algunas observaciones sobre el personaje del Pueblo de Zanzíbar en *Les mamelles de Tiresias* 127
("If a profet cries we must come and see". Some observations about the figure People of Zanzíbar in *Les mamelles de Tiresias*)
Roberto Jesús Sayar

Figuras femeninas en el ritual del sacrificio: de Eurípides a Jean Racine 139
(Feminine figures in the sacrifices: from Euripides to Jean Racine)
María Isabel Barranco

Teoría y praxis: la pervivencia de la tragedia en el teatro francés 151
(Theory and praxis: the reception of tragedy in French theatre)
Carolina Brncić

El mito de Orfeo y la experiencia artística en Jean Cocteau 161
(The myth of Orpheus and Jean Cocteau's artistical experience)
Alejandro Palma Paz

Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 (Henri-René Lenormand, Jean Anouilh) 171
(About two unhappy ends of Medea in French theatre, 1930-1940 (Henri-René Lenormand, Jean Anouilh))
Véronique Léonard-Roques

La reinterpretación del *monstrum*. Análisis de *Calígula* de Albert Camus 183
(The reinterpretation of the *monstrum*. Analysis of Albert Camus' *Caligula*)
Patricia Zapata

En Latinoamerica

La afición a Grecia de Pedro Henríquez Ureña y el nacimiento de Dioniso en México a comienzos del siglo XX 195
(Pedro Henríquez Ureña's love for Greece and the birth of Dionysus in Mexico at the beginning of the 20th century)
Analía Costa

Edipo en Latinoamérica. Todo un show. Un acercamiento a *Edipo rey y su señora mamacita* de Peky Andino Moscoso 201
(Oedipus in Latinoamerica. A show. An approach of Peky Andino Moscoso' *Edipo rey y su señora mamacita*)
Silvana Soledad Ferrari

La Tradición Clásica en el Cine Mexicano (1963 - 1999) 211
(Classical tradition in Mexican cinema (1963-1999))
Rómulo Pianacci

Tiempos y espacios diferentes pero siempre las pasiones humanas 219
(Different times and cultural places but human passions, always)
Mirta Estela Assis de Rojo, Nilda M. Flawiá de Fernández

Medea carioca: una lectura de *Gota d'água*, de Paulo Pontes y Chico Buarque 229
(Medea in Rio: a reading of Paulo Pontes and Chico Buarque's *Gota d'água*)
Marcela Coria

Relaciones del coro y de los componentes del espectáculo con la acción dramática en *Una hoguera en las tinieblas* de Médici e Iñiguez 239
(Relations between the chorus and other performance elements with the dramatic action in *Una hoguera en las tinieblas* by Médici and Iñiguez)
Alejandra Mabel Liñán, Lucía Casal Viñote

El mito de Orfeo en el teatro argentino contemporáneo: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro 249
(The myth of Orpheus in contemporary Argentine theatre: *La casa sin sosiego* by Griselda Gambaro)
Lía Galán

Mito, Música y Teatro. *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro 261
(Myth, Music and Theatre. *La casa sin sosiego* by Griselda Gambaro)
Alicia Noemí Lorenzo

La expresión de la violencia en *Medea* de Eurípides y en la tragedia argentina *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González 273
(The violence expression in Euripides' *Medea* and the Argentine tragedy *Jasón de Alemania* by Javier Roberto González)
María Silvina Delbueno

Figuras míticas femeninas en la trilogía de mujeres griegas de Mariana Percovich 283
(Mythical female figures in Mariana Percovich's Greek women trilogy)
Stéphanie Urdician

Poética Comparada: el teatro griego clásico en la Postdictadura. Esquilo en las reescrituras y la concepción de Daniel Casablanca 297
(Comparative Poetics: the classical Greek theater in the Post-dictatorship. Aeschylus in rewrites and the conception of Daniel Casablanca)
Jorge Dubatti

Mercurio visita Buenos Aires: sobre una puesta contemporánea del *Anfitrión* plautino 311
(Mercure visits Buenos Aires: about a performance of Plautus's *Amphitruo*)
Viviana Diez

El soldado fanfarrón: pervivencia del acontecimiento teatral 321
(*El soldado fanfarrón:* persistence of a theatrical event)
Stella Maris Moro, María Eugenia Martí

César Brie: su Teatro antropológico político en *la odisea* de los Andes 335
(César Brie: his anthropological political theatre in *The Odyssey* of the Andes)
Mónica Bujacich

El escorpión blanco, una recreación de *Medea* 345
(*The White Scorpion*, a recreation of *Medea*)
María Cristina Silventi

Index nominvm et locorvm 355

Presentación

Si lo antiguo es algo que pertenece a otra época, que está antes o viene desde tiempo atrás, lo que sucede con la tradición grecolatina trasciende ampliamente esta denominación. Donde sea que situamos la mirada, encontramos expresiones diversas de la antigüedad: la dramaturgia, el cine, la literatura, la ciencia, el derecho y la arquitectura, los estudios académicos y filosóficos son sólo algunos de los ámbitos de la cultura en los que aparecen insistentemente personajes, formas, conceptos o imágenes del mundo griego o latino, desde su surgimiento hasta la actualidad.

Cabe preguntarse cuáles son las razones que continúan convocando a autores, críticos e investigadores en torno a manifestaciones culturales transitadas una y otra vez en escenarios, reuniones científicas, ensayos críticos y textos literarios surgidos en las más diversas latitudes geográficas y qué motivos son los que provocan la vigencia permanente de los estudios clásicos en los discursos académicos, artísticos y literarios.

Posiblemente, la tradición, en su más íntimo sentido etimológico, continúa ofreciendo ecos de voces que, aunque remotas, nos resultan familiares, semejantes a las nuestras.

Bajo el título de *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, este volumen presenta una serie de estudios que proyectan su interés sobre el mundo antiguo y su permanencia a través de los siglos. Los autores aquí reunidos ofrecen un entramado de abordajes que ponen en evidencia la potencia simbólica y expresiva de aquellos textos que se vitalizan en cada análisis, en cada lectura.

La mirada retrospectiva hacia la literatura de todos los tiempos permite trazar un recorrido por los modos de apropiación que, de aquella tradición, realizan las lecturas y reescrituras de estos textos a través de los siglos. Los textos clásicos, reescritos una y otra vez, a través de la historia de la literatura, han dado lugar a la transfiguración de personajes cuyas facetas se desajustan, se desacoplan y se vuelven a articular en combinaciones que se anclan sucesivamente en las aristas que esas máscaras ofrecían de manera más o menos definidas, o incluso apenas sugeridas. Transformaciones que parecen responder a la posibilidad de encontrar en aquellos modelos recursos que resultan pasibles de constituirse en mediadores para hablar de otros o de nosotros mismos.

Por su parte, el discurso de la crítica contemporánea, enfocado hacia la tradición clásica, lejos de considerar su interpretación como clausurada, se abre a experiencias de lectura que permiten desmontar capas significativas hasta ahora

inexploradas en los textos antiguos. Aquella lectura canónica, que obtura la interpretación de estos textos en un sentido único, *quasi* sagrado, es apartada, entonces, dando lugar a trayectos inexplorados aún que permiten acceder a ellos desde un horizonte de expectativas más propio y cercano a la contemporaneidad.

Si, además, consideramos la perspectiva temporal, el mundo clásico ha enfrentado de manera progresiva a través de los siglos el desafío que representa la transposición de ese universo discursivo a otros contextos separados por una lejanía (cultural, simbólica) cada vez más inconmensurable. La traducción, entonces, se convierte en un recurso y en una toma de decisiones referidas a los modos de la recepción. De esta forma y con el paso de los años, los autores antiguos han encontrado lecturas divergentes, atravesadas por otros discursos, otros contextos y, por tanto, con otras formas de apropiación de aquellos modelos. En la imposibilidad de la traducción absoluta, cada versión se presenta como un juego en la combinatoria de coincidencias y distancias.

En suma, estos son algunos de los muchos aspectos que mantienen el interés sobre la antigüedad clásica. Los autores aquí reunidos enfocan una u otra faceta, en busca de una síntesis que permita continuar deshilvanando las razones de su pervivencia, que es, a un tiempo, revitalización y permanencia, recepción y reescritura, transformación y persistencia. Dan paso, así, a que el lector de este volumen continúe la búsqueda.

Prof. Stella Maris Moro
Universidad Nacional de Rosario

Teatro griego

(Página deixada propositadamente em branco)

"Tal carruaje nos ha dado Helio…": el recurso del carro alado en la Medea de Eurípides

("Such a car was given us by Helios …": the use of a winged car in Euripides' Medea)

Elsa Rodríguez Cidre (elsale@fibertel.com.ar)
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen — Se analiza aquí la simbología del carro de serpientes aladas en el que huye Medea en la tragedia homónima de Eurípides. La escena de cierre corona el proceso de "divinización" de la protagonista a través de la utilización de este singular elemento de la *performance* teatral griega antigua.

Palabras Clave: Eurípides, Medea, carro, *theà apò mekhanés,* performance.

Abstract — It is analyzed here the symbology of the winged-serpents chariot with which Medea ran away in the homonymous tragedy of Euripides. The closing scene consummates the "deification" process of the protagonist through the use of this unique element of ancient Greek theater performance.

Keywords: Euripides, Medea, chariot, *theà apò mekhanés,* performance.

Eurípides ha sido considerado siempre un gran innovador del teatro clásico, por ejemplo, al reducir el papel de los coros o al subvertir las pautas habituales de apertura y cierre de las obras. *Medea* es una buena muestra de ello aun siendo una obra temprana en su carrera (431 a.C.). De hecho, en lo que concierne a su argumento, Eurípides fue el primero en hacer de Medea una filicida, lo que, como sabemos, terminará siendo luego el rasgo de identidad definitorio del personaje mítico[1]. Este dato es fundamental para comprender el modo en que Eurípides desarrolla su trama y para poder calibrar lo que sus primeros espectadores debieron haber experimentado cuando la protagonista se dirigió finalmente hacia la comisión de un doble filicidio. En este sentido, resulta muy significativo el uso de *red herrings*[2] que personajes como la nodriza van perfilando en sus discursos, confundiendo al auditorio respecto de qué modalidad cobraría finalmente la venganza de la esposa abandonada. Si apuntamos a las pautas formales, Eurípides también innova en esta tragedia al tratar a Medea como una *theà apò mekhanés* o *dea ex machina*[3]. Tal

[1] En las versiones previas de la tradición mítica, los hijos de Medea mueren como efecto de sus acciones pero no a manos de ella, sino lapidados por los corintios como castigo por haber portado a la hija de Creonte el vestido y las joyas causantes de su muerte.

[2] Dicha expresión ha sido extraída del ámbito de la crítica cinematográfica y es usada cuando el director/autor da guiños falsos al espectador/lector.

[3] Así se designa un frecuente recurso teatral de la tragedia antigua por medio del cual una divinidad hace su aparición al final de una obra para habilitar una solución al problema

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_1

como lo indica la expresión, estas eventuales epifanías son divinas y el hecho de que Medea, una mortal, cumpla ese rol representa una audaz novedad, tanto más si tenemos en cuenta que, además de mortal, Medea es criminal y filicida. En efecto, Eurípides en el devenir de la trama va dando pinceladas de una "divinización" que alcanza su clímax con el lugar que le da a la protagonista en el cierre de la tragedia[4].

Entre estas innovaciones hallamos el hecho de que Medea huya por el éter en un carro en el que se ha convertido el *theologeîon* desde el cual profiere sus últimos discursos[5]. Como señala Mastronarde (2002: 38-39), dos son los aparatos mecánicos que estaban en uso en el teatro durante la carrera de Eurípides: la *mekhané* y el *ekkýklema*[6]. La demanda de Jasón de ver los cuerpos de sus hijos y su llamado a abrir las puertas habría sugerido a la audiencia que el *ekkýklema* iba a aparecer pero Eurípides frustra esta expectativa con el inusual uso de la grúa para el escape de Medea con los cadáveres de sus hijos. Podemos detenernos en el juego teatral y escenográfico que se produce con esta innovación. Por un lado, hallamos, en un sentido espacial, un nuevo *red herring* ya que la mirada era conducida hacia las puertas (el intento de Jasón en 1317 y ss. de forzar una entrada) y el *ekkýklema* (los cadáveres habrían sido colocados sobre él para revelar por convención lo que estaba dentro de la casa[7]) en lugar de hacia la *mekhané* donde sorpresiva y dramáticamente Medea aparece sobre la casa. Todo esto genera en los espectadores el mismo estado de confusión que está experimentando en el mismo momento el personaje de Jasón. Por otro lado, este recurso de la *mekhané* determina diferencias de altura en el escenario que hacen a la trama (en cuanto permiten a la protagonista su huida[8]) y que hacen también al proceso de divinización que Eurípides viene ensayando con su personaje. En teoría el estatus cambiado de Medea puede también estar marcado por un cambio en su vestuario en esta escena. Para Sourvinou-Inwood (1997: 290-294), desde su aparición en el verso 214 hasta el 1250 viste un vestido griego normal pero al final (en 1317 y ss.) ella está completamente distanciada del coro, los griegos y la audiencia por la representación de un ornado vestido oriental. Mastronarde (2002: 41-42) considera que sin la guía explícita en el texto que señale el significativo gesto de cambio de vestuario uno debería ser reacio a

planteado en la trama. Tales divinidades aparecían en el *theologeîon*, plataforma sobre el edificio de la escena o también podían estar sostenidos por una *mekhané*, suerte de grúa que alzaba al actor hasta el *theologeîon* o que lo mantenía en el aire durante su intervención.

[4] Cf. Rodríguez Cidre 2012.

[5] Foley 1985: 70-71 analiza el uso de los carros terrestres en el registro trágico: la llegada de Agamenón y Casandra en el *Agamenón* de Esquilo, la de Clitemnestra en la *Electra* de Eurípides o la de Ifigenia en *Ifigenia en Áulide*.

[6] Para un detalle exhaustivo del primero, cf. Mastronarde 1990: 18-20; cf. también Cunningham 1954. Para el segundo, cf. Brioso Sánchez 2006. Cf. también Elliot 1979: 107.

[7] Cf. E. *Her.* 1030 o A. *Ag.* 1372.

[8] Mastronarde 2002: 10 detalla los obstáculos con los que se encuentra Medea.

asumirlo pero sí cree que Medea puede llegar a portar un adorno que marque su nueva condición. De una manera o de otra la filicida refleja escenográficamente su cambio de estatus mientras que Jasón permanece en la *skené* sin alcanzar nada de lo que pretende.

No solo Medea presenta características divinas sino que su discurso y el recurso al carro dan a entender que los dioses parecen estar de su lado. Las múltiples referencias a la ascendencia de la protagonista en el dios sol Helio y las también numerosas invocaciones a esta divinidad señalan la injerencia del dios en el destino de su descendiente en función del lazo parental pero también del papel que el sol tiene como testigo de los juramentos violados. Por una razón u otra, Helio entrega el carro salvador a su nieta sin mediar un pedido expreso a este tipo de ayuda[9].

¿Qué características tiene este carro? Si nos atenemos al texto la propia Medea parada sobre él nos dice en 1321-1322: τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατὴρ / δίδωσιν ἡμῖν, ἕρυμα πολεμίας χερός, "tal carruaje nos da Helio, padre de mi padre, amparo de la mano enemiga"[10]. El término usado, ὄχημα, remite en general al carro tirado por mulas y se halla opuesto a ἅρμα en tanto carro de guerra[11]. No hay mayores precisiones salvo en lo que concierne a la protección de la divinidad que aquí es explícita y crucial. Si uno retrocede unos versos, lo primero que dice desde el carro es: τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας, / νεκροὺς ἐρευνῶν κἀμὲ τὴν εἰργασμένην; / παῦσαι πόνου τοῦδ'. εἰ δ' ἐμοῦ χρείαν ἔχεις, / λέγ' εἴ τι βούλῃ, χειρὶ δ' οὐ ψαύσεις ποτέ, "¿por qué remueves y violentas estas puertas buscando los cadáveres y a mí, la perpetradora? Cesa en ese esfuerzo y, si tienes necesidad de mí, di si quieres algo, pero no me tocarás nunca con tu mano" (1317-1320). Esta es la primera línea hablada por Medea en su sorprendente y espectacular aparición en el carro enfatizando el amparo que este representa y con el cual huirá volando.

Ahora bien, la tradición afirma que este carro es conducido por serpientes o dragones alados y, como veremos, así se lo suele representar en el registro iconográfico. ¿Qué otros datos tenemos del don de Helio? El mensajero en 1122-1123 le dice a Medea: φεῦγε φεῦγε, μήτε ναΐαν / λιποῦσ' ἀπήνην μήτ' ὄχον πεδοστιβῆ, "huye, huye, no renuncies ni a un transporte marino ni a un carro de tierra"[12]. Si bien no hay otra referencia explícita al carro uno no puede dejar de pensar en las palabras de Jasón de los versos 1296-1298 cuando buscando a la asesina madre de sus hijos se dirige al coro: δεῖ γάρ νιν ἤτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω / ἢ πτηνὸν ἆραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος, / εἰ μὴ τυράννων δώμασιν δώσει δίκην, "pues necesario es que o bien se oculte bajo tierra o bien lleve su cuerpo alado

[9] Cf. Mastronarde 2002: 32.
[10] La edición base es la de Diggle y la traducción nos pertenece.
[11] En el registro trágico aparece en: S. *El.* 740, E. *Alc.* 67, *Supp.* 662, *Rh.* 621.
[12] Cf. Page 1955: 153; Elliot 1979: 95.

hacia el profundo éter, si no quiere pagar el crimen al palacio de los reyes". El vuelo alado que Jasón ve como imposible, pronto aparecerá desde lo alto mostrando el poder de Medea[13]. No hallamos aquí referencias a los dragones y, por otra parte, el carro sobre el cual el Sol se mueve portando la luz del día de Oriente a Occidente comúnmente es representado tirado por bueyes o caballos. Pero el detalle de que esté tirado por sierpes aparece en la primera hipótesis de la tragedia (esta vez con el vocablo que remite a carro de guerra, ἅρμα): "…y Medea, después de matar a sus propios hijos, en el carro de serpientes aladas (ἐπὶ ἅρματος δρακόντων πτερωτῶν) que recibió de Helio, sale transportada para Atenas y en aquel lugar se casa con Egeo, hijo de Pandión". La tradición también se asienta en el texto del escolio al verso 1320 donde se dice que el vehículo es tirado por dragones alados[14].

En este punto, nos hallamos en un terreno de conjeturas. El texto solo dice que se trata del carro de Helio y se entiende que vuela. Sin embargo, la datación de las representaciones iconográficas de la huida de Medea permite suponer que la innovación euripidea incluía también a los dragones alados[15]. En efecto, después del 431 a. C., fecha de la puesta de *Medea*[16], la protagonista aparece representada como filicida y, a veces, como maga oriental mientras que con anterioridad el tratamiento iconográfico era más diversificado (el episodio de las hijas de Pelias y la imagen del caldero, por ejemplo, era más frecuentado)[17]. En cuanto a Medea y el carro, no hay rastro de producción artística ática. Todas las imágenes provienen del área itálica, en particular de la cerámica italiota y, en época romana, de los sarcófagos y de los frescos de la pintura parietal. Veamos, pues, los vasos que han relevado los historiadores del arte en lo que hace a la huida de Medea y el carro de Helio[18]:

> (I) hidria de Policoro (Museo Nazionale della Siritide, *c.* 400 a.C. -35296): Medea con vestimenta extranjera y gorro frigio en un carro tirado por sierpes

[13] Cf. Mastronarde 2002: 374. Page 1955: 175 señala que el 1327 de Jasón (ἥλιόν τε προσβλέπεις) muestra que no ha tenido tiempo de acomodar su mente a esta nueva concepción del Sol. Su horrorizada exclamación es la convencional expresión de la idea griega de que el Sol está contaminado por la mirada de los que están en falta.

[14] Cf. Elice 2004: 17.

[15] Elice 2004: 31 señala que lo maravilloso en el mito de Medea está estrictamente relacionado con el elemento mágico ya que el motivo del dragón unifica los dos extremos del evento mítico: la Medea princesa de la Cólquide y la Medea mujer engañada en busca de venganza en Corinto, la joven maga capaz de cerrar el curso de los astros, de invocar al Sueño y de encantar al dragón custodio del vellocino de oro y la madre filicida que huye salvada en el mágico carro del Sol, tirado por dragones alados.

[16] Recordemos que participó por primera vez en el 455 a. C. con una tetralogía en la que figuraba *Las Pelíadas*, primera tragedia del poeta sobre el personaje de Medea y que trataba acerca de la venganza que ella ejerce al convencer a las hijas de Pelias de descuartizarlo y hervirlo en un caldero.

[17] Cf. Elice 2004: 22.

[18] Cf. Galasso 2013, Elice 2004: 22-23, Mastronarde 2002: 66-69, Guiraud 1996.

> y debajo los cuerpos de sus hijos, llorados por una figura arrodillada (que puede ser el pedagogo) y Jasón con una espada desenvainada;
> (II) crátera de Cleveland (Cleveland Museum of Art, *c.* 400 a.C. -1991.1): imagen similar a la anterior pero dentro de un nimbo de rayos solares con un *daímon* a cada lado; debajo los cuerpos de sus hijos sobre un altar, llorados por una anciana y un hombre (la nodriza y el pedagogo) y Jasón mirando;
> (III) ánfora de Nápoles (Museo Archeologico Nazionale, 340-330 a.C. -81954): Medea con vestimenta griega en un carro tirado por serpientes con el cuerpo de un hijo sobre el piso del carro, el otro sobre el suelo debajo; un *daímon* que sostiene fuego en frente del carro entre este y Selene;
> (IV) crátera de San Petersburgo (Hermitage, 340-330 a.C. -Б 2083): Medea con vestimenta griega en un carro tirado por serpientes sosteniendo el cuerpo de cada hijo en cada brazo;
> (V) crátera de Munich (Staatliche Antikensammlung, *c.* 330 a.C. -3296): en la banda superior Creonte agarrando a su hija muerta sobre el trono y otros personajes llorando o corriendo por ayuda; en la banda inferior Medea con vestimenta extranjera a punto de apuñalar a un hijo mientras un carro tirado por serpientes conducido por un *daímon* la aguarda; hacia la izquierda un joven armado protege los ojos del otro hijo y hacia la derecha el fantasma de Eetes mira.

De I a III, si bien hallamos tanto el filicidio como el carro no asociados con Medea previo a Eurípides, las correspondencias con el texto de la tragedia no son completas (el cuerpo o los cuerpos de los hijos permanecen fuera del carro; aparecen estas figuras llorosas, etc.). Cabe notar que las serpientes en este primer conjunto no aparecen dotadas de alas. En contraste, se puede ver la imagen IV como una ilustración del final de Eurípides o, por lo menos, como una representación más fiel y aquí las sierpes sí son aladas. Por último, la V muestra un interés casi teatral en los momentos de violencia que en la obra son narrados pero nunca vistos en escena.

Este relevamiento ha suscitado en la crítica múltiples hipótesis. Por una parte, es dable suponer que la obra euripidea se puso en escena con dragones alados y que esto se trasladó al registro iconográfico tal como ocurrió con el motivo del filicidio. Pero también surgen dudas al respecto ya que la evidencia iconográfica presenta discordancias con el relato euripideo, las cuales pueden interpretarse como consecuencia de la inspiración de alguna otra obra literaria, de una puesta en escena posterior en el mundo de la Magna Grecia, o incluso como una innovación propia del registro iconográfico no dependiente del ámbito teatral. Por ejemplo, podría tratarse de la transposición a Medea de una imagen frecuente, la del carro de Triptólemo, héroe representado con un vehículo de sierpes aladas en los vasos áticos desde *c.* 480 y 470[19]. Desde este último punto de vista, se podría invertir el razonamiento y suponer que los autores de la hipótesis

[19] Descripto por la temprana obra epónima de Sófocles (fr. 596). Cf. Mastronarde 2002: 377.

o el escoliasta trasmiten al texto euripideo una recreación mítica que el tragediógrafo no tiene por qué haber tenido en mente.

Ahora bien, lo cierto es que la imagen de los dragones alados, original o no de Eurípides, es muy funcional para el diseño del personaje de Medea y además resulta compatible con el estilo de construcción de la trama euripidea. La imagen de una serpiente alada condensa elementos ctónicos y uranios[20] que encajan perfectamente con la doble identidad de Medea en tanto ser mortal e inmortal, y también como un ser con claras referencias ctónicas (en particular su asociación con la diosa Hécate) pero también uranias (su ascendencia divina ligada al Sol). Un eco de esta duplicidad paradójica (la hibridez de estas serpientes las reenvía al mundo de lo monstruoso) podemos encontrar en el discurso de Jasón cuando hipotetiza como un *adýnaton* la posibilidad de que la asesina, para evadirse de su venganza, deba ocultarse bajo tierra o elevarse en vuelo hacia el éter (1296-1298). Este tipo de ironías con discursos previos de otros personajes es típico del estilo euripideo.

Por otra parte, en el registro iconográfico las serpientes presentan una fuerte relación con Medea (que Séneca llevará a su punto máximo). Mastronarde (2002: 377-378) señala que estos animales son asociados desde muy tempranamente con Medea como una figura (o diosa) con poderes mágicos: una representación etrusca del s. VII aparece para mostrar su confrontación en una sierpe de tres cabezas con otra detrás de ella (*LIMC* s.v. Medeia, n° 2); y una serie de cuatro vasos áticos de figuras negras del período 530-500 muestran el busto de una mujer flanqueado por estos reptiles y uno de los cuatro etiqueta a la mujer, Medea (*LIMC* s.v. Medeia, n° 3-6). El autor concluye que dichas imágenes no prueban que el carro de serpientes ya estuviera asociado a Medea pero indica por qué habría sido apropiado para ella. Así es posible que la utilería usada en el 431 a. C. fuera ya un carro de sierpes aunque no se pueden descartar las otras hipótesis.

Todas estas observaciones nos permiten concluir que en esta tragedia de Eurípides el motivo de la huida en un carro que vuela (con o sin serpientes aladas) reviste una importancia fundamental en el diseño del personaje y en la construcción del relato, ambos coronados en la apoteosis triunfante de una Medea que se ha vengado de todos sus enemigos y que no solo sale indemne sino que parte hacia un futuro mejor. Pero si es cierto que después de Eurípides no hay Medea que no sea filicida, sí encontramos Medeas que no huyen en carro alguno. Innumerables recreaciones del mito de la madre asesina terminan con el filicidio (como en la ópera de Cherubini o el film de Pasolini) sin necesidad de dar cuenta del futuro de la mujer bárbara. En ocasiones, la huida puede adoptar cierta forma banal como en el taxi amarillo al que se sube la protagonista de *Así es la vida* de Arturo Ripstein del año 2000, quien al son de un bolero deja atrás

[20] Cf. Elice 2004: 17.

los cadáveres de sus hijos en manos de un padre estupefacto mientras se encamina hacia la salida de la vecindad para tomar un taxi que terminará encuadrado en la imagen, recurrente en esta película, de una pantalla de televisión.

Entonces la huida de Medea es central en Eurípides mas puede no ser relevante para las recreaciones posteriores. Pero cabe preguntarse, respecto de aquellos que sí deciden poner en escena el motivo del carro de Helio, qué estrategias de performance llevan adelante para resolver esta mezcla de utilería y escenografía que configuraba el *theologeîon*/carro de la obra euripidea.

Para ilustrar estas posibles soluciones vamos a centrarnos en tres representaciones modernas que apelan a mecanismos bien distintos. En primer lugar, tenemos la *Medea* del japonés Yukio Ninagawa de 1978/1983. El decorado y los vestuarios así como el estilo oriental de la actuación generan un contundente efecto de exotismo para el espectador occidental. Y sin embargo, en lo que respecta al motivo del carro de Helio, la puesta de Ninagawa aparece como una versión fidelísima ya que en un gigantesco despliegue técnico y de abordaje escenográfico el carro desde el cual Medea enseña a Jasón los cadáveres de sus hijos literalmente vuela por el aire hasta perderse de vista. Cabe notar que el carro aparece adornado con grandes alas que, convencionalmente, podrían pensarse de dragón.

Una elección bien distinta es la que se ensaya en la representación de *Medea* en el Teatro Griego de Siracusa de 2009 en la que se privilegió la diferencia de altura entre Jasón y Medea así como la referencia al dios Helio. En efecto, el carro aparece como una gran bola de fuego desde la que suena la voz y se dibuja la silueta de la bárbara vengadora cuyo vestuario y vehículo vienen a confundirse. El descenso de esta esfera solar, su "apagarse", da lugar al fin de la obra misma.

Por último, una versión local, la puesta dirigida por Pompeyo Audivert en el Teatro San Martin de la ciudad de Buenos Aires en 2010/2011. Allí no encontramos utilería ni maquinaria escénica sino que en los segundos finales Medea, en una brillante economía de recursos, toma los brazos de los niños asesinados como si fueran las riendas del vehículo y el zarandeo de estos cuerpos genera no solo el efecto imaginario de estar conduciendo un carro que se confunde con la carne de los hijos muertos sino también un efecto de distancia cada vez mayor con el resto de los actores que están sobre el escenario pocos pasos atrás y en el mismo nivel de altura. El lenguaje corporal aquí suple la utilización de un implemento técnico que denote el carro pero ello ocurre sin negarle presencia real en escena e incluso lo llena de una carga semántica a la vez ajena y fiel al texto euripideo.

Bibliografía

Fuentes

Diggle, J. (1984), *Euripidis Fabulae* I. Oxford: University Press.

Elliot, A. (1979 [1969]), *Euripides. Medea*. Oxford: University Press.

Mastronarde, D. J. (2002), *Euripides. Medea*. Cambridge: University Press.

Page, D. L. (1955 [1938]), *Euripides. Medea*. Oxford: Clarendon Press.

Estudios

Brioso Sánchez, M. (2006), "Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el *ekkyklema*", *Habis* 37: 67-85.

Cunningham M. P. (1954), "Medea *apo mechanes*", *CPh* 99: 151-160.

Elice, M. (2004), "I draghi alati di Medea", in Bianchi, O., Thévenaz, O. (eds.), Mirabilia. *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, *Actes du colloque international (Lausanne, 20-22 mars 2003)*. Bern, Peter Lang: 15-34.

Foley, H. (1985), *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Galasso, S. (2013), "Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a. C. Saggio e galleria", *Engramma* 107,

http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1378

Guiraud, H. (1996), "La figure de Médée sur les vases grecs", in Menu, M. (ed.), *Médée et la violence* (*Pallas* 45). Toulouse, Presses Universitaires du Mirail: 207-218.

Mastronarde, D. J. (1990), "Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama", *Classical Antiquity* 9: 247-294.

Rodríguez Cidre E. (2012), "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides", in Atienza, A. *et alii* (eds.), Nóstoi. *Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, Eudeba: 361-370.

Sourvinou-Inwood, C. (1997), "Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy", in Clauss, J. & Iles Johnston, S. (eds.), Medea. *Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*. Princeton, University Press: 254-296.

Dioniso y las ménades:
las marcas de una relación excepcional
(Dionysus and the maenads: the traces of an exceptional relationship)

María Cecilia Colombani (ceciliacolombani@hotmail.com)
Universidad de Morón, Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen — El proyecto de la presente comunicación consiste en rastrear las marcas de la relación que se establece entre Dionisos y las ménades. Relación que también se entabla en el espacio teatral con los ciudadanos de la *polis*, convirtiendo al teatro en un espacio político. Nos valdremos de algunos pasajes emblemáticos de *Bacantes* para relevar la particular experiencia que se registra en el marco de la dimensión orgiástica. Se trata de captar el "entre" que se construye en el marco de tres tipos de vínculos, que hablan de tres registros de ser diferenciados: el ámbito de las cosas, el territorio de los pares antropológicos y el *topos* de lo sagrado.

Palabras Clave: Dionisos, Ménades, *Bacantes*, espacios de relación, teatro, orgía.

Abstract — The present communication aims to show the marks of the relationship established between Dionysus and the maenads. Relationship that is also engaged in the theatrical space with the citizen of the *polis*, turning the theatre into a political space. We will be relying on some *Bacchae's* emblematic passages for relieving the particular experience that is recorded under the orgiastic dimension. It is to capture the "between" that is being built in the framework of three types of links, which speak of three separate records to be: The scope of the things, the territory of the anthropological pairs and the *topos* of the sacred.

Keywords: Dionysus, the Maenads, *Bacchae*, relationships, theatre, orgy.

El proyecto de la presente comunicación consiste en rastrear las marcas de una particular relación, la que se establece entre Dioniso y las ménades, sus fieles seguidoras. Relación que también se entabla en el espacio teatral con los ciudadanos de la *polis*, convirtiendo al teatro en un espacio político. Nos valdremos de algunos pasajes emblemáticos de *Bacantes* para relevar la particular experiencia que se registra en el marco de la dimensión orgiástica. Se trata de captar el "entre" que se construye, ya que, acompañando a Martin Buber, creemos que el hombre sólo puede ser captado en relación[1]. Tal como sostiene el filósofo, el hombre no puede ser captado aisladamente, sino en el marco de tres tipos de vínculos que establece. La primera relación es la que entabla con los objetos, con el "ello", como espacio donde la relación no es comunicable; la segunda, en el umbral del lenguaje, es la que se entabla con otro "tú" y allí la relación se vuelve

[1] Buber 1960: 5 y ss.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_2

intercambiable. La última relación es la que se entabla con lo divino, con aquello que Buber llama "Tú máximo" y, en ese marco, la relación se vuelve plegaria.

Tres vínculos que hablan de tres registros de ser diferenciados: el ámbito de las cosas, el territorio de los pares antropológicos y el *topos* de de lo sagrado; tres registros ontológicos heterogéneos, de los cuales queremos relevar algunas marcas del vínculo que se establece con el tercer estamento. Buber no se refiere al tipo de relación que se instituye en el relato mítico pero nos valemos de su marco teórico para describir la excepcionalidad del "entre" que se da entre estatutos de ser radicalmente diferentes. En el caso de Buber estamos en presencia de un vínculo marcado por el signo del Absoluto. Allí la relación se juega en el marco del silencio y del recogimiento. La excepcionalidad está dada por la superioridad absoluta del Ser Supremo y sólo cabe la plegaria como forma posible de comunión frente a la inconmensurabilidad de la plenitud de ese Absoluto. No hay reciprocidad de comunión que tome alguna forma antropomórfica. La brecha ontológica entre el Tú máximo y el hombre es de tal envergadura que sólo el rezo postra al ser humano ante la grandeza del Tú. Se trata, en última instancia, del modelo que tantos sistemas metafísico-teológicos postulan como relación posible entre los estamentos de ser heterogéneos.

Nuestra propuesta es leer el "entre" desde otra perspectiva, notoriamente diferente en lo que se refiere a las posibilidades de vínculo con lo divino. Asistiremos a un espacio de características únicas respecto a los dispositivos de contacto entre lo sacro y lo humano. Dioniso representa otra cosa. El ritual que pone en juego el vínculo excepcional entre él y sus fieles adoradoras toma peculiares aristas, que se resuelven fundamentalmente en un vínculo que escapa a todo sedentarismo, a toda postración, a toda contemplación estática y silenciosa. Relación entrañable que devuelve "Un Dioniso rodeado de por vida de sus poseídas"[2]. Frente al recogimiento de los sistemas familiares, el dionisismo propone un estallido de las formas canónicas de vinculación y una ruptura de los modelos habituales de comunión con lo heterogéneo. Se trata de una alteridad absoluta, de lo otro en estado puro, que pone en clave nomádica y móvil a los miembros que se entrelazan en el "entre".

b. La fiesta

> "Ruido, mucho ruido, y con tanto ruido no escucharon el final"[3]

El encuentro entre Dioniso y sus seguidoras se produce en el marco de la orgía como la condición de posibilidad del acercamiento de esos dos *topoi* que de por sí constituyen dos razas o dos mundos ontológicamente impermeables, a

[2] Detienne 1986: 90.
[3] Sabina 1994.

partir de la brecha que separa la condición de mortales e inmortales[4]. No obstante, ese límite que el dios constituye para el hombre parece desdibujarse en la orgía y volver al dios más cercano, más próximo, no sólo física, sino simbólicamente. Dioniso es la contrapartida de la distancia ontológica que suele marcar a la divinidad en su alteridad radical; es un "dios más palpable" y, por ende, el plexo de conductas y sentimientos que con él se entablan son de un registro inédito frente a las ulteriores huellas de contacto con lo divino.

El ruido, el movimiento, la algarabía, la animalidad, la brutal presencia de la naturaleza en su estado puro y la *hybris* son las marcas de un "entre" que conoce reglas precisas de funcionamiento, pero que desconoce las habituales marcas de un contacto regular y circunscrito a los parámetros de la religiosidad oficial. Recorramos, pues, algunos pasajes de *Bacantes*, tal como propusimos, para relevar esas marcas: "Manifiéstate como toro o como multicéfala serpiente o como león de aspecto llameante. Ven, Baco, y al cazador de bacantes, tú, con rostro sonriente, échale un lazo mortal, porque interrumpió en el tropel de las ménades"[5].

El primer punto a recoger es la posibilidad mutante del dios que lo ubica en un estallido de la matriz identitaria. Frente a la identidad conservada como símbolo de la mesura ontológica, Dioniso es capaz de transformarse en animal y desde esa figura cumplir un acto de reparación capital, defender a sus seguidoras de la intromisión indebida de aquellos no iniciados. Dioniso-toro, Dioniso-león o Dioniso-serpiente se constituye en un gendarme que protege las fronteras de la pertenencia o no pertenencia al cerrado círculo mistérico, amén de proteger a sus fieles adoradoras que por él lo han dejado todo. Las reglas de la pertenencia no admiten extraños al festín sacro y las ménades se reservan el derecho de admisión. Conocemos el triste final de Penteo por no haber reconocido las reglas del juego. La tarea de custodia implica la paradoja de una muerte sonriente, de un lazo mortal manejado por un rostro que sonríe en su acción más cruel. Paradojas de un dios ambivalente con una identidad múltiple y multicéfala, tal como puede aparecer bajo el rostro de la serpiente.

La fiesta que sella el "entre" es una celebración de la naturaleza en sus formas más variadas; es la exhibición de lo natural en su forma más radical, sin velo, sin tul; pura naturaleza que sirve de marco a una experiencia extrema: "Alegre en

[4] Gernet 1981: 15-24. Gernet habla de Dioniso como un dios más palpable, en contraposición a Apolo, el señor muy alto que reina en Delfos. Esa palpabilidad parece achicar la brecha entre mortales e Inmortales y la isla parece consumar el sueño de la proximidad. En este capítulo alude a las dos razas o mundos impermeables entre sí que el plano humano y el plano divino determinan en su diferencia ontológica. Más allá de tal brecha, Gernet postula un doble movimiento, uno de aproximación y otro de asimilación, como formas de achicar la distancia. Es en este marco donde Dioniso, presente entre sus fieles, a partir de sus peculiares modos de aparición, se revela como un dios más palpable.

[5] E. *Ba.* 90-104.

las montañas, cuando entre las Tíades tumultuosas se recostó en tierra, llevando como indumento sacro una piel de cervatillo, sediento de sangre de cabrito degollado, gozando de carne fresca, mientras se apresuraba a las montañas de Frigia, de Lidia"[6].

Ha comenzado la fiesta, la cual no excluye el ritual homofágico como nota de excepcionalidad celebratoria. El dios se ha recostado entre sus seguidoras, alborotadas, tumultuosas, festivas, rompiendo las marcas del silencio y la postración que suele acompañar a la presencia del dios. El clima es de una festiva camaradería, coronada por la alegría del Señor, sediento de sangre y hambriento de carne. Ecos arcaicos de un ritual que rompe el dispositivo celebratorio más mesurado y fácil de capturar, seguramente en la línea de esta marca: "El Extranjero del interior, el dios que trata a cada uno a sangre y fuego a su antojo"[7].

La fiesta no da tregua; las marcas de la algarabía se reproducen en un clima dominado por el movimiento como contrapartida de la sumisa postración frente a lo divino. Es lo divino mismo lo que convoca a una acción que no reconoce fatiga: "…se desata en una carrera y en danzas frenéticas para excitar a las ménades errantes, acosándolas con sus clamoreos y agitando al aire los suaves rizos de su cabellera"[8].

Marcas de una escena extática, plena de movimiento y fuerza vital. La descripción evoca la intensidad de la vida en su expresión máxima. No hay rasgos de un clima antivital, de resguardo y restricción voluntaria del movimiento y de las fuerzas instintivas para que la energía conservada y preservada se vuelque en plegaria silenciosa.

La naturaleza estalla en su fuerza vital y el dios seduce y convoca, llama y enloquece, capta y posee en un festín celebratorio que trastoca el tiempo y el espacio, el cuerpo y el alma. La carrera, la danza, el clamoreo ponen el cuerpo en marcha. Marca inconfundible de un ritual que expone el cuerpo en su estado más salvaje, sin renunciar a su naturaleza, instintiva, nomádica y exuberante. Lejos de toda celebración que retrotrae el cuerpo a un espacio casi imperceptible para poner en juego el alma como protagonista del "entre", el ritual dionisíaco es un festín del cuerpo exhibido, vivido, descontrolado, en pura acción inmediata, seguramente en la línea interpretativa de Detienne: "Ciertamente la locura dionisíaca lleva en sí un poder de contagio tan grande como la mancha de sangre derramada"[9].

La fiesta no para y el movimiento se vuelve una constante; movimiento intenso que pone al cuerpo en un cierto isomorfismo con el mundo animal. La celebración borra las custodiadas fronteras de los reinos y la mezcla se enseñorea

[6] E. *Ba.* 135-140.
[7] Detienne 1986: 104.
[8] E. *Ba.* 147-150.
[9] Detienne 1986: 19.

en un espacio sacro que estalla en su intensidad vital: "cuando la sagrada flauta de suave melodía lanza suspiros de ceremonias sacras, con las errantes salta de risco en risco. Gozosa, exultante, como la potrilla que con su madre pasta, agita saltarina sus piernas y sus pies ligeros la bacante"[10].

Música y danza son los elementos emblemáticos de una orgía que celebra una presencia incomparable, un "entre" irrepetible. No puede faltar la música para dar marco al movimiento ligero de un cuerpo exaltado por el frenesí báquico. Cuerpo animal que expone sus marcas rompiendo las huellas de la construcción genérica. Bacante-potrilla que salta y agita sus pies ligeros gozando de la naturaleza como hábitat que le es propio. Del *oikos* a la naturaleza en estado puro, del espacio civilizado al espacio salvaje, la bacante no sólo salta de risco en risco acompañando a su amo, sino que ha hecho saltar una identidad congelada al interior del *oikos* como *topos* natural y consustancial a su condición de mujer, esposa y madre. Estallido identitario que, como Dioniso sobre los riscos, salta de máscara en máscara. La fiesta diluye las jerarquías y el movimiento, la flexibilidad de los cuerpos que se aproximan, la música que embriaga ponen a Dioniso y a su cortejo en un plano de momentánea igualdad. La orgía ha vuelto a ese dios "palpable" en un familiar, en un compañero de andanzas, en un camarada jovial, y por ello parece cumplirse la aproximación a un dios que parece estar dispuesto a que se acorte la distancia ontológica que separa a mortales e inmortales. La celebración es ese punto de intersección entre un plano y otro; es el "entre" donde los planos se encuentran y las diferencias se convierten en similitudes. Dios y bacante rozan sus emociones en un gesto común de plena felicidad.

c. La fiesta de la naturaleza

El "entre" supone, a su vez, un estallido de las formas de la naturaleza. Ese dios cercano promete el retorno a la misma en una fusión común. El "entre" es la esperanza de superar el despedazamiento ontológico que el mito del descuartizamiento de Dioniso por los titanes expone en un relato simbólico. Dioniso promete a sus fieles olvidar el desgarramiento originario para volver a fundirse en un uno no desgarrado, hombre, dios, naturaleza en una celebración de la vida. La naturaleza vibra, se exhibe, intensifica su vitalidad, derrocha elementos, se vuelve exuberante y acoge en geografía familiar el vagabundeo de Dioniso y sus seguidoras: "Una bacante tomó su tirso y golpeó una roca de la cual brotó una corriente de agua cristalina; otra sacudió su férula contra el suelo, y el dios hizo surgir un manantial de vino. Y las que ansiaban bebida blanca rozaban la tierra con la punta de sus dedos y manaban ríos de leche; y de los tirsos coronados de hiedra goteaban torrentes de dulce miel"[11].

[10] E. *Ba.* 160-169.
[11] E. *Ba.* 704-711.

La naturaleza marca otro rasgo de excepcionalidad; constituye otro hito de la multifacética transformación de lo real en su conjunto. Leche, vino, agua cristalina, dulce miel, pura exuberancia de una tierra que no cesa de entregar sus dones. Pura fuerza creadora en un festín que derrocha vida. Vitalidad extrema de una tierra que se confunde con Dioniso y con sus fieles seguidoras en una idéntica potencia creadora de formas siempre renovadas. Madre tierra que "mana leche, mana vino, mana néctar de abejas"[12], dispensando todos sus frutos en entrega jubilosa. Tal como afirma Otto, "En el dionisíaco elemento de lo húmedo no sólo habita la fuerza conservadora de la vida, sino también la creadora y nutricia, y así, se derrama, cual semilla, por todo el mundo animal y humano"[13].

Allí está Dioniso, comandando el cortejo de bacantes en plena algarabía cómplice, en íntima coincidencia amigable. No obstante, siempre es él quien ostenta el estatuto regio. Por eso, "Algún día lo verás en las rocas de Delfos danzando con antorchas y sacudiendo el ramo báquico, a él dominador de toda la Hélade"[14]. Dioniso-bacante, dios danzante que desde su ser de múltiples rostros, lidera la celebración de la vida.

Conclusiones

Hemos recorrido algunos pasajes emblemáticos de *Bacantes* para ver el tipo de relación que Dioniso entabla con las ménades. En el análisis entraron todos los elementos constituyentes de la relación, el dios, las mujeres y la naturaleza como soporte del vínculo, como espacio privilegiado donde se juega el "entre".

Tratamos de situarnos en la excepcionalidad del vínculo, así como en las características extra ordinarias que los distintos elementos presentan. Nuestro interés fue demostrar cómo dista esta experiencia de contacto con lo sacro con otras experiencias que no presentan los peculiares rasgos que hemos relevado. La clave de la diferencia radica, a nuestro entender, en la perspectiva del movimiento que atraviesa tanto al dios como a las bacantes, y a la propia naturaleza en sus mutaciones constantes.

La plegaria de la que habla Buber como enclave de contacto con lo sacro se convierte en fiesta bulliciosa; el silencio y la inmovilidad del ruego dejan lugar a una celebración orgiástica que pone la danza, el ritmo, la algarabía frenética sobre un escenario festivo que ubica al cuerpo y a la exuberancia de la naturaleza en un lugar protagónico.

El "entre" es el espacio instituido a partir de un contacto entre planos de distinto estatuto ontológico pero que, por un instante, parecen homologar sus

[12] E. *Ba*. 142-143.
[13] Otto 1997: 121.
[14] E. *Ba*. 306-309.

registros en una instancia festiva que borra las diferencias para constituir un punto de convergencia; un *topos* de reunión entre elementos de una naturaleza afín, que danzan y se entrelazan en una apuesta de intensidad máxima.

Quizás haya sido esta afirmación del instante, esta apuesta a la intensidad de la vida, esta exuberancia de las formas siempre mutantes, esta fiesta existencial que rompe las jerarquías ontológicas lo que haya seducido a Nietzsche al ver en Dioniso un arquetipo de las formas renovadas de la existencia, capaz de establecer un tipo de "entre" que fractura las formas canónicas de la relación entre los mortales y la divinidad.

Bibliografía

Buber, M. (1960), *Yo y Tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Detienne, M. (1986), *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa.

Dodds, E. R. (1964), *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press.

Eurípides (1985), *Tragedias III, Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide*, *Bacantes, Creso*. Traducción y notas, García Gual, C., Cuenca y Prado, L. A. Madrid: Gredos.

Gernet, L. (1981), *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Editorial Taurus.

Otto, W. (1968), *Teofanía*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Otto, W. (1973), *Los dioses de Grecia*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Otto, W. (1997), *Dioniso. Mito y Culto*. Madrid: Siruela.

Sabina, J. (1994), "Ruido", in *Esta boca es mía*. Madrid: Ariola.

Vernant, J. P. (1986), *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.

Recepción en España y Portugal

(Página deixada propositadamente em branco)

Calderón de la Barca y la adaptación dramática de *las Etiópicas* de Heliodoro
(Calderón de la Barca and the dramatic adaptation of Heliodorus' *Aethiopika*)

Rodolfo González Equihua (rodolfoge@gmail.com)
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen — Uno de los rasgos más destacados de las *Etiópicas* de Heliodoro es su teatralidad: no sólo porque contiene un buen número de metáforas escénicas y profusas descripciones de obras de arte sino también por la sucesión ininterrumpida de las peripecias que la articulan. No es extraño que Calderón se impusiera la difícil tarea de adaptar el potencial dramático de esta novela, cuya complejidad técnica y afán de sofisticación, o si se quiere retorización, se avenía muy bien con la poética y estética que él mismo cultivaba. Mi intención es analizar las soluciones argumentales que Calderón adoptó en el tránsito que va de las *Etiópicas* a *Los hijos de la fortuna: Teágenes y Cariclea*.

Palabras Clave: Novela griega, Heliodoro, *Etiópicas*, Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán.

Abstract — One of the most notable features of Heliodorus' *Aethiopika* is its theatricality. Not only because it contains many stage-terms and profuse ekphrases but also by the ininterrumped succession of adventures that articulate it. It's no surprise that Calderon intend the difficult task of adapting the dramatic potential of this novel, whose technical complexity and desire of sophistication (rhetoricalization) conform well with the poetic and aesthetic that he cultivated. The purpose of this paper is to analyze the plot solutions that Calderon adopted in the transit from the *Aethiopika* to *Los hijos de la fortuna: Teágenes y Cariclea*.

Keywords: Greek novel, Heliodorus, *Aethiopika*, Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán.

El paso que va de las *Etiópicas* a *Los hijos de la fortuna* ha sido visto por unos como una distorsión[1] y por otros como una rescritura[2]. Si optamos por la primera postura, asumimos que el resultado fue defectuoso, que la transmisión fue deficiente, que hubo un cisma. Si por la segunda, que la operación era en cierto modo innecesaria por reiterativa y por lo tanto una circunstancia agravante contra la poética y más precisamente, aunque suponga ciertas modificaciones, contra la imaginación, una tautología.

De ahí que adopte un término menos polémico como el de adaptación cuyo mecanismo consiste, como bien lo define Moliner (*DUE*) en la acepción que nos

[1] Rallo Grus 1983: 561-577.
[2] Gentilli 2010: 47-61.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_3

interesa, en modificar una obra literaria para que pueda ser transmitida por un medio distinto del pensado originariamente. En la acomodación, en el ajuste, en la tarea de amoldar una novela griega del siglo IV a una comedia española del XVII Calderón no partió de cero.

En el redescubrimiento de la novela griega antigua[3] y más concretamente en el de Heliodoro, lo habían precedido en primera instancia, desde luego, el traductor, Fernando de Mena (1587)[4], que por cierto no la tradujo directamente del griego sino de una versión latina; el médico Alonso López Pinciano cuya *Philosofía antigua poética* (1596)[5], el único tratado sistemático tanto descriptivo como preceptivo de crítica literaria[6], establecía que la *Historia etiópica* era un libro de épica amorosa en prosa y la encarecía al grado de sostener que "es de los poemas mejores que ha habido en el mundo" (2.331) y Heliodoro uno "de los más finos épicos que han hasta ahora escrito" (3.167). De ahí que no dude en situarlo a la par de Homero y Virgilio. Viniendo de la pluma de un "profesional", esta lectura caló a su vez en Cervantes quien en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613) anticipa entre sus proyectos literarios *Los trabajos de Persiles*, un libro "que se atreve a competir con Heliodoro" y quien ya para el prólogo de la Segunda parte del *Quijote* (1615) declara que terminará de rematarlo, *Deo volente*, en cuatro meses[7].

De la adaptación terminológica de Alonso Pinciano se apropian tanto Cervantes en el *Quijote* (1. 47) cuando en la conversación sobre literatura caballeresca el canónigo dice al cura que "la épica también pueda escribirse en prosa como en verso"; como Lope de Vega cuando en *La dama boba* (1613) hace que la discreta y arrogante Nise explique a Celia, su criada, confusa y extrañada de que se refiera a Heliodoro como divino poeta griego pues hojeando su libro

[3] Como bien hacen notar Brioso Sánchez y Brioso Santos (2003: 431) los hispanistas suelen confundirse al llamarla novela bizantina cuando en sentido estricto esta denominación hace referencia, sí, a la novela griega pero no la escrita en la Antigüedad tardía sino en la Edad Media.

[4] A pesar de que hay una traducción reciente de las *Etiópicas* llevada a cabo por Emilio Crespo (1979), para este trabajo, por obvias razones, utilizo la de Fernando de Mena editada por F. López Estrada en 1954.

[5] Cito por la ed. en tres volúmenes de Carballo Picazo 1973.

[6] En el siglo XVI hubo muchas gramáticas del lenguaje poético aunque ninguna parangonable por su impronta y trascendencia a la del Pinciano. Están, por ejemplo, el *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) de Gonzalo Argote de Molina; el *Arte poética en romance castellano* (1580) de Miguel Sánchez de Lima; el *Arte poética* (1592) de Juan Díaz Rengifo. El más hermoso, no obstante, fue el de las *Anotaciones* (1580) a las poesías de Garcilaso de Fernando de Herrera. Cf. Alatorre 2002: 244.

[7] "El cual ha de ser –añade– o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque, según la opinión de mis amigos, ha de llegar al estremo de la bondad posible." Un año antes, en el *Viaje al Parnaso* (1614), 4.46-48, escribe "Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique / para dar a la estampa al gran *Persiles*, / con que mi nombre y mis obras multiplique".

vio que no estaba escrito en verso, que también hay poesía en prosa y que la declare una historia amorosa digna de aplauso y de teatro[8].

Juan Pérez de Montalbán, secuaz de Lope, sería el encargado de hacer realidad el deseo de Nise al ser el primero en llevar el asunto de las *Etiópicas* al teatro en una comedia que intituló *Teágenes y Clariquea*[9], incluida en el *Segundo tomo de las comedias* publicada en Madrid en 1638[10]. Si Cervantes emula la técnica narrativa más notoria de las *Etiópicas* que es el comienzo *in medias res*, Montalbán, consciente de que verter la novela en el molde del teatro supone tomar algunas decisiones drásticas, opta por principio de cuentas en omitirlo y ordenar cronológicamente la acción. Tenía como atenuante que el propio Pinciano (3.207) afirmara que la doctrina de comenzar por el medio no era necesaria y quizá, como advertencia, la reacción indiferente de Celia, el aludido personaje de Lope, que se cansó con sólo mirar el principio de la novela[11]. El artificio griego que prepara el argumento para que no se dé a entender la trama sino hasta el quinto libro –las *Etiópicas* consta de diez– era un riesgo en la escena para la atención y paciencia de los espectadores. Enseguida viene el proceso de conferirle a la obra el acento convencional de una comedia de capa y espada, de una pieza dramática, según define el género Antonio Rey Hazas, "de asunto amoroso, tono distendido y final feliz matrimonial, basadas en el ingenio y el artificio del dramaturgo para conjugar coherentemente los más diversos lances de un cortejo, con sus escenas nocturnas, equívocos, cruces de damas y galanes, usurpación de identidades, confusiones, celos, duelos, etc."[12]. Una definición que, bien mirada, casi podría proceder de la lectura de cualquiera de las cinco novelas griegas de la Antigüedad que conservamos íntegras, las *big five* al decir de Susan Stephens[13]. En apariencia, más allá de las abundantes distracciones topográficas,

[8] Además, en la escena se nos dice que el libro de Heliodoro está impreso en cándido pergamino con muchas flores de oro, de ahí que Celia no quiera abrirlo ni tocarlo porque teme ensuciarlo. Nise asegura que un libro como el de Heliodoro bien amerita una edición de lujo.

[9] Valbuena Briones (1989: 338) explica que Cariclea es Clariquea en Montalbán porque ocurrió una pequeña metátesis fonética. No obstante, si nos atenemos a la extraña blancura de la heroína etíope no sería descabellado sugerir que Montalbán simplemente tradujo, *adaptó* el nombre haciéndolo derivar del adjetivo *clara*, la que está bañada y penetrada de luz (*Diccionario de autoridades*). Recordemos que el nombre griego de Cariclea está compuesto por *charis, gracia, y kleos, gloria,* es decir, la famosa, la afamada, por su gracia.

[10] Claudia Demattè, quien dirige el proyecto "Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán", prepara una edición crítica de este segundo tomo para la editorial Reichenberger.

[11] Menéndez Pelayo (2008: 17) en la misma tónica que la criada de Nise ("miré el principio y cansóme") afirma al referirse a la novela de Heliodoro que "no puede ser un libro vulgar el que ha logrado tales admiradores y panegiristas, pero es seguramente un libro de muy cansada lectura."

[12] En Alcalá-Zamora y Díez Borque 2000: 333.

[13] *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias (ca. 100), las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (ca. 120-150), *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio; *Dafnis y Cloe* de Longo (ambas de la 2a. mitad del s. II), y las *Etiópicas* de Heliodoro (s. IV). Cf. Stephens 1995: 4.

los anacronismos deliberados y de las atribuciones erróneas, casi todas las soluciones que adoptó Montalbán nos parecerían arbitrarias, pensamos que el Pinciano las encontraría carentes de imitación y de verosimilitud, más propias de un disparate que de una fábula hecha y derecha. No obstante, perdemos de vista que todas, por paradójico que parezca, hasta cierto punto, estaban encaminadas para que su *Teágenes y Clariquea* adquiriera una mayor unidad y secuencia.

Según Claudia Demattè[14], la mayor originalidad de Montalbán radica en anudar aún más el enredo de Heliodoro porque hace de Teágenes otro expósito: resulta que era hijo de Orontes, de la Grecia dueño, y que su madrastra –la madre había muerto en el parto– tuvo a bien deshacerse del heredero, del príncipe de Tesalia, en la ribera del mar Jonio. Un ejemplo de cómo la abrumadora fantasía del dramaturgo no tenía límites. Sí, leyó a Heliodoro pero parece que se impuso de inmediato la tarea de olvidarlo y obrar como el autor que cavila la imprecisa imagen anterior de un texto antes de ponerlo por escrito. Oróndates, en las *Etiópicas* era un sátrapa persa y precisamente uno de los antagonistas de la pareja. No obstante, la rara y excéntrica genealogía de Montalbán hubiera hecho sonreír a Heliodoro quien, por su parte, había hecho de Teágenes un eniane descendiente de Aquiles. Históricamente los enianes fueron un colectivo minoritario. Tienen una discretísima presencia en el catálogo de las naves (*Il.* 2.749). La literatura del periodo clásico sólo los menciona ocasionalmente y Estrabón[15] nos informa que ya en su época habían desaparecido. Tim Whitmarsh[16] comenta que si Estrabón encontraba demasiado oscuro el origen de un pueblo como para mencionarlo en su obra es porque en realidad lo era y conjetura, quizá con acierto, que la única razón que Heliodoro tenía para hacer de Teágenes un eniane y, a su vez, un tesalio, es provocar una disparidad irónica entre la oscuridad del gentilicio y la desproporcionada ascendencia que se adjudica.

Otra aportación de Montalbán fue la incrustación de la acción cómica con los personajes de Frisón y Marfisa, criados de Teágenes y Clariquea respectivamente. Calderón, a diferencia de Montalbán que lo convierte en príncipe de China y en un pretendiente más de la protagonista, sí supo ver –de ahí el remozamiento de esta línea argumental– que el ateniense Cnemón de Heliodoro era en quien recaía la *vis* cómica, la impostura dramática de los dos primeros libros de la novela. En efecto, en las *Etiópicas*, el relato secundario de Cnemón tiene la función de informar y estructurar mediante antítesis, como ocurre con la figura del gracioso en las comedias de capa y espada[17], el amor idealizado de los protagonistas. El amor ordinario de Cnemón y Tisbe y el noble de Teágenes y Cariclea forman un marco de valores morales cuya

[14] 2012: 373.
[15] *Geographica* 1. 2. 21; 9. 4. 11; 9. 5. 22.
[16] 1998: 103-104.
[17] Arango 1980: 377-78.

expresión y cuyo reforzamiento es, en palabras de J. R. Morgan[18], la *raison d'être* de la fábula.

Dentro de las curiosas innovaciones llevadas a cabo por Montalbán que ameritan figurar como ejemplos de su libre imaginación, de su imitación activa, quiero destacar el episodio con el que da inicio la jornada tercera y en donde Teágenes pronuncia ante Eumenes, rey de Egipto, un relato de sus tribulaciones que, aunque no lo formula como mendaz, está construido a partir de los relatos mendaces presentes en la novela de Heliodoro. En las *Etiópicas* la encargada de urdirlos es Cariclea[19], a quien se compara por sus dotes persuasivas, con una sirena (ὥσπερ τινὸς σειρῆνος, Hld. 1.23.2)[20]. Heliodoro cuida muy bien en presentarla como una consumada compositora de relatos ficticios, una sofista. Calderón, en cambio, sí conserva este rasgo, a pesar de que nos diga que "crióse / sin maestros en la desierta / prisión de pobre alquería"[21], y hace que Teágenes ante el despliegue inventivo de la heroína, ante su industria para fingir exclame "¿Dónde irán a parar, ¡cielos!, / tan bien compuestas ficciones?" (430). Montalbán, en cambio, hace que Teágenes adopte como dos episodios más de sus aventuras, uno entresacado no de las *Etiópicas* sino de la *Ulyxea* –el nombre con que los escritores de los Siglos de Oro denominaban la *Odisea*[22]. Es decir, Montalbán, en pleno fervor compositivo, bien pudo confundir adrede ambas obras, después de todo si la estructura de las *Etiópicas* remitía a la de la *Odisea*, qué más daba remitirse a *el* precursor. Es probable incluso que ni siquiera le hiciera falta leerla, la trama de la épica, con su cadena de incidentes, estaba en la memoria de todos. Por eso sitúa a sus protagonistas en un escenario homérico por otra parte imposible: en la cueva de los lotófagos, "atroces Polifemos", a los que, como vemos, confunde o empalma con los cíclopes. El segundo episodio y en otro escenario fantástico, esta vez expropiado de la obra de Cervantes, contemporáneo suyo que será después igualmente precursor de tantos otros libros, Teágenes refiere que dieron en el mar que se hiela y que impidió que su embarcación prosiguiera. Montalbán leyó el *Persiles* (1617) y debió gustarle como peripecia el mar Glacial (2.16) donde la nave de Periandro queda empedrada y decide sin más incorporarlo en el relato de su personaje[23]. Homero doce siglos

[18] Morgan 1989: 107.

[19] Cuando Teágenes se muestra mendaz ante Cibele (Hld. 7.13) no es por iniciativa propia sino gracias al guión que previamente había urdido Cariclea.

[20] Pernot 1992: 43-51.

[21] Cito por número de página la edición de D.W. Cruickshank 2007: 384. Heliodoro (2.33.3), por su parte, nos dice, que Cariclea aprendió de inmediato la lengua griega de Caricles.

[22] Guichard 2006: 49-72.

[23] Leemos así en la jornada tercera: "Bien estuvimos más de veinte Auroras / esperando por horas, / que Apolo desleyera / la superficie de la blanda cera, / que fue zurciendo el yelo, / mas viendo pocas señas en el cielo / de desenmarañar la riza estambre, y viendo que el hambre / llegaba horrible, y fea, / hasta roer las jarcias, y la brea, / el mar dexamos todos...".

antes y Cervantes doce después comenzaron así a formar parte ya no sólo de la biografía de Heliodoro sino a escribir nuevos episodios de su fábula.

Pero a propósito de los orígenes de Teágenes, no es precisamente, como dice Demattè, que Montalbán haya enredado más la fábula sino que vislumbró una solución para simplificarla que apenas esbozó de forma muy descuidada y que sólo Calderón, un escritor harto más complejo y con mayor oficio que Montalbán, con el que por otra parte había colaborado en tres comedias[24], sí supo aprovechar: la construcción de la fábula de Teágenes, el hijo de la Fortuna. La agnición principal que en Heliodoro era la de Cariclea ante sus padres etíopes, aquí el dramaturgo tiene a bien doblarla, en una de sus características y elaboradas correlaciones, y hace que Caricles sea el padre de Teágenes, el hijo que le fuera robado tiempo atrás en el saqueo del "claustral olimpo" de Apolo en Delfos –donde las sacerdotisas en traje de ninfas tienen claustros–, por parte de los tesalios. Motivo por el que la comedia da inicio con el pregón que anuncia el sacrificio quinquenal que los tesalios, una vez sellada la paz con los delfios, ofrecen a modo de desagravio. En las *Etiópicas* (2.29.32), en cambio, se nos dice que este sacerdote había tenido una única hija que murió la noche de bodas a causa de un incendio y que poco después, de pesar, muere la madre; encadenamiento de infortunios que lo orillan a exiliarse y a encontrarse en Catadupos, la primera catarata que formaba la frontera, la *raya* como dice Calderón, entre Egipto y Etiopía, con el gimnosofista Sisimitres quien, a su vez y a manera de una compensación providencial, le da en adopción a una niña de extraordinaria y divina belleza que no es otra sino Cariclea.

Cierto, la versión de Calderón está más apegada a la novela, conserva los aspectos y episodios fundamentales del argumento y los personajes principales. Al contrario de lo que ocurre con las comedias de tema mitológico, en lugar de los muchos materiales de relleno y de los muchos alargamientos, sus esfuerzos técnicos debían centrarse en la tarea de abreviar e intensificar una novela cuya extensión la hacía de entrada irrepresentable. La lectura de Montalbán con sus aciertos y yerros fue un buen punto de partida para regresar a la lectura de la novela y volver con una adaptación más convincente y acabada.

Si para Calderón la pintura llega a ser un elemento importante de la acción dramática, piénsese por ejemplo en *Darlo todo y no dar nada* y *El pintor de su deshonra* y en la petición –desconozco si cumplida– de E. R. Curtius de hacer un *index pictorius* del teatro calderoniano, que registrase las muchas metáforas y conceptos que el dramaturgo tomó de la plástica[25], entonces la fábula de los siglos de Heliodoro le suministraría un argumento afín a su estética manierista. Recordemos que el asunto capital de las *Etiópicas* es la identidad de Cariclea

[24] Cf. Wilson, Moir 1974 y Cruickshank 2009: 50.
[25] Curtius 1998 (1ª ed. en alemán 1948): 776-790.

y su problemática concepción que hace exclamar a su padre, en la versión de Fernando de Mena, "porque siendo entrambos *Ethyopes*, ¿cómo puede caer en razón que hayamos procreado hija que sea blanca?" (λευκὴν γὰρ πῶς ἂν Αἰθίοπες ἀμφότεροι παρὰ τὸ εἰκὸς ἐτεκνώσαμεν; 10.14.5). En Calderón: "¿Cómo es posible que sea / natural la que contraria / tanto es a la color nuestra?" (462). O *Idaspes*, aquí en lugar de rey un noble sátrapa de Etiopía (356):

> Si en Etiopía nacida,
> dije, donde los estivos
> rayos del sol más ardientes
> tiñen la tez de sus hijos,
> ¿cómo tan blanca? ¿De cuándo
> acá en el mundo se ha visto
> que en los nidos de los cuervos
> se alimenten los armiños?

La explicación no parte de un principio biológico sino artístico que expresa la eterna dialéctica entre arte y naturaleza y de este modo Heliodoro monta una escena de reconocimiento inaudita[26]: hace que el gimnosofista Sisimitres zanje el problema, la *quaestio*, bajando el cuadro (εἰκών) de Andrómeda para ponerlo al lado de Cariclea y que todos comprueben la cabal identidad entre ambas. La vida había imitado, no metafórica, sino literalmente, al arte.

He aquí que por haber fijado en aquel su mirada al momento de la concepción la potente imaginación (la *phantasia*) de Persina, "la imaginativa fuerza de la aprehensión" diría Calderón, impregnó, preñó de los rasgos de Andrómeda a su hija. Calderón, por boca de Hidaspes, añade: "Y más cuando, para mayor consecuencia, / el concepto parecido / tanto es a la imagen bella / de Andrómeda, que es quien siempre / retratada está en tu idea" (463). El *Diccionario de autoridades* nos dice que en la pintura un concepto es "la idea o dibujo intencional que forma el pintor que inventa, antes de llegarlo a delinear: y así se llama bueno o mal concepto, según es el capricho de lo inventado". En efecto, al principio de la jornada tercera en la que al correrse una cortina "vese de diosa un retrato de Cariclea", Persina dice (436):

[26] Las ficciones de Edgar Allan Poe (*The oval portrait*) y de Oscar Wilde (*The picture of Dorian Grey*) tendrían en Heliodoro un digno precursor.

Sacra Andrómeda, a quien yo
desde mis tiernas niñeces
tanto veneré, que nunca
te perdí de vista en ese
divino retrato tuyo,
pues aun las horas que ausente
te falté, en mi mente estaban
tan grabadas tus especies
que más viva que tu aliento
te me pintaba mi mente.

Antes, en la jornada segunda, a propósito del episodio sobre el mal de ojo, la *baskania*, la fascinación, que aqueja a Cariclea, Calasiris argumenta a un incrédulo Cariclés que se resiste a creer en el mal de ojo (382):

Eso fuera negar a la fantasía
que varios efectos tenga
--de que vemos divinas
y humanas historias llenas
están de monstruosidades,
si no de aprensiva fuerza,
de vehemente estimativa,
que aquello que mira engendra.
El parecerse los hijos
a los padres, ¿no es presencia
de objeto? El no parecerse,
¿no es diversión de la idea
puesta en otra cosa, a quien
quizá después se parezcan?

Vemos cómo Calderón funde los dos episodios, siembra hábilmente este principio que se cumple en la escena de reconocimiento y recoge además la tesis principal de la novela de Heliodoro expresado por boca del sabio Calasiris de que "la naturaleza también puede con arte ser vencida" (τέχνη καὶ φύσιν οἶδε βιάζεσθαι 3.17.5). Un principio afín al espíritu del dramaturgo.

Dentro de las especies de reconocimiento ajenas al arte, es decir, que no derivan de una peripecia, Aristóteles (*Po.* 1454b) distingue las connaturales (*symphyta*) y las adquiridas, y dentro de éstas, a su vez, las que están en el cuerpo y las que están fuera de él. Heliodoro aporta como prueba congénita, una marca de nacimiento, de ahí que Sisimitres ordene a Cariclea que descubra su brazo izquierdo para que muestre el lunar que tuviera la niña expósita: "Desnudose Chariclea el brazo siniestro, y mostroles la señal, que como un cerco de ébano,

sobre blanco y pulido marfil, le rodeaba todo el brazo" (ὥσπερ ἔβενος περίδρομος ἐλέφαντα τὸν βραχίονα μιαίνων 10.15.2). Calderón asimismo la integra: "Aun esta seña / del negro lunar afirma / más que toda la evidencia / de igual prodigio" (464).

Heliodoro también se vio seducido –quién no– por la metáfora del gran teatro del mundo. El narrador de su historia se distingue por el uso recurrente de símiles y metáforas concernientes al teatro, que operan como comentarios literarios de la trama y que convierten al lector en espectador. De ahí que nos diga que el pueblo etíope "aunque no entendía las más de las palabras que se decían, todavía conjeturaba lo que era, por las cosas que habían pasado de Chariclea, y también por ventura, por alguna divina inspiración, que hizo que todo aquesto cayese tan maravillosamente: como en alguna *escena*, o teatro o para que viniesen en cumplido conocimiento de la verdad" (10.38.3). Como escritor erudito antes o después de intuir el encanto de la metáfora pudo leerla en Platón quien afirmaba que el hombre es un juguete animado de dios[27] o bien la expresada en boca de Sócrates en el *Filebo* de que "en las lamentaciones y tragedias, no sólo del teatro, sino en la tragedia y comedia de la vida humana, el placer va mezclado con el dolor"[28]. Calderón, por su parte, hace decir a su protagonista, a propósito de lo que en la novela de Heliodoro fuera la celebrada descripción con la que inicia su relato del paisaje después de la batalla, la llamada *puzzling scene*[29], por la cuidada plasticidad con que nos introduce en la historia, lo siguiente: "¿Qué teatro fue en la más trágica escena de cuantas representó la deidad de la Fortuna más horrible?" (406). Y que Persina cuando hace su relato exclame, a la manera de Segismundo: "¡Oh tú, infeliz hermosura, / que fábula de los siglos, / sin ser delito, naciste / para parecer delito" (350).

A veces en unos cuantos versos Calderón hace la síntesis de episodios completos. Heliodoro hace un excurso sobre el tópico de las fuentes del Nilo, Calderón la llama hidra de cristal por sus siete desembocaduras. ¿Pudo saber que el escritor bizantino del siglo XI, Miguel Pselo, llamó a la novela de Heliodoro por su trama tan compleja, un nido de víboras? (ἔοικε τοῖς ἑλικτοῖς ὄφεσι). Más tarde, Calderón se refiere al río como un "centauro indiano" porque nace "bozal para morir gitano" (362), es decir, un río que procede del África negra para morir en Egipto. Y he aquí que la función de este río en la novela además de ser una plantilla, un mapa narrativo, precisamente es la de constituirse una figura

[27] Pl. *Lg.* 644d: θαῦμα μὲν ἕκαστον ἡμῶν ἡγησώμεθα τῶν ζῴων θεῖον, εἴτε ὡς παίγνιον ἐκείνων εἴτε ὡς σπουδῇ τινι συνεστηκός y 803c: ἄνθρωπον δέ, ὅπερ εἴπομεν ἔμπροσθεν, θεοῦ τι παίγνιον εἶναι μεμηχανημένον.

[28] Pl. *Phlb.* 50b: ἐν θρήνοις τε καὶ ἐν τραγῳδίαις, μὴ τοῖς δράμασι μόνον ἀλλὰ καὶ τῇ τοῦ βίου συμπάσῃ τραγῳδίᾳ καὶ κωμῳδίᾳ, λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννυσθαι. Trad. M. A. Durán.

[29] Winkler 2000-2001: 161-184.

más, de las muchas con las que juega la novela, de los problemáticos orígenes de Cariclea[30].

Un ejemplo final, las *Etiópicas* ha sido considerada con razón una refutación geográfica de los márgenes y el centro del helenismo. Prueba de ello sería la elección por parte de Heliodoro del término *mixellen*, mitad griego (9.24.2)[31], en menoscabo de *mixobarbaros*, mitad bárbaro. Calderón intuyendo que este término para aludir al mestizaje es importante para la novela lo adopta y hace decir a Jebnón: "que soy griego por la vida / y gitano por el alma; y grieguigitano, ya se ve si es la mescolanza para no ser embustero" (366).

El método que empleó Calderón en la adaptación de la novela de Heliodoro no consistió en conocer bien el griego de la *koine* con el que escribió Heliodoro, ni en imaginarse ser un fenicio de Émesa, ni en suprimir de un plumazo los más de diez siglos que lo separaban de su modelo. Consistió en ser simplemente un dramaturgo de la España del XVII, lector de Alonso Pinciano, Cervantes, Montalbán y de la historia de los dos leales amantes Teágenes y Cariclea, escrita por Heliodoro y traducida por Fernando de Mena al español del siglo XVI.

[30] Elmer 2008: 114-133.

[31] Fernando de Mena traduce: "el qual por parte de uno de sus padres era de nacimiento griego".

Bibliografía

Alatorre, A. (2002), *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.

Alcalá-Zamora, J., Díez Borque, J. M. (eds.) (2000), *Calderón de la Barca. Obras maestras*. Madrid: Editorial Castalia.

Arango, M. A. (1980), "El gracioso, sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca", *Thesaurus* 35-2: 377-378.

Brioso Sánchez, M., Brioso Santos, H. (2004), "De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of Amer*ica 23. 2: 297-341.

Carballo Picazo, A. (ed.) (1973), *Alonso López Pinciano. Philosophia antigua poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cruickshank, D.W. (ed.) (2007), *Calderón de la Barca. Comedias III*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

Cruickshank, D.W. (2009), *Don Pedro Calderón*. Cambridge: Cambridge University Press.

Curtius, E. R. (1998), "La teoría del arte en Calderón y las artes liberales", in *Literatura europea y Edad Media latina*. México (1ª ed. en alemán 1948), Fondo de Cultura Económica: 776-790.

Demattè, C. (2012), "Ecos cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán", *eHumanista/Cervantes* 1: 366-380.

Elmer, D. F. (2008), "Heliodoro's 'Sources': Intertextuality, Paternity, and the Nile River in the *Aithiopika*", *TAPA* 138: 411-450.

Gentilli, L. (2010), "Calderón e la riscrittura delle *Etiopiche* di Eliodoro", *Il confronto letterario* 53: 47-61.

Guichard, L.A. (2006), "La *Ulixea* de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas del género", in Taylor, B., Coroleu, A. (eds.), *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia II: Translations and Adaptations*. Manchester, Manchester University Press: 49-72.

López Estrada, F. (ed.) (1954), *Heliodoro. Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, traducida en romance por Fernando de Mena*. Madrid: Aldus.

Morgan, J. R. (1989), "The Story of Knemon in Heliodoros' *Aithiopika*", *JHS* 109: 259-285.

Pernot, L. (1992), "Chariclée la sirène", in Baslez, M.-F., Hoffmann, P., Trédé, M. (eds.), *Le Monde du Roman Grec*. Paris, Presses de L'École Normale Supérieure: 43-51.

Rallo Grus, A. (1983), "La distorsión dramática de un texto narrativo: 'Los hijos

de la fortuna: Teágenes y Cariclea' de Calderón", in García Lorenzo, L. (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Vol. I. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 561-577.

Rey Hazas, A. (2000), "Comedias de enredo", en Alcalá-Zamora, J., Díez Borque, J. M. (eds.), *Calderón de la Barca. Obras maestras*. Madrid, Editorial Castalia: 333-335.

Stephens, S. (1995), *Ancient Greek Novels. The Fragments*. Princeton: Princeton University Press.

Valbuena-Briones, A. (1989), "La undécima epístola de López Pinciano y la libertad creadora de Pérez de Montalbán", *Rilce* 5-2: 333-343.

Whitmarsh, T. (1998), "Heliodorus and the Genealogy of Hellenism", in Hunter, R. (ed.), *Studies in Heliodorus*. Cambridge Philological Society: 93-124.

Wilson E. M., Moir, D. (eds.) (1974), *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*. Barcelona: Ariel.

Winkler, M. (2002), "The cinematic nature of the opening scene of Heliodoros' *Aithiopika*", *AncNarr* 1: 161-184.

Argonautas celestiales. Mito y alegoría en *El divino Jasón*
(Argonautas celestiales. Myth and allegory in *El divino Jasón*)

Antonio Río Torres-Murciano (antonio_rio@enesmorelia.unam.mx)
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen — Mediante el análisis del modo en que el mito de los argonautas es leído en *El divino Jasón* como una alegoría de la Redención, el presente artículo intenta explicar las razones por las que este auto ha sido considerado una obra primeriza, cuando no espuria, de Calderón de la Barca.

Palabras Clave: *El divino Jasón*, argonautas, Calderón de la Barca, auto sacramental, alegoría.

Abstract — By analyzing the way in which the myth of the Argonauts is read in *El divino Jasón* as an allegory of the Redemption, this paper tries to explain the reasons by which this auto has been thought to be an early work, if not a spurious one, of Calderón de la Barca.

Keywords: *El divino Jasón*, Argonauts, Calderón de la Barca, auto sacramental, allegory.

Entre los autos mitológicos de Pedro Calderón de la Barca, que constituyen un capítulo especialísimo de la historia de la pervivencia de las fábulas clásicas en la literatura española, *El divino Jasón* ocupa una posición particular. La peculiaridad de este drama fue percibida, pero no detenidamente explicada, tanto por Valbuena Prat (1924: 52-53) —quien lo catalogó como primerizo (anterior a 1630) basándose, además de en el estilo y la versificación, en lo "burdo" de una alegoría que Peña (1975: 37) prefirió calificar de "espontánea"— como por Parker (1983: 246) —quien, notando que no está incluido en la relación de obras enviada por el propio autor al duque de Veragua, lo tildó de apócrifo en la idea de que "no tiene el sello de Calderón"—. Intentaremos aquí arrojar luz sobre los aspectos que hacen del *Jasón* una pieza extraña en comparación con los otros nueve autos mitológicos calderonianos, y lo haremos estudiando el modo en que en esta obra se alegoriza a lo divino el antiguo mito de la travesía de los argonautas[1].

[1] Las abreviaturas de los títulos de los autos mitológicos que emplearemos de aquí en adelante son las propuestas por Arellano (2001:15-17): *AP* (*Andrómeda y Perseo*), *DJ* (*El divino Jasón*), *DOP* (*El divino Orfeo*, primera versión), *DOS* (*El divino Orfeo*, segunda versión), *DP* (*El verdadero Dios Pan*), *EC* (*Los encantos de la culpa*), *LM* (*El laberinto del mundo*), *PCM* (*Psiquis y Cupido*, Madrid), *PCT* (*Psiquis y Cupido*, Toledo), *SP* (*El sacro Parnaso*).

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_4

La historia del viaje de Jasón —a cuyas órdenes se embarcan en la nave Argo los más famosos héroes de la generación anterior a la guerra de Troya en busca del vellocino de oro, que logran traer de la Cólquide gracias a los amores del capitán con la hechicera Medea, hija del rey del país—, ampliamente relatada por autores antiguos como Apolonio de Rodas, Ovidio (*Met.* 7. 1-403) y Valerio Flaco, había sido objeto de lecturas alegóricas de las cuales podemos hallar ejemplos en algunos de los repertorios mitográficos empleados por los literatos en tiempos de Calderón[2]. Será, sin embargo, el autor de *El divino Jasón* quien, a la hora de dotar al mito de sentido cristiano, llegue a identificar a Jasón con Cristo y a Medea con el alma[3], ampliando la correspondencia hasta emparejar a los argonautas Hércules, Teseo y Orfeo con prominentes figuras del Nuevo Testamento, como son San Pedro, San Andrés y San Juan Bautista.

La clave de esta equivalencia se expresa al comienzo del auto por boca de Jasón, quien llama a Hércules y a Teseo a ser "pescadores / del gran Vellocino de oro" (71-72)[4] como Cristo llama a Pedro y a Andrés a ser *piscatores hominum* (Mt. 4. 19; Mc. 1. 17)[5]. Inmediatamente, el llamamiento a la fama de los héroes

[2] De las tres tradiciones interpretativas —histórica, física y alegórica— estudiadas por Seznec (1953: 11-122) hallamos la primera en Boccaccio, quien en su *Genealogia deorum gentilium* (13. 26) entiende que Medea provocó una sedición entre los colcos para favorecer a Jasón, mientras que Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* (4. 53) —que citamos por la foliación de la edición de Miguel Fortuño (Zaragoza, 1599) modernizando la ortografía y la puntuación — propone una alegoría moral: "Por Medea se entiende el consejo, y por esto la hacen hija de Idía [del gr. εἰδέναι, 'saber'], que quiere decir 'la que conoce'. Jasón puede significar médico, de *iasthe* [gr. ἰᾶσθαι], que quiere decir curar. Irse con él Medea significa que el que ha de buscar medicina a su alma (que es la prudencia), para hacerse hombre bueno y prudente, ha de tener en poco todo lo demás" (365v).

[3] Medea, "que es el alma" según la explanación contenida en el elenco de *dramatis personae*, es posteriormente identificada con la Gentilidad (227, 698), mas representa en sentido lato a la Humanidad (Arellano y Cilveti 1992: 68), a la naturaleza humana caída que ha de rescatar, por amor, Jasón-Cristo. Es, en efecto, el Hombre —figura central de los autos de Calderón (McGarry 1937: 38; Dorsey 1940: 108) como antes lo había sido de gran parte de los drama alegóricos anteriores (Fothergill-Payne 1977: 78-102, 209-211)— el que se oculta a menudo bajo los rostros diversos de las heroínas de la fábula, como bien ha hecho ver Martín Acosta (1969: 267).

[4] El texto de *DJ* se cita por la edición de Arellano y Cilveti (1992). Las citas textuales de otros autos proceden igualmente, salvo indicación en contrario, de la serie de autos sacramentales completos de Calderón que está llevando a cabo el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra.

[5] El sentido de esta correspondencia queda cabalmente explicado cuando Jasón-Cristo identifica la mítica piel de carnero con la oveja perdida que representa el alma del hombre apartado de Dios en la parábola evangélica (Lc. 15. 4) —deudora a su vez de las referencias veterotestamentarias aducidas por Arellano y Cilveti (1992: ad loc.)—: "el Vellocino excelente, / que entre los verdes pimpollos / de un árbol está guardado, / no es aquel que en el Esponto / navegó pasando a Frigia, / sino el alma por quien lloro / es de una oveja perdida / de mi rebaño dichoso" (197-204).

se funde con el anuncio de la misión divina de los primeros discípulos (73-76)[6]:

> Venid a mi voz, mortales,
> si fama eterna queréis.
> Héroes, venid y seréis
> argonautas celestiales.

Poco después, el número de los argonautas, que en los catálogos antiguos no solía apartarse mucho del de los cincuenta remeros necesarios para llenar las bancadas de la nave Argo, se amplía hasta ochenta y cuatro en boca de Hércules ("ochenta y cuatro serán / los argonautas famosos", 85- 86), cifra que, como bien supieron ver Arellano y Cilveti (1992: ad loc.), engloba a los doce apóstoles junto con los "otros setenta y dos" designados posteriormente por Jesús para precederle en las ciudades por las que había de pasar (Lc. 10. 1). No es, pues, de extrañar que Jasón relegue inmediatamente a estos para otorgar la primacía a aquellos (89-92)[7]:

> Doce serán este día
> mis héroes; uno sois vos;
> los otros setenta y dos
> os han de hacer compañía.

Mas el elenco de personas del auto no se estructura en coherencia estricta con este planteamiento, pues encontramos entre los compañeros de Jasón a uno que no representa a ninguno de los discípulos de Cristo (Argos, constructor mítico de la nave Argo, que es aquí personificación de un concepto abstracto como el Amor Divino), y a otro identificado con un personaje evangélico que no pertenece al colegio apostólico (Orfeo, que es Juan el Bautista). Junto con estos,

[6] Huelga decir que la equiparación de los argonautas a los apóstoles tiene fundamento en la imagen de la nave de la Iglesia, que, con un claro eco del *non praevalebunt* pronunciado por Jesús al instituir el primado petrino (Mt. 16.18), evocará el propio Jasón frente al Rey de Tinieblas más adelante ("no podrán prevalecer / los encantos del infierno / contra este bajel, que eterno/ a tu pesar ha de ser", 493-495). Dicha imagen —perfectamente pertinente en un auto que, como ha hecho notar Arellano (2011: 175-177), está en buena medida estructurado en torno al motivo del viaje marítimo—, constituye una manifestación concreta de la manida metáfora que hace de la navegación figura de las tribulaciones del mundo, metáfora explicitada por Calderón en *EC* (25-30) que se remonta al salmo 68, por lo que atañe a las letras sagradas (Arellano y Cilveti 1992: 74-75), y al lírico griego Alceo (frs. 6, 208, 249), por cuanto toca a las profanas.

[7] La idea de que los apóstoles son argonautas de la nave de la Iglesia la expresa a la vista del barco que porta a Teseo el Minos de *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina ("traerá a los doce / argonautas en la nave / de la Iglesia", 928-930), a quien responde Dédalo con el consabido *non praevalebunt* ("su gobierno / huracanes atropella, / sin prevalecer contra ella / las puertas del mismo infierno", 930-933).

serán tan sólo Hércules-Pedro y Teseo-Andrés quienes, entre los tripulantes de la nave Argo, dispongan de voz para hablar a la vez como camaradas de Jasón en la busca del vellocino y como servidores de Cristo en la obra de la Redención[8].

No es, sin embargo, la atribución al personaje mítico de palabras pronunciadas por el personaje evangélico con el cual se lo equipara el mecanismo fundamental a la hora de sostener la analogía entre argonautas y apóstoles. Este procedimiento, explotado profusamente por Calderón para identificar con Cristo a los héroes protagonistas de los autos mitológicos, ha sido utilizado igualmente en el *Jasón* para hacer que el Redentor hable por boca del conquistador del vellocino de oro[9], pero se emplea solamente una vez en el caso de Orfeo-Bautista[10], y no más de dos en el de Hércules-Pedro[11].

Los argonautas comparecen desde el primer momento con la apariencia y los atributos que, de acuerdo con la iconografía precisamente codificada a la que suele ajustarse Calderón a la hora de poner en escena a los santos (Arellano 2001: 207), son propios de los personajes evangélicos que representan. No habrá tardado el espectador en reconocer respectivamente a San Andrés y a San Pedro en un Teseo y en un Hércules que se presentan "con un aspa y una llave grande" (acotación que precede al verso 77)[12], ni al Bautista en un Orfeo que aparece "como le pintan, con sus pieles" (acotación que precede al verso 429)[13]. Llevan,

[8] Estaría prevista, sin embargo, la aparición como figurantes de otros argonautas-apóstoles, pues el texto hace referencia en dos ocasiones (252-253, 437) a los hermanos Juan (Evangelista) y Diego (Santiago el Mayor), identificados con los héroes gemelos Cástor y Pólux.

[9] Así como la promesa de hacer a los argonautas pescadores de hombres pone en boca del Jasón divino la llamada hecha por Cristo a Pedro y a Andrés, a la que nos hemos referido arriba, la frase con la que el protagonista del auto exhorta a Hércules-Pedro a despertarse (804-806) está tomada de la que le dirige el Redentor a Pedro en el monte de los Olivos, poco antes del prendimiento (Mt. 26. 40; Mc. 14. 37), y todo el diálogo entre Jasón y el Rey de Tinieblas (895-924) reproduce el que tuvo Jesús con el demonio cuando fue tentado en el desierto (Mt. 4.1-11; Mc. 1.12-13; Lc. 4. 1-13).

[10] Dice, a propósito de Jasón, "Cordero es este que veis" (942), evocando las palabras *ecce agnus Dei* con las que el Bautista presenta a Jesús en el evangelio según San Juan (1. 29, 36) —devenidas fórmula litúrgica con la que el sacerdote muestra el Sacramento a los fieles antes de la comunión—.

[11] La más llamativa es aquella en que, al reprocharle Hércules a Jasón que pretenda desposarse con Medea por ser esta gentil (669-674), se reproduce entre capitán y argonauta el diálogo habido entre el Señor y San Pedro durante una visión que este tuvo a propósito de la aceptación del pagano Cornelio en la Iglesia naciente (Act. 10. 11-15). Menos obvio es, quizás, el eco de las palabras de San Pedro en el monte de los Olivos (*etiamsi oportuerit me mori tecum, non te negabo*, Mt. 26. 35) que resuena en boca de Hércules ("morir / sabré contigo, si importe", 96-97), ya que, aunque identificado por Martín Acosta (1969: 31), escapó, al igual que la referencia el evangelio según San Juan que hemos mencionado en la nota anterior, a Arellano y Cilveti (1992).

[12] Huelga anotar que la primera es la *crux decussata* en la que, según la tradición, fue martirizado San Andrés, y que el uso de la segunda como atributo de San Pedro se fundamenta en las palabras pronunciadas por Cristo al otorgarle el primado (*tibi dabo claves regni caelorum*, Mt. 16.19).

[13] A este particular de la iconografía del Bautista, basado en un pasaje evangélico (*ipse autem Joannes habebat vestimentum de pilis camelorum, et zonam pelliceam circa lumbos suos*, Mt.

además, los que han de acompañar a Jasón en su travesía, junto con su nombre mítico, el del personaje del Nuevo Testamento con el que se identifican, ligados entre sí mediante los artificiosos juegos etimológicos caros a Calderón[14]. Mas, como veremos en seguida, nuestros argonautas celestiales son algo más que "un grupo de santos con vestiduras griegas" (Valbuena Prat 1924: 152) —habría que decir quizás, a la luz de lo señalado arriba con respecto a la indumentaria, "un grupo de griegos vestidos de santos"—, y bastante más que unos héroes paganos de los cuales "nur der Name übrig bleibt" (Baumgartner 1888: 210).

En la medida en que Hércules, Teseo y Orfeo pasan a llamarse Pedro, Andrés y Juan Bautista sin perder sus nombres griegos, de modo análogo a como la maza y el bastón de los dos primeros devienen llave y aspa sin dejar de ser lo que habían sido[15], los héroes míticos convergen con sus respectivos correlatos evangélicos sin que estos lleguen a desplazarlos completamente. Y a este proceso de yuxtaposición —más que de superposición— contribuye la erudición mitológica tanto como el conocimiento de la Escritura y de las tradiciones hagiográficas. Así, si de Orfeo se predica que es "voz del Verbo" (700), "voz de Jasón" (823), "voz sonora, / aunque voz dada en el desierto" (751-752), es porque se equipara el canto portentoso del músico mítico a la *vox clamantis in deserto* de la profecía de Isaías (40. 3) identificada por los evangelistas (Mt. 3. 3; Mc. 1. 3; Lc. 3. 4; Jo. 1. 23) con la del Precursor de Cristo (Arellano y Cilveti 1992: ad loc.), mas sin que la segunda llegue a suplantar al primero, cristianizado todavía más por su comparación con el cantar de los tronos[16], hasta el punto de soslayar el hecho de que este había llegado a hacer que

3. 4) se refiere en parecidos términos Calderón en acotaciones incluidas en *Los alimentos del hombre* (antes del verso 790) y en *Tu prójimo como a ti*, segunda versión (antes del verso 1446). *Vide* Arellano (2001: 207, 214).

[14] El significado de "invencible" que se da a "Hércules" es asociado a la firmeza de la "peña" (*petram*, Mt. 16. 18) que es San Pedro (93-96) y Teseo se traduce por "varón fortissimo" en lengua siria y por "Andrés" en hebreo (101-104), siguiendo los procedimientos de cuño estoico estudiados por Páramo Pomareda (1957: 73-76), Engelbert (1970) y Flashe (1992), así como por Arellano y Cilveti (1992: 71-74) en cuanto atañe en particular a *DJ*.

[15] De acuerdo con lo descrito en los parlamentos de los personajes, así como en las acotaciones que los preceden, las armas de Teseo están constituidas por un bastón (atributo propio de un héroe peregrino que hubo de recorrer Grecia realizando hazañas) que queda abierto en forma de aspa como la cruz de San Andrés (108-110), mientras que Hércules blande la "maza con puntas" característica del personaje mítico, equiparada a la llave de Pedro ("clava fuerte, / que llave podré llamar", 113-114) mediante una paronomasia latina (*clava*, "maza"; *clavis*, "llave") bien notada por Arellano y Cilveti (1992: ad loc.).

[16] No hay razón alguna para aceptar la corrección "truenos" propuesta por Arellano y Cilveti (1992: ad loc.) para 258. Los tronos, que constituyen el tercer coro de la primera de las tres jerarquías angélicas, según la ordenación establecida por el Pseudo-Dionisio Areopagita (*De caelesti hierarchia*, cap.7), tienen por menester, al igual que los demás ángeles, cantar la gloria de Dios, y en calidad de cantores son mencionados en la conclusión de los principales prefacios festivos del Misal Romano: *et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, cumque omni militia caelestis exercitus, hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes*.

se detuvieran los tormentos del infierno pagano (257-260)[17]:

> Venga el argonauta Orfeo,
> el Bautista, que a los tronos
> imita en la voz, parando
> los tormentos rigurosos.

El sentido alegórico de *El divino Jasón* se cimienta, pues, en la presencia simultánea de personajes pertenecientes a dos ámbitos diversos —el de las letras humanas y el de las letras divinas[18]— que no siempre se imbrican de manera equilibrada. El argonauta parece más o menos eclipsado por el apóstol cuando él mismo se refiere a sucesos protagonizados por su correlato evangélico[19], cuando estos se le atribuyen de forma velada[20] y cuando reivindica un patronazgo propio del santo al que representa[21]. Pero, aunque en ocasiones se fuerce a las letras humanas a adaptarse a las divinas[22], las primeras pesan tanto como las segundas cuando se establece una analogía entre un elemento de la leyenda del argonauta y un particular de la historia del apóstol, de tal modo que, con palabras tomadas del propio Calderón, se diría que "los estamos viendo a entrambos"[23]. Así, las

[17] Al relatar el descenso de Orfeo al inframundo, adonde bajó en busca de Eurídice, su esposa fallecida, menciona Pérez de Moya (328r) el llanto inusitado de las divinidades infernales conmovidas por su canto (cf. Ov., *Met*. 10. 45-46), mas el detalle concreto de la detención de los suplicios se halla en Virgilio (*G*. 4. 481-484) y en Ovidio (*Met*. 10. 41-44).

[18] La composición de los autos mitológicos es a menudo tematizada por Calderón en términos de letras humanas y divinas, entre las que el autor debe establecer la analogía adecuada para que esta sea percibida por el público (e. gr. *DP* 64-66, 1950, 2025-2228; *LM* 248; *AP* 144, 779-782).

[19] En el transcurso de un juego de ingenio, Hércules evoca en primera persona al conocido episodio de las negaciones de San Pedro (809-812), relatado por los cuatro evangelistas (Mt. 26. 69-75; Mc. 14. 66-72; Lc. 22. 54-62; Jo. 18. 13-27).

[20] El modo en que identifica Jasón a los argonautas Castor y a Pólux con Juan y con Diego, anunciando misteriosamente que "el uno / será el primero, y el otro / el último que ha de dar / resplandor majestuoso" (253-256), comporta una alusión a los martirios de estos discípulos, ya que, de entre los doce apóstoles, Santiago y San Juan Evangelista fueron respectivamente el primero y el último que vertieron su sangre por la nueva fe.

[21] Por dos veces se apropia Teseo del patronazgo de la orden del Toisón de Oro, que efectivamente pertenece a San Andrés (297-299, 971-982). Huelga recordar que, en la insignia del Toisón, el elemento pagano, que no es otro que el aúreo vellocino del mito de los argonautas, se hace confluir con la piel bíblica puesta al sereno por Gedeón (Jdc. 6. 36-40), mencionada en *DJ* entre otras referencias veterotestamentarias (212-213).

[22] Así ocurre cuando Jasón, desmarcándose de la saga de los argonautas, en cuyas diferentes versiones Hércules terminaba apartado de la travesía por un motivo o por otro, le promete a este que será piloto de la nave (262-263), con inequívoca alusión al futuro cometido de San Pedro en la nave de la Iglesia.

[23] Nos referimos, claro está, a la conocida definición de la alegoría que da el dramaturgo por boca del protagonista de *El verdadero Dios Pan*: "La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es en lo que no es; / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia en la tabla, / que el que está mirando una / piense que está viendo a entrambas" (143-150).

peregrinaciones de Teseo, quien había recorrido Grecia realizando hazañas de las que la más conocida era la entrada en el laberinto de Creta para matar al Minotauro, son equiparadas a los viajes realizados por San Andrés en su misión evangelizadora ("giros al orbe daré; / con tu luz penetraré / los laberintos de Creta", 282-284)[24], y el hecho de que el mito de Hércules incluya un episodio en el cual este se subroga temporalmente en el puesto de Atlante, quien tiene por tarea sostener sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste, da pie a que Jasón-Cristo anuncie el vicariato petrino en los siguientes términos: "teniente has de ser / del Atlante verdadero" (123-124). Menos explícita, pero digna de nota, es la alusión a la institución del primado de San Pedro, y concretamente al *portae inferi non praevalebunt* (Mt. 16.18), que comporta la evocación reiterada del descenso de Hércules a los infiernos, sobre los que obtuvo este héroe una sonada victoria cuando, llevando a cabo el último de los doce trabajos, consiguió robar al can Cerbero[25].

En este elaborado maridaje entre argonautas y personajes evangélicos estriba la peculiaridad de *El divino Jasón*. Desde el momento en que dramatiza el relato de la Redención prestándole la apariencia de una conquista amorosa que un héroe mítico, que es figura de Cristo, hace de una heroína, que es figura del Hombre, la pieza que nos ocupa se ajusta perfectamente al esquema que seguirá Calderón en seis de los nueve autos mitológicos posteriores[26], observado asimismo por varios de sus contemporáneos[27]. Si consideramos empero que, en

[24] Este es, en nuestra opinión, el sentido primario del pasaje, sin perjuicio de que pueda comportar una referencia a la metáfora del "laberinto del mundo" como la señalada por Arellano y Cilveti (1992: ad 263), habida cuenta de que tal lectura del mito de Teseo, recogida por Pérez de Moya (304v-305r), informa el auto homónimo de Calderón.

[25] Es el propio Hércules-Pedro quien se refiere en dos ocasiones a esta victoria suya sobre el infierno, primero a propósito de la maza-llave ("en las batallas y lides / de las sombras del infierno, / renombre y blasón eterno / tendrá la clava de Alcides", 117-120) y después cuando se ofrece animosamente a seguir a Jasón ("los umbrales de la muerte, / sabré vencer y pasar", 279-280), pasaje este último que incorpora, en nuestra opinión, un eco del versículo evangélico en que Pedro se ofrece a morir con Cristo (cit. supra n. 11). Pérez de Moya había interpretado la catábasis del argonauta como una alegoría del orden natural, en la idea de que "el descender de Hércules al infierno denota el poner del Sol" (275r).

[26] De acuerdo con este patrón se alegoriza el amor de Orfeo por Eurídice en *DOP* y *DOS*, el de Cupido por Psiquis en *PCT* y *PCM*, el de Pan por la Luna en *DP* y el de Perseo por Andrómeda en *AP*.

[27] Piénsese, además de en *Psiques y Cupido* de José de Valdivieso —auto publicado en 1622 que influenció sin duda el posterior tratamiento de la misma fábula por Calderón— en Acis y Galatea en la segunda parte del *Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán —impreso en 1632 en el *Para todos*, pero datado hacia 1628 por Parker (1952: 210)—, en Teseo y Ariadna en *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina (1638), en Menelao y Elena en *El robo de Elena y destrucción de Troya* atribuido a Rojas Zorrilla y en Eneas y Lavinia en *El vencimiento de Turno* de Antonio Manuel del Campo —auto impreso falsamente en 1658 bajo el nombre de Calderón, quien habría de negar tal paternidad (vid. Echavarren 2007b: 219)—. En todas estas piezas se aplica a una pareja mítica la lectura tipológica de raíz bíblica que, según Fothergill-Payne (1977: 26),

los nueve, los personajes de la fábula clásica que no representan ni a Cristo ni al Hombre dan cuerpo al Demonio[28] o al Mundo[29], o bien encarnan diversos conceptos abstractos[30], la singularidad del *Jasón* queda puesta de manifiesto. Con la excepción del Redentor, no hallamos en ninguno de los nueve un solo héroe mítico con voz que equivalga a un personaje concreto de la Escritura[31], mientras que la identificación de varios personajes fabulosos con San Juan Bautista y con los apóstoles Pedro y Andrés sí tiene un claro paralelo en *El robo de Elena y destrucción de Troya*, auto cuya atribución a Francisco de Rojas Zorrilla no es segura (Arellano 2008: 139)[32]. Si tomamos, además, en cuenta que en ambos dramas encontramos un personaje fabuloso que personifica el Amor Divino[33], así como las notables concomitancias, señaladas por Echavarren (2007a: 151), entre las embarcaciones capitaneados por Menelao en *El robo de Elena* y por Jasón en el auto que lleva su nombre —figuras la una y la otra de la nave de la Iglesia—, podríamos sentirnos tentados a cuestionar, con más razones que Parker (1983:

se halla ya en germen en el tratamiento alegórico que da a los amores de Cristo y el Alma el *Auto de los desposorios de Isaac* del *Códice de autos viejos*.

[28] Así Aristeo en *DOP* y *DOS* y Fineo en *AP*, al igual que Polifemo en el auto homónimo de Pérez de Montalbán, Paris en *El robo de Elena* y Turno en *El vencimiento de Turno*.

[29] Así el rey innominado, padre de Psiquis, en *PCT* y *PCM* y Minos en *LM*, al igual que en *DJ* el Rey de Tinieblas, padre de Medea al que, sin embargo, no se le da en ningún momento su nombre mítico de Eetes.

[30] Si Argos es el Amor Divino en *DJ*, las hermanas de Psiquis son la Idolatría y la Sinagoga en *PCT* y las Edades Primera y Segunda en *PCM*, Fedra y Ariadna son la Verdad y la Mentira en *LM*, Medusa es la Culpa y la Muerte en *AP* y Circe la Culpa en *EC*, auto este en el que los compañeros de Ulises —que es el Hombre— personifican los cinco sentidos, como ya ocurría en *La navegación de Ulises* de Juan Ruiz Alceo (1621). En *El hombre encantado* de Valdivieso, auto publicado en 1622 que, según Fothergill-Payne (1983: 1305-1306), habría inspirado el de Ruiz Alceo, las referencias al mito de Ulises y Circe son, como bien ha notado Martinengo (2000: 208-209) demasiado esporádicas para que pueda hablarse de una alegoría acabada en la que la hechicera encarne el concepto de Culpa o Pecado. El Leteo de *DOS* constituye un caso particular en la medida en que, presentado como barquero, personifica el río homónimo que, según la mitología clásica, marcaba el linde del infierno, y no un concepto abstracto.

[31] La excepción que podría constituir el Mercurio de *AP*, que en 1207-1213 se identifica a sí mismo con el querubín que expulsó a Adán y a Eva del paraíso terrenal (Gn. 3. 24), queda atenuada por el hecho de que este ángel bíblico, cuyo nombre ni siquiera es mencionado, no es un personaje acabado en la medida en que lo son Juan Bautista, Pedro y Andrés.

[32] Aquiles es el Bautista, Androgeo San Pedro, Amiclides San Andrés, Néstor San Pablo y Palimedes (sic) San Esteban. En *El vencimiento de Turno* de Antonio Manuel del Campo Eneas-Cristo hace una referencia inequívoca a los apóstoles ("doce nobles compañeros, / en mis peligros me siguen", 52-53), que no tienen, sin embargo, voz en el drama, como tampoco en la primera parte del *Polifemo* de Pérez de Montalbán el Bautista, San Esteban y los Inocentes, identificados con los compañeros de Ulises-Cristo devorados por el Cíclope.

[33] No deja de ser llamativo el hecho de que en *El robo de Elena* le haya correspondido este honor a Sinón, paradigma de traidores en buena parte de la literatura occidental (Echavarren 2007a: 153-154). Menos extravagante fue Antonio Manuel del Campo al asignar tal función a Ascanio, cuya apariencia había sido usurpada por Cupido, el dios Amor, ya en la *Eneida* (1. 257 ss.).

246), la paternidad calderoniana del segundo. A no ser que, fiados en los argumentos aportados por Arellano y Cilveti (1992: 57-61) para dar por buena provisionalmente la autoría en la idea de que, como ya apuntó Valbuena Prat (1924: 153), nos encontramos ante una pieza primeriza, intentemos explicar por qué Calderón, tras haberlo ensayado en el *Jasón*, prefirió abandonar el modelo alegórico que siguió, con más pena que gloria, el poeta de *El robo de Elena*.

A la hora de establecer una relación tipológica entre la fábula grecorromana y la fe de Trento[34], presentando la primera como prefiguración de la segunda, la práctica habitual de Calderón ha consistido en equiparar a los personajes míticos secundarios —no identificados con Cristo, el Hombre o el Demonio— con entidades abstractas que interactúan a su vez en los autos con personificaciones netas como, por ejemplo, el Albedrío (*DOP*, *AP*), la Gracia (*DOP*, *AP*), la Apostasía (*PCT*), el Judaísmo (*PCT*, *SP*, *PCM*, *DP*) y la Gentilidad (*PCT*, *SP*, *PCM*, *DP*)[35]. En *El divino Jasón*, en el que no hay ninguna prosopopeya pura de este jaez[36], los personajes secundarios del mito equivalen, sí, a abstracciones como el Amor Divino y el Mundo en los casos de Argos y de Eetes, pero reflejan personajes evangélicos determinados en los casos de Hércules, de Teseo y de Orfeo. ¿Por

[34] La tesis de Bataillon (1940), según la cual el drama sacramental constituiría más un producto de cierta reforma católica interna que de la Contrarreforma propiamente dicha, ha sido rebatida con acierto por Andrachuck (1985; 1986).

[35] Mientras que la práctica de equiparar ciertos personajes míticos a entidades abstractas, asentada entre los cristianos con las *Mitologías* de Fulgencio Plancíades (s. V-VI d. C.), se remonta a la exégesis alegórico-moralizante de los poemas homéricos —corriente interpretativa originada en el s. VI a. C. para la cual identificar, e. gr., a la diosa Atena con la prudencia es ya, según Buffière (1956: 282-283), un lugar común cuando tal lectura aparece en las *Alegorías homéricas* de Heráclito (cap.19, ad *Il.* 1. 188-223)—, la personificación literaria de determinados conceptos morales, aunque tiene ya una presencia importante en la *Tebaida* de Estacio, se había convertido en principio compositivo de toda una obra con la *Psicomaquia* de Prudencio, de cuya notable influencia en el teatro alegórico precalderoniano y en el modo alegórico de la literatura del Siglo de Oro en general se ha ocupado Fothergill-Payne (1975; 1980).

[36] La Idolatría aparece identificada en *DJ* con Luzbel, el demonio, al igual que en *La piel de Gedeón*, en *El tesoro escondido* y en *Mística y real Babilonia* (*vide* Cilveti 1977: 190-191). Esta preferencia por los personajes que encarnan conceptos frente a las personificaciones puras es también característica de *El robo de Elena*, en el que Troilo encarna el Cuerpo, Étor (sic) el Mundo, Ascanio la Gentilidad y Creúsa la ley escrita. En Valdivieso hallamos ya una situación mixta como la que encontraremos en los nueve autos mitológicos de indiscutida autoría calderoniana (el Mundo, el Deleite y Luzbel pretenden a Psiques-Alma racional, cuyas hermanas figuran el Alma irascible y el Alma concupiscible), e igualmente en el *Polifemo* (actúan junto con los personajes míticos el Apetito, la Alegría y el Judaísmo), mientras que *El vencimiento de Turno* se ubica en un estadio intermedio en el cual, junto con Latino, Acates, Drances, Ascanio y Palante (respectivamente, el Albedrío, el Entendimiento, el Amor divino y la Gracia), comparecen prosopopeyas puras que, en la mayoría de los casos —pero no en el de Circea, la Penitencia— reciben un nombre propio que no es exactamente, aunque lo evoca, el del concepto que representan (Justa es la Razón, Delicio el Deleite, Petis el Apetito, Severa la Justicia).

qué no empleó Calderón en los autos mitológicos posteriores este modo especial de tipología —que remeda el empleado por los exégetas cristianos para trazar paralelismos entre personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento desde que San Pablo (*Rom*. 5.14) se refirió a Adán, en su relación con Cristo, como *forma futuri* ο τύπος τοῦ μέλλοντος (Neumeister 2000: 141)?[37] La clave de la respuesta a esta pregunta se haya a nuestro entender en el hecho de que, como dejó dicho Frutos (1981: 84) "la dramatización del dogma no supone dramatización de acciones, sino de ideas".

A despecho de lo que pudiera invitar a creer el tantas veces citado pasaje de *El sacro Parnaso* (195-389) en el cual, ante los sorprendidos oídos del Judaísmo y de la Gentilidad, empareja la Fe varios mitos contenidos en lo que la segunda llama "el admirable *Teatro de mis dioses*" (237-238)[38] con otros tantos pasajes de lo que el primero denomina el *Sagrado Texto* (236-237)[39], la correspondencia entre

[37] En *El maestrazgo del toisón* —pieza en la cual Calderón, tras el precedente constituido por *El tusón del Rey del cielo* de Lope de Vega, hace que actúen como caballeros del Toisón de Oro el Bautista y los apóstoles Andŕes, Pedro y Diego— se traza una identidad entre personajes evangélicos y héroes de la historia caballeresca similar a la que se encuentra en el *Auto de la mesa redonda* atribuido a Luis Vélez de Guevara, en el que los apóstoles son identificados con los Doce Pares de Francia. Mas, en tales casos, al hallarse situada la acción dramática en un momento histórico posterior a lo narrado en el Nuevo Testamento, se invierte la relación temporal que existe entre este y la mitología clásica, de tal manera que se puede hablar de equivalencia tipológica pero no de prefiguración. Se trata más bien de un modo alegórico semejante al empleado por Lope para hacer que, en *La Araucana*, Caupolicán y Colocolo representen respectivamente a Cristo y al Bautista.

[38] Parece haber aquí, como anota Rodríguez Rípodas (2006: ad loc.), una referencia cuasi explícita a la recopilación mitográfica de Baltasar de Vitoria titulada *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623) en cuyo libro primero de la primera parte (cap.1, p.1 de la edición de Juan Pablo Martí, Barcelona, 1702) se afirma, con la autoridad de San Justino y de San Clemente de Alejandría, que "los más de los poetas procuraron aprovecharse de los libros del sapientísimo Moisés, y de los demás que tocaban a la Sagrada Escritura, sacándola de sus quicios para adorno de sus fábulas". Las semejanzas entre relatos de la mitología pagana y del Antiguo Testamento que subraya enseguida Calderón en este lugar —traído habitualmente a colación para explicar la concepción que el autor tenía de la correspondencia entre fábula e historia sagrada, desde Menéndez y Pelayo (1941: 145-150) hasta Kurtz (1991: 98-100) y Arellano (2001: 99)— pueden, en efecto, justificarse mediante la hipótesis del "plagio" de los libros de Moisés por los paganos, que había de rebatir ásperamente el P. Feijoo en el s. XVIII (*vide* Trousson 1965-1966). Reconocer, sin embargo, que los gentiles llegaron a tener "lejanas noticias de la luz del Evangelio", como asevera el propio Calderón en la loa a *LM* (Valbuena Prat 1967: 1558) apelando al "texto de Pablo" —probablemente a *Rom*. 1.14-25 (Voght 1974: 46 n. 40 ap. Kurtz 1991: 101 n. 61)— implica ubicar la mitología con respecto al Nuevo Testamento, que habría sido prefigurado por ella, en un lugar similar a aquel en que se sitúa en relación con este el Antiguo, hasta el punto, quizás, de atribuir a Dios la autoría primigenia de las fábulas desfiguradas por el paganismo (Kurtz 1991: 116-119).

[39] La serie de paralelismos comienza (238 ss.) con una asimilación explícita al relato de la Creación (Gn.1.1-2) de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio (1. 5-9) y prosigue con otros ejemplos, muchos de los cuales proceden igualmente de este poema. Así, la caída de Faetonte desde el cielo (*Met.* 2. 311-324) se hace corresponder con la de Lucifer (Is. 14. 12-14), la restauración del género humano por Deucalión y Pirra tras el diluvio (*Met.* 1. 208-415) con

letras humanas y divinas sobre la que se fundamentan los autos mitológicos no se da tanto entre fábula y Escritura como entre fábula y dogma[40]. Y los dogmas son, como bien ha notado Bruce Wardropper (1967: 103), "ideas abstractas (deducidas, es verdad, de hechos históricos), las cuales le toca a la alegoría dilucidar". No es, pues, de extrañar que, a fin de ilustrar en escena abstractas verdades de fe como la Creación, la Caída y la Redención, subsumidas todas por el augusto misterio de la Eucaristía, Calderón haya privilegiado la alegoría de personificación —pura o extraída del mito[41]—, reservando la estricta equivalencia tipológica entre personajes fabulosos y evangélicos para el caso especialísimo del Redentor[42] y dejando que los apóstoles y los santos actúen por sí mismos, y no como correlatos de héroes clásicos, en los autos no mitológicos[43]. El procedimiento seguido con los "argonautas celestiales" de *El divino Jasón* engendraba una alegoría limitada en su desarrollo por el romo paralelismo entre personaje y personaje, al cual, en lo sucesivo, Calderón habría de preferir decididamente la correlación entre

---

la llevada a cabo por Noé (Gn. 6. 5-8, 22), el asalto de Tifeo al cielo (*Met*. 5. 319-331; cf. 1.151-155) con la edificación de la torre de Babel atribuida al gigante Nembrod (mencionado en Gn. 10. 8-11), el vellocino de oro (*Met*. 7. 1-158) con el vellón de Gedeón (Jdc. 6. 36-40) y la lluvia dorada bajo cuya apariencia engendró Júpiter a Perseo en el seno de Dánae (*Met*. 4. 607-620; cf. 6. 113) con el *rorate caeli et nubes pluant iustum* de Isaías (45. 8), referido a su vez al oráculo acerca de la Encarnación del Salvador en el seno de la Virgen pronunciado por el mismo profeta (7. 14) ante el Acaz, rey de Judá —que no debe ser confundido con Acab, rey de Israel, como hace Rodríguez Rípodas (2006: ad 360-367) tras haberlo identificado correctamente en una nota inmediatamente anterior.

[40] La teología es, en efecto, el objeto de los autos, según la definición que de estos se nos proporciona en la loa a *La segunda esposa y triunfar muriendo*: "sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la sacra Teología, / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender" (Valbuena Prat 1967: 427).

[41] De los dos tipos de alegoría —interpretativa y compositiva— a los que nos hemos referido en la n. 35, bien descritos por Whitman (1987: 3-13) en cuanto a sus orígenes y modos de interacción, es el segundo, como ha afirmado Díaz Balsera (1997: 11), "la base estructural del auto sacramental calderoniano", y lo es hasta tal punto que, aun en los autos mitológicos, tiende a irse imponiendo al primero a medida que el poeta se concede mayor autonomía con respecto a la literalidad de la fábula. Es, por lo demás, posible rastrear huellas de esta tendencia calderoniana a la personificación en piezas no sacramentales en las que "se esconde, bajo la individualidad de cada personaje, un concepto representable, como ocurre en la comedia *La vida es sueño*, que ofrece, comparada con el Auto, la personificación singular y concreta en *Segismundo* del universal *Hombre*, como en *Clotaldo* el del *Entendimiento*" (Frutos 1981: 57).

[42] La identificación de Cristo con un personaje mitológico era, desde luego, menos forzada en el caso de Eneas, dada la *pietas* reconocida a este héroe desde Virgilio (Echavarren 2007b: 226), y en el de Orfeo, cuya equiparación al Redentor contaba con notable tradición (Duarte 1997), que en el de un seductor inconstante como Jasón (Cabañas 1948: 157-158) o en el del taimado Ulises, cuya presencia como representante de Cristo en la primera parte del *Polifemo* de Pérez de Montalbán le granjeó a su autor las atrabiliarias críticas de Quevedo en *La Perinola* (Fernández-Guerra y Orbe 1951: 474-475) —relativizadas, es cierto, por Glaser (1960)—.

[43] Aun en un auto mitológico como *SP* los santos doctores Jerónimo, Ambrosio, Gregorio, Tomás y Agustín comparecen en propia persona.

personaje e idea.[44] Es este segundo tipo de analogía el que procura al autor la libertad necesaria para someter los mitos clásicos a la reescritura cada vez más elaborada de la que ha hablado largamente Kurtz (1991: 77-96), y el que posibilita que las abstracciones teológicas encarnadas mediante la alegoría se vayan emancipando progresivamente de la literalidad del mito para dar lugar al creciente control de la imagen por el concepto que, según Arellano y Cilveti (1992: 83-85), es característico de los autos de madurez.

[44] El hecho de que en *DJ* lo alegórico y lo no alegórico no estén suficientemente deslindados —tacha que pone Rull (2004: 84) a los autos anteriores a Calderón— provoca que, como notó ya Martín Acosta (1969: 28), el sentido figurado dependa de las referencias explícitas de los personajes a la idea teológica que representan —entre las cuales destaca el pasaje en el que Jasón "corre el velo" para explicar a sus hombres la "verdad escondida" de la historia (179-207).

Bibliografía

Andrachuck, G. P. (1985), "The Auto Sacramental and the Reformation", *JHPh* 10: 7-38.

Andrachuck, G. P. (1986), "El auto sacramental y la herejía", *EO* 5: 21-33.

Arellano, I. (2001), *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

Arellano, I. (2008), "Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla", in Pedraza Jiménez, F. B. *et al.* (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha: 137-167.

Arellano, I. (2011), "El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, I: los viajes mitológicos", *RL* 73: 165-182.

Arellano, I., Cilveti, A. L. (eds.) (1992), *Pedro Calderón de la Barca. El divino Jasón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

Bataillon, M. (1940), "Essai d'explication de l'"auto sacramental"", *BH* 42: 193-212.

Baumgartner, A. (1888), "Calderons Autos", *Stimmen aus Maria Laag* 34: 195-211.

Buffière, F. (1956), *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. París: Les Belles Lettres.

Cabañas, P. (1948), *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: CSIC.

Cilveti, A. L. (1977), *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia: Albatros.

Díaz Balsera, V. (1997), *Calderón y las quimeras de la culpa. Alegoría, seducción y resistencia en cinco autos sacramentales*. West Lafayette: Purdue University.

Dorsey, V. M. (1940), "Autos sacramentales of Calderón de la Barca: An Expression of the Culture of Spain's Golden Age". Stanford: diss. Stanford University.

Duarte, J. E. (1997), "El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón", in Arellano, I. *et al.* (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger: 73-91.

Echavarren, A. (2007a), "Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro", *CFC.Elat* 27.1: 135-160.

Echavarren, A. (2007b), "Turno y Eneas en *El vencimiento de Turno*, de Antonio Manuel del Campo. Una *Eneida* a lo divino", *ExClass* 11: 219-250.

Engelbert, M. (1970), "Etimologías calderonianas", in *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano (Exeter, 1969)*. Berlín, De Gruyter: 113-122.

Fernández-Guerra y Orbe, A. (ed.) (1951), *Francisco de Quevedo y Villegas. Obras*, II. Madrid: Atlas.

Flashe, H. (1992), "Calderón y la cultura griega", in Vilanova, A. (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. II. Barcelona, PPU: 939-948.

Fothergill-Payne, L. (1975), "La *Psychomachia* de Prudencio y el teatro alegórico pre-calderoniano", *Neophilologus* 59: 48-61.

Fothergill-Payne, L. (1977), *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Londres: Tamesis.

Fothergill-Payne, L. (1980), "La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)", in Rugg, E., Gordon, A. M. (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, University of Toronto: 261-264.

Fothergill-Payne, L. (1983), "José de Valdivieso, censor y precursor de Calderón", in García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, CSIC: 1299-1308.

Frutos, E. (1981), *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Glaser, E. (1960), "Quevedo versus Pérez de Montalbán. The *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain", *HR* 28: 103-120.

Kurtz, B. E. (1991), *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington: The Catholic University of America Press.

McGarry, F. de S. (1937), *The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*. Washington: diss. The Catholic University of America.

Martín Acosta, M. I. (1969), "The Mythological Autos of Calderón de la Barca". Nueva York, diss.: Columbia University.

Martinengo, A. (2000), "Huellas de la épica renacentista italiana en el tratamiento del mito de Circe, de Ruiz Alceo a Calderón", in Reichenberger, T., Reichenberger, K. (eds.), *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*. I. Kassel, Reichenberger: 203-215.

Menéndez y Pelayo, M. (1941), *Calderón y su teatro*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III. Santander, Aldus: 85-303 (conferencias pronunciadas en el Círculo de la Unión Católica de Madrid en 1881).

Neumeister, S. (2000), *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger.

Páramo Pomareda, J. (1957), "Consideraciones sobre los 'autos mitológicos' de Calderón de la Barca", *Thesaurus* 12: 51-80.

Parker, A. A. (1983), *Los autos sacramentales de Calderón*. Barcelona: Ariel.

Parker, J. H. (1952), "The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán",

PMLA 67: 186-210.

Peña, M. (1974): *Alegoría y auto sacramental*. México: UNAM.

Rodríguez Rípodas, A. (ed.) (2006), *Pedro Calderón de la Barca. El sacro Pernaso*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

Rull, E. (2004), *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

Seznec, J. (1953), *The Survival of the Pagan Gods*. Nueva York: Pantheon.

Trousson, R. (1965-1966), "Feijoo, crítico de la exégesis mitológica", *NRFH* 18: 453-461.

Valbuena Prat, A. (1924), "Los autos sacramentales de Calderón", *RH* 61: 1-302.

Valbuena Prat, A. (ed.) ([2]1967), *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras Completas*. III. Madrid: Aguilar.

Voght, G. M. (1974), "The Mythological *Autos* of Calderón de la Barca". Ann Arbor, diss.: University of Michigan.

Wardropper, B. W. (1967), *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca: Anaya.

Whitman, J. (1987), *Allegory: The Dinamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

La descendencia de un tema plautino en la obra de teatro de Castelao
(Descent of a Plautus' theme in Castelao's production)

María Pilar García Negro (parachoivas@gmail.com)
Universidade da Coruña-Galiza

Resumen — La obra de teatro de Castelao evoca un motivo literario de muy antigua estirpe: la institución matrimonial y, dentro de ella, la consideración de las mujeres como mercancías. Castelao se esmera en componer un drama sólidamente enraizado en la economía y en la sociología gallegas.

Palabras Clave: Castelao, obra de teatro, matrimonio, venta de las mujeres, drama gallego.

Abstract — Castelao´s play brings to mind a long-standing literary motif: the institution of marriage and, therein, the consideration of women as merchandise. Castelao takes great pains to compose a drama firmly rooted in the economy and sociology of Galicia.

Keywords: Castelao, play, marriage, sale of women, Galician drama.

Sería extrema osadía por mi parte, en un foro como este, que reúne ilustres helenistas y latinistas, explicar nada de una comedia plautina como *Casina*, nada que vaya más allá de una mención de autoridad en que basar el tema que Castelao, el gran artista, polígrafo y político gallego de la primera mitad del siglo XX, desarrolló en su única obra teatral, *Os vellos non deben de namorarse*. Conocimos la comedia de Plauto gracias al doctor Andrés Pociña y lo que más nos llamó la atención de ella fue la naturalidad con que el objeto en discordia, la esclava Cásina, disfruta -si se nos permite la ironía- de invisibilidad total. El sustantivo "objeto" adquiere aquí toda su plenitud semántica, pues, en efecto, a lo que asistimos en escena es al enfrentamiento entre padre e hijo por el manejo del matrimonio impuesto de la esclava, bien con el capataz del primero, bien con el escudero del segundo; ambos, delegados, claro está, del propietario definitivo, progenitor o vástago. Resulta vencedor, en resolución del conflicto morganático, el joven Eutinico, una vez que se averigua la condición de libre de Cásina, hija de vecinos de la familia, lo que permite ser entregada en matrimonio a aquel.

Varios nudos se desatan así con esta solución: queda restaurada la paz entre padre e hijo; se cumple el deseo del joven, que desea poseer a Cásina; el orden social mantiene el *statu quo*, al asegurar un matrimonio entre iguales y resolver el conflicto que supondría la amenaza de una unión entre amo y esclava, de imposible concepción. Las claves decisivas de esta obra son centrales, como bien se observa, respecto de una derivación literaria de amplísimo recorrido. Desde

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_5

La ilustre fregona, de Cervantes, hasta todas las narraciones u obras teatrales que hacen de la anagnórisis su interés principal, pasando, inclusive, por novelas contemporáneas del XIX español. Escogeremos, de todos estos aspectos, dos nucleares: la invención y funcionamiento de la institución matrimonial y el papel determinante de la clase social en la adquisición del objeto femenino en disputa. Pero antes habremos de referirnos brevemente al autor de que trataremos, Castelao, y a la especial vinculación argentina de su obra dramática.

La biografía de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (Rianxo-Galicia, 1886-Buenos Aires, 1950) está directamente vinculada a la Argentina. Emigrado su padre a esta nación, él pasará cinco años de su infancia en Bernasconi, en la Pampa, a donde viaja con su madre, para un reencuentro familiar que posibilitará el retorno a Galicia en 1900, con medios económicos suficientes como para permitir los estudios de bachillerato y de Medicina del hijo. Habiendo obtenido la licenciatura y el doctorado como médico, desde muy pronto se abre paso la vocación artística del joven que afirmará más tarde que se había hecho médico por amor a su padre y que no había ejercido como tal por amor a la Humanidad. Hipérboles irónicas aparte, es lo cierto que su temprana dedicación al dibujo y a la caricatura se forja en la acreditada revista humorística *Caras y caretas*, donde colabora el gallego José María Cao Luaces, considerado el padre de la caricatura argentina. Tanto en su tierra, Galicia, como en Madrid, Castelao es en seguida conocido y apreciado gracias a sus dibujos humorísticos, caricaturas, viñetas, estampas, cuadros de gran formato e ilustraciones de libros. 1916 va a ser un año fundamental en su trayectoria, pues, habiéndose fundado en él las "Irmandades da Fala" -primer núcleo del nacionalismo gallego contemporáneo-, conocerá la pronta adhesión de nuestro artista que decide, de forma definitiva, su entrega y trabajo polifacético a la causa de la significación precisa de Galicia. Su enorme popularidad como dibujante facilita, sin duda, el papel central que va a desempeñar en la organización incansable del pensamiento y de la política gallega independientes, contribuyendo así de forma poderosa a la ruptura de una vieja y penosa tradición: la emigración -también intelectual y política, no sólo laboral- de gallegos a Madrid, como capital del Estado, o a otros destinos del mundo. Como escritor, artista, diputado, ministro en uno de los gobiernos republicanos del exilio…, Castelao siempre piensa y actúa *en* Galicia. Nos situamos ahora en 1944, 2 de julio, en Buenos Aires, en el homenaje que se le tributa con motivo de la publicación de su libro fundamental, *Sempre en Galiza*, acto arropado por más de mil quinientos comensales, con representación de la emigración gallega, de republicanos españoles, de nacionalistas vascos y catalanes y, claro está, de intelectuales y políticos argentinos. En un trecho del discurso proferido por el homenajeado se nos ofrecen las claves de su evolución y del sentido de su dedicación artística:

> Llevo cuatro años conviviendo con vosotros y sabéis que no gusto de hipocresías ni de vanidades, y que, por lo tanto, puedo permitirme el lujo de formular ante vosotros un juicio sobre mi propia obra y sobre mí mismo. Allá por el año 18 di

> a conocer mi álbum Nós en el que plasmaba los dolores del pueblo gallego y sus ansias de justicia y de libertad, y al ver que mis dibujos conmovían el corazón de las gentes, más y mejor que los versos y la prosa, entonces los caciques y sus servidores me acusaron de literato -como quien dice, de intruso- para desvalorizar mi arte y por ende mis sentimientos. Y después de treinta años, treinta años de meditación y de experiencia, me atreví a publicar un libro [Sempre en Galiza] en el que trato de elevar a la categoría de idea lo que en el álbum Nós era puro sentimiento, y al ver que mis razones conmueven la conciencia gallega, entonces se exalta mi personalidad artística, exagerándola, con el piadoso fin de desvalorizar mi ideología política. Claro está que nunca he sido un político profesional. La política no ha sido nunca mi profesión: pero sí mi vocación, la vocación de toda mi vida. Comparad el sentimiento gallego de mis primeros dibujos con la idea galleguista de mi reciente libro y veréis que son una misma cosa, y veréis que yo he sabido conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de vuestra bandera (Aplausos). Yo no he cultivado jamás el arte por el arte. El arte para mí no ha sido más que un elemento, un recurso, un medio de expresión, y con el lápiz o la pluma sólo he querido ser un intérprete fiel de mi pueblo, de sus dolores y esperanzas. Dibujé siempre en gallego; escribí siempre en gallego; y si sacáis lo que hay de gallego y de humano en mi obra no quedaría nada de ella (*Aplausos*).

La obra literaria de Castelao guarda coherencia con esta autodefinición. Autor de narrativa breve, inaugurador de un subgénero, en su volumen *Cousas*, de una novela, de múltiples ensayos, discursos y conferencias, de una completa y compleja obra de pensamiento y de historia como la ya mencionada *Sempre en Galiza*, que culmina un periplo autorial que va desde su destierro como funcionario en Badajoz, durante el bienio negro de la 2ª República, hasta su destino final, Buenos Aires, pasando por Barcelona, Valencia, la URSS, Nueva York y otras ciudades de USA, Cuba…, Castelao hará su incursión en el teatro a través de una obra iniciada en Pontevedra, continuada en Barcelona, concluída en Nueva York y estrenada finalmente en Buenos Aires, en el Teatro Mayo, el 14 de agosto de 1941. No se edita en Galicia hasta 1953 y no se representa en ella hasta 1961. Acertaba el autor cuando aventuraba, como corolario del primer manuscrito de la obra, en palabras que traducimos del gallego original: "Este trabajo anduvo conmigo siempre y conmigo recorrió mucho mundo. ¡Quién sabe el que recorrerá todavía y la suerte que le espera!".

Esta obra dramática de Castelao no ha gozado de especial fortuna crítica, como si su accidentado parto fuera indicio de la falta de comprensión posterior. Digamos que la principal limitación interpretativa deriva de una lectura literal--moralista de su título: *Os vellos non deben de namorarse*, esto es, los viejos no deben enamorarse, y, todavía, de la consideración de sus tres actos o lances como sendas repeticiones de un prototipo inamovible: el amor de un viejo por una

joven, cuya consecución acaba en desgracia para los pretendientes. Tal visión lamina, en nuestro juicio, el sentido y raíz profunda de una dramaturgia que sí se ocupa de visibilizar aspectos notables de la institución matrimonial y del determinismo económico-social que la rige.

La obra se monta sobre un esquema paralelístico ocupado en su centro por la pareja correspondiente. En el primer lance, Lela, una moza popular, es pretendida por don Saturio, el vello farmacéutico de la villa, que, a la manera de los bohemios de su juventud, se dedica a rondarla con canciones de amor. Ella se deja querer y favorecer, pues tal unión significa su "ascenso" en el mercado matrimonial, pero se casará con un carabinero. En el segundo lance, Micaela acaba de arruinar al hidalgo degenerado y repudiado por sus padres don Ramón, o Ramonciño, un desastrado fin de casta, que despilfarra bienes y patrimonio heredados para conquistar los favores de una calculadora joven, igualmente popular, que lo complace con la vista puesta en poder casarse, una vez fallecido el pretendiente, con su novio portugués, como así ocurrirá, disfrutando ambos y sus hijos de la riqueza del aristócrata corrompido. En el tercer lance, Pimpinela, instada por sus padres, sumidos en la miseria, ha de casarse con don Fuco, que le provoca un asco irresistible; conquistada al fin con regalos preciosos, el matrimonio apenas dura, por la muerte del viejo, ahogado en el ansia de tener el auga de la salud tan cerca y no poderla beber. Una vez viuda, se casará con su antiguo pretendiente, un joven como ella, y ambos disfrutarán de la herencia del viejo.

Enunciamos ya los términos fundamentales del conflicto. En primer lugar, el protagonismo / antagonismo son reversibles: el foco tanto ilumina las vidas disparatadas de los elementos masculinos como la situación marginada, económicamente inferior, de las jóvenes, fatalmente inclinadas al matrimonio como única solución de bienestar o de ascenso social. Nótese cómo no por casualidad los tres nombres de las muchachas se solidarizan, en la rima consonante (Lela, Micaela, Pimpinela), con su condición de trabajadoras pertenecientes a una clase social carente de riqueza, patrimonio, hacienda…, fuera de sus propios cuerpos. La oferta o la venta en el mercado matrimonial adquiere así carácter fatal. La fonética de la rima (-ela) coincide además con el pronombre femenino de 3ª persona en gallego, de manera que las tres nos conducen a una forma histórica de ser "ella", es decir, una concreción del sujeto mujer en un tiempo, espacio y clase social dados. En segundo lugar, los viejos no son clónicos y el autor se preocupa de marcarlos con perfiles propios, tanto sociológica como psicológicamente. El primero, el boticario, que nos recuerda a su homólogo don Hilarión, de la zarzuela *La verbena de la Paloma*, es un vejete simpático y enamoradizo, con cuatro hermanas a su cargo. Su final será trágico: optará por el suicidio, inducido por una Lela que coquetea con él todo lo que quiere para, práctica y utilitaria, acabar casándose y teniendo hijos con el carabinero. Don Saturio es el personaje, del trío masculino, más humanizado por el autor, lo que aumenta el contraste con su trágico final, el suicidio. Don Ramón es el personaje que merece un tratamiento

más expresionista y filoesperpéntico. "Vieja esponja, embebida en vino", se muere en el estiércol, acompañado sólo de un sapo, *alter ego* fantástico, correlato simbólico de su degradación, del asco que inspira su conducta. A diferencia del primer lance o acto, donde el Coro (otro elemento clásico) lo cierra, ejemplarizando la inmoralidad del juego de Lela, en este no habrá coro ni plañideras (como en el tercero), sino una violenta *muiñeira* de panderos que hace bailar a "los demonios en el atrio". Los únicos personajes sometidos a tratamiento realista serán los padres de don Ramón, iconos parlantes, desde sus retratos en la pared, reflejo de un pasado regido por normas que el hijo despreció y aplastó, al punto de componer una cantiga de escarnio y maldecir sobre ellos, hasta merecer el castigo mayúsculo: su maldición. Su pecado no tiene expiación posible, porque se comete, a través de sus padres, en la clase social a que ellos pertenecen, la hidalguía, metonimia del propio país, como antigua clase dirigente. El tercero, en fin, consigue su objetivo matrimonial, al casarse con Pimpinela y no poder disfrutar de tal conquista: indicios de muerte sobrevuelan en seguida su corta vida de casado tardío.

La obra finaliza con un Epílogo de la mayor importancia. Nos trasladamos al mundo ultraterrenal, donde los viejos, por primera vez despojados de sus máscaras, protagonizan su particular psicodrama. El último en llegar, don Fuco, se convierte en el notario o informante de las vidas de las jóvenes, que las reconstruyeron a costa de la insensatez y del peculio de ellos, con lo cual la amargura--remordimientos por su actuación en el mundo mortal se acentúa. La mención irónica del lema revolucionario francés, *Liberté, Fraternité, Egalité*, refuerza la unión en la vida del más allá. Ahora son todos uno, no por muertos, sino por estultos, por haber desperdiciado sus vidas, por anacrónicos, por haber confiado en un poderío masculino universal y eterno. Cierra este epílogo el triángulo de la catarsis necesaria para unos personajes, los viejos, que, en vida, jamás se avinieron a reflexión sensata sobre ellos mismos, *à rebours* de las ayudas de que habían dispuesto: la Muerte, en forma de viejo; el Demonio; las alucinaciones.

Concluiremos el repaso de la obra con la mención del Prólogo, en alocución directa del escritor. Es expresivo, pensamos, de un cierto temor autorial. La obra es *excesivamente* nueva, original, rupturista desde el punto de vista estético y argumental, ceñida a un universo sólo bien comprensible desde la historia y la sociología gallegas. No ofrece ningún consuelo ni se apunta a un *happy end* para los personajes de clase acomodada. Es el retrato inclemente de un mundo en crisis, donde el contrato matrimonial queda gravemente comprometido, a través de una arriesgada metonimia: ¿la disimetría viejo rico / joven pobre acaso no insinúa la desigualdad subyacente hombre / mujer, con el matrimonio como sello de garantía de la misma? La dependencia femenina queda al descubierto cuando no se tienen medios para realizar ninguna elección igualitaria o deseada. Las femeninas *armas* desplegadas son hijas directas de la discriminación. Subrayamos asimismo como las muchachas no son clónicas: la ahogada rebeldía

de Pimpinela, su sentimentalidad atormentada y reprimida por el matrimonio, convive con el coqueteo frívolo de Lela y con las artimañas, mentiras y cálculo de Micaela. En esta recae la mayor perversión, en tanto que el mejor tratamiento lo recibirá la primera, no por casualidad la que parte de una situación familiar y económica más mísera.

Los viejos dilapidaron su *Carpe diem* particular. Cabe también una lectura en clave de parábola: en la vida de las personas, pero también en la vida de los pueblos, es fundamental el *momento*, el tiempo histórico, su aprovechamiento. Si la hidalguía y la pequeño-burguesía, en una nación como Galicia, no abrazan la causa del pueblo, la causa nacional, su ruina y desaparición serán inevitables. En esta situación de declive, dos valores siguen cotizando: los de abajo, sólo si mejoran en su condición gracias al capital de los señores; y el dinero en sí, nuevo dios que mueve una economía donde las tierras ya no se cultivan sino que se venden. Las mujeres, como ya se ha dicho, despliegan las estrategias de la adaptación, mecanismos típicos de un marco de subordinación e inferioridad. Ya que no podemos mandar, aprovechémonos de la jactancia, de la soberbia, del poder (y de la estupidez) de los que mandan, de quienes imponen las reglas, los hombres…: tal sería la moraleja. No reputamos la obra moralista: ella muestra, no enseña; realmente, lo que exhibe es mucho más una moral disolvente (que no es otra que la que disecciona la moral *ortodoxa*) que una moral politicamente correcta. Es mucho más deíctica que didáctica.

Con la brevedad exigida, nos referiremos finalmente a un aspecto central en la composición de la obra. Ella es producto no sólo de un escritor sino de un artista plástico, de un buen conocedor de la función musical y de los procedimientos operísticos, esto es, aspira a fundir en escena todos los recursos del arte total, aquel en que se abrazan, sin divorcio, representaciones estéticas y culturales diversas y confluyentes: la música (la canción incluída en el primer lance es de las más populares y cantadas todavía hoy, inclusive por cantantes como Dulce Pontes); el uso de caretas (realizadas por el propio Castelao) para todos los personajes, lo que acentúa el carácter de farsa; la mímica; la palabra de vivos y de muertos; la personificación de animales. Fiel a su ideario artístico, el autor funde mundo popular gallego, de que se nutre la trama, e innovación avanzada de procedimientos artísticos.

La obra íntegra de Castelao, en todas sus modalidades, se nos aparece como un riquísimo poliedro de coherencia y sentido encajados en su pretensión de ejercer la soberanía estética de la nación gallega y en ofrecer a Galicia y al mundo un universo cultural propio y autónomo. Con sus palabras finalizamos: «Un país sólo tiene artistas o escritores universales cuando ha llegado a perfeccionar su propio localismo hasta convertirlo en un universo del que no se fugan ni los intelectuales en obra ni los emigrantes de hecho».

Amigas, amigos de Clastea. Este sigue siendo el gran expediente para las gallegas y los gallegos de hoy: satélite o planeta; gallegos a tiempo completo o

usuarios de una galleguidad tolerada en su sumisión a España y a Europa. En fin, la elección entre lo gallego consentido o, por el contrario, lo gallego con sentido. He aquí el dilema. Castelao nos mostró el camino para esta segunda opción. En esas estamos.

Bibliografía

Carballo Calero, R. (1982), *Libros e autores galegos. Século XX*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza: 51-115.

Carballo Calero, R. (1989), *Escritos sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

García Negro, M. P. (2001), *Arredor de Castelao*. Vigo: A Nosa Terra.

Rei Romeu, M. (1991), *Arte e verdade (a obra literaria de Daniel Castelao)*. Vilaboa-Pontevedra: Edicións do Cumio.

El sentido trágico en la obra de Francisco Ayala
(The sense of tragic in Francisco Ayala)

Inmaculada López Calahorro (ilcalahorro@gmail.com)
Universidad de Granada

Resumen — El análisis que presentamos muestra la pervivencia de conceptos fundamentales de la tragedia griega en la obra de ficción de Francisco Ayala. Relacionamos algunos de los relatos de *Los usurpadores* con las ideas desarrolladas por Werner Jaeger sobre Esquilo en su obra *Paideia*.

Palabras Clave: Francisco Ayala, Esquilo, Werner Jaeger, tragedia griega, tradición clásica.

Abstract — In this paper we analyse the survival of fundamental concepts from the Greek tragedy in the fictional works of Francisco Ayala. We analyse some of the short stories in *Los usurpadores* and we establish a relationship with Werner Jaeger's ideas on Aeschylus showed in his *Paideia*.

Keywords: Francisco Ayala, Aeschylus, Werner Jaeger, Greek tragedy, classical Greco-Roman tradition.

Francisco Ayala no escribió obras de teatro**.** No podemos, por consiguiente, realizar un análisis sobre un determinado texto con forma teatral, pero sí indagar en el sentido que otorga a lo trágico y que se expone fundamentalmente en la doble serie de relatos posteriores a la Guerra Civil con los que volvió precisamente a la inventiva literaria. Nos referimos a *Los usurpadores* y a *La cabeza del cordero*, ambos publicados como conjunto de relatos en 1949. Por cuestiones de limitación de espacio nos ceñiremos a *Los usurpadores*.

Como bien ha señalado Antonio Chicharro en *El pensamiento vivo de Francisco Ayala*, la obra del autor granadino ofrece una:

> importancia, complejidad y permanencia de un pensamiento que sigue interpelándonos y suministrándonos claves para ordenarnos con respecto a nuestro tiempo histórico[1].

Esto mismo lo hemos expresado por nuestra parte señalando que:

> su literatura consigue unos efectos análogos a los que proceden de la lectura de los escritores de la Antigüedad, desde un humanismo inapelable que nos

[1] Chicharro 2006: 13.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_6

describe comportamientos humanos desde esa razón, lógica y conocimiento[2].

De este modo hemos podido analizar y seguir trabajando en esos elementos comunes con el legado grecorromano, en el que la esencia de lo humano es fundamental y de ahí su permanencia. En el ensayo "La paradoja de la comedia"[3], publicado en 1979, sostiene Ayala que "la conexión entre arte dramático y sociedad es mucho más estrecha que la existente entre otras actividades literarias –inclusive la novela misma- y el marco histórico-social dentro del cual se producen", porque el teatro debe plasmar "los temas vitales de esta sociedad". Es así que el escritor y crítico granadino atribuye a la escena teatral la necesidad de ocuparse no de:

> los problemas de la hora sino más bien una que, desde ellos, responda a las preocupaciones y anhelos de la esencial humanidad, tal y como sólo el poeta puede intuirlos.

Incide, por consiguiente, nuestro autor en una tensión fundamental para la obra teatral: la necesidad de traer a escena temas actuales que deben conmover al espectador pero ofreciéndolos siempre como temas profundamente humanos, porque, resume, "el teatro es, en manera eminente, asunto de interés público"[4]. Lo sociológico en este caso, no es sino una perspectiva de la relación entre individuo y colectividad, en la que los conceptos 'teatro', 'poeta' y 'esencial humanidad' trascienden la puesta en escena de cualquier siglo y colocan las reflexiones del intelectual granadino en una perspectiva similar a la que realizamos sobre la tragedia griega. En este sentido, recordemos que el helenista Werner Jaeger escribe: "la tragedia otorga de nuevo a la poesía griega la capacidad de abrazar la unidad de todo lo humano"[5].

Por otro lado, las referencias textuales a los tragediógrafos griegos en los ensayos de crítica literaria por parte de Francisco Ayala son breves e indirectas. Sólo encontramos dos textos en el conjunto de sus estudios literarios en los que directamente los nombra. En concreto en el ensayo «El caso Eckermann»[6], donde el autor granadino realiza un sutil análisis de la relación personal entre Eckermann y Goethe, concluye con las reflexiones que éste hizo comparándolos con los artistas de su época. Para Ayala Goethe fue "el último europeo con

[2] López Calahorro 2008: 26.

[3] Ayala 2007: 436-450. Las citas que a continuación referimos corresponden respectivamente a pág. 443, 444 y 446 de este ensayo.

[4] Ayala 2007: 445.

[5] Jaeger 1962: 226.

[6] Ayala 2007: 1374-1391. Este ensayo "se publicó como estudio preliminar a la traducción de Ayala del libro de J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe* (Buenos Aires, Jackson, 1956)", y seguramente como artículo independiente en torno a esa fecha (Ayala 2007:1540).

plenitud de realidad", y destaca en su estudio cómo el alemán se lamentaba de vivir entonces una época en decadencia, en el que el individualismo imperaba frente al deseo personal del "amor al conjunto y a la causa común"[7]. Cita así Ayala al alemán:

> La desdicha es –dice- que en el Estado nadie quiere vivir y gozar, sino que todos quieren gobernar; y en el arte, nadie quiere disfrutar lo ya hecho, sino que todos aspiran a crear por sí mismos…[8]

En este contexto exhibe Ayala el ejemplo aportado por Goethe sobre "la tarea poética de los trágicos griegos", quienes, frente a ese "despropósito" de la continua creación, se empeñaban por "superarse en el tratamiento de un mismo asunto hallando una mejor solución a los problemas de la creación artística"[9]. A continuación cita a los creadores griegos a través de las palabras de Goethe:

> La época en que escribieron Esquilo, Sófocles y Eurípides eran bien diferente: estaba penetrada de espíritu y sólo toleraba lo realmente grande y bueno. Pero, en nuestros malos tiempos, ¿quién siente la necesidad de lo grande? ¿Dónde están los órganos que puedan recogerlo?[10]

Una segunda pincelada anterior en el tiempo se encuentra en "De histrionismo y representación", cuyo subtítulo es "De la eternidad del arte, o el hombre de mundo", publicado en 1943. Francisco Ayala cita en él a Plauto y Esquilo junto con Lope de Vega, de los que destaca cierta distancia con el público a la hora de ser llevados a escena:

> El goce de una tragedia de Esquilo, de una comedia de Plauto, de un drama de Lope de Vega, estará entorpecido por decrecientes factores accidentales, requiriendo un esfuerzo de acomodación arqueológica al alcance de grupos cada vez más amplios, conforme nos acercamos a las realidades de nuestra experiencia concreta[11].

Esta aparente simple referencia a Esquilo, el único de los tragediógrafos griegos citados junto con el más grande comediógrafo romano, nos advierte sobre determinada trascendencia en su obra literaria. De hecho hemos podido comprobar la existencia en su biblioteca personal procedente de Estados Unidos[12]

[7] Ayala 2007: 1388 y 1389, respectivamente.
[8] Ayala 2007:1389.
[9] Ayala 2007: 1390.
[10] Ayala 2007: 1390.
[11] Ayala 2007: 1236.
[12] Custodiada actualmente en la Fundación Ayala, en Granada.

de la edición de Plauto, *Obras completas*[13], que seguramente adquiriría durante los años de su exilio en Buenos Aires. De la misma editorial es la primera edición de 1946 *Trágicos griegos. Esquilo, Sófocles* que cuenta con la conocida traducción de José Alemany, por lo que existe la posibilidad de que pudiera haber conocido también esta edición[14].

A este contexto hay que sumarle que en 1944 María Rosa Lida publicó también en Buenos Aires su trabajo *Introducción al teatro de Sófocles*. En este estudio expone las razones por las que consideramos una obra clásica, y que resume en el humanismo, la objetividad o verdad de la realidad que revela, y por ser arte universal y no particular[15]. No tenemos otro punto de conexión entre el granadino y la célebre filóloga salvo el de señalar que Francisco Ayala trabajó para la Editorial Losada, en la que se publicó el texto de María Rosa Lida, y que uno de sus amigos comunes fue Pedro Henríquez Ureña, que precisamente formaba parte de la dirección de esta importante editorial para los exiliados españoles[16]. Del vínculo entre la filóloga con Henríquez Ureña quedan como testimonio los agradecimientos iniciales de la propia Lida por su colaboración un año antes para organizar el curso que dio luego título a este libro.

En este ambiente de difusión y estudio de los tragediógrafos helenos en la década de los años cuarenta en Buenos Aires, finalmente destacamos el posible conocimiento que Francisco Ayala pudo tener de la ya mencionada obra magna de Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, publicada por Fondo de Cultura Económica en el período 1942-1945, y cuyo prólogo para la edición española escribió desde su exilio en Harvard en 1942, que incluía entonces los dos primeros libros. Posteriormente, en 1947, Lorenzo Luzuriaga lo reseña en *Realidad. Revista de ideas*, que fue precisamente dirigida por el propio Luzuriaga y Francisco Ayala[17].

Partiendo de esta apreciación de la obra de Francisco Ayala y de la posible conexión con estas publicaciones en México y en el Buenos Aires de la década de

[13] Anotamos la referencia completa a estas obras completas de Plauto: Trasladadas de lengua latina al español por Martín Robles 1947.

[14] No obstante, no hemos podido comprobar que tuviera materialmente este libro de tragedias de Esquilo y Sófocles en su biblioteca, lo que no significa que no fuera así o que no lo leyera, dado que sus exilio se marcó por su itinerario de Argentina a Puerto Rico y finalmente a Estados Unidos, por lo que era complicado mantener una biblioteca o trasladarla, como él mismo manifestó. De ahí que lo realmente sorprendente es que el libro de Plauto publicado en Argentina aparezca en su biblioteca de Estados Unidos, lo que puede destacar su importancia. Por otro lado se conoce que Ayala leía habitualmente mucho en las bibliotecas públicas, de ahí que a veces es difícil comprobar las referencias directamente.

[15] Lida 1944: 19.

[16] Ayala 2006: 263-266, 300-302.

[17] Los dos primeros libros están traducidos por Joaquín Xirau en 1942, y los dos siguientes por Wenceslao Roces entre los años 1944 y 1945. La reseña de Lorenzo Luzuriaga se publica en *Realidad* 2: 307-309. Sobre este tema cf. López Calahorro 2013.

los cuarenta, planteamos la relación con la tragedia de Esquilo no sólo a través de la posible lectura directa tal y como hemos apuntado, sino también a través del conocimiento del estudio de Jaeger que, bajo el título "El drama de Esquilo", conforma el primer capítulo del libro II, *Culminación y crisis del espíritu ático*[18].

No obstante, para comprender el fondo trágico que forma parte de las obras de Francisco Ayala en el exilio, antes debemos recordar que su obra responde a un gran hiato temático y cronológico, entre la considerada obra de vanguardia (*Cazador en el alba* se publica en 1930) y la que a partir de 1939 con la publicación de "Diálogos de los muertos" en *Sur*, manifiesta la interiorización de los graves conflictos bélicos que arrasaron España y la Europa de la Segunda Guerra Mundial**.** Francisco Ayala dejó así para la posteridad no sólo la ficción de sus relatos, sino dos prólogos de sumo valor ideológico con los que abre tanto *Los usurpadores* como *La cabeza del cordero*.

En este contexto nos parece apropiado el interesante libro del albanés y premio *Príncipe de Asturias de las Letras* 2009 Ismael Kadaré, titulado *Esquilo. El gran perdedor*, por aportarnos una clave esencial que explica cómo la civilización griega hizo de la Guerra de Troya el tema central de su literatura:

> como al hombre a quien de repente, después de largo tiempo y justo cuando menos lo espera, sacude la remembranza turbadora de un crimen cometido en la juventud, de igual modo asaltaron bruscamente al pueblo griego en plena madurez los remordimientos por un acto de violencia cometido en su juventud. Ochocientos años atrás había hundido en el más profundo de los sueños a otro pueblo: el troyano[19].

No he podido encontrar mejor comparación para considerar por qué necesitó más de una década nuestro escritor para digerir un pasado reciente y terrible que devolvió de distintas formas al objeto de su ficción. Algo semejante ocurrió en la Roma de la Guerra Civil de César y Pompeyo hasta que llegó Lucano y se atrevió a narrar el combate intestino en *Farsalia*[20]. Dos realidades bélicas, una guerra civil y una conflagración universal se alojaron asimismo en la conciencia del escritor, convirtiéndose así en exponente del desgarro colectivo. Esto quedará más claramente expuesto en el prólogo del segundo libro, el "Proemio" de *La cabeza del cordero*, pero previamente con *Los usurpadores* el autor ha trazado un camino mítico y no histórico, semejante al de la tragedia griega para tratar el tema del poder, es decir, ha utilizado el pasado más remoto para expiar la acción trágica de los duros acontecimientos vividos por la civilización europea.

[18] Jaeger 1962: 223-247.

[19] Kadaré 2009: 19.

[20] Sobre esta relación ya hemos realizado un trabajo en nuestro libro *Francisco Ayala y el mundo clásico*. López Calahorro 2008: 81-97.

En este contexto volvemos a la cita que hizo Ayala en 1943 sobre Esquilo anteriormente recogida y que coincide con el año de publicación de "La campana de Huesca", incluido en tercer lugar en *Los usurpadores*. Otros relatos interesantes para nuestra aproximación son "El doliente" (1946), publicado en segundo lugar, y "San Juan de Dios" (1946), al que presenta en primer lugar[21]. Hay cierta contemporaneidad, por consiguiente, entre la publicación de los relatos que darán forma a este libro y las referencias a Esquilo, así como de las posibles lecturas que pudo realizar sobre el tragediógrafo.

Analicemos, por consiguiente, aquellos elementos que consideramos coincidentes entre el autor heleno y su analista Werner Jaeger y la obra señalada del autor granadino. Es célebre la frase del prólogo de *Los usurpadores* en el que resume el tema común de todos los relatos, "Que el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación"[22]. En este sentido, merece que nos detengamos en algunos de los conceptos que sobre el ser humano el autor profiere, para hacerlo causa y objeto de este "hecho terrible y cotidiano" donde se manifiestan la "propia destrucción", la "fragilidad" o la "flaca naturaleza". Francisco Ayala representa un escenario donde todos los protagonistas son impostores, usurpadores de un poder que no les es legítimo, siendo a un tiempo precisamente ése el destino fatal que les sobreviene, como castigo a su *hybris*, pues resulta que "deben cargar con él como una abrumadora culpa. Y asimismo, ser tenidos todos ellos por dolientes, pues que todos adolecen de la debilidad común a la condición humana"[23]. Este sentido de tragedia en *Los usurpadores* lo captó Emilio Orozco cuando escribió que:

> la mirada al pasado histórico no sólo no obedece a ninguna actitud escapista, sino que resulta antes un extraordinario medio de […] esencializar un sentido dramáticamente conflictivo de angustiosa vivencia del presente[24].

Destino y tiempo mítico van de la mano en la obra de Francisco Ayala y Esquilo. Werner Jaeger, a propósito de *Los persas*, comenta que "algunos se han maravillado ingenuamente de que los poetas griegos no hayan elaborado con más frecuencia 'asuntos históricos'"[25] para señalar a continuación que realmente en esta tragedia "la realidad dramática", es decir, el contexto histórico, no tiene importancia al lado de lo que realmente es esencial sobre la acción, esto es, el destino. De igual modo justifica también Francisco Ayala la elección de sus

[21] No citamos el resto de los textos incluidos en *Los usurpadores* puesto que no vamos a realizar su análisis.

[22] Ayala 1993: 342.

[23] Ayala 1993: 343.

[24] Orozco *apud* Chicharro 2006: 101.

[25] Jaeger 1962: 239.

relatos históricos: "Pero ¿por qué apela a la conciencia de sus lectores […] a través 'de ejemplos' distantes en el tiempo? Probablemente para extraer de ellas su sentido esencial"[26], tal y como María Rosa Lida había señalado en su trabajo sobre Sófocles y el valor de los clásicos. Y si los protagonistas de los relatos de Ayala tienen que cargar con el poder como destino ineludiblemente, resulta igualmente que para Jaeger "el problema del drama de Esquilo no es el hombre. El hombre es el portador del destino"[27].

Ahora bien, junto a la *hybris* trágica, también podemos hallar el proceso de *cátharsis* en la creación ayaliana. Dado que este ejercicio del poder como usurpación es el destino de estos personajes[28], existe la salvación a través de la piedad y el dolor: en el mismo prólogo ayaliano se nos dice que los relatos ofrecen una ejemplaridad que "entreabren un cauce piadoso a la naturaleza humana para salvarse de la desesperación"[29]. Este "cauce piadoso" curiosamente aparece como elemento catárquico en el proceso trágico esquíleo analizado por Werner Jaeger: "Así experimenta el corazón piadoso, mediante la fuerza del dolor, el esplendor del triunfo divino"[30].

Añadiremos sobre el dolor que el filólogo alemán habla dos veces de "humanidad doliente"[31] como razón de su debilidad para la que Prometeo se convierte en héroe. Un "doliente" que, curiosamente, se convierte en título para el segundo relato de Francisco Ayala en *Los usurpadores,* también publicado en 1946, como San Juan de Dios.

Otro elemento de conexión entre los textos de ambos intelectuales consiste en la referencia que el filólogo expone sobre el proceso de purificación de Prometeo, en el que el dolor es el instrumento indispensable por el que se llega a la sabiduría: "Él ha abierto el camino al conocimiento de los mortales, mediante esta ley: por el dolor a la sabiduría. En lugar del sueño brota en el corazón la pena que recuerda la culpa"[32]. Esto mismo se reconoce en el relato "San Juan de Dios", en el que el castigo físico sobrevenido por el destino es el que permite a sus personajes evolucionar. Esta apelación al conocimiento es fundamental, puesto que el dolor tiene para el filólogo alemán esta finalidad en la tragedia esquílea, más exactamente el célebre "conócete a ti mismo":

> Existe un grado intermedio en el 'conócete a ti mismo' del dios délfico, que exige el conocimiento de los límites de lo humano, como lo enseña Píndaro con devota piedad apolínea y constantemente. También para Esquilo es esta

[26] Ayala 1993: 344.
[27] Jaeger 1962: 237.
[28] Blanes *apud* Chicharro 2006: 102.
[29] Ayala 1993: 344.
[30] Jaeger 1962: 247.
[31] Jaeger 1962: 244 y 245.
[32] Jaeger 1962: 247.

> idea esencial y se destaca con especial el conocimiento trágico adquirido por la fuerza del dolor[33].

A este 'conócete a ti mismo' que forma parte de la obra de Esquilo (*Pr.* 309) también nos han conducido con todo el peso trágico del dolor los personajes de "San Juan de Dios". Además, esta apelación al principio délfico forma parte de distintos textos de Francisco Ayala, del que citaremos al menos el siguiente ejemplo de su libro de memorias *Recuerdos y olvidos*:

> El arcaico precepto que exige: *Conócete a ti mismo*, lo que de nosotros requiere es que nos esforcemos hacia el cumplimiento de algo imposible, pues nadie es capaz en verdad de alcanzar un entero autoconocimiento mientras todavía conserve la terrible posibilidad de traicionar la línea maestra de su proyecto vital[34].

Por consiguiente, el ejercicio práctico del autoconocimiento en "San Juan de Dios" revela precisamente esa coincidencia con el desarrollo de la tragedia de Esquilo a través del dolor y el castigo, tal y como Werner Jaeger planteó. Es lapidaria su frase en estas páginas en que atribuye a la "sabiduría popular": que "el dolor lleva consigo la fuerza del conocimiento"[35].

Además, dolor y destino están acompañados de la diosa cegadora *Até*[36], que también es apreciable en las acciones de los personajes de Ayala[37], pero siempre a través del dolor o el castigo físico. Así ocurre en "La campana de Huesca" (1943), donde de forma irónica concluye el narrador:

> De este modo, y a través de tan perturbadoras y dolorosas crisis, de tanto angustiarse y buscar, de tanto dar tormento a su alma, vino por fin a cumplir Ramiro su destino originario[38].

Finalmente, en esta relación íntima entre conceptos procedentes del análisis del filólogo alemán y la creación del escritor granadino, referimos un último término que aparece coincidentemente en los textos de ambos autores: se trata del 'demonio' o lo 'demoniaco'. Para Werner Jaeger sobre Esquilo:

---

[33] Jaeger 1962: 239.
[34] Ayala 2006: 612-613.
[35] Jaeger 1962: 239.
[36] Jaeger 1962: 240.
[37] Por ejemplo, en "La campana de Huesca", en el segundo párrafo, destino y ceguera van de la mano: "Hasta ese mismo instante había ignorado Ramiro el Monje su destino. Nacido para ignorarlo, creció y maduró en su ignorancia […]. Con barruntos, sospechas, anhelos y expectativas se adelantan manos ciegas a tantear la presunta imagen del futuro para decaer luego […]" (Ayala 1993: 379). Posteriormente, esta ceguera dará paso al ejercicio de la violencia.
[38] Ayala 1993: 388.

> se halla el espectador ante la impresión humana de la acción ineluctable del demonio que conduce su obra hasta su duro fin y abrasa a un héroe como Etéocles que lo desafía en actitud grandiosa[39].

Casi del mismo modo, para Francisco Ayala, en el "Prólogo" de *Los usurpadores*:

> los excesos de nuestra época y las personales vivencias del autor justifican que perciba y subraye lo demoníaco, engañoso y vano de los afanes dominadores, y que vea la salud del espíritu en la santa resignación[40].

En resumen, podemos concluir que se pueden establecer coincidencias entre el análisis de la tragedia esquílea por parte de Werner Jaeger y el sentido trágico que estampa el autor granadino en *Los usurpadores*. En este sentido, consideramos que hemos iniciado un apasionante trabajo que podrá tener otros frutos al incorporar las lecturas contemporáneas no sólo de los autores clásicos, sino también de sus analistas, ampliando de este modo la perspectiva sobre los conceptos que procedentes del ámbito de la tragedia griega encuentran correspondencia en los textos narrativos del autor granadino, como expresión necesaria de la esencia del ser humano.

[39] Jaeger 1962: 243.
[40] Ayala 1993: 345.

Bibliografía

Ayala, F. (1993), *Narrativa completa*. Madrid: Alianza.

Ayala, F. (2006), *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza.

Ayala, F. (2007), *Obras completas III. Estudios literarios*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Chicharro, A. (2006), *El pensamiento vivo de Francisco Ayala*. Granada: Dauro.

Esquilo (1983), *Tragedias completas*. Ed. y trad. Alsina Clota, J. Madrid: Cátedra.

Hualde, P. (2012), "Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana", *CFC* (G) 22: 185-222.

Jaeger, W. (1962), *Paideia*. México: FCE.

Kadaré, I. (2009), *Esquilo*. Madrid: Siruela.

Lida, M. R. (1944), *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Losada.

López Calahorro, I. (2008), *Francisco Ayala y el mundo clásico*. Granada: Universidad de Granada.

López Calahorro, I. (2013), "Francisco Ayala y el humanismo del exilio", *EHum* 135: 123-143.

Martín Robles, P. A. (1947), *Plauto. Comedias*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, Colección Clásicos Inolvidables.

La figura de Penélope en la dramaturgia española contemporánea. De las *Heroidas* de Ovidio a *La tejedora de sueños* y *Polifonía*

(The figure of Penelope in contemporaneous Spanish dramaturgy. From Ovid's *Heroides* to *La tejedora de sueños* and *Polifonía*)

Martha Susana Díaz (msdiaz@arcent.com.ar)
Colegio Nacional de Monserrat

José Ernesto Camaño (joseernesto20@hotmail.com)
Colegio Nacional de Monserrat

Resumen — El presente trabajo tiene por objetivo analizar la figura de Penélope en la dramaturgia española contemporánea. Para esto se han seleccionado las siguientes obras: *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo y *Polifonía* de Diana de Paco Serrano.

Palabras Clave: Penélope, mito, dramaturgia contemporánea, tradición.

Abstract — This paper aims to analyze the figure of Penelope in contemporary Spanish drama. To this end we have selected the following works: *The weaver of dreams* of Antonio Buero Vallejo and *Polyphony of Diana* de Paco Serrano.

Keywords: Penelope, myth, contemporary theatre, tradition.

Las *Heroidas,* uno de los poemas elegiacos que el poeta Ovidio compuso antes del destierro, están formadas por una colección de cartas de amor escritas por personajes femeninos de la mitología y la literatura dirigidas a sus amados. Sin querer entrar en la larga discusión acerca de la originalidad de la obra, señalamos cómo *las Heroidas* renuevan el panorama literario romano. Esta innovación o renovación de un género no se distingue por la métrica sino en el hecho de que la voz protagonista sea femenina. Resulta también especialmente característico que la voz del texto se exprese mediante una carta. Mediante la obra señalada, Ovidio brinda a distintas heroínas de la antigüedad clásica la oportunidad de expresar mediante cartas a sus amados o esposos, sus más profundos sentimientos. En estas cartas se recuerda el pasado, y se evocan situaciones dichosas y también situaciones poco felices como la muerte, la separación y el abandono, y a través de una delicada sensibilidad emotiva, se revela el tema del amor. Son varias las heroínas que escriben a sus amados. En esta oportunidad, tenemos la intención de focalizarnos en Penélope, aquella mujer que, desde tiempos remotos, se ha constituido en el paladín de un ideario: la fidelidad con la que espera el retorno de Ulises.

La mitología y la literatura clásica han otorgado a la figura de Penélope celebridad universal por la confianza guardada a su marido, a quien esperó durante veinte años, mientras él se hallaba en la guerra de Troya.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_7

Situación que coincide con lo que dice Roland Barthes en un párrafo de *Fragmentos de un discurso amoroso*:

> Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la mujer. La mujer es sedentaria, el hombre es cazador, viajero; la mujer es fiel (espera), el hombre es rondador (navega). Es la mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello, teje y canta…[1]

De las circunstancias del matrimonio entre Ulises y Penélope, existen en los mitógrafos dos versiones principales. Según unos, Icario, padre de la joven, por mediación de Tindáreo, padre de Helena, deseoso de recompensar a Ulises por un buen consejo, consiente en otorgar su hija al héroe. Según otros, Penélope es el premio de una carrera en la que Ulises resultó vencedor.

Cuando Menelao, visitó distintas ciudades de Grecia para recordar a los ex pretendientes de Helena, entre los que se encontraba Ulises, el juramento que les comprometía a vengarlo, trató de fingirse loco. Lo que le hacía vacilar en tomar parte en la guerra contra Troya no era falta de valor, sino el amor que sentía por su esposa, que acababa de darle un hijo, Telémaco. Sin embargo, partió, como el juramento le obligaba, y Penélope quedó como la única dueña de sus bienes. Pronto Penélope fue objeto de solicitaciones cada vez más apremiantes, pues todos los jóvenes de las cercanías pedían su mano y, como ella rehusaba, se instalaron en el palacio de Ulises dándose una vida espléndida.

Penélope les dirigió violentas censuras, pero de nada sirvieron. Entonces, acudió a una estratagema. Les dijo que elegiría a uno de ellos cuando terminara de tejer la mortaja de Alertes, padre de Ulises. El trabajo que efectuaba durante el día, durante la noche lo deshacía. Al cabo de tres años, fue traicionada por una de sus criadas, y los aplazamientos que hasta entonces había conseguido no se continuaron.

Cuando Ulises regresa, en un primer momento, no se da a conocer a su esposa, y cuando le revela su identidad, al principio ella vacila, pero lo reconoce finalmente.

Penélope, quien sólo aparece en contadas ocasiones en *la Odisea,* en las *Heroidas* escribe a su amado Ulises, rey de Ítaca, que un día partió para luchar en la guerra de Troya y por veinte años no se supo de él. Su esposa lamenta su partida, le ruega que vuelva y culpa a Paris de sus desdichas y la de las de otras jóvenes griegas. Hace mención a un lecho desierto y al ardid del telar para burlar a sus pretendientes.

[1] Barthes 1993: 34.

Haec tua Penelope lento tibi mittit, Ulixe
nil mihi rescribas attinet: ipse veni!
Troia iacet certe, Danais invisa puellis;
vix Priamus tanti totaque Troia fuit.
o utinam tum, cum Lacedaemona classe petebat,
obrutus insanis esset adulter aquis!
non ego deserto iacuissem frigida lecto,
nec quererer tardos ire relicta dies;
nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
lassaret viduas pendula tela manus...[2]

La recreación literaria de Ovidio nos presenta a Penélope después del final la guerra de Troya, por lo tanto, sorprendida por la ausencia de Ulises y temerosa por todo lo que pueda sucederle:

Quando ego non timui graviora pericula veris?
res est solliciti plena timoris amor […]
denique, quisquis erat castris iugulatus Achivis,
frigidius glacie pectus amantis erat.[3]

Ovidio habla de los problemas que acarrea la guerra a las mujeres, que no intervienen para nada en el asunto militar. La epístola admite incluso los avatares y preocupaciones diarias, tema propio de una carta familiar, todo ello teñido con el dolor del alejamiento y de la separación.

Penélope se siente destruida por la ausencia de su marido. Sin él, su vida pierde sentido. Detesta el matrimonio con cualquiera de sus pretendientes, pero se siente sin fuerzas para poder sostener en medio de tantos enemigos su propio reino.

Ovidio toma el mito de la epopeya griega pero lo recrea con una impronta elegíaca y epistolar, tal como vemos en las palabras que Penélope le dirige a Ulises:

tu citius venias, portus et ara tuis![4]

La tradición cultural nos ha acostumbrado a esta diferencia en el reparto de roles. Esperar le corresponde a la mujer, de allí que Penélope se haya convertido en una figura emblemática. A Ulises, le corresponde viajar, aunque viajar se convierta en huir para después de muchos años regresar.

[2] Ov. *Her.* I. 1-10.
[3] Ov. *Her.* I. 11-22.
[4] Ov. *Her.* I. 110.

Ulises viaja. En el viaje, sucumbe ante los encantos de Circe, queda retenido durante ocho años en la paradisíaca isla de Calipso, y también se atreve a navegar hasta la misma entrada del Hades. Mientras tanto, Penélope espera, teje su tela de ilusiones y al mismo tiempo, su tela de sueños o…de engaños.

La esposa de Ulises ha sido tan alabada como vilipendiada a lo largo de la historia. Paradigma de la castidad y la paciencia, hasta el Romanticismo fue presentada –con escasísimas excepciones– como modelo de virtud femenina y sufrimiento callado. Sin embargo, con el paso del tiempo la visión de este personaje cambia sustancialmente: pronto se destaca la fortaleza que destila su figura, marcada por veinte años de completa soledad en Ítaca.

En el marco de la relectura del mito odiseico clásico, consideramos el personaje de Penélope y sus rasgos característicos en dos obras del teatro español contemporáneo: *La tejedora de sueños* (1951) de Antonio Buero Vallejo y *Polifonía* (2001) de Diana de Paco Serrano.

La obra de Buero Vallejo representa a Penélope no ya como personaje complementario de la figura de Ulises, sino como un actor con autonomía dramática. En una conflictiva relación entre Penélope y Ulises, aparecen dos elementos insustituibles en el mito que, a la vez de complementarse, polarizan y se enfrentan entre sí con notable influencia a lo largo de la obra: el arco y el telar. Así, en la didascalia[5]se describe la galería del palacio de Ulises y se resalta:

> En medio del foro se encuentra el aposento del telar de la reina: una amplia garita o templete cuadrado con la puerta al frente, cuyos cimientos posteriores se suponen en el patio y cuyo frente descansa sobre el suelo de la galería (…) En la pared del templete y a la derecha de la puerta están colgados y visibles, la aljaba y el enorme y grueso arco de Ulises[6].

El telar, compañero inseparable de Penélope, representa en esta obra a una reina solitaria que se ha atrevido a soñar. Soñar es el resultado de la prolongada ausencia de Ulises. Sueña mientras teje, y cuando teje, gime y ríe, tal como la describen los actores de la obra: "¡Silencio! La reina teje." exclama Euriclea. A lo que Dione agrega: "Dione: creo que sois unas necias. ¿Por qué gime Penélope? ¿Por qué ríe Penélope?"[7]

[5] El concepto de didascalia (del griego "enseñanza") se aplica al lenguaje teatral y se refiere a las instrucciones dadas por el autor para la representación de la obra. Es un concepto más amplio que el de acotaciones pues, aunque las incluye, también se refiere a otros elementos del texto teatral. Las didascalias incluyen las acotaciones, el listado de *dramatis personae* que encabeza la obra, las distintas divisiones de la obra teatral ("actos", "escenas"...) y el nombre de los personajes delante de cada intervención. Sin embargo, las didascalias han designado diferentes realidades a lo largo de la historia.

[6] Buero Vallejo 1952: 4.

[7] Buero Vallejo 1952: 10.

El arco, en oposición al telar, representa el regreso de Ulises como metáfora de su astucia pero, en esta ocasión, la astucia cede a la violencia y a la venganza que termina con la muerte de los pretendientes de Penélope.

Podríamos considerar entonces que estos elementos, tanto simbólicos como metafóricos, determinan y limitan el regreso de Ulises que pone fin a la acción de Penélope y por ende a sus sueños.

La imagen de la esposa fiel, capaz de esperar a Ulises durante veinte años, esconde a una mujer que entre gemido y risas guarda un secreto. Euriclea y Dione, resaltan los rasgos de Penélope: Euriclea sostiene que la reina es fuerte y astuta. Para Dione, el centro de la actividad de Penélope es soñar, y es en este soñar donde encontramos su mayor debilidad.

Sin lugar a dudas, Buero Vallejo toma elementos del mito a la hora de re-crearlos en su obra: la fidelidad, la tristeza, el viaje, la espera, la guerra de Troya. Pero, en esta circunstancia, la esposa que espera desplaza de su corazón a Ulises para dar lugar a que sea ocupado por uno de sus pretendientes: Anfino. Como lo revelan las siguientes palabras que Penélope dirige a Ulises:

> Penélope - Yo soñaba entones; ¡sentía! la bondad de Anfino, que me traspasaba y me envolvía, y me hacía mejor…hasta con Dione. ¡Sentía! lo que tú, mezquino razonador, nunca has sabido hacer[8].

El regreso de Ulises, termina con el sueño de Penélope. Disfrazado de mendigo vuelve a usar su arco. A la astucia del héroe narrada en los cantos de la *Odisea*, se enfrenta otra verdad que se representa en este drama. El arco no representa la astucia de Ulises ni la felicidad de Penélope. El arco pone de manifiesto la violencia que acaba con la vida de los pretendientes de Penélope y junto al cadáver de Anfino se revela la dolorosa realidad.

A diferencia de la obra de Homero, Buero Vallejo describe un final en el que todo es frío, muerte y soledad y hace de Ulises un triunfador en la lucha pero un derrotado en el encuentro interpersonal:

> Penélope - ¡Temías! *(señalando al patio)* El no temía. Ese inmenso corazón que tú has roto adoraba mi juventud y mi hermosura… ¡Sólo habrías tenido una manera de ganarle la partida! Tener la valentía de tus sentimientos, como él; venir decidido a encontrar tu dulce y bella Penélope de siempre. Y yo habría vuelto a encontrar en ti, de golpe, al hombre de mis sueños. Pero, ¡qué! Tú no lo eras; no podías serlo, ni aun admirándome con tu astucia, ni aun barriéndome el palacio de pretendientes. Y eres tú, tú solamente, quien ha perdido la partida. ¡Yo la he ganado![9]

[8] Buero Vallejo 1952: 82.
[9] Buero Vallejo 1952: 83

En *Polifonía,* Diana de Paco Serrano[10] logra reunir a Penélope con tres grandes figuras femeninas de la tragedia griega: Medea, Fedra y Clitemnestra, y es en la interacción con ellas donde va descubriendo su propia identidad.

Seguramente, la autora intenta, a partir de una nueva escritura de estos mitos, revalorizar el papel que los arquetipos femeninos han presentado a lo largo de la historia. En este caso, partiendo de una culpabilidad evidente, tratar de convertir el destino criminal en un destino trágico. Con el título *Polifonía* se desprende una pluralidad de voces que otorga a mujeres a quienes la tradición clásica se las había quitado.

La obra se compone de quince cuadros. La acción se desenvuelve en un ambiente oscuro. Las heroínas se recuestan en una sábana blanca, visten túnicas largas hasta los pies y ceñidas en la cintura. El color de la túnica de cada una de ellas es diferente: la de Medea es azul, la de Clitemnestra roja, la de Fedra rosa. Penélope viste una túnica verde. No falta en la escenografía el inseparable telar, con una gran tela bordada a la mitad y una silla junto a él.

Medea, Clitemnestra y Fedra presentan una historia cerrada y conclusa, una historia con un destino cumplido, mientras que la historia de Penélope está marcada por la espera, por un futuro sin alcanzar. ¿Cuál es el papel y el destino de Penélope? El mismo que le ha otorgado la historia: esperar, como observamos en el siguiente diálogo entre Medea y Penélope:

> Medea - ¿la cárcel de mi conciencia? *(Pausa.)* Penélope, ¿qué haces tú en mi conciencia?
> Penélope - Esperar.
> Medea - ¿Esperar? *(Pausa.)*¿Qué esperas?
> Penélope - Lo espero a él[11].

Penélope se limita a esperar, pero espera deseando que Ulises no vuelva, y además por si acaso volviera busca un escondite: la conciencia de Medea:

> Medea -… ¿qué razón hay para que esperes en este lugar que me pertenece?
> Penélope - aquí no me va a encontrar y mientras espero os hago compañía.
> Medea - Si no quieres que te encuentre, ¿por qué le esperas?
> Penélope - es mi papel[12].

A diferencia de sus compañeras, parece ajena y libre de descifrar la

[10] Diana de Paco Serrano 1973 tiene un importante currículo como investigadora teatral y helenística y ello la ha llevado a cierta unión de ambas trayectorias en *Polifonía* y también en otras como *Lucía* (2002), que trata el mito de Electra, o como *El canto póstumo de Orfeo* (2009), que trata el tema de Medea.

[11] Paco Serrano 2001: 40.

[12] Paco Serrano 2001: 41.

significación de un pasado que la haga sentirse culpable, carece de todo espacio que pueda incomodarla en su conciencia.

Acercándose a sus compañeras, no sólo les hace compañía, sino que la autora también, además de esperar, le concede el papel de ir liberando en la conciencia de cada una de ellas la culpa que las condena. Advertimos en ellas, que el problema de la culpabilidad está en el centro de la obra dramática y este tema queda abierto en toda su complejidad y ambigüedad. De esta manera Penélope se dirige a Fedra:

> Fedra - Yo fui la culpable de todo lo que sucedió.
> Penélope - No existe aquí la palabra culpa, ni inocencia. No existen personas justas o injustas. Hay, Fedra, días buenos y malos. A vosotras os tocó vivir uno nefasto[13].

Entre las cuatro protagonistas, Penélope es la única que está viva y que no ha sufrido una muerte violenta. Es la única que no tiene motivo para sentir culpa. Vive en completa armonía el papel de la fiel esposa que espera a su esposo ausente tejiendo de día y destejiendo de noche en su inseparable telar. Pero, poco a poco, sus compañeras y el espectador toman conciencia de que Penélope también vive su propia tragedia.

Esperar es su obligación, una conducta que le ha sido impuesta y que constituye su identidad. Es la única que no ha matado, pero en la tela que está tejiendo, dibuja la verdad de los otros.

Fedra la acusa de mentir, y con la ayuda de las otras heroínas, Penélope realiza en su interior su propio proceso de rememorización que ha logrado provocar en ellas.

> Penélope - Cada una ha tenido un trágico final; huir, morir, matarse… ¡Pobres compañeras!
> Medea - … ¡Termina tu labor de una vez y le pondrás fin a tu cobardía! Antes que nada, Penélope, reconoce que Ulises jamás ha de volver[14].

La figura de Ulises no sólo tiene un papel secundario, sino que también, al igual que en la obra de Buero Vallejo, aparece totalmente desmitificada. Completamente alejado del final feliz de la *Odisea,* Ulises para Penélope no es más que un hipócrita, un mentiroso, un tirano que nunca ha sido digno el amor y fidelidad de su esposa. El encuentro Penélope le dirige a Ulises las palabras siguientes:

[13] Paco Serrano 2001: 46.
[14] Paco Serrano 2001: 83.

> Penélope - Aléjate, no te acerques. Por tu culpa me he quedado sola, incluso, Telémaco me ha abandonado. Si realmente eres Ulises, vuelve a tu nave, a surcar los mares en busca de una Ítaca perdida, lejana, inexistente. Ya no quiero que vuelvas…si de verdad tú eres Ulises has de saber que con tu ausencia has apagado todos mi deseos[15].

Estas palabras ponen de manifiesto la verdadera tragedia de Penélope. Su amor ha fracasado. Ulises regresa pero ella lo rechaza. Con la ayuda de sus compañeras de escena, Penélope reconoce su verdadera identidad, lo que le permite inventar su propia historia

A lo largo de este trabajo, a través de las obras escogidas, hemos intentado rememorar en la profundidad de un mito griego, la figura de Penélope marcada por un mismo destino a pesar de las diferentes escrituras, como bien dice la Penélope de Itziar Pascual: "Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia[16].

[15] Paco Serrano 2001: 96.
[16] Itziar Pascual, 1997: 30.

Bibliografía

Alvar, M. (1975), "Presencia del mito: *La tejedora de sueños*", in *El teatro y su crítica*. Málaga, 281-300.

Barthes, R. (1993), *Fragmentos de un discurso amoroso*. España: Siglo veintiuno editores.

Buero Vallejo, Antonio (1952), *La tejedora de sueños*. Madrid: Ediciones Alfil.

Floeck, W. (2005), "Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX", in Vilches de Frutos, M. F. (ed.), *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda, nº 27. Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo.* Amsterdam-New York, Rodopi: 56-63.

García Gual, C. (1992), *Introducción a la Mitología Griega*. Madrid: Ed. Alianza.

Gil, Luis (1975), *Transmisión mítica*. Barcelona: Ediciones Planeta.

González Delgado, R. (2005), "¿Casta, libertina o feminista? Penélope en el teatro español contemporáneo", *La Ratonera. Revista asturiana de teatro* 13 y 15: 99-105 y 106-113.

Grimal, P. (1979), *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

Lasso de la Vega, J. (1967) *Helenismo y literatura contemporánea*. Madrid: Editorial Prensa Española.

Miras, D. (2001), "La tela de Penélope (estudio introductorio a la edición de *Polifonía*)", *Primer Acto* 291: 90-97.

Ovidio (1979), *Heroidas*. Ciudad de México: D. F., Nacional Autónoma de México.

Paco Serrano, D. (2001), "Polifonia", *Primer Acto* 291: 103-123.

Pascual, I. (1997), *Las voces de Penélope*. Edición online disponible en: http://parnaseo.uv.es

(Página deixada propositadamente em branco)

Antígona, "la razón suprema de la libertad": intertexto y metateatro en la recreación de Carlos de la Rica (1968)

(Antigone, "la razón suprema de la libertad": Intertextuality and metatheatre in Carlos de la Rica's re-creation (1968))

Carlos Morais (cmorais@ua.pt)
Universidad de Aveiro

Resumen — El objetivo de este estudio es analizar la obra *La razón de Antígona*, de Carlos de la Rica, escrita en 1968, cuando España vivía bajo una cruel dictadura, pero solo publicada en 1980, en los albores de la democracia, por las Ediciones "El Toro de Barro". Usando técnicas metateatrales y constantes referencias intertextuales, el autor reinventa el mito griego eternizado por Sófocles, trabajando, en particular, los mitemas de la fraternidad, amor y protesta en contra de la decisión injusta y autoritaria de Creón. Así, en esta recreación, Antígona, encarnando principios de la filosofía *hippy* y valores de los sectores progresistas del catolicismo de la época, simboliza la resistencia y contestación al franquismo y el deseo de reconciliación, tras la guerra fratricida que flageló a España a finales de la década de los años treinta. En suma, ella es, en la feliz expresión de su autor, "la razón suprema de la libertad" (1980: 23).

Palabras-clave - Antígona, Franquismo, libertad, fraternidad, metateatro.

Abstract — The aim of this study is to analyse the play "La razón de Antígona", by Carlos de la Rica, written in 1968, while Spain was still under a cruel dictatorship, and only published in 1980, by the "El Toro de Barro" publishers. While using metatheatre techniques and constant intertextual references, the author reinvents the Greek myth eternalised by Sophocles, by exploring, in particular, the mythemes of fraternity, love and protest against Creon's unjust and authoritarian decision. Accordingly, in this re-creation, Antigone, who embodies the principles of hippy philosophy and the values of the progressive sectors of Catholicism at that time, symbolizes resistance and contention against Francoism and the desire for reconciliation, after the fratricidal war that plagued Spain in the late thirties. In short, the heroine is, in the words of the author, "the supreme reason for Freedom" (1980: 23).

Keywords: Antigone, Francoism, freedom, fraternity, metatheatre.

El mito de Antígona en la España franquista

Marcada por una sangrienta guerra civil y por una cruel dictadura, en el período comprendido entre 1936 y 1977[1], la historia de España fue propicia a

[1] Incluimos en este espacio, el período de transición a la democracia, que tuvo lugar entre la muerte de Franco (el 20 de noviembre de 1975) y la realización de las primeras elecciones democráticas (el 15 de junio de 1977).

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_8

la revisión del mito de Antígona. De hecho, al aflorar los principales conflictos de la condición humana (*oikos*/*polis*, humano/divino, mujer/hombre, juventud/vejez, mundo de los muertos/mundo de los vivos), este tema arquetípico de la tragedia griega está dotado de una "ductilidad semántica"[2] que le concede una inextinguible capacidad de reconfiguración y, en consecuencia, un sentido siempre actual, según los diferentes espacios y momentos en los que resurge. Como afirma Ragué Arias 1994: 63, "el carácter abierto de los mitos" – y de este, en particular, añadimos nosotros – "hace posible su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolo de valores alternativos al orden establecido"[3].

Ocultándose detrás de la máscara de Antígona, para burlar la dura y feroz censura, diez dramaturgos españoles escribieron, a lo largo de este período, igual número de obras en catalán, castellano y gallego, que explotan, del arquitexto sofocliano, los mitemas de la fraternidad, amor y protesta en contra de la decisión injusta y autoritaria de Creón[4], con el objetivo de afirmar su contestación al franquismo y su deseo de reconciliación, perdón y paz, después de la guerra fratricida que flageló a España a finales de la década de los años treinta[5].

La razón de Antígona (1968; 1980): por la libertad y la democracia

Entre estos autores está Carlos de la Rica (1929-1997). Sacerdote en Carboneras del Guadazaón (Cuenca), desde 1959 hasta su muerte en 1997, se dedicó igualmente a las lides literarias, siendo la suya una escritura comprometida y vanguardista, "impregnada de una filosofía humanista igualmente mediterránea,

[2] Véase Duroux & Urdician 2010: 13.

[3] Por las razones enumeradas y, según esta misma autora (Ragué Arias 1992: 140), Antígona fue el personaje femenino de la tragedia griega más utilizado en el teatro español del siglo XX.

[4] Sobre este tema, véase Fraisse 1978: 18.

[5] Según el estudio de Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008, en este período, recrearon el mito, con objetivos marcadamente políticos, diez dramaturgos: Salvador Espriu, *Antígona* (1.ª: [1939] 1955; 2.ª: [1963-1964; 1967] 1969 (sobre esta obra, véase Morais 2012: 325-328); José Bergamín, *La sangre de Antígona* ([1955] 1983); Manuel Bayo, *Ahora en Tebas* (1963); Josep Muñoz i Pujol, *Antígona* (1965); María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967); Carlos de la Rica, *La razón de Antígona* ([1968] 1980); José Martín Elizondo, *Antígona y los perros* (1969; esta obra tuvo después otros dos títulos: en 1980, *Antígona 80*; en 1988: *Antígona entre muros*); Alfonso Jiménez Romero, *Oración de Antígona* (1969); Xosé María Rodríguez, *Creón... Creón* (1975); y Manuel Lourenzo, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca* (1977). Porque se alejan de las propuestas de lectura acabadas de enumerar, no incluimos en esta lista otras dos recreaciones del mito producidas en este período: la *Antígona* de José María Pemán (1945), que se encuadra nítidamente "dentro del marco ideológico y de la propuesta cultural del régimen de Franco" (Azcue 2009: 35); y la de Joan Povill i Adserà, *La tragèdia d'Antígona* (1961), que, al igual que la de Pemán, nos ofrece una lectura cristiana del mito de Antígona, despojada de todo propósito político. Sobre este asunto, véase además Ragué Arias 2005: 18; Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 379-384; y Camacho Rojo 2012: 16-17.

es decir, judeo-cristiana y griega"[6]. Simpatizando desde joven con las corrientes del postismo[7], evolucionó hacia el realismo mágico[8], colaborando, entonces, en las revistas *Deucalión* y *El Pájaro de Paja*, con sus amigos Ángel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo y Federico Muelas. A mediados de los años sesenta, derivó hacia el "realismo mitológico"[9], acabando por regresar, ya al final de su carrera, a sus orígenes vanguardistas.

De la llamada fase del realismo mitológico, forman parte sus obras poéticas *Edipo el Rey* (1965) y *Poemas junto a un pueblo* (1977) y la pieza que aquí nos proponemos analizar – *La razón de Antígona*. Escrita en 1968 (pero solo publicada en 1980[10]) por la editora "El Toro de Barro", por él fundada), esta obra de teatro está dedicada "a los pueblos oprimidos y a cuantos luchan por la libertad y la democracia" (11) e, inspirada en los movimientos contestatarios de la época, se presenta como un "alegato contra el capitalismo y las sociedades de consumo" (17). No obstante los doce años transcurridos entre la redacción, en plena dictadura franquista, y su publicación, ya en los albores de la democracia, la obra no pierde ninguna actualidad, ya que Tebas, el espacio donde se desarrolla la trama, simboliza "cualquier parte del mundo donde la tiranía y la dictadura imperen" (13).

Dividida en dos jornadas, que representan ora el pasado, ora el presente y el futuro[11], la acción transcurre durante el ensayo de una 'versión' de la *Antígona* de Sófocles (hipotexto), cuya escena IV — aquella en la que el guardia le revela a Creón que alguien, transgrediendo sus órdenes, sepultó a Polinice (19-21 ~ S. *Ant.* 223-331) — funciona como *Leitmotiv* para el desarrollo de la 'obra' (hipertexto)[12], que explota intertextualmente los principales temas del arquetipo sofocliano, conocidísimos del espectador/lector.

---

[6] Palabras del autor, transcritas en Gómez Bedate 1999: 274.

[7] Sobre el postismo, véase Pont Ibáñez 1986: 37-38; y Polo de Bernabé 1977: 579-582.

[8] Sobre el realismo mágico, véase Bowers 2004.

[9] La designación es usada por el propio autor, en la entrevista concedida a Gómez Bedate 1999: 274-275.

[10] De la Rica 1980. Igual proceso conoció la obra de José Martín Elizondo, *Antígona y los perros*. Escrita en 1969, durante el exilio en Toulouse, sería publicada ya en 1980, con otro título: *Antígona 80*. Y, en 1988, con el objetivo de ser publicada y estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, terminaría recibiendo nuevo título: *Antígona entre muros*. Sobre esta pieza, véase Morais 2015: 241-253.

[11] En la carta astral, que sirve de preámbulo a la pieza, Ángel Crespo sustenta que los dos actos en los que se divide la tragedia simbolizan el pasado y el futuro (9). Como evidenciaremos, la segunda jornada remite igualmente, y bastante, hacia el presente, es decir, hacia la época en la que fue escrita la obra. Por eso, preferimos afirmar que la segunda Jornada simboliza el presente y el futuro.

[12] Para el establecimiento de esta dicotomía, usamos los conceptos del "autor" que, en respuesta a las órdenes del Director para que se prosiga con el ensayo de la escena siguiente, afirma: "si no era eso, amigo mío; no era eso. Salvo que todo lo contrario. Es **mi obra**, ¿entiendes? Mi obra. Mi versión queda para otras ocasiones y no toma al caso repetirla ahora" (21).

Primera Jornada: el pasado

En esta "oficina teatral" (17) de enfoque pirandelliano, la interrelación entre estos tres planos (prototipo, ensayo de la recreación y obra/ensayo), que llegan a sobreponerse y a confundirse, se hace principalmente a través de los personajes que, un poco como en la tragedia griega, se van transmutando: el Autor desempeña el papel de Hemón (e igualmente el de narrador/intérprete, en muchas de las didascalias); el Director, el de Creón; el Espectador, el de Eteocles y el de Polinice; y, por último, el Coro, porque representa a toda la nación, con sus diferencias de clases y de opinión ante el conflicto trágico, se despliega en múltiples personajes[13]. Pero la articulación de este complejo diálogo escénico entre estos tres planos nos la facilitan igualmente los comentarios paratextuales, principalmente en las didascalias de la primera jornada, las citas de textos bíblicos y de la épica griega que sirven para motivar la acción y ayudar a su exégesis, y además los diálogos metateatrales sobre el sentido más profundo de la tragedia de Antígona.

El primero y, quizás, el más importante de estos diálogos es el que protagonizan el Director y el Autor, reflexionando sobre este mito y su sentido, en la secuencia del ensayo de la adaptación de la ya referida escena del guardia (19-21), interrumpido por el Autor para que se prosiga con su 'obra', transmisora de un mensaje actual y comprometido. Si para el primero, que evita siempre involucrarse, el mito debe mantenerse inamovible, para el segundo, al contrario, debe ser reavivado para que se vuelva realmente útil (22)[14]. Con este objetivo, se construye una obra que asocia la actuación rebelde de la heroína griega, que se subleva contra el inicuo decreto de Creón, a las ideas de igualdad, justicia y libertad contra toda y cualquier forma de opresión, intentando así, con este mensaje, estimular las conciencias de los que se acomodan tanto por egoísmo como por cobardía (23):

> Autor – Soy tu forma, tu expresión de ahora, Antígona. Es tu mensaje lo que deseo entiendan todos. Provocas con tu grito de rebeldía el progreso y la libertad de los que son incapaces de ser libres porque por encima de todo buscan en cada momento el dorado pesebre. Antígona es la razón suprema de la libertad.

[13] Así escribe el Autor, en la apertura (13), en el elenco de los personajes de la obra: "Del Coro [...] proviene el Pueblo, la Estrofa y Anti-estrofa, la Masa, los guardianes del orden y oficiales; ministros, políticos, capitalistas, periodistas; vendedores de periódicos, voceadores, lector; obreros, marginados, *hippies*, pacifistas; tramoyistas y carpinteros, chicos, muchachos y muchachas, jóvenes, cantantes; eclesiásticos, guerrilleros, espectadores y diversos, según se indique en cada escena".

[14] El Autor vuelve a insistir en esta idea, en la p. 36: "Lo que hace falta es que jamás un mito se inmovilice tanto que lo convirtamos en estatua quieta y fría de cualquier parque".

Eterno símbolo de libertad, el grito de rebeldía de esta "criatura viva, inalterable, de todos los tiempos, sin edad ni circunstancia", se reviste, como en Sófocles, no de odio, sino de amor, el único lenguaje que conoce, aquella "con que se salva y redime, se libera y se engrandece", como destaca el Autor, en comentario paratextual que precede a esta su intervención (22). Sin embargo, Antígona es consciente de que su amor será motivo de discordia, confrontación y contienda civil, tal como con Caín y Abel, en la tradición judeo-cristiana. Su reflexión reforzada por esta comparación desencadena una inmediata intervención de un coreuta que recita, en la misma línea temática e igual registro bíblico, el Evangelio según S. Mateo, 10. 34-39 (24):

> Otro del Coro – "No os imaginéis que vine a poner paz sobre la tierra; no vine a poner paz, sino espada. Porque vine a separar al hombre contra su padre... Quien halla su vida, la perderá; y quien pierda su vida por mi causa, la hallará."

Por analogía, será por amor a la libertad, para conquistarla para los venideros, que Antígona, siendo causa de disensiones, perderá su vida. Todas estas referencias motivan la trama innovadora que se sigue y las varias alusiones al régimen dictatorial de Franco, salido de una violenta guerra civil, que fracturó la sociedad española, representada por el multifacético Coro.

Dividido en 'Pueblo' y 'Masa', este personaje, bastante diferente de su correspondiente sofocliano, da voz, en versos libres, ora a los que, oponiéndose al situación política, ven morir su esperanza de justicia e igualdad, ora a los que aclaman y apoyan incondicionalmente al nuevo régimen (25-26), liderado por Creón, criptónimo de Franco, "tirano y jefe del Estado por decreto" (26), que "ha rehusado el título real, porque su misión va más allá de la corona" (27). A esta evidente mención de la historia de España del segundo tercio del siglo veinte podemos juntar además otras dos — una en el discurso de investidura del Director-Creón (26), la otra en una intervención periodística del Autor (27) —, que nos remiten a los años iniciales del franquismo: la institución del día de la vitoria (alusión al 1 de abril), para que sean recordados y honrados todos los que dieron la vida por el nuevo orden contra los "eternos enemigos de la patria y sus compañeros de viaje, de esa confabulación internacional", o sea, los masones y los comunistas; y además el anuncio de la construcción de un monumento que perpetúe la memoria de estas hazañas y sea un mausoleo de los caídos en guerra y el reposo de Creón y Eteocles, lo que constituye una evidente referencia al Valle de los Caídos[15].

[15] Memorial franquista a los muertos de la Guerra Civil Española, inaugurado el 1 de abril de 1958. Allí, además de los millares de combatientes caídos durante la sangrienta guerra civil (1936-1939), están sepultados el caudillo Francisco Franco, aunque no haya sido víctima de la guerra, y José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española, a quien muy probablemente alude el Autor, cuando refiere que el mausoleo servirá también de reposo a Eteocles.

Aunque los medios anuncien que los agitadores han sido neutralizados y juzgados y que el orden ha sido restablecido, siendo total la paz en la ciudad (32), se mantiene latente la tensión entre los que, frecuentando los círculos del poder (capital y alta sociedad), viven felices en el comodidad del palacio o en el centro de la "brillante y magnífica" Tebas, y los pobres y explotados que sobreviven en barracas de un barrio de la periferia de la ciudad.

Los primeros son representados por un capitalista y por el presidente de las Empresas Asociadas, preocupados tan solo con sus beneficios y la seguridad de su dinero, y además por Eurídice y sus invitadas: una embajadora y la esposa de un ministro. En una escena burlesca en casa del tirano, de la que participa también Antígona, estas tres damas de la alta sociedad, entre otras futilidades, a la hora del té, se preocupan por obras de caridad, inauguraciones y obras de apariencia, dejando escapar críticas a los sacerdotes 'rojos', que se dedican a actividades políticas y no se limitan a sus predicaciones sagradas, y a los jóvenes contestatarios que inútilmente anhelan justicia y libertad. Contrariándolas sistemáticamente, Antígona las remite a otras realidades que ellas se niegan a ver. En una actitud intrépida que exaspera y, simultáneamente, preocupa a Eurídice, se asume, en la senda de Polinice, como voz y esperanza de los oprimidos, descamisados y rotos, representados por el segundo grupo que vive conformistamente, dominado por el miedo y alienado, en los suburbios de la ciudad (33-34)[16].

Para colocarle un freno en la lengua y calmar su rebeldía, causa de convulsiones sociales, la unión con Hemón podría ser la solución. Y esa fue la decisión del poder, como relata uno de los periodistas que acompaña los preparativos de la boda: "para callar la palabra es necesario juntar las bocas" (36). Pero Antígona no se deja amordazar y encuentra en el hijo de Creón un precioso aliado. Dispuesto a todo para alcanzar su amor, él es, en este conflicto, "la palabra y la respuesta de Antígona" (38).

Presionado por la opinión pública y por los medios, Creón comunica a la ciudad, vía televisión, su decisión de condenar a su sobrina por desobediencia e insurrección, cancelando así los preparativos para la boda con su hijo Hemón. Ante la inicua decisión del "caudillo", la joven se mantiene determinada y no cede a los ruegos del Coro de que estratégicamente vuelva atrás en su actitud. Y, en su marcha hacia la cárcel, entre el Coro de los "mal vestidos" y el de los "bien vestidos", que ora aprueban, ora condenan su conducta, se asume como la consciencia de Tebas, "la palabra no dicha de [su] ira silenciosa"(43), y les deja

[16] Inmerso en una extrema pobreza, este grupo de explotados, aunque conformado y alienado, va denunciando, en voz baja, el analfabetismo, la dificultad de acceso a la educación, el trabajo precario, la explotación de mano de obra infantil y la natalidad sin control. En este grupo que vive en la periferia de la ciudad, hay uno con conciencia de clase que, inspirado en la rebelión de los estudiantes y ferroviarios, apela a la unión para vencer a los capitalistas.

en testamento el amor, invitando a los que están con su causa a la rebelión, como forma de servir a la conciencia (43):

> Antígona – Mis manos son el Pueblo. Adiós,
> me sois testigos. Honré al caído.
> El amor os dejo en testamento. Servid
> a la conciencia. Del pesebre dorado
> alejaos, huid a los montes.

Segunda Jornada: el presente y el futuro

El amor que Antígona deja en testamento, al final de la primera parte, será la idea motora de la segunda jornada de este palimpsesto. Prosiguiendo con el modelo del "teatro en el teatro" y con igual recurso a personajes transteatrales, el autor nos remite, ahora, a la España de finales de los años sesenta. Este viaje en el tiempo, del pasado hacia el presente, nos es proporcionado por dos espectadores que dialogan en la platea, al final de la pausa del "ensayo teatral": un viejo que vivió la guerra civil y se identifica con el poder instalado, a quien no le agrada este teatro de intervención; y un joven, nacido ya después de la guerra, para quien la actual sociedad española — "un animal monstruoso que se ha valido de la moral, de la patria, de lo que llama tradición y de otros pretextos para alienarse" (48) — necesita este tipo de teatro de protesta, opinión que le vale el epíteto de "marxista cristiano", despectivamente lanzado por el primero.

De la mano del autor, estos dos personajes pasan de la platea al palco y, en un ambiente de magia y sueño, interpretan, en conformidad con las posiciones asumidas en el diálogo metateatral anterior, a los fantasmas de Eteocles y Polinice. El primero, como defensor del orden establecido y del capital y admirador declarado del consumismo, será protagonizado por el viejo. El segundo será desempeñado por el joven, en la medida en la que simboliza la rebelión y el inconformismo, aunque de forma algo ingenua.

Y será este joven/Polinice quien, con su idea de que el cambio y la renovación a través del amor constituyen la esencia de la vida (50-51), inspirará el movimiento revolucionario, representado por un Coro formado por políticos, mujeres, estudiantes, *hippies* y marginados. Trayendo a la memoria del espectador el mayo del 68 y las ocupaciones de la Sorbona y del Odeón, todos claman por paz, justicia y libertad, inspirados en la razón de Antígona que, imbuida de principios de la filosofía *hippy* y de valores de los sectores progresistas del catolicismo de la época[17],

[17] Cf. Ragué Arias 1992: 67 y Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 396. Dígase que Carlos de la Rica fue sensible a los principios de este movimiento. "El hippy", publicado en 1977, en *Poemas junto a un Pueblo*, es uno de sus poemas más famosos: "Muchacho de cabello verde y extenso como selva / de hombros cubiertos de higuera como una colina; / muchacho con los dedos cantando guitarras / con las piernas altas como un muro / muchacho desnudo en la orilla

proclama, tal como la sofocliana, que nació tan solo para el amor (56; cf. S. *Ant.* 523). *Eros* asume, así, un papel fundamental en esta nueva sociedad emergente, como bien destaca el fantasma de Polinice (57) que asistió a la evolución de este agitado Coro, que interpreta, en las palabras del autor/comentador, la "danza de la revolución" (51). Y, llevados por esta ola revolucionaria alimentada por el amor universal, los jóvenes van entonando, por los callejones de la ciudad, la popular canción de los "Pop Top", *The Voice of Dying Man (La voz del hombre caído)*, compuesta en 1968 sobre un tema de J. S. Bach y dedicada a Martin Luther King (63), en contrapunto al *Te Deum*, cantado en las ceremonias oficiales que celebran el día de Acción de Gracias, en honor de los vencedores (64-65):

> El chico de la guitarra
> *Y've seen the flame of confusion*
> *Y've broke the chain that was once*
> *Binding me, to fera, a fear that*
> *You and I could never be here.*
>
> Canta Antígona
> *So now that I must be leaving*
> *Keep up fing, don't give up*
> *Anytime at all, until, you break the wall*
> *Of hate and depression.*
>
> Cantan todos
> *You need no kind, helping hand*
> *This is your home it's your land*
> *But soon they all will understand*
> *Were the words of the dying man.*

Esta es igualmente la balada que inspira a los rebeldes comandados por Hemón/Autor, que adopta la causa de Antígona, maniatada y amordazada por la dictadura de Creón. En calidad no tanto de novio sino de camarada y compañero, el joven asume la revolución y se refugia en la sierra al frente de los maquis, de donde lanza ataques, como aquel que se da a conocer por la radio, informando de que los guerrilleros habían asaltado el pueblo de "Árbol Tranquilo", y aprisionado a una compañía de las tropas nacionales (63) — una referencia que probablemente

---

de un río. // Muchacha con benevolencia de aldea / y como de vino hecha / muchacha de tersura como de terciopelo / muchacha pálida propicia como la flor en el cerezo / como un cántaro antiguo / como el rocío en las espaldas / igual que un manto lleno de ágatas / como el viento soplando por los caminos. // Muchacho y muchacha unidos por el amor / a las demás criaturas / con polvo y hierba y perro y cordero e insecto / ave piedra y cielo / con espléndidos ojos mansos al mundo contemplando".

nos remite para la célebre conquista del Valle de Arán, en octubre de 1944[18]. Estas acciones victoriosas del príncipe rebelde contra el poder dictatorial lo transforman, asimismo, a los ojos del pueblo, en "mito y leyenda" (63) y dejan a Creón, su padre, profundamente inquieto, porque siente que está perdiendo el control de la situación y siendo abandonado por aquellos que de él se sirvieron[19].

Ante el clima de inseguridad e de inestabilidad que se vive en Tebas, Tiresias, tal como sucede en el arquetipo sofocliano, entra en escena para aconsejar a Creón que libere a Antígona, ya que el pueblo, en voz baja, condena su necia decisión, perjudicial para la ciudad, porque genera violencia y odio. Para este viejo, que evoca, por su apariencia, al Papa Juan XXIII, símbolo del ecumenismo y de la reconciliación, y no al ciego profeta de la tragedia sofocliana, en Tebas debe imperar la ley del Amor, porque esa es la verdadera razón del universo (67 y 73). Y solo la liberación de Antígona, que no encarna la violencia, puede proporcionar ese amor, al igual que la reconciliación y la paz.

Por orgullo, igual que sucede en el modelo sofocliano, Creón se mantiene obstinado y se resiste a las presiones de Tiresias y del Coro. Solo cede, cuando del palacio llega una doncella que relata un terrible sueño de Eurídice, que recomienda la devolución de Antígona al pueblo (75).

Liberada, la princesa entra en escena rodeada de jóvenes con flores y símbolos de paz. A su lado, un lector va recitando los 168-185 del canto XXII de la *Ilíada* sobre la persecución de Héctor por Aquiles, y dos espectros inician un juego de ajedrez. Sus intervenciones se intercalan con las de Antígona que confirman las palabras recientes de Tiresias y toda su anterior actuación. Parafraseando dos pasajes bíblicos, uno del libro de Isaías (2. 3-4), que aboga por el fin de la violencia entre los pueblos, y otro del evangelio según S. Mateo, 5. 8-10, en el que Jesús, en el Sermón de la Montaña, bendice a los puros de corazón, los que trabajan por la paz y los que son perseguidos por la justicia, la joven princesa, siempre ajena a lo que la rodea, hace una apelación vehemente a la paz, que nace de la justicia, segura de que solo el amor puede salvar a los hombres:

> Antígona – Violencia engendra violencia. Pero el amor vencerá al fin […] Sembrad sobre la justicia la flor de la paz. (75-76)

Sin embargo, Hemón no cree que, después de largos tiempos de espera, esclavitud y miseria, esta sea la solución. Y de hecho no lo será. Las propuestas subversivas de Antígona no interesaban a los capitalistas, ni a los que detentaban el poder dictatorial.

[18] Más adelante, un oficial que integra el Coro, informa igualmente de que los pueblos del Oriente se inclinaron a favor de los guerrilleros (73).

[19] Véase el diálogo entre los tres personajes "ilustres, bien trajeados y elegantes", que representan a los intereses dominantes (61-62) y, al final de la pieza (81), las palabras de Creón, destrozado, abandonado y vencido.

Así, tal como el destino de Héctor se decidió en la balanza dorada de Zeus, después de una persecución sin fin, puesta en marcha por Aquiles (*Il.* 22. 208-213), también la suerte de Antígona se resolverá en un juego de ajedrez, después de una sucesión de partidas, siempre en la persecución del rey, que conducen al jeque-mate. Antígona, como todo hacía prever, muere con un tiro, a manos del vencedor del juego del ajedrez político (79)[20]. Su muerte, al igual que la de otros pacifistas como Luther King[21], se transforma así en símbolo de libertad, de paz y amor, como destaca el Autor, en uno de sus varios comentarios paratextuales (80):

> Autor – La muerte de Antígona es la muerte de King, de la de cualquier otro pacifista, líder de los derechos humanos, de tantos otros que mueren asesinados por esa mafia internacional del dinero y el poder. La muerte de los pacifistas es un auténtico grito de rebeldía, sólo que sin pistolas y con un arma infinitamente más poderosa, el amor. Pero todo es necesario en este cambio del mundo, hasta la apatía de ese gran batallón de indiferentes pasivos del rebaño. Los decididos tienen la palabra...

Sin Antígona, "es imposible el triunfo del amor" (80), porque su muerte acaba de anular la solución pacífica del conflicto. Así, en el entender de Hemón, cuyo papel es significativamente desempeñado por el Autor, "sólo la revolución salvará a quien no posee nada" (77-78). Ese es el único camino que podrá liberar al pueblo de la tiranía (81).

Conclusión: de la *lysis* abierta al *exemplum* intemporal de Antígona

La obra de Carlos de la Rica, sacerdote y escritor que pronto abrazó las causas del antifranquismo y del socialismo cristiano, no cumplió su función en la época en la que fue escrita, tan solo porque, a causa de la censura, no sería publicada hasta 1980, como referimos antes. De igual modo, la 'obra ensayada', por causar desasosiego y no haber sido registrada en la censura, acabó suspendida por la policía que, entrando en el escenario al final de la obra, no permitió que se completase su función. La solución del conflicto trágico se quedó así abierta. El juego sigue fuera de escena. A los venideros, pertenezcan o no a ese "batallón de

[20] Para Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 398-399, "estos jugadores de ajedrez recuerdan a los jugadores de dominó de *La joven Antígona va a la guerra* (1968) del mexicano José Fuentes Marel, obra con la que guarda no pocas similitudes".

[21] Esta significativa referencia surge después de una primera alusión indirecta a Luther King, a través de la popular canción de los "Pop Top", *The Voice of Dying Man (La voz del hombre caído)*, entonada por los jóvenes y guerrilleros. Como afirma Gómez Bedate 1999: 260, el pacifista americano pertenecía a la hagiografía de este tiempo, siendo uno de los iconos del movimiento *hippy*.

indiferentes pasivos del rebaño" (80), cabe la decisión de optar entre el pacifismo o la violencia, entre Antígona o Hemón, como formas alternativas de salvar al mundo de toda forma de opresión[22].

Sin embargo, la razón de Antígona permanece como doctrina y *exemplum* de amor y libertad suprema. Intemporal, "rompe los silencios y las cadenas" (39) y es "un girar continuo", "una idea obsesiva y perenne en el corazón de los inquietos" (36).

Rosario, 28.08.2013
50 años después del discurso de M. L. King

[22] Estas son las palabras del Director, al final de la obra: "Señoras y señores, que el final lo haga cada cual a su gusto. Está claro que la función ha sido suspendida por la censura... Mas el juego prosigue; pero fuera, fuera. Ese era el pensamiento central. ¿Hasta cuándo durará? Las nuevas generaciones tienen la palabra. Y la solución igualmente. Nosotros sabemos que hay pereza, dormición y tedio. Muchos se cansan de andar a pesar de sus pocos años y de ellos poco se puede esperar. ¿Pacifismo o violencia? He aquí un difícil dilema. El mundo se tiene que salvar y tenemos Salvador y doctrina. ¡Hagan juego, señores! A la calle a jugar... Hemón o Antígona... Que el tiempo les acompañe..." (83).

Bibliografía

Azcue, V. (2009), "Antígona en el teatro español contemporáneo", *Acotaciones* 23: 33-46.

Bañuls Oller, J. V., Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.

Belardinelli, A. M., Greco, G. (eds.) (2010), *Antigone e le Antigoni: storia forme fortuna di un mito*. Milano: Mondadori Education.

Bosch, M. C. (1980), "Les nostres Antígones", *Faventia* 2: 93-111.

Bosch Mateu, M. (2010), "El mito de Antígona en el teatro español exiliado", *Acotaciones* 24: 83-104.

Bowers, M. A. (2004), *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.

Burkert, W. (1991), *Mito e mitologia*. Trad. port. M. H. Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.

Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.

Camacho Rojo, J. M. (2012), "Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*", in Muñoz Martín, M. N., Sánchez Marín, J. A. (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*. Coimbra, CECHC: 15-40.

De la Rica, C. (1980), *La Razón de Antígona*. Madrid: El Toro de Barro.

Duroux, R., Urdician, S. (eds.) (2010), *Les Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

Fraisse, S. (1974), *Le mythe d' Antigone*. Paris: Armand Colin.

Gómez Bedate, P. (1999), *Poetas Españoles del siglo veinte*. Murcia: Huerga y Fierro Editores.

Hualde Pascual, P., Sanz Morales, M. (2008), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Ediciones Akal.

Jabouille, V. *et al.* (2000), *Estudos sobre Antígona*. Mem Martins: Inquérito.

López, A., Pociña, A. (2010), "La eterna pervivencia de Antígona", *Flor. Il.* 21: 345-370.

López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH.

Martín Elizondo, J. (1980), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE.

Molinari, C. (1977), *Storia di Antigona (de Sofocle al Living Theatre). Un mito nel teatro occidentale*. Bari: De Donato.

Morais, C. (ed.) (2001), *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Morais, C. (2012), "Mito e Política: variações sobre o tema de Antígona nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu", in López, A. Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clássicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.

Morais, C. (2015), "Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo", in Pociña, A. López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.), *Antígona: A Eterna Sedução da Filha de Édipo*. Coimbra, S. Paulo, IUC e Annablume Editora: 241-253.

Pianacci, R. (2015), *Antígona: una Tragedia Latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Pociña, A., López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.) (2015), *Antígona: A Eterna Sedução da Filha de Édipo*. Coimbra, S. Paulo: IUC e Annablume Editora.

Polo de Bernabé, J. M. (1977), "El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España", in Gordon, A. M., Rugg, E. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, University of Toronto: 579-582.

Pont Ibáñez, J. (1986), "El postismo: génesis, teoría y obra", *Scriptura* 1: 37-48.

Ragué Arias, M. J. (1990), *Els personatges femenins de la tragedia grega en el teatre català del XX*. Sabadell: AUSA.

Ragué Arias, M. J. (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. A Coruña: Ediciós do Castro.

Ragué Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Damos la palabra.

Ragué Arias, M. J. (1994), "La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grecia Clásica en el teatro de siglo XX en España", *Kleos* 1: 63-69.

Ragué Arias, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.

Ragué Arias, M. J. (2005), "Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra", in Vilches de Frutos, M. F. (ed.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam, Editions Rodopi: 11-21.

Silva, M. F. (2004), "El don de la inmortalidad. Sófocles y algunas Antígonas del siglo XX", in Pérez Jiménez, A., Alcalde Martín, C., Caballero Sánchez, R. (eds.), *Sófocles el Hombre, Sófocles el Poeta*. Málaga, Charta Antiqua: 89-100.

Silva, M. F. (2010), "Le mythe d' Antigone sur la scène portugaise du XX.e siècle", in Duroux, R., Urdician, S. (eds.), *Les Antigones Contemporaines*

(de 1945 à nos jours). Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal: 287-294.

Steiner, G. (1984), *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.

Vilches de Frutos, M. F. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam: Editions Rodopi.

"A pesar de Homero, sangre y mujer de sí misma" Acerca de *Las Voces de Penélope* de Itziar Pascual

("Despite of Homer, blood and woman of her own". About Itziar Pascual, *Las Voces de Penélope*)

Marcela Inés Coll (marcelaicoll@hotmail.com)
UN de San Juan- FFHA

María Gabriela Simón (mariagabrielasimon@hotmail.com)
UN de San Juan- FFHA

Resumen — Abordamos el texto dramático *Las Voces de Penélope* de la escritora española Itziar Pascual (1997). Consideramos que este texto puede ser leído como una forma de impugnación a la versión homérica del personaje de Penélope. El texto comienza con el poema de Pessoa, "Ulises", a modo de prólogo. Este intertexto abre la obra y significativamente resulta la única voz masculina que en ella encontramos. A partir de allí, nos internamos en el texto que puede ser leído como un entramado polifónico de voces femeninas que "responden" a la voz del Ulises homérico. Los personajes son tres mujeres, tal vez de diferentes épocas, que alternan sus miradas en torno a la relación con el ser amado: Penélope, La Amiga de Penélope, La mujer que espera. Desde el título mismo se plantea la necesidad de que sean escuchadas otra/s versión/es de esta historia, necesidad que se reafirma, en el último acto, en la voz de Penélope: "La historia oficial no me representa". Entonces, nos preguntamos: ¿cómo es leída/reescrita Penélope por una voz del siglo XX en tanto encarna lo femenino? Analizamos estrategias con las que este texto resignifica el personaje mítico de Penélope y marcas por medio de las cuales, desde la voz de las mujeres (las Penélopes) se construye una mirada que impugna el falocentrismo de la versión canónica.

Palabras Clave: Penélope, mito, reescritura, intertextualidad, falocentrismo.

Abstract — We approach the dramatic text *Las Voces de Penélope* by the Spanish writer Itziar Pascual (1997). We think this text could be read as a challenge to Homer's Penelope character. The play opens with Pessoa's poem «Ulises» as a prologue, which is significantly the only masculine voice present in the whole work. From there, we enter a text that could be read as a polyphony of feminine voices «answering» to the homeric Ulyses' voice. The characters are three women, maybe from different times, who alternate their views of the relationship with the loved one. They are Penelope, Penelope's friend and the waiting woman. The title raises the need for other version/s of this story to be listened to. This need is reinforced by Penelope's voice in the last act: «The official story does not represent me.» So we wonder: how is Penelope -as embodiment of the feminine- read/re-written by a XX c. voice? We analyze the strategies this text uses to re-signify Penelope's mythical character, and the marks by means of which, through the women's voices, the Penelopes, a vision challenging the phallocentrism of the canonical version is built.

Keywords: Penelope, myth, rewriting, intertextuality, phallocentrism.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_9

I- "La historia oficial no me representa"

Entendemos la literatura contemporánea como un espacio de reescritura-relectura de mitos que operan como disparadores para mirar genealógicamente aquello que hace síntoma en nuestra cultura: la marginalidad, la in-hospitalidad, la violencia, la subalternidad de la mujer, las relaciones de poder.

En este marco, nos proponemos el abordaje del texto dramático *Las Voces de Penélope* de la escritora española Itziar Pascual (1997)[1]. Consideramos que este texto puede ser leído como una forma de impugnación a la versión hegemónica de la figura mítica de Penélope.

El texto dramático comienza, a modo de prólogo, con el poema de Pessoa, "Ulises"; significativamente ésta resulta la única voz masculina en la obra. A partir de allí, nos internamos en el texto que puede ser leído como una polifonía de voces femeninas que "responden" a la voz del Ulises homérico. Los personajes son tres mujeres, tal vez de diferentes épocas, que alternan sus miradas en torno a la relación con el hombre amado: Penélope, La Amiga de Penélope, La mujer que espera.

Desde el título mismo se plantea la necesidad de que sean escuchadas otra/s versión/es de esta historia, necesidad que se reafirma, en el último acto, con la voz de Penélope:

> La historia oficial no me representa, porque está tallada por los vencedores. La mía la escribió en piedra mi marido, Ulises. Fue una vida para la gloria y la conquista, el triunfo sobre la guerra y la muerte. (Pascual 1997: 33)

Entonces, nos preguntamos: ¿cómo es leída/reescrita Penélope por una voz del siglo XX que "representa" lo femenino?

Analizaremos las estrategias por medio de las cuales este texto resignifica el personaje mítico de Penélope y las marcas por medio de las cuales, desde la voz de estas mujeres, las Penélopes, se construye una mirada que impugna el falocentrismo de la versión canónica del mito.

II- La Penélope de Homero

La tradición homérica ha legado a la cultura occidental el personaje de Penélope como un símbolo de fidelidad al esposo durante los veinte años de su ausencia. Leemos en Grimal "de las mujeres de los héroes que participaron en la guerra de Troya es casi la única que no sucumbió a los demonios de la

[1] Itziar Pascual (1967) constituye una figura de suma importancia en el panorama teatral español actual. Sus obras ofrecen una perspectiva constructiva acerca del devenir de la mujer en nuestra sociedad. Está vinculada con el AMAEM de Madrid, su obra ha sido premiada en numerosas ocasiones. *Las voces de Penélope,* estrenada en 1996, ganó el premio Marqués de Bradomín.

ausencia". Otras características que se le atribuyen desde esta perspectiva: discreta, sufridora, prudente e ingeniosa (cf. Ramírez de Verger 2010: 15) Penélope constituye, desde esta mirada, por antonomasia el *exemplum pudicitiae*. El personaje de Penélope funcionaría en *Odisea* como un complemento del personaje masculino central: el héroe Odiseo.

Si bien existe una tradición poshomérica que instaura la sospecha ante esta representación, "tradiciones que hacen referencia ya a los amores adúlteros de Penélope (…) figura la leyenda según la cual Penélope habría cedido sucesivamente a los 129 pretendientes y que de estos amores habría concebido al dios Pan" (Grimal 2008: 420), no ha sido esta de ninguna manera, la versión que sobre Penélope se ha difundido.

Nos parece oportuno destacar el tratamiento que de Penélope hace Ovidio en sus *Heroides*. El poeta le da la voz a la heroína quien escribe una carta a Ulises, que está ausente, "las preocupaciones, los temores y los deseos de Penélope están expresados en tal tono elegíaco que arrancan nuestra compasión hacia sus sufrimientos" (Ramírez de Verger 2010: 69). Si bien adopta la perspectiva narrativa de la "heroína", no muestra un giro significativo con respecto de la mirada masculina, ya que la razón de ser de la mujer sólo se sostiene en su relación con el rey amado y su regreso. Ulises es nombrado por el mismo Ovidio como un *Desultor amoris*[2] en *Arte de amar* (cf. 1. 281, 341-342). La Penélope del texto de Ovidio está al tanto de esto. De cualquier manera, Penélope suplica por el regreso de su amado esposo como única posibilidad de sostener el reino. Ante la insistencia de su padre para que se case con alguno de los pretendientes, ella dice: "tuya soy y tuya se me ha de llamar: yo, Penélope, siempre seré la esposa de Ulises" (Ovidio, *Heroides* 1. 83-84), se sigue reconociendo en función de su rol de esposa-reina.

III- "Porque soy una señora"

Como ya dijimos en nuestra introducción, el texto dramático comienza con un poema de Pessoa titulado "Ulises" del libro *Mensajes*. Poema que entre otras cosas toma dos caras del mito: relato y invención y a su vez (o por eso mismo) instauración de una verdad colectiva con efectos performativos. A la vez, el poeta portugués inscribe a Ulises en el linaje de sus fundadores. Vale la pena citarlo.

"Ulises"
El mito es la nada que lo es todo.
El mismo sol que abre los cielos
Es mito brillante y mudo:

[2] Tópico de la volubilidad e inconstancia de los hombres en el amor: *jinete que salta de un caballo a otro en el galope, inconstante.*

El cuerpo muerto de Dios
Vivo y desnudo.

El que a puerto aquí arribó
Fue, por no ser, existiendo.
Sin existir nos bastó.
Por no venir fue viniendo.
Y nos creó3.

Así la leyenda se escurre
De entrar en la realidad
Y a fecundarla va yendo.
La vida abajo, mitad
De nada, muriendo.

Es esta la única voz masculina en el texto, lo que nos permite pensar que el resto puede ser leído como una respuesta a esta presencia de Ulises, el que "sin existir nos bastó", mito fundante de la cosmovisión occidental.

El texto se divide en diecinueve partes breves precedidas cada una por un título también corto que de alguna manera funciona como indicador de lectura en lo que se refiere a la situación planteada por el personaje que allí interviene. La estructura está dada por una sucesión de fragmentos.

Cada una de estas partes consiste, en la mayoría de los casos, en un monólogo de alguna de las tres protagonistas: "Penélope", "La mujer que espera" y "La amiga de Penélope". Sólo Penélope sostiene un registro solemne/épico, acorde a su estatuto de heroína. Las otras dos mujeres se ubican en un tiempo actual y utilizan un registro coloquial. Esas intervenciones se caracterizan por su fragmentarismo. En escasas ocasiones se entabla un diálogo entre estas dos mujeres (escenas 4, 5, 12, 16) y sólo en la última, escena 19, titulada "Lejos", aparecen las tres juntas. Entre los personajes se encuentra además el telar: "sombra silenciosa que acompaña y habla (…) símbolo de la espera" (Pascual 1997: 1, 45).

Las acotaciones escénicas son enunciados que si bien dan indicaciones, lo hacen, en algunos casos, de una manera metafórica, proponen además interpretaciones y valoraciones de los aspectos referidos, por ejemplo:

Penélope se muestra al público…Su movimiento construye una arquitectura de esperas (Pascual 1997: 3)

La acompañan la fuerza del tiempo y el vigor de la nostalgia (Pascual 1997: 2)

[3] Se considera a Ulises/Odiseo como fundador mítico de Lisboa. Los griegos conocían Lisboa como "Olissipona", nombre que pensaban que derivaba de *Odiseo*, *Ulises*, debido a que esta fue la ciudad que, según la mitología, fundó Ulises tras huir de Troya.

> Lugar: En Itaca. Y en todas las ciudades del mundo que se llaman Itaca (Pascual 1997: 2)

Los personajes de las "mujeres actuales" (La mujer que espera y La amiga de Penélope) se construyen recurriendo a los lugares comunes que caracterizarían "lo femenino" desde la *doxa*[4], desde una mirada tradicional, desde el falocentrismo. Son mujeres, que más allá de sus intentos por parecer "modernas", encarnan, en una primera instancia, el prototipo de la mujer subordinada y superficial:

> La amiga de Penélope - ¿Y el macramé? ¿Y el punto de cruz? ¿Y la revista? ¿Y los licores? ¿Y el chocolate? ¿Y el teléfono? ¿Y la frivolidad? (Pascual 1997: 8)
> La amiga de Penélope - Vete a vivir con Carlos lo antes posible. ¿Te gusta fregar? ¿Y planchar? ¿Y remendar calzoncillos? (…) para las cosas de la casa es un poquito tradicional. (Pascual 1997: 21)

Expresión paradigmática en el texto es: "Porque soy una señora" (Pascual 1997: 21) en boca de La amiga de Penélope. Este enunciado, utilizado para referirse a otra mujer marcando cierta superioridad por el solo hecho de ser señora casada, soporta todo el peso de la *doxa* respecto a los imaginarios sobre las mujeres.

"La mujer que espera", recientemente abandonada, es una mujer desesperada, que no puede actuar, sumida en sus recuerdos. Sus intervenciones están enmarcadas por canciones románticas, boleros, rancheras (*desgarradoras*, según el mismo texto), en su mayoría latinoamericanas, emblemas del tópico latino la "esclavitud del amor", *servitium amoris*: Manzanero, Benny Moré, Michel Camino, Tito Puente, Esclarecidos, Comamala, La Lupe.

"La amiga de Penélope", la más locuaz, superficial y frívola de las tres, es una mujer que cuando comienza la obra está en pareja con Carlos. Al terminar la obra ella también se encuentra sola, ha sido "engañada" por Carlos *un hombre gris*.

A través de una distancia irónica, al menos humorística, se pone en discurso todo un universo semántico de lo establecido como femenino para la *doxa*: "punto cruz", "revistas de moda", "hacer macramé", "salir de compras"; todos ellos lugares comunes. Así, la dramaturga desnaturaliza ese modelo de mujer; los personajes femeninos dentro de la obra van alejándose de esos lugares comunes impuestos o atribuidos por la tradición.

[4] Decimos *doxa* entendida con Roland Barthes como el "sentido común", el lugar de enunciación de los "discursos naturalizados". La *doxa* es "la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeñoburgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio" (Barthes 1997: 59). Y agrega en una entrevista: la *doxa* es "lo natural, la evidencia, el sentido común, el *esto es así*" (Barthes 2005: 189). Todos estos sentidos ponemos en juego en este trabajo cuando hablamos de *doxa*.

Desde esta mirada irónica, las tres mujeres están "hermanadas" por la misma situación vital, son presentadas como víctimas de un varón. Leemos en esta ironía un recurso para marcar y cuestionar una generalización propia de cierto discurso femenino subsidiario del melodrama, allí donde la mujer siempre es la pasiva sufriente por amor. Estrategia que se refuerza con el trabajo intertextual que convoca una genealogía paradigmática del cancionero romántico popular. Otra estrategia a la que recurre para el desmontaje del estereotipo son los monólogos o acotaciones que materializan procesos íntimos a través de los cuales las protagonistas se encuentran con ellas mismas en su soledad:

> El buzón brillaba como un espejo y me vi reflejada en él; en las postales ausentes y la caligrafía amada. Y entonces me reí. Me reí de mi misma; de mis lágrimas con sabor a Repsol; de aquel sábado de ausencias y de croissants mojados en pena marrón. Me reí de mis ojos rojos, de mi aspecto marujil y de las cajas de galletas en un armario atiborrado. Así que subí a casa. Me puse un video. (Pascual 1997: 13)

Este desmontaje se socializa en el diálogo entre las dos mujeres actuales en el que se hace referencia a las alarmantes cifras y situaciones de las mujeres víctimas de la violencia masculina cotidiana, en los diferentes ámbitos de acción, tanto doméstico como laboral.

> [La mujer que espera dice:] las cifras de la violencia familiar en España coma están muy lejos de la élite punto y seguido. Cada mes coma fallecen al menos cuatro españolas a manos de sus maridos o compañeros punto y seguido. En lo que va de año 36 mujeres han sido asesinadas por sus acompañantes punto. Una muerta cada seis días punto. El 75% de las asesinadas estaban en trámites de separación punto. Más de 300.000 españolas son víctimas en la actualidad de las bofetadas coma mordiscos coma palos coma puñetazos coma patadas coma quemaduras coma cuchilladas coma y demás arranques violentos que les dispensan sus maridos y compañeros punto y seguido. Y es que la violencia doméstica se cobra en España hasta diez veces más vidas que el terrorismo punto y aparte. *(Pausa.)* Yo no sabía esto. (Pascual 1997: 25-26)

Así "La mujer que espera" es ahora "La mujer que esperó", cuando finalmente se quita las gafas, y puede ver a su amado tal como es y no como ella lo idealizaba: "Y yo aterrorizada por no ser, o ser tan poco, creí que él era la totalidad" (Pascual 1997: 32). Al quitarse las gafas decide "dejarlo ir" *entre sus quejas*. "La amiga de Penélope" se convierte, por fin, en una mujer de acción decidida a defender los derechos de las mujeres en el marco de una asociación en la Facultad de Ciencias Políticas:

> Y estoy harta, muy harta. Harta de los chistes fáciles, de los nombres de mujeres con diminutivos (…) de los machistas de Armani y los misóginos profesionales, del pacto de caballeros y del "por mis cojones" como explicación del universo (…) Y me duele el estómago de ver cosas que no me gustan. (Pascual 1997: 27)

Y "Penélope" decide contar su historia y terminar con la mentira del telar. Insistimos en la cita:

> La historia oficial no me representa porque está tallada por los vencedores. La mía la escribió en piedra mi marido Ulises (…) A tejer y destejer me ayudaba, por supuesto, una de las mujeres de la casa. Imprescindible para hilar esa parte de historia oficial que tanto les gusta. (…) Mis noches no pertenecieron a la triste defensa de mi patrimonio y de mi fidelidad. (Pascual 1997: 33-34)

Aparecen las tres juntas, en la última escena, descolgando al fin ese telar azul, *símbolo de la espera*, que leemos como un acto iconoclasta.

IV- La espera

Especial atención convoca en el texto "la espera", que entendemos como una "figura del discurso amoroso" (cfr. Barthes 2008)[5].

Escribe Barthes:

> Espera: tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas) (…) El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, «lo cree y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él»: el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo le he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio (…) (Hacer esperar: prerrogativa constante de todo poder, "pasatiempo milenario de la humanidad"). (Barthes 2008: 136-140).

[5] "La palabra [figura] no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego: *schema* no es el "esquema"; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. (...) Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). (...) la figura parte de un pliegue del lenguaje (especie de versículo, de refrán, de cantinela) que lo articula en la sombra". (Barthes 2008: 17-19).

Si en Barthes hay una fuerte marca de la espera como lugar de la pasividad y de la sujeción al poder (¿del amor?, ¿del amado? ¿del delirio que llamamos otro?), en el texto de Pascual "la espera" es recuperada como forma de resistencia que permite a sus mujeres, de a poco, hacerse cargo de su propia vida.

Decimos resistencia porque la espera se convierte en un espacio que:

> no es un tiempo enmarcado en un antes y un después, donde el tiempo parece suspendido, las acciones inmovilizadas, los pensamientos paralizados o los sentimientos aletargados (…) La espera es tiempo, acción, sentimientos y pensamientos para estas mujeres. (Arráez Llobregat 2012: 17).

Brignone se refiere a la espera como un paradójico viaje y cita palabras de la misma autora en una entrevista que se le realiza a propósito de la obra: "…Todas esperan, viven y aprenden, entre el amor, la ironía, el humor, el desamor... y la esperanza final de sentirse vivas descubriéndose a sí mismas. Ulises viajó: ellas, también…" (Pascual citada por Brignone 2002).

Se puede pensar en una nueva genealogía de penélopes, personajes una nueva versión en la que las mujeres devienen otras, extranjeras de un discurso falocéntrico que las ha colocado y las sigue colocando en el lugar de lo subalterno.

Si el hacer esperar es *prerrogativa de todo poder* (Barthes), esa "espera" de siglos es en esta obra resignificada como un horizonte desde donde resistir. Sólo hay una espera sin sujeciones: la del devenir siempre otredad.

Dice la Penélope de Pascual: "Y decidí salir. Rasgar mi piel para tomar otra. Y volé, Ulises" (Pascual 1997: 36).

Bibliografía

Arráez Llobregat, J. L., Peral Crespo, A. (eds.) (2012), *Del instante a la eternidad: exégesis sobre «la espera» en la escritura de mujeres*. Alicante: Universidad.

Barthes, R. (1997), *Barthes por Barthes.* Venezuela: Monte Ávila.

Barthes, R. (2004), *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, R. (2005), *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, R. (2008), *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Brignone, G. (2002), *Las voces de Penélope (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseico,* in:

http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/voces/mendoza.pdf

Ovidio (2010), *Heroides*. Madrid: Akal.

Ovidio (2009), *Arte de Amar.* Buenos Aires: Colihue.

Pascual, I. (1997), *Las voces de Penélope*, in: file:///Volumes/parnaseo/web_parnaseo/Ars/Autores/Pascual/voces/textoa.htm

Ramírez de Verger Jaén, A. (2010), "Introducción, traducción y notas", in Ovidio, *Heroides*. Madrid: Akal.

(Página deixada propositadamente em branco)

En Lisboa, un Edipo ... Bernardo Santareno, *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*[1]
(In Lisbon, an Oedipus ... Bernardo Santareno, *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*)

Maria de Fátima Silva (fanp13@gmail.com)
Universidad de Coimbra

Resumen — Publicada en 1960, la obra de Bernardo Santareno *António Marinheiro* (*Antonio Marinero*) retoma, en muchos aspectos, el *Edipo Rey* de Sófocles. Pero en su contexto general son también muchos los cambios, empezando por los que ubican la acción en un barrio típico de Lisboa, en tiempos de la dictadura salazarista, y adaptan esta nueva obra a la realidad portuguesa del momento.

Palabras clave: Sociedad portuguesa, motivos trágicos, Edipo, Sófocles.

Abstract — Published in 1960, Bernardo Santareno's *António Marinheiro* (*António the Sailorman*) goes back, by a lot of options, to Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. But in its general context, a lot of changes is produced, mainly by putting the action in a typical space of Lisbon during Salazar's dictatorship, in order to conform the play to Portuguese reality.

Keywords: Portuguese society, tragic motives, Oedipus, Sophocles.

Como tantos otros textos europeos de la posguerra, el *António Marinheiro* de Bernardo Santareno es, en la línea del *Edipo Rey* de Sófocles, un proceso de búsqueda de identidad. Fue ese un ejercicio que el caos social generado por el conflicto aconsejó y, para su diseño, los modelos clásicos se mostraron paradigmas ineludibles. Al simbolismo trágico expresado por los antiguos, Santareno añadió el conservadorismo y represión social del siglo XX portugués, osando tratar un tema tabú dentro de la dictadura política y religiosa que se vivía por aquel entonces[2]. J. O. Barata[3] habla de esta preferencia del autor portugués, en consonancia con las tendencias europeas del momento, como de una *tragedia de las pequeñas grandezas,* que recupera una experiencia puramente humana bajo el ropaje del 'héroe' trágico de la antigua Grecia. En Santareno, la vivencia del amor, como un elemento central, es ejemplo de una tendencia natural al ser humano que se ve en choque con normas sociales implacables, indefinidas las fronteras entre la normalidad y un comportamiento irregular.

[1] Santareno 1960.
[2] Véase Botton 2009: 33-57.
[3] 1990: 223.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_10

Todo en el título de esta obra portuguesa colabora para un estimulante anacronismo y choque de culturas; Antonio, uno de los nombres más comunes en el Portugal contemporáneo, alterna con el del Edipo tebano[4], protagonista de uno de los mitos más populares de la antigua Grecia. En vez de soberano, el Edipo portugués encarna al marinero, uno entre tantos otros hombres nascidos en uno de los barrios más típicos de Lisboa, Alfama. Toda la acción se pasará en una casa modesta, la réplica contrastante del palacio de los Labdácidas, vecina de una taberna tradicional de Alfama, alumbrada por una vieja farola, y donde a veces se escucha el fado. El escenario se nos presenta descrito en detalle – la puerta y una sola ventana a la calle, el fregadero, una máquina de costura, la cortina de encaje, la maceta de la albahaca típica de la fiestas de San Antonio, la imagen del Santo y ... la foto del fallecido marido de Amalia. La minucia de esta descripción contribuye a la metamorfosis de una acción que Sófocles creó pública, política, afectando, más allá de la vida de un *oikos,* a toda la ciudad, y que Santareno confina a los límites de una casa, prolongada por la calle estrecha de un barrio modesto[5]. Si el contexto en el que los personajes de Sófocles se mueven es el de la *polis* ateniense, repartida entre las glorias de una colectividad en progreso, donde, aun así, ya se vislumbran las primeras señales de crisis, Santareno ubica a los suyos en una sociedad retrógrada, donde los comportamientos son dictados por un obscurantismo impuesto por el poder y las instituciones.

El tiempo es, según afirma la nota preliminar, el de la Actualidad que, para Bernardo Santareno, es la del Portugal de los '60, marcado por la pobreza y por un conservadorismo feroz, de índole patriarcal. La lista de los personajes, con nombres bastante familiares, incluye, al servicio de la futura acción, sus correspondientes edades – António, 20 años, Amália, 36, Bernarda, 60, Rosa, 27, Rui, 28, Aninhas, 8 ... Todo tan portugués y a la vez ¡tan helénico y tan universal! Algunos lazos de parentesco son, desde inicio, establecidos por un diálogo introductorio entre dos personajes[6]: Bernarda y su hija, Amália, comparten la misma actividad; son costureras en el barrio. Angustias que abalan a los vecinos, como las que resultan de la peor de las 'pestes', la pobreza – la falta de azúcar, de patatas, de sal ... – allí encuentran respuesta, en una casa donde la generosidad se substituye a la abundancia. La antítesis que Sófocles encarnaría en dos hermanas (Antígona y Ismena, Electra y Crisótemis), Santareno la reproduce en madre y hija, Bernarda crispada y prepotente, Amália dócil y subyugada por las

[4] El nombre de Edipo, como alternativa, está limitado al título, porque el texto reserva al personaje tan solo el de António Marinheiro.

[5] Barata 1990: 240 destaca esta preferencia del dramaturgo portugués: la de restringir la acción a núcleos familiares y sociales estrechos, donde las tensiones y sentimientos se exacerban, "islas sociales dotadas de valores propios".

[6] Esta es la escena de apertura del Acto I, uno de los tres en que la obra se reparte, dentro de una estructura que infringe el modelo propuesto por el original griego.

imposiciones de una sociedad que su madre vehicula. Pero ambas entristecidas y sumisas a la oscuridad de una vida difícil y a la tragedia que sobre ellas se abatió.

En vez del oráculo, una conversación entre vecinas repone los antecedentes de una fatalidad bien presente: «Tenía que ser, estaba escrito» (15) – pronuncia sentenciosa Rosa, la de al lado. Estaba escrito que, en la taberna fronteriza, un cruce de vidas y destinos, el marido de Amália, bajo el efecto del vino, desafiara a un muchacho que, para defenderse de su furia de borracho, lo había matado. Y salió absuelto – rezaron los tribunales -, por haberlo hecho en legítima defensa. En el barrio, voces se levantaron para celebrar al asesino, tan joven, un muchacho tan bonito, tan solitario, un trotamundos sin familia, un marinero de puerto incierto, y al final inocente ... António Marinheiro de su nombre; sin duda un apodo, al igual que el de Edipo, «de pies hinchados».

En contexto que se presenta tan corriente y realista, Amália, la Yocasta de Alfama, introduce la nota de la extrañeza, de la maldición, de un fantástico que sobre ella paira desde su primer gesto: el de colgar en el nudo de una cuerda, suspendida del techo (11), las prendas de ropa que está costurando, vida y muerte suspendidas de un mismo lazo. En ella se adensa una sensibilidad extrema; un sencillo derramar de agua, descuido trivial en las lides domésticas, la llevará a maldecir sus manos (13): «¡Todo lo que toco se echa a perder!». A su lado, con aquella inconsciencia irónica que el ser humano denuncia con palabras que son la marca de su profunda ignorancia, la madre lanza acusaciones, que dirige contra el homicida desconocido de la taberna, pero que vendrán a tener a Amália como destinatario (16): «¡Maldito sea, él más la perra tiñosa que lo parió!»; (17) «Aquel es mala hierba, ¡hijo de zorra y vagabundo!». Por eso comenta, con razón, Deniz Jacynto: «Si una obra de teatro tuviese que llevar por título el nombre del personaje principal, este *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)* tendría que llamarse, con toda justeza, *Amália (A Jocasta de Alfama)*". Es este un protagonismo que ajusta el modelo griego a las preferencias estéticas de Santareno y a la centralidad que tiende a dar a lo femenino.

Al contrario de Bernarda, Amália habla con propiedad, sin siquiera sospechar la clarividencia asustadora de sus palabras. La suya es la voz de la memoria, y a la vez de la denuncia de una verdad más profunda que a los otros escapa; por eso se multiplican a su alrededor las incomprensiones de los que no ven más que lo inmediato (22): "¡No te entiendo, mujer! No entiendo nada de eso; Tú, dentro de poco, lo que vas a estar es medio loca...». Sobre la taberna, donde se canta el fado, donde el vino jorra en abundancia – peligroso pasatiempo de hombres desocupados – ella hace la lectura de una verdadera Pitia: «¡Malditas tabernas! son lugares del demonio». Y recuerda la violencia que por ellas escurre. No solo la que confronta a desconocidos, como la que le mató el marido, sino la que fractura familias; ya antes este mismo marido, José de su nombre, hombre manso y honrado transformado en bestia por los vapores del alcohol, había dado muestras de una agresividad insospechada, contra la misma Amália, en

ese momento su víctima (19): «Y me golpeó ... me pegó como loco, con cuantas ganas tenía con ... ay, ¡con odio!». La desgracia se anunciaba eligiendo criteriosamente a sus víctimas: Amália primero, António después, y siempre un marido enfurecido por una rabia injustificada, soplada por un demonio que tenía en la taberna su reino. Taberna, terreno público, ajeno a la casa y a la mujer, una especie de ágora donde el hombre se completa con todo lo que el *oikos* no logra garantizarle (19): "Ellos quieren otra cosa que una no puede darles ... ¿¡qué una no tiene!? (...) ¡Es allí, en la taberna, los unos con los otros, que lo encuentran!». Estaba creada, en la angostura de una calle, el eterno conflicto entre *oikos y polis*, que es también el de mujeres y hombres en la sociedad humana.

Lo que, en el *Edipo Rey* de Sófocles, antecedió la acción en Santareno es dado al vivo en este Acto I. La ventana abierta sobre la calle, canal de comunicación entre casa y barrio, enmarca la imagen de António Marinheiro. Frente a la taberna, como punto de encuentro con la fatalidad, allí está él, tranquilo e intenso, desafiando su destino. Su llegada desencadena tempestades de sentimientos: Bernarda lo insulta, Amália se entrega a una convulsión de emociones, incapaz de resistir a la seducción de la belleza y juventud del muchacho, dispuesta a declararlo inocente, a dudar de su culpa. La rabia de la madre se vuelve toda hacia el pasado, cobrando deudas por el crimen cometido; el miedo de la hija se vuelve todo hacia el futuro, en una alarma por lo que parece una amenaza. En este juego temporal se interpone la memoria: de algo inconfesable que hace, de dos mujeres tan distintas, dos cómplices; una conspiración está presente en la ambigüedad de las palabras, referente a un acto reprobable donde, en vez de compartido con un servo fiel, todo se pasó en el ámago de una familia. A lo que antes era rabia y miedo, en el contraste entre las dos mujeres, se sucede otra antinomia, fatalidad y castigo, en la lectura de los acontecimientos que las aproximan. Huracán de sentimientos y recuerdos, que se repercute en gritos de alarma, en movimientos intensos en el barrio, ya, por la puerta que se abre, António y Amália se miran intensamente, en una sintonía inusitada de almas.

Con este encuentro, Santareno se aleja de forma radical del modelo sofocliano. Toda la persecución que el Edipo tebano habrá de llevar a cabo en busca de su identidad, que es también la revelación del asesino de Layo, desaparece, una vez que el asesino de José es por todos conocido y responde al apodo de António Marinheiro; allí está él, absuelto ya por los tribunales, pidiendo perdón de su exceso (29): «Fue la sangre ...» – dice – refiriéndose al golpe que le llevó a actuar, sin consciencia de la dimensión de lo que decía. Todo lo que puede abonar en su favor tiene el tono de «una fuerza superior», aunque no lo traiga a Alfama la mano de un dios desconocido: «Fue la primera vez que le hablé ... pero él me ofendió, me escupió, me llamó ... ¡todo lo que hay de peor! Después me cortó ... en ese instante, no sé ... ¡perdí la cabeza!» (29). Y cuando todo parecía basarse en un encuentro fortuito entre desconocidos, en las palabras que escucha, Amália reconoce el tono, que, por extraña coincidencia, es el de la voz de José (30). Una

especie de reconocimiento empieza a desarrollarse; si Amália detecta en aquella voz tonalidades conocidas, António confiesa la extraña simpatía que sintió por el desconocido de la taberna, por la bella voz con la que cantaba el fado, por el rosto feliz y remozado con el que compartía con sus amigos.

A esta corriente de atracción, José respondió con animosidad, otra forma de reconocimiento de una generación mayor que se ve amenazada por la nueva que llega y tiende a imponerse. Si la *anagnorisis* no se consuma aún, un paso está dado en ese sentido; ante la furia renitente de Bernarda, que nada ve o presiente, la comprensión de Amália por las razones del asesino – "yo acredito en usted: sé que le da lástima» (32) – es un primero avance para juntar la viuda a un muchacho, casi niño, que por familia no tiene a nadie. Es en este momento que la atención de ambos se fija en el retrato de José, tan solo para que la víctima participe del encuentro y responda, a distancia, a la pregunta latente: ¿Quién es este António Marinheiro? ¿De dónde viene? ¿A quién pertenece? Cuestión aún en suspenso, que no impide el perdón, de la viuda al asesino del marido. Lo que en Sófocles se traducía en el premio debido al vencedor de la Esfinge, por la ciudad en fin libertada de una pesadilla asesina – el trono y la mano de la reina – era, en Alfama, el resultado de una cadena de sentimientos que la voz de la sangre fue persistentemente uniendo.

El Acto II trae 'luz' sobre la oscuridad latente. Es Nochebuena[7], momento para recordar otras tantas cenas celebradas en familia con los que ya no están; pero es también nacimiento, promesa de futuro, tiempo de júbilo, esperanza de un devenir. Es, por lo tanto, una fecha simbólica la que Amália usa para reintegrar al hijo abandonado en la familia a la que pertenece, como si de un segundo nacimiento se tratara[8]. Es el luto por el pasado y la alegría por un futuro lo que de nuevo contrasta en las dos mujeres: Bernarda nostálgica, Amália risueña, feliz no solo porque es Navidad, hay que decirlo ... sino porque aún ayer, en la parte baja de la ciudad, el destino le puso por delante una visión: António Marinheiro. Las voces del barrio, como si de un coro de tragedia se tratara, registran la extrañeza de un escándalo que se va adensando. Son esas voces que llenan el tiempo, como un estásimo, que separa el perdón de una relación que se va consolidando. No es un análisis de la transcendencia de una fuerza oculta que se presiente al timón de

[7] Este es uno de los trazos de influencia del cristianismo en los que la obra es fértil, no solo en las fechas de los acontecimientos - Nochebuena o San Antonio -, sino también en afirmaciones repetidas de los personajes: "Amália – Dios no duerme" (15); "António – Incluso me parece que no fui yo, sino Dios o el Diabo" (34); "Bernarda – Yo no tuve la culpa ... Dios sabe bien que ..." (101).

[8] Botton 2009: 47 interpreta sugestivamente los tiempos dramáticos; si añadimos a los tres meses que separan el homicidio del marido del primer encuentro de Amália y António, los seis, que separan la boda de ambos del reconocimiento que los identifica como madre e hijo, "tendremos un dramaturgo que construye temporalmente los nueve meses de un raro y nuevo embarazo".

los acontecimientos, ni de la comparación con ejemplos míticos que los ilumine. Es tan solo el chismeo del barrio, atento y delator de un afecto contra natura que se va reforzando. Amália ha de concordar que António, además de asesino del marido, es muy joven, casi un niño, difícilmente un marido que responda a sus aspiraciones; es por lo tanto sobre un sentimiento irracional que la Yocasta de Alfama tiene que construir una relación que se adivina; su Edipo no le es dado por el pueblo, en aclamación; es reclamado por un hechizo irresistible, capaz de enfrentar la animosidad social.

La Nochebuena será también noche de encuentro. António entra, para participar de la fiesta de familia, una realidad que le es extraña. Con ele trae, como antes lo hacía José, unos pasteles de nata, de regalo para Bernarda ... en ese mismo día en el que, de la pared, desapareció el retrato de José.

Esta vez con Rosa como testiguo, se desencadena una otra *anagnorisis*, incompleta, al igual que la anterior. Alrededor de la mesa, en la tranquilidad de la cena, una extraña semejanza física entre António y Amália se impone de pronto. "Hace un ratito mismo, allá en la taberna, me dijeron que me parecía a usted...» (52). Y, viéndolo bien, nariz, frente ... tienen realmente semejanzas. Al mismo tiempo, otra similitud, de sentimientos, se hace también manifiesta. El miedo, el eterno miedo del futuro, regresa en Amália, pero no impide que la palabra 'amor' se pronuncie entre ambos por primera vez, en presencia de una Rosa que, a la ventana, presta atención a los acordes de fado que llegan desde la taberna. Al entorno característico de Alfama, barrio de tabernas y amores fortuitos con marineros de paso, se une un toque de tragedia, de la genuinamente griega. Amália cuenta un sueño, un sueño constante en el que António es el 'héroe' (54-55). Y para que la réplica del modelo helénico se consolide, el sueño tiene como escenario «un palacio ¡cómo de reyes!». Mansión laberíntica, de compartimientos sin fin y paredes recubiertas de espejos. Laberinto dorado, en el que Amália se veía errando desorientada, confrontada en cada espejo no con su mismo reflejo, sino con su destino, en la imagen de António. La razón, 'como un rollo de lana que una desenrolla en el suelo', no la llevaba a la salvación tras la chacina de un monstro; la dejaba emparedada, golpeando desesperada las paredes que le impedían el camino y la compresión. Y de pronto, en el espejo, la imagen 'entera' de un António sano y promisorio, era sustituida por una ruina: «Tenías un golpe aquí, este ojo vaciado... y el cuello cortado, separado de la cabeza». Como en un sueño trágico, la verdad se anticipaba por símbolos, sin que los que la veían pudieran descodificarle la semiótica. Incrédulo, António repite ahora la desconfianza de la Yocasta sofocliana en cuanto a sueños y presagios (55; cf. S. *OT* 708-709, 723-724); "Son sueños, Amália ... ¿de qué valen los sueños?»...

Indiferentes al relato del sueño, António y Amália consolidan su amor. No de una forma tranquila, porque hay algo que contraría intuitivamente ese impulso irresistible y, al final, vencedor. Para el Marinero es momento de recordar

la soledad de su niñez, la desprotección, el abandono, la marginalidad que lo mantuvo vivo y que la presencia de Amália tuvo el don de remitir a un pasado, ahora distante. Al contrario del modelo griego que dio forma a su destino – de niño abandonado que un día retorna a sus raíces -, António vivió un pasado flagelador. No tuvo padres adoptivos que lo protegieran, no solucionó el enigma de un monstro para traer la paz a una ciudad; llevó una vida de expedientes, marginada de las leyes morales y sociales, a pesar de conservar, genuinas, cierta fragilidad y sensibilidad infantiles.

En Amália crece un sentimiento maternal, que la lleva a acariciar los cabellos de aquel muchacho, casi un niño, cuyas palabras de amor parecen profanación[9]. Es al final una reacción de la naturaleza que enlaza a aquella mujer más madura con un hombre aún infante, a pesar de la diferencia de edades, simplemente un hombre y una mujer. En António y Amália, como en Edipo y Yocasta, la naturaleza entra en conflicto consigo misma, porque, sin que el espíritu lo haya aún comprendido, la natural cadena de vida está a punto de confundirse en sus rasgos más genuinos y esenciales.

Afuera, en la calle, pasa la Loca, y se le escucha "una carcajada aguda, prolongada, escarnecedora" (62). "Se escucha, afuera, un silbo especial: discreto, apenas perceptible" (65), que llega del otro lado, de la puerta de la taberna, donde se perfila Rui, un amigo cuya presencia hoy no es deseable (66): "Él lo ensombrece todo, lo pudre todo ... trae desgracia». Se multiplican los presagios, como último alerta antes que la máquina infernal de la desgracia se ponga en marcha. El personaje Rui, un amigo siniestro y una sombra permanente junto a António, introduce en la acción una especie de *philia* solidaria, pero maléfica. También él repudiado por la sociedad y empujado hacia una vida marginal, mantiene con António una relación en la que no falta complicidad; en el tribunal, «no faltó a una audiencia» (17); en la profesión, son ambos marineros, embarcados en el mismo navío (17); su silbo no deja a su compañero indiferente (65-66). Pero de esa *philia* surge igualmente el repudio por la normalidad de vida y afectos, que António parece ir conquistando. En el futuro, será a Rui que Amália confiará el destino de António, tras la revelación del parentesco que los une, como si lo abandonara una segunda vez; no para aniquilarlo, como en otros tiempos, por temor al reproche social; sino para salvarlo, devolviéndolo a la marginalidad en la que se había transformado su vida.

Al Acto III está reservada la peripecia y el desenlace. No lo deja oculto, articulándolo con la evolución anterior de la acción, una nota de apertura (67): «Verano. Sol poniente: se hará incidir sobre el nudo de la cuerda (de donde

[9] La profundización del lazo maternal es muy evidente en Santareno. Yocasta era más sobria, más esposa que madre en su relación con Edipo. Amália multiplica palabras y gestos de cariño hacia el niño que para ella existe por detrás del hombre al que ama.

cuelga tan solo un lienzo de seda escarlata, largo, raspando el suelo) un foco de luz roja. Se pretende de esa forma sugerir el lazo de horca que sirvió a Yocasta, en la tragedia de Sófocles, para consumar su suicidio». Es en la mención al suicidio, un episodio que, en Sófocles, ganó un contorno muy particular, que el nombre del poeta es por primera vez expresamente referido. Como si fuese imposible sugerir suicidio en ausencia de su modelo natural. Y esta será una señal a conservar iluminada a lo largo del Acto III, para que la atención del espectador se focalice en ese lazo como en un blanco a alcanzar. Al mismo tiempo que un enorme pájaro negro muere contra la ventana de la casa, y que llega desde la calle «siempre aguda y metálica, la misma carcajada» de la Loca (71), Amália vive la alegría de un amor único y intenso. Toda su natural clarividencia se obscureció ante este juego de presagios, inhibida por la fuerza de Eros. Es ahora Bernarda, más lúcida, quien se aterroriza, en una inversión del juego dramático transversal entre las dos mujeres.

António llega trayendo a Rui, el amigo que lo apesta todo, como si todas las fuerzas negativas se instalaran en horrible sintonía. El amor va cediendo paso al miedo; ¿miedo de qué?, ¿de un ave que murió?, ¿de un amigo que no se reconoció? con Rui es el pasado que regresa, el de la marginalidad del Marinero, vivida en puertos distantes y ya olvidados (77): «Soy feliz. Ahora me siento feliz». Pasado que no se borra o fractura, que es maldición y condiciona el presente. Que reclama de la 'traición' de António, que se pasó de los 'malos' a los 'buenos'. De ese tiempo resta un secreto sobre su origen, uno de los que António aún no fue capaz de contar a la mujer con quien vive feliz ahora.

El miedo se va adensando y el relato del sueño regresa. Sueños de maternidad asaltan el espíritu de Amália, que, quien sabe, le gustaría tener un hijo de António. Idea que, a la vez, le repugna y fascina. Y es la idea de ese hijo que, en la ingenuidad de António, satisfaría a una mujer «que nunca fue madre», que la revelación estalla. Es hora de los secretos del pasado, de que complicidades culpadas vean la luz del día. Bernarda, la madre, viste la piel del destino y carga con el peso de las convenciones sociales, porque el abandono de un niño indeseado fue obra suya. Hubo que ocultar al hijo de una unión ilegítima, nascido no contra las órdenes de un oráculo, sino contra las de la convención social, fuera del matrimonio, porque José tenía mujer cuando dejó embarazada a Amália. Esta se sometió a la violación, por falta de madurez, y pasó a vivir una unión ilegítima, incapaz de impedir el abandono del hijo nacido; acepta después un matrimonio de conveniencia, seco y estéril, tan solo para legalizar una unión que los criterios sociales reprochaban. Las pruebas de todos los delitos, que son también las señas del reconocimiento, no escapan a la convención; un interrogatorio ceñido pone a la vista el lugar del abandono – una trainera -, el momento en el que sucedió – día de San Antonio, patrono de la ciudad -, las ropas del niño, azul y blanco a rayas, como las de un embarcado. El nombre, hasta ese momento ambiguo e incomprensible, subtitula el cuadro: Antonio Marinero.

Por entre el torbellino de sentimientos que se desata, una acotación denuncia el paralelo del desenlace inminente (102): «Amália empieza a andar alrededor de la cuerda de la horca, que ha de estar iluminada de modo a que la reminiscencia griega – el ahorcamiento de Yocasta – tome el valor de símbolo». Este es el destino que aproxima, a millares de años de distancia, a las dos mujeres. António, cual Edipo, ese vivirá «ciego para todo esto», madre, padre, casa, trabajo, exiliado por los caminos del mundo. Su bramido (105), «¡Ciéguenme!, ¡sáquenme los ojos! No puedo, no soy capaz de volver a ver a nadie más», es, sin que sea necesario acentuarlo, el eco del grito del Edipo sofocliano (*OT* 1334-1335, 1371-1374). Junto a él no estará la mano piadosa de una hija devotada, que no tiene, sino la presencia de un compañero maldito, Rui, como él, parte de los malditos que la sociedad condenó, una especie de Pílades en su indestructible *philia*.

En Santareno ceguera y suicidio no son más que una evocación, de homenaje a un modelo, un exceso sin lugar en el plan en el que la acción se sitúa ahora. Gente común que son, António y Amália se refugian, como excusa, en la fuerza de un destino que los supera y mantiene inertes bajo la tormenta. Como un coro, todo el barrio se junta para eliminar de sus fronteras la peste que los contamina. La imagen con la que Sófocles abre el *Edipo Rey* cierra el *António Marinheiro*. En vez de la intervención salvadora de su rey, reclamada por los tebanos, las gentes de Alfama exigen exilio y muerte para los culpados, que expurgue de la mancha su barrio. Es la mujer, a la vez inocente y culpada, que Santareno conserva en escena hasta al final, cuando de António se escucha tan solo, a lo lejos, la sirena del navío que parte. Amália queda, rodeada de odios, dividida entre la pasión y el horror, con los ojos puestos en una cuerda que no tiene, como Yocasta, ánimo para apretar; pero capaz, con una 'heroicidad' antes insospechada en alma tan sumisa, de enfrentar la soledad y el exilio dentro de la propia sociedad que la repudia y de oponerse a la instalación de una orden aniquiladora.

Bibliografía

Barata, J. O. (1990), "A presença do trágico em Bernardo Santareno", *Biblos* 66: 203-243.

Botton, F. V. (2009), "Nautas no leme do destino: Bernardo Santareno e uma concepção católica de tragédia", *Todas as Musas* 1: 33-57.

Santareno, B. (1960), *António Marinheiro (O Édipo de Alfama*). Porto: Divulgação.

En Francia

(Página deixada propositadamente em branco)

"Si grita un profeta hay que acercarse a ver" Algunas observaciones sobre el personaje del Pueblo de Zanzíbar en *Les mamelles de Tiresias*

("If a profet cries we must come and see". Some observations about the figure People of Zanzíbar in *Les mamelles de Tiresias*)

Roberto Jesús Sayar (sayar.roberto@gmail.com)
Universidad de Buenos Aires

Resumen — Invocando el concepto de "unión del arte con la vida" y como un punto de partida de la "aniquilación de la institución arte" (ambas premisas fundamentales para la concepción del teatro de las vanguardias históricas) se intentará en este trabajo abordar el análisis de la obra *Les Mamelles de Tirésias* (1917) de Guillaume Apollinaire haciendo foco en la recuperación de estructuras del teatro pre-moderno, que los esquemas teatrales dominantes hasta ese momento habían desdeñado como no pertenecientes a la esfera de lo dramático. Dirigiremos la mirada particularmente a los procedimientos que esta obra toma del teatro de la Antigüedad Clásica, corporizados casi exclusivamente por el personaje-multitud del Pueblo de Zanzibar. Dentro de estos, subrayaremos en especial el peso que toma en la construcción del personaje y sus acciones en escena la antigua figura del *mimetés* y las prácticas con este asociadas. Además destacaremos por sobretodo –y mucho más profundamente– los momentos corales que protagoniza, que consideramos parte nodal de esta pieza, debido a que no solo son los que hacen avanzar la obra sino que son los que ayudan a su correcta comprensión. Esperamos con este trabajo demostrar todo el peso específico que este personaje tuvo en la construcción del texto, de tal manera que todo él sea, al fin y al cabo, un transitar por la cornisa de las estructuras del teatro y un interesante salto al abismo del futuro, sin (y, diríamos, a causa de no) dejar de contemplar el más remoto pasado.

Palabras Clave: Surrealismo, procedimientos teatrales, pre-modernidad, Apollinaire.

Abstract — Taking the concept of "fusion of art and life", and as a starting point to the "annihilation of the institution of art" (two fundamental premises in the understanding of theatre by the historical avant-garde movements), this paper endeavors to analyze Guillaume Apollinaire's *Les Mamelles de Tirésias* (1917), focusing on the reappearance of pre-modern theatre structures, which the theatre standards that had dominated up to that moment disdained for not belonging to the sphere of the dramatic. In particular, we shall cast our attention towards the procedures that this play incorporates from the theater of the Classical Antiquity, almost exclusively embodied by the character-crowd of the People of Zanzibar. Within these, we shall underline the special relevance that the ancient figure of the *mimetés* and his associated practices have in the construction of the character and its performance on stage. Above all, we shall highlight –much more deeply– the choral moments where he appears, which we consider as a nodal part of this

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_11

play, not only because they make it move forwards but because they also contribute to the play's correct understanding. This paper aims at proving the specific relevance that this character had on the construction of the text, so it becomes a way of walking on the limit of theatre structures and an interesting leap towards the abyss of the future, without ceasing to contemplate the most distant past.

Keywords: Surrealism, theatrical procedures, pre-modernity, Apollinaire.

En el año 1917 una obra sumamente extraña tomó por sorpresa a los asistentes al teatro Reneé Maubel de París. La producción en cuestión se titulaba *Les Mamelles de Tirésias* y su autor era un tal Guillaume Apollinaire. Compuesta en 1903, con tan solo veintitrés años, buscaría con ella, en sus propias palabras, "intentar […] volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos" (2009: 100). En esta pieza la protagonista del drama, Teresa, cansada de las exigencias que la sociedad instaura sobre su sexo decide cambiar de género (y con él, de nombre) para obtener así poder entre los hombres mientras que su marido, obligado por ella a raíz de esta acción a emularla y ocupar así su lugar, procrea por sí solo una vasta cantidad de hijos en sólo una noche. Finalmente la esposa retorna al hogar y todo termina con baile y canto. A grandes rasgos y demasiado superficialmente, ese es el argumento de la pieza que nos ocupará en este trabajo. Esto puede parecer, *grosso modo*, algo medianamente coherente que se sirve de la fantasía para expresar algo particularmente difícil, pero la transmisión del "discurso directivo" (AA.VV.: 11) no es el sólo fin de la pieza. Pues, de otro modo, cómo podrían algunos estudiosos afirmar que "Apollinare est un charmeur. Il creé […] un spectacle déconcertant, un spectacle où la raison se perd, qui laisse tout au plus entrevoir sa raison d'être et son sujet" (Lusseryan 1961: 129) si la pieza no fuera precisamente más de lo que aparenta.

No será nuestro propósito analizar la totalidad de la misma, pero creemos necesario contextualizarla para poder encarar el análisis habiendo sentado algunas bases teóricas en las que sustentarlo. Si leemos un poco más detalladamente la obra notaremos varias aristas que la destacan del resto de la producción teatral circulante por aquellos años. Claro exponente de las llamadas posteriormente "vanguardias artísticas" y puntualmente elemento de bautismo de una de las corrientes que la conformaron[1], la pieza nos regala un abanico de procedimientos específicos de esta nueva poética[2] mediante los cuales se busca

[1] Cuya primera aplicación descriptiva del arte contemporáneo no es la que aparece en esta obra sino más bien en el artículo "*Parade* y el espíritu nuevo" firmado por el mismo Apollinaire y publicado en el programa de mano de su estreno.

[2] Entendemos *poética e*n el sentido que le otorga Dubatti (2008a: 76-77) y de tal modo enmarcamos a las "vanguardias artísticas", siguiéndolo, como una *archipoética* (para la definición de este concepto, véase Dubatti 2008a: 80) divergente de las que la precedieron, en particular de la simbolista, de la que representa una profundización (cf. Dubatti 2009: 170).

al mismo tiempo polemizar y criticar al teatro anterior, buscar forjar un vínculo entre el arte y la vida más profundo que el planteado por el simbolismo y, derivado de todo esto, la aniquilación de la institución misma del arte. Para llevar a cabo estos fines, que se plantean como fundamentos, el teatro de vanguardia trabajará sobre un tridente de procedimientos complementarios entre sí: la violencia destructiva sobre las estructuras precedentes por vía de la parodia; un abanico de "procedimientos originales" (AA.VV.: 8) para plasmar en ellos los conflictos y las posibles resoluciones de las tensiones entre el arte y la vida y, por último, la recuperación de estructuras del llamado "teatro pre-moderno»[3]. Será este último punto el que nos conduzca hasta nuestro interés particular dentro de esta más que particular pieza: El personaje del Pueblo de Zanzíbar[4] y su posible retrotracción a las estructuras corales y miméticas del teatro griego clásico, y junto a él las apariciones corales propiamente dichas que esta obra ostenta.

Si intentásemos colocar a tal concepto de personaje en una concepción "realista-objetivista" del teatro como la que hasta ese momento disfrutaba de la aceptación general del público veremos tal tarea cómo imposible. Por empezar, el Pueblo es un personaje colectivo: una única persona que representa a toda una multiplicidad. Más allá de que la acción se sitúe en Zanzíbar[5], si consideramos que la ilusión de contigüidad constitutiva de la poética realista del drama moderno (Dubatti 2009: 42) debería de abarcar a todo el mundo y no solo al burgués occidental, el mero desplazamiento regional no justificaría tal corrimiento de dicha ilusión de manera que se impida el simple acto de constatar en la escena el hecho empírico de que una persona no puede ser más de una[6]. Y si bien con este movimiento se logra salir del centro "civilizador" europeo, no podríamos afirmar sin más que a causa de estar en África la realidad se ve trastocada en sus mismos cimientos. Pero Apollinaire así lo quiere, por lo que intentaremos dilucidar por qué lo ha buscado de este modo y si es que con esto se acerca o no a una verdadera imitación de la naturaleza como la que explicita que busca en su descripción programática del prólogo.

"Todos los teatros son arcaicos" nos dice Eugenio Barba (2002: 18) por lo cual comenzamos a entender alguna de las causas acerca del por qué de las particularidades de esta obra. El mismo Apollinaire dirá que esta es su manera de "interpretar la naturaleza" (2009: 100) y de esa manera "volverse inhumano[s]" (1995: 62). Si entendemos entonces lo "inhumano" como lo "natural" y la manera de retornar a los orígenes, y más aún si tenemos en consideración

[3] La periodización a la que pertenece este concepto aparece en Dubatti 2009: 23-28.

[4] En adelante: "Pueblo" o *PZ*.

[5] Isla de Tanzania en el Océano Índico y ciudad capital de la misma y del Territorio Autónomo homónimo (Fuente: (2005), *Gran Enciclopedia Universal*. Vol. 40. Buenos Aires: Espasa Calpe).

[6] Porque violaría el principio de no contradicción. Cf. *Metaph.* 1005b18 y ss.

las palabras del Filósofo cuando afirma que "el imitar es connatural al hombre desde la infancia»[7] podremos ver con mayor claridad por qué nuestro autor buscó para su personaje un procedimiento tan característico del teatro clásico como es el del coro dada su mayor antigüedad y su remarcado carácter sagrado y los vínculos que esta esfera mantiene con la naturaleza toda. Recordemos además que dentro de la economía del certamen dionisíaco, el coro es lo que primariamente retrotrae a todo el aparato teatral hacia la religión y lo sagrado más que los actores que encarnan a los personajes. En este sentido, el Pueblo es todo él un coro y por ende todo él un vínculo con estas esferas metafísicas. El baile coral alrededor del altar de Dioniso vehicula las energías del universo hacia los coreutas y desde ellos se producirá luego la *kátharsis* que tantas veces se le ha adjudicado a la tragedia y antes de ella a los poetas ditirámbicos (cf. Macgowan y Melnitz 1966: 24; Finley 1964: 102). La función del Pueblo, entonces, será la de ser un superconjunto en donde se intersecten todos los personajes menores de la obra (cf. La Charite 1968: 5); es decir, todos a excepción de él, de manera que a través suyo la obra sea un canal por el cual la naturaleza halle su camino hacia las personas participantes del acontecimiento teatral. En favor a esta teoría nótese que el Pueblo es el primero de los personajes que se halla en escena (pero que no entra a ella como el coro clásico) y el último en salir de la obra, entre danzas y música, lo que lo habilitaría a colocarse a si mismo como un factor interpretativo insoslayable de la arquitectura de la pieza.

No contento con esto, Apollinaire coloca a su Pueblo en un papel similar, si no calcado, al del antiguo mimo clásico. Recordamos, sucintamente, que en aquel se representaban sucesos de la vida real pero con una gran cuota de improvisación en base a temas o motivos recurrentes –ausentes de la comediografía o el drama satírico[8]–. Si retornamos a las palabras de Barba (2002: 18) leeremos en él que "lo esencial solo puede ser mudo" y, si recordamos además que en el mimo la palabra tenía un valor relativo (Melero 1981/1983: 36), gracias a su virtual esquematicidad, podemos entonces añadir una trama más a la tela que tejemos en torno a nuestro personaje. El silencio glotal al que se ve condenado desde el principio mismo de la representación, para indicar que mediante él podrá accederse a otro nivel de realidad más cercano a lo metafísico, si se nos permite

[7] *Po.*1448b 5-6*:* τό [...] μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων. Esta y todas las traducciones siguientes de textos griegos nos pertenecen.

[8] Con el término "ausentes" nos referimos a que generalmente no eran tratados por la comedia o el drama de sátiros ateniense debido a su grado de selectividad, que si bien no excesivamente alto, dejaba fuera de escena temas improcedentes, inoportunos, inadecuados o inauditos, toda una gama de posibilidades listas a ser cubiertas por el mimo (Melero 1981-1983: 22; cf. Giantsou-Watrinet 2010). No quisimos expresar con ello que la comedia careciera de temas recurrentes, afirmación disparatada por demás, dado el extenso espectro de motivos que la comedia ha creado y explotado. Cavallero 1996 posee un extensísimo y bien documentado estudio al respecto.

el término, se ve equilibrado gracias a los procedimientos expresivos de los que hace gala y que oscilan entre los sonidos heteróclitos de sus instrumentos que se desarrollarán en sí mismos como elementos sígnicos, en el sentido saussureano del término, y los carteles que despliega en la escena cuarta. Vayamos por orden.

Los sones que aparecen a través de los objetos que manipula el personaje nos pueden remitir a muchas situaciones, habida cuenta de que en nuestra obra, como primera cuestión, "el diálogo se subordina a la acción" (La Charite 1968: 6), además es necesario recordar que según el autor "la música ocupa un lugar […] importante [en la vida de los Antiguos]" (Apollinaire 1999: 138) y sobre todo que, para él, "la música <es> literatura" (Apollinaire 1995: 64). La suma de estos tres factores logran que las intervenciones del Pueblo, si son rastreadas a lo largo de la obra siguiendo la indicación del propio autor, formen todas ellas un código de lectura propio con correlatividades más o menos fijas entre el sonido que se efectúa y la acción que es representada por él. Para dar unos ejemplos representativos, podemos citar el tan característico sonido de "vajilla rota" que se escucha por primera vez (para repetirse en dos ocasiones más) cuando se oye fuera de escena la voz del marido o el ruido del trueno que, en las situaciones que aparece –también tres–, preludia una situación de violencia contra lo "naturalmente establecido". Igualmente, y a pesar de estos ejemplos, el sonido que, creemos, tiene más significación en todo este abanico auditivo, en relación a la "mimeticidad" del *PZ,* es el del revólver y los tiros.

En efecto, estos no solo nos indican la inminencia de una muerte y el rechazo del autor por la guerra. Los tiros de revolver hacen que acontezcan "muertes" en escena y, conjeturamos, es esa la razón por la cual no son los duelistas Presto y Lacouf los que efectivamente se disparan sino que "delegan" el hecho en el Pueblo para no manchar la escena con actos de impureza dignos de la ob-scenidad clásica. Recordamos, para afirmar esto, que el Pueblo se halla siempre detrás en el escenario y que en esta obra acontecen escenas paralelas con relativa frecuencia. En estas ocasiones, la aparición del Pueblo representaría cabalmente la intervención coral en la tragedia ya que no solo canaliza a través de él los sonidos que conllevan acontecimientos nodales[9] sino que, además, explicita las condiciones de lectura de esos acontecimientos, cual un corifeo (función que, en el ámbito clásico, más adelante será tomada por el más conocido personaje del mensajero). Siguiendo con los acuerdos de silencio plasmados al principio, no las dirá en voz alta, sino mediante un par de pancartas, dándole un lugar predominante al lenguaje sin que este aparezca en su corporeidad sonora. El contenido de ambas jugará además con lo que se definen como "procedimientos de la liminalidad", es decir, –entre otros– la discusión sobre el lugar de los acontecimientos. De tal modo, mediante esta

[9] Entre numerosos ejemplos destacamos los versos 1119-1120 del *Agamenón* esquíleo.

instalación la interpretación locativa parece no cerrarse a propósito; razón primaria para que los duelistas no mueran y vuelvan a alzarse apenas nuestro personaje finalice la instalación de las pancartas (el "estásimo"[10]) para volver a caer ante los ojos no solo del público sino también de Teresa, que no parece atender a tales sucesos. Esta intervención aclara notablemente el asunto gracias a los mismos términos que utiliza. Ambos duelistas deben morir porque ambos tienen razón, y de ese modo ambos habrían ganado la apuesta. Presto afirma que se hallan en Zanzíbar, y es cierto: Presto y Lacouf así como el resto de los personajes están en una escena (scène) ubicada en la ciudad de Zanzíbar. Pero al mismo tiempo, Lacouf sostiene que se hallan en París, y también es cierto: Yéta Daesslé (Lacouf) y Edmond Valée (Presto) están en un teatro de la ciudad de París. Más allá de esta explicación un tanto digresiva, apelamos a ella para dar a entender el rol de pueblo como coro teniendo en cuenta que "es preciso considerar al coro <como uno> de los actores, <esto> es, considerar<lo> una parte del todo y coparticipar <en la acción>" (*Po*. 1456a 25-27[11]) más aún si recordamos, como bosquejamos más arriba, el hecho de que la tragedia como hecho artístico-religioso se deriva de los ditirambos, cantos religiosos cantados por un coro con entonadores (cf. Lesky 2001: 86). Establecido entonces que el coro es el que tradicionalmente hace avanzar la trama trágica, debido a que es otro actor dentro de los *dramatis personae*, podremos entonces comprender un poco más profundamente el sentido sígnico de los sonidos y ruidos que este realiza, e incluso, catafóricamente, de su segunda intervención "coral" de manera impresa: la pancarta con el estribillo.

Esta reza de la siguiente manera:

EH! FUMEZ LA PIPE BERGÈRE
MOI JE VOUS JOUERAI DU PIPEAU
ET CEPENDANT LA BOULANGÈRE
TOUT LES 7 ANS CHANGEAIT DE PEAU
TOUT LES 7 ANS ELLE EXAGÈRE

¡EH! FUME LA PIPA PASTORA
YO TOCARÉ LA FLAUTA PARA USTED
Y SIN EMBARGO LA VENDEDORA
CADA SIETE AÑOS CAMBIA LA PIEL

[10] Cf. *Po*. 1452b 23-24: στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου es decir "[…] estásimo es la canción del coro <con> el faltante de anapestos y troqueos". Los primeros suceden primordialmente en la *párodos y* los segundos en el éxodos. Consideramos esta acción del *PZ* como un estásimo debido a que en ella se concentra toda la primer actividad coral de nuestro personaje.

[11] […] τόν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι.

CADA SIETE AÑOS QUÉ CAMBIADORA[12].

En este pasaje, como primera medida, no debe pasarnos desapercibido que lo que hace el Pueblo en esencia es trasladar los parlamentos inmediatamente anteriores del gendarme y del marido que, colocados en el contexto de la declaración de amor del primero hacia el segundo, nos traslada hacia un ámbito por demás obsceno[13], diríamos en esta ocasión más típico del mimo que de la tragedia, no ya de la comedia por las razones que anteriormente hemos expuesto. Esto se hace todavía más notorio si nos trasladamos al final del acto, en donde esta canción es bailada por todos en pareja a excepción de nuestro *PZ* que baila solo tocando el acordeón. Creemos que con esta intervención lo que se busca es resaltar los aspectos festivos de este convivio[14] teatral por sobre los funestos de la guerra que circunda a la Ciudad Luz, representados por el sonido del instrumento del Pueblo[15]. Es sobretodo teniendo en cuenta este concepto y su profunda aplicación que notamos la "coralidad" del *PZ* pues al llevar a todos los participantes de la pieza, incluso a él mismo, a un festejo cuasi-dionisíaco, profundiza la reunión entre los presentes y los vínculos que se establecen entre ellos buscando, quizás, terminar de disolver la separación entre actores y espectadores, que -creemos- alcanzará su punto álgido con la participación de la dama del público (Acto II, escena VIII).

Como corolario a este desempeño coral del final del primer acto, podremos ver uno similar al final de la pieza en donde la burla lasciva parece dejar paso a una más relajada, y no por eso menos movida, animación jocosa en donde nuestro personaje abandona el acordeón y los reemplaza por unos cascabeles, que en sus dos apariciones anteriores parecen significar escenas tan alusivas sexualmente como las que parecía haber abandonado. Lo destacable aquí, no obstante, no es el tenor de la jocosidad que se pretende transmitir –"contagiar"[16] se acercaría mejor a lo que parece buscar– sino más bien la posición destacada de estos interludios que, más allá de remitir sonoramente a la comedia *néa* griega y a toda la latina (cf. Lesky 2001: 373), nos conducen a un destacado motivo cómico que es el de finalizar la pieza con una celebración y un leve

[12] Esta traducción y las siguientes correspondientes a la obra –salvo indicación en contrario– siguen la versión establecida por Fiszman y detallada en sección 'Bibliografía'.

[13] Dado que, como nos aclara el traductor de nuestra edición en nota *ad loc:* "Tanto *pipe* como *pipeau* en el argot francés significan pene. *Fumer une pipe* es la felación, y *bergère* puede usarse tanto para esposa como para mujer fácil" (Apollinaire 2009: 140).

[14] Entendemos "convivio" como lo hace Dubatti 2008: 28.

[15] Realmente creemos que, siguiendo las correlaciones sígnicas de los sonidos, el acordeón representa a la justicia más que a la guerra propiamente dicha, pero lo referimos de esta manera dado que este parece representar la superposición coercitiva/violenta de la justicia y cómo tal podría equiparase a una situación bélica.

[16] En el sentido dado a este término por Artaud 2001 [1978]: *passim*.

discurso directivo (también presente en su clásica antecesora, por boca ya de los personajes [*Ach.* 1231] ya del propio coro [*Thesm.* 1226 y ss.]) para que la pieza surta su efecto purificador sobre los presentes[17]. Pero entonces nos quedaría pendiente una crucial pregunta: ¿Cómo puede haber planificado su drama el autor si claramente en él predominan procedimientos pertenecientes a ámbitos aparentemente tan disímiles como el mimo, asentado sobre la improvisación, y la tragedia, de profundo planeamiento, como lo atestigua su literalidad?

Aquí haremos una salvedad citando al mismo Apollinaire, cuando en su prólogo nos dice claramente que:

> *Selon le cas, le tragique l'emportera sur le comique ou inversement.*
>
> Según el caso, lo trágico se impondrá a lo cómico o viceversa.

Esta frase en su contexto hace referencia a la necesidad de la creación de obras teatrales en donde ambos ámbitos necesariamente pasen a coexistir gracias a dos elementos constitutivos del futuro hipotético planteado en el prólogo: la energía de las jóvenes letras contemporáneas y el hecho de que el teatro "no es la vida que representa" (2009: 104). Recordemos además que nuestro autor no encajonó a su texto en ninguno de los *géne* constitutivos del teatro clásico, pues –con gran tino– lo llamó *drame* (drama), es decir "acción", "para establecer lo que la diferencia de esas comedias de segundo orden a las cuales se llama simplemente 'obras'" (2009: 99). Tomando al pie de la letra su afirmación de que escribió su pieza "para los franceses, como Aristófanes componía sus comedias para los atenienses" (2009: 102) podríamos afirmar que estaría brindando una fructífera hipótesis de lectura, pero dado que ha rechazado la categorización esquemática típica del teatro anterior, deberemos ver en ella sus trazas y con esas bases reconstruir lo que podamos siguiendo lo que veamos (o, en nuestro caso particular, lo que leemos).

Si, finalmente, este texto no responde de ningún modo de manera completa a una dramaturgia "de actor"[18], como debería de hacerlo habida cuenta el peso específico que posee el personaje que acapara esos procedimientos tan característicos del mimo –que esperamos haber demostrado– creemos que es de esta manera como el autor busca, navegando los límites pero sin salirse completamente de las estructuras que le fueron heredadas, "protestar contra ese teatro engañoso que representa lo más claro del arte teatral de hoy" sin dejar por eso de "rendirles el homenaje" a quienes hicieron avanzar la humanidad mostrándoles mundos nuevos que "multiplican su visión"

Esperamos, con este análisis de la estructura bifronte de nuestro, a estas alturas querido, Pueblo de Zanzibar; con una cara mirando hacia el mimo y la

[17] Cf. Janko 1987.
[18] Cf. Dubatti 2008b: 11.

comedia y la otra hacia el ditirambo y la tragedia, siempre avanzando –pancarta e instrumentos en mano– a descubrir los vínculos que lo unen a él y a sus conciudadanos tanto con el pasado más remoto como con el futuro más inesperado haber abierto al menos una puerta "aux découvertes les plus surprenantes".

Bibliografía

Fuentes

Apollinaire, G., *Les Mamelles de Tiresias* [en línea] Disponible en internet en: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_ ma02 .html

Apollinaire, G. (2009), *El encantador putrefacto* y *Las tetas de Tiresias*. Trad. Fiszman, M. Buenos Aires: Losada.

Janko, R. (1987), *Aristotle. Poetics I. With the Tractatus Coislinianus. A Hypothetical Reconstruction of Poetics II*. Indianapolis & Cambridge: Hackett.

Kassel, R. (ed.) (1965), *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press.

Ross, W. D. (ed.) (1970), *Aristotle's Metaphysics*. I-II. Oxford: Clarendon Press.

Bibliografía secundaria

AA. VV. (2012), *Historia del teatro universal. Teóricos VIII-IX (miércoles 9 y 16 de mayo de 2012)*. Material para uso exclusivo de los alumnos de la cátedra Historia del Teatro Universal de la carrera de Artes de la FFyL de la UBA.

Apollinaire, G. (1999), "*Parade* y el espíritu nuevo", in Sánchez, J. A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal: 138-139.

Apollinaire, G. (1995), "Los pintores cubistas", in Cirlot, L., *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor: 59-73.

Artaud, A. (2001), *El teatro y su doble* [1978]. Barcelona: Edhasa.

Barba, E. (2002), "The essence of theater", *The Drama Review* 46. 3: 12-30.

Cavallero, P. (1996), *ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ: Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: El peso de la tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Dubatti, J. (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (2008a), *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2008b), "Escritura teatral y escena: El nuevo concepto de texto dramático", *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 2. 2: 7-18.

Finley, M. I. (1964), *Los griegos de la antigüedad*. Barcelona: Labor.

Giantsiou Watrinet, C. (2010), *Le mime grec antique*. Thèse (doctorat de littérature

comparée). Avignon: Université d' Avignon et des Pays de Vaucluse.

La Charite, R. C., La Charite, V. A. (1968), "Guillaume Apollinaire: Poet of the Modern Theater", *South Atlantic Bulletin* 33. 2: 4-7.

Lesky, A. (2001), *La tragedia griega* [1958]. Barcelona: El Acantilado.

Lusseryan, J. (1961), "La France, laboratoire dramatique, de Jarry à Ionesco", *The French Review* 35. 2: 127-36.

Macgowan, K., Melnitz, W. (1966), *La escena viviente. Historia del teatro universal*. Trad. Martínez, H. Buenos Aires: Eudeba.

Melero, A. (1981/1983), "El mimo griego", *Estudios Clásicos* 25: 11-37.

(Página deixada propositadamente em branco)

Figuras femeninas en el ritual del sacrificio: de Eurípides a Jean Racine
(Feminine figures in the sacrifices: from Euripides to Jean Racine)

María Isabel Barranco (mabelmartinez13@live.com)
Facultad de Humanidades y Artes – UNR

Resumen — Las tragedias de Eurípides y Jean Racine sobre la figura de Ifigenia, la joven hija de Agamenón, revelan el tratamiento que cada uno de los autores da al mito de una mujer que asume su destino como víctima propiciatoria. Separadas por el tiempo y el espacio, las dos tragedias tienen como núcleo la escena del sacrificio, especialmente del sacrificio humano que, en las culturas más diversas de la Antigüedad, constituyó la mayor ofrenda a las divinidades: la propia vida. Ifigenia transita por un camino que va de la negación de una muerte impuesta por los dioses a la aceptación plena de la misma como muestra de coraje, de la valentía digna de un héroe. La tragedia de Eurípides tiene un final incierto pero deja presumir que la joven no ha muerto pues la vemos reaparecer en *Ifigenia en Tauris*; la sustitución por un animal en el ara de Aulis significa un cambio en las prácticas cultuales del personaje. En Jean Racine la creación del personaje de Erifile contribuye a la intriga haciéndola verosímil para el público. Él propone un cierre más acorde con las ideas estéticas del siglo XVII en la corte de Francia: Erifile debe morir en lugar de Ifigenia, recibiendo el peso del sacrificio. No obstante, no hay aquí ningún avance para proscribir los rituales cruentos: otra mujer muere por la inocente Ifigenia.

Palabras-clave: Tragedia clásica, escena, sacrificio, mujer, honor.

Abstract — Euripides and Jean Racine´s tragedies about the figure of Iphigenia, young Agamemnon´s daughter, reveal the treatment that each of the authors gives to the myth of a woman who assumes her fate as a propitious victim. Separated by time and space, both tragedies have a nucleus: the scene of sacrifice, especifically of human sacrifice that, in the most different cultures of Antiquity, constituted the major gift offered to the deities: the own life. Iphigenia passes by a way which goes from the negation of a death imposed by the gods to a full acceptation of this as a courage´s example worthy of a hero. Euripides´s tragedy has an uncertain end but it lets presume that the girl has not died because we can see her appear again in *Iphigenia in Tauris;* the replacement by an animal on the altar in Aulis means a change in the religious practices. In Jean Racine´s text, the creation of Erifile contributes to the intrigue making it verosimil to the public. He proposes an end in consonance with aesthetic ideas of the seventeenth century in France: Erifile must die instead of Iphigenia, receiving the sacrifice´s burden. Nevertheless, there is not any advance in proscribing bloody rituals: another woman dies on the place of the innocent Iphigenia.

Keywords: Classic tragedy, scene, sacrifice, woman, honor.

I

Para emprender este trayecto que se propone confrontar dos textos dramáticos: *Ifigenia en Aulis* de Eurípides e *Ifigenia de* Jean Racine (1639-1693), se abordarán los pasajes en los cuales la ceremonia religiosa, el ritual del sacrificio de Ifigenia esté representado.

Desde esa perspectiva, en el mundo antiguo griego y romano, es un acto de violencia física que, llevado al extremo de la muerte se constituye en acto de culto. De ese modo lo analiza Eva Cantarella[1]. El sacrificio de Ifigenia, por ejemplo, es un sacrificio propiciatorio, para que la navegación de los aqueos hacia Troya estuviese protegida por las divinidades; esta muerte ritual, la de un ser humano, es tanto más valiosa, como se verá más adelante, cuanto más pura sea la víctima. De allí la elección de una muchacha virgen para ser degollada en el altar, en este caso de Artemisa. Ifigenia es inocente –no recibe ningún castigo–, por eso se sacrifica con el bronce, con la espada.

En ambos textos, el del siglo V a. C., tragedia ática, y el del siglo XVII en Francia, la tragedia raciniana, la representación del sacrificio es el núcleo alrededor del cual se desenvuelve la trama, el *mythos,* según Aristóteles en el *Arte Poética,* pero existen además los caracteres, *ēthoi*, que juegan su rol como protagonistas –Ifigenia– o en segundo plano –Clitemnestra en Eurípides y en Racine, Erifile solo en el segundo.

Los prefacios a cada una de sus obras dan cuenta en Racine de los presupuestos teóricos a los que se ajustó esa tarea de recreación, en gran parte, de mitos y temas grecolatinos. Allí, de acuerdo a lo que manifiesta Paloma Ortiz García[2], el autor desarrolló una "poética personal", según la cual las obras clásicas no son sólo modélicas sino que extienden su vigencia a otros tiempos y culturas.

Uno de los cuidados de Racine es cumplir con la exigencia de verosimilitud, *eikos,* amoldando sus recreaciones al gusto contemporáneo y, en particular, a la sensibilidad de la corte francesa. Este rasgo se puede detectar en su *Ifigenia* y en general en todas sus obras dramáticas.

Pero, además, ha sufrido la influencia de la tragedia renacentista y de su sucesora, la tragicomedia; el conflicto expuesto en la trama se resolverá con un final feliz, "novelesco", con reminiscencias de la novela del helenismo tardío (*Leucipa y Clitofón, Etiópicas*, etc.)

Las convenciones teatrales se ciñen a la herencia de las pautas barroco--renacentistas, (Ortiz García, Introducción: 19). El metro es el dístico alejandrino a excepción de los pasajes en los que se manifiesta la voz del oráculo y otros mensajes divinos. El coro y el corifeo del texto euripideo ya no están en Racine: estrechamente ligados a antiguos rituales griegos no se consideran aptos

[1] Cantarella 1996: 85.
[2] Ortiz García 2003: 8.

para una representación del siglo XVII en Francia. Además estaba destinada a un público culto que frecuentaba la corte, en tanto el teatro griego del siglo V en Atenas funcionaba como un ámbito propio de la polis, la ciudad estado. Los espacios asignados al coro: párodos, estásimos y éxodo, así como su participación en diálogos líricos o recitados con los actores, no tiene cabida en un texto dramático diferente. Esta tragedia, profana, sin apoyatura en las antiguas creencias religiosas del pasado helénico, exige una estructura nueva.

Así, la segmentación en episodios de la tragedia ática, es sustituida por actos, cinco en total. Cada uno de ellos tiene un número no determinado de escenas. La voz del coro, como un personaje más actuando en el espacio teatral griego, reaparece en la de otros personajes como se podrá ver en *Ifigenia* de Racine.

II *Ifigenia en Aulis*[3]

Para Rachel Aélion[4], los mitos concernientes a los dos hijos de Atreo, Agamenón y Menelao, están naturalmente integrados al llamado "ciclo troyano", pero aquellos mitos que conciernen a Agamenón y su descendencia forman un todo coherente; son el relato del sacrificio de Ifigenia, la muerte de Agamenón por Clitemnestra y Egisto, la venganza de Orestes y su suerte después del matricidio. Las *Ifigenias* escritas por Esquilo y Sófocles están perdidas aunque hay indicaciones del primero en la párodos de Agamenón y del segundo en el agón entre Electra y Clitemnestra en *Electra*. Sobre ese material mítico, Eurípides escribe *Ifigenia en Aulis* y también, según Aélion[5], su *Ifigenia en Tauris* y su *Electra*.

No parecen haber sido conocidos por Homero ni el personaje de la joven ni su sacrificio[6], ya que Agamenón en *Ilíada* 9. 144-145, dice que tiene tres hijas: Crisotemis, Laodice e Ifianassa; la historia de Ifigenia era desconocida para Homero.

En cambio, Hesíodo en las *Eeas* hace alusión al sacrificio y el poeta Estesícoro le otorga importancia porque ve la muerte de la hija como una de las causas que llevan a Clitemnestra a matar a Agamenón; Píndaro en *Pítica* 11.

[3] La tragedia *Ifigenia en Aulis* forma parte, como primera pieza de la trilogía que continúa con *Alcmeón en Corinto* y *Las bacantes*. Webster ubica a esta trilogía dentro de las obras póstumas de Eurípides, alrededor de 406 a .C. ya que la muerte de Eurípides fue conocida en Atenas antes de la Dionisia de ese año. En la Introducción a las tragedias de Eurípides, Way propone como fecha de representación de *Ifigenia en Aulis* la de 405 a. C., siendo la última de las obras en la cronología de las diecinueve que se conservan del autor. Romilly, en cambio, sitúa a *Ifigenia en Aulis* en 408 a. C. como obra póstuma con *Las bacantes,* del mismo año; también a esa fecha pertenece *Orestes*.

[4] Aélion 1994: 93.

[5] Aélion 1994: 95.

[6] Aélion 1994: 101.

22-23 B, parece haber seguido esta versión.

Es casi al final de su vida que Eurípides pone en escena el sacrifico de Ifigenia como si temiera que el recuerdo de las *Ifigenias* de Esquilo y Sófocles oscurecieran la suya. Pero lo más probable es que el tema del sacrificio le haya parecido "demasiado penoso y difícilmente tolerable"; por esa razón, en toda su obra dramática, Eurípides ha rechazado la idea de un sacrificio humano que no fuese libremente aceptado por la víctima. En tanto ese motivo fuera accesorio o secundario como en sus tragedias *Electra* e *Ifigenia en Tauris*, el poeta ha mantenido la tradición en torno a ese ritual cruento; pero al constituirse en tema central, como en *Ifigenia en Aulis* debió buscar la manera de hacerlo aceptable, cambiando la intriga y los caracteres.

La principal innovación concierne al personaje de Ifigenia. En Esquilo, el interés estaba centrado en el personaje de Agamenón, en Sófocles, en el drama de Clitemnestra, Eurípides los une y añade el drama de Ifigenia involucrando así a la familia entera y transformando el sacrificio brutal en acto voluntario por parte de la víctima; quizás por esta innovación, el coro de guerreros aqueos –que cantaba en los dramas, el de Esquilo y el de Sófocles– está sustituido por un coro de jóvenes mujeres de Calcis, que expresan su simpatía por Ifigenia y su madre. También el personaje de Aquiles ha tenido un cambio: no ha desposado a Ifigenia como en Esquilo ni es cómplice del engaño como en Sófocles. Para Rachel Aélion[7], el mundo heroico donde se morían los personajes de la epopeya o los de Esquilo y Sófocles ha sufrido un cambio en *Ifigenia en Aulis*; es un mundo familiar: padre, madre, hermanos. El surgimiento de lo trágico nace de esa atmósfera: una familia feliz que se trastorna bruscamente, de ese vuelco emana lo patético, efecto que, sin dudas, Eurípides buscaba acrecentar.

Sin embargo es en el personaje de Ifigenia en donde la renovación que hace el poeta se advierte más claramente; de víctima, niña inocente tratada como objeto, compensación exigida por la diosa Artemis –por faltas de su padre o por la expedición a Troya– se erige como figura heroica que ofrece su vida generosamente.

Acerca de la muerte de las jóvenes doncellas, Nicole Loraux[8] sostiene en su estudio sobre las diversas maneras que aquélla adopta en la tragedia, que las vírgenes no se matan sino que son matadas; la única excepción sería Antígona entre los personajes femeninos. Pero la muerte de Ifigenia bajo el cuchillo de su sacrificio, prosigue la autora, es paradigmática. ¿Es un acto sacrificial, designado por los verbos *sphazō y thyō* en el texto, o se trata de un *phonos?*

Esa pregunta entraña una sospecha: sacrificar una virgen, degollar un animal, son prácticas religiosas de la ciudad que exigen una "estricta *mise en*

[7] Aélion 1994: 107.
[8] Loraux 1985: 61.

scène". El género trágico representa esas muertes brutales, como en *Ifigenia en Aulis*, pero el teatro es ficción; en el breve tiempo de la representación ofrece al público la doble satisfacción de transgredir imaginariamente la prohibición de *phonos* y de "soñar (reflexionar) sobre la sangre de las vírgenes", *akranton haima*. Es el juego catártico de lo imaginario, de lo prohibido y de lo real. Por la salud de la comunidad, para que una guerra comience o termine, no solo Ifigenia sino Polixena, Macaria y otras han sido ofrendadas. Es que la muchacha está relacionada con el mundo de la guerra por el imaginario popular; quizás esto evoque a la diosa Palas Atenea, virgen y guerrera. Las jóvenes no combaten al lado de los varones pero su sangre corre para que la de éstos no sea derramada en vano.

André Rivier[9], por su parte, apunta a una situación en la cual intervienen tres elementos fundamentales: en primer lugar, la reivindicación del sacrificio humano –en este caso el de Ifigenia– que es tan necesario como inexplicable; por otro lado, los personajes, su alto rango, su orgullo –los Atridas, Aquiles, Clitemnestra– como seres incapaces de expresar en una coyuntura tan grave, una voluntad común ante la exigencia de las divinidades; finalmente, Ifigenia, intacta, simple, convencida de la bondad de la vida. Para Rivier, la acción de esta tragedia puede definirse como el descenso de Ifigenia a los círculos sucesivos de la soledad; es un drama sombrío en el cual el destino de la hija de Agamenón aparece como cruel e incomprensible; sin embargo su actitud no es condenatoria para Artemisa, la diosa que le ordena morir; Ifigenia marcha al sacrificio no con el sentimiento de una muerte injusta sino de "una elección misteriosa"; algo que no va a revelar a quienes no supieron protegerla ni comprenderla.

Así, Ifigenia no ofrenda su cuerpo a la Hélade, a una entidad abstracta, ni a los soldados anónimos del ejército aqueo; ella muere por los que la rodean: su padre, su madre, su tío y el joven que hubiera podido casarse con ella, sostiene Rivier, aunque ninguno pudo estar realmente a su lado en la culminación de su padecimiento.

El sacrificio forma parte del culto a la divinidad como la expresión máxima de ese vínculo que los seres humanos tratan de establecer con los dioses. Es la ofrenda, *to geras* que conlleva una marca de honor: constituye el regalo más preciado, el de la vida[10].

El sacrificio es una dura prueba para Agamenón y Clitemnestra, pero está en juego el honor y la fama de los griegos. Aquí también existe una divinidad que se apiada de la doncella-víctima, Artemisa, y un animal, una cierva, que sustituye a un ser humano. Ifigenia es una heroína porque accede finalmente a ser inmolada, en cambio Isaac es meramente un instrumento en manos de su

[9] Rivier 1975: 17.
[10] Barranco 1995: 107.

padre para que éste pueda probar su fidelidad a Dios.

Un diálogo entre Agamenón, el jefe de todos los jefes, y un anciano servidor de Clitemnestra, su mujer, va a anticipar un acontecimiento que constituye el nudo de la tragedia: el sacrificio de Ifigenia, ofrenda impetratoria para que los dioses otorguen el buen tiempo a los guerreros (89 sqq.). El *mantis,* Calcas, ha interpretado la voluntad divina y ha prescripto el sacrificio cruento, el de una joven, hija del más poderoso de los aqueos. La magnitud de la orden de Artemisa es tal que va a desencadenar oleadas sucesivas de reproches, enojos y va a alimentar odios profundos que, a su vez, provocarán otros crímenes.

La "escena del sacrificio", se está preparando desde el prólogo. Es una escena ambigua; el ritual del himeneo puede ser confundido con el ritual de la muerte. Ambos significan el pasaje de un estado a otro; de la virginidad a la vida matrimonial, de la vida a la muerte. En ese pasaje, corresponde a Ifigenia el rol protagónico, sea novia, sea víctima. Todos los demás van rodeando el lugar, al altar, *bōmos*.

Aquiles, que aparece en el tercer episodio, no confía en las palabras del oráculo; confía, en cambio, en las palabras profanas, las que usan los hombres para convencer a otros. Enraizadas en una retórica que apuesta a la persuasión del oponente, las razones que Aquiles esgrime ante Clitemnestra son las que surgen de estrategias discursivas: *peithōmen patera* (1011), "persuadamos al padre…", y no de la fuerza de su espada. Aquiles habla como un sofista del siglo V cuando afirma que "las palabras vencen a los temores" (*hoi logoi ge katapalalousin phobous,* 1013) frente a la incredulidad de Clitemnestra. No es el héroe homérico el que Eurípides ha incluido en la tragedia; Aquiles es un personaje secundario que busca la conciliación más que la lucha.

Pero, además, esta escena inscripta en la tragedia, encierra otra representación: la de un acto cultual cristalizado en sus pautas, codificado en todos sus detalles, recortado en un tiempo que es imposible datar. Este acto, sin embargo, conlleva un significado; esto lo hace diferente cada vez que se realiza, según la circunstancia que lo motiva. La escena cruenta estaba prevista inicialmente como un ritual de bodas. Esta ambigüedad, que produce el equívoco a través del diálogo entre los personajes, hace que el sentido del sacrificio se bifurque, incluso hasta la polarización: vida/muerte, continuidad de la vida mediante el matrimonio/interrupción de una vida para dar paso a otras.

Las intervenciones de Ifigenia en este episodio tienen distinto carácter. La primera (1211-1252) es un intento de persuasión: "Si tuviera la palabra de Orfeo, padre, para convencerte…" (*ei men to Orpheōs eikhon, o pater, logon // peithein,* 1211-1212). Es una apelación a los sentimientos de Agamenón que culmina con la expresión de otra condición, esta vez negativa: "Pero… si no te convenciste con mis palabras" (*ei mē tois emois peisthēis logois,* 1240).

La respuesta del padre es la que corresponde al guerrero, al *anax andrōn*: ese ejército, esa escuadra, no regresarán de Troya, "si no te sacrifico, como lo dice el

adivino Calcas" (*ei mē se thysō*…, 1262).

El honor, el ilustre nombre de los aqueos está en manos de una niña. La *timē,* la estimación pública es la aspiración suprema del héroe épico.

El discurso lamentativo de la joven (1279-1335) ya dispuesta a morir, encierra amargos reproches para el padre y la madre. "Muero, soy destruida, por heridas impías de un impío padre" (*sphagaisin anosiou patros*, 1318). La *variatio*, entre *anosiosi/anosiou* enfatiza, por una parte el sentimiento de dolor de Ifigenia, por otra, la crueldad de Agamenón. En la *resis* siguiente (1368-1401), ella comprende y consiente, "he decidido morir. Y deseo hacer esto con gloria…" (*eukleōs prāksai,* 1376).

El dilema conduce a las últimas y definitivas palabras de Ifigenia: "Doy mi cuerpo por Hélade; sacrificadme, destruid Troya" (1397-1398). La fuerza expresiva del imperativo, *thyete*, anula todas las vacilaciones que el discurso había ido mostrando en el transcurso de los monólogos de Ifigenia y de los diálogos con otros personajes.

La misma Ifigenia, después de despedirse de su madre, participa de la organización del acto sacrificial. Exhorta a las mujeres del coro a entonar "un peán por mi suerte" a Artemisa (*paiāna tēmēi symphorāi,* 1468), a preparar los cestos y el fuego, a avisar a Agamenón para que toque el altar con su mano derecha, signo de que pronto ha de llegar un triunfo seguro.

Se eleva el canto procesional (1474-1499); la voz de Ifigenia es la que sigue incitando al coro para que el sacrificio se cumpla: *agete* (1474), *didote* (1476), *pherete* (1476), *elisset*' (1480), "conducidme…", "traed las coronas…", llevad las aguas lustrales…", "girad alrededor del templo y el altar de Artemisa…". Pero la sangre derramada por Ifigenia tiene un fin más importante, todavía, que excede las razones anteriores: "Con mi sangre y mi sacrificio borraré los oráculos" (*haimasi thymasi te // thesphat' eksaleipsō*, 1483-1484).

El oráculo, palabra del dios interpretada por el adivino, es de algún modo, algo peligroso, ya que implica un contacto con lo sagrado, con algo que es extraño a los seres humanos. Mediante su inmolación, Ifigenia ha "limpiado" a su pueblo, lo ha purificado y, por ende, lo ha liberado de esa presencia temible de lo divino manifestada en y por la palabra.

Lo que resta de la tragedia es la narración de un prodigio, un *thauma* (1581) que el mensajero, asombrado, hace de lo que ha ocurrido en el altar de Artemisa. Es un signo de los dioses, un presagio, *phasma* (1586), que el ejército se niega a creer: Ifigenia ha desaparecido, la tierra ha recibido su cuerpo; una cierva ensangrentada yace en su lugar. Calcas interpreta la voluntad de la diosa como una aceptación de la ofrenda exigida a los aqueos.

¿Qué valor adquiere la figura de Ifigenia al final del acto? Para nuestra lectura rescatamos los versos con los cuales el mensajero da cuenta del sentimiento de los guerreros ante su presencia: "todos se admiraron al escuchar [sus palabras] de coraje y *aretē* de la doncella" (*pās d'ethambēsēn klyōn // eupsykhian*

te kretēn tēs parthenou, 1561-1562). Como heroína trágica, como mujer en un mundo de hombres, Ifigenia ha alcanzado el grado máximo en la escala de los valores agonales: la excelencia, el honor, la honra. Estas cualidades que coronan el final de la tragedia son propias de un varón y no de una mujer. De allí el asombro de los que presenciaron el sacrificio, duplicado en el público asistente en la representación.

II *Iphigénie*

En el "*Préface*" a *Iphigénie* (1674, Ed. Gallimard 1950), Jean Racine al rastrear los antecedentes del personaje de Ifigenia en los textos de los Antiguos ha encontrado "otra Ifigenia que he podido representar tal como he querido, y que al caer en la desgracia en la cual esta amante celosa deseaba precipitar a su rival, merece de alguna manera ser castigada, sin ser por esto indigna de compasión. Así el desenlace de la pieza está tomado del fondo mismo de la pieza" ("*Préface*": 688).

Esta explicación que Racine propone y que tiene como eje la recreación del personaje de Erifila, es la que conduce a marcar la diferencia con la tragedia ática; el dramaturgo francés ha leído y adoptado el pasaje de Pausanias referente a la joven cautiva de Lesbos. Menciona asimismo al poeta Euforión de Calcis quien, en uno de sus poemas habla del viaje de Aquiles y la conquista de la isla de Lesbos, antes de unirse a la armada de los griegos; en aquel lugar Aquiles había encontrado una princesa que se había enamorado de él.

Estos serían, continúa Racine ("*Préface*": 689) los principales elementos en los cuales "yo estoy un poco alejado de la economía y del relato de Eurípides", y el principal de todos es el que corresponde a las pasiones.

Allí es donde se produce la diferencia; sin embargo, para Racine, el efecto que logra el teatro clásico griego en el público francés de su tiempo es acorde con la sensibilidad del mismo; el buen sentido y la razón, concluye, son los mismos pese al transcurrir del tiempo.

Sin dudas, el tema de la pasión amorosa, los celos y las rivalidades, es ajeno a la tragedia de Eurípides. En Aulis, según se ha visto hay una muchacha muy joven e inexperta que asume el rango de heroína en los tramos finales; la creencia en las palabras del oráculo y la obediencia a la voluntad del padre acompañan la decisión de Ifigenia de cumplir con el sacrificio.

En el texto de Racine, hay un personaje nuevo, Erifila quien se ubica en el triángulo amoroso (Aquiles / Ifigenia) como un tercer vértice, el de la discordia. Erifila se sitúa por esto en la misma línea de Medea y de Fedra.

Erifila aparece en el Acto II, escena I; expone en diálogo con Doris, su confidente, su estado de ánimo: es una mujer huérfana, desarraigada de su patria –Lesbos–, sin conocer su estirpe, destino al cual la enlaza el oráculo. Esa ignorancia en cierto modo dramático-novelesca, según Doris, puede ser develada

por el adivino Calcas que está en Aulis; pero Erifila no acepta ese consuelo; ella es una "desconocida, extranjera y cautiva" (470) a quien Aquiles arrancó de su hogar y, además, inspiró en ella un intenso amor (476). El deseo de venganza de Erifila tiene como destinataria a Ifigenia, la prometida del héroe (505sqq.). Es un personaje de doble faz, amable con Ifigenia a quien escucha reclamar la atención de su padre temeroso y de un Aquiles ausente. Ambas muchachas se ven en contraste: el carácter de Erifila, su doblez y su perfidia, se opone al de Ifigenia, su ingenuidad y su afecto generoso; es similar al encuentro que en *Andrómaca*, se ve entre la cautiva troyana y Hermione, prometida de Pirro, en donde se da un juego de contrafiguras. Es un rasgo eminentemente clásico, el de la oposición de caracteres, que se remonta hasta las figuras míticas, tanto divinas como humanas.

El Acto II incluye un pasaje de reconocimiento: el de Ifigenia –ya dispuesta a volver a Argos junto con su madre en un regreso aconsejado por Agamenón– enfrentada a las palabras ambiguas de Erifila. En esa escena, la quinta, Ifigenia descubre el secreto amor de la extranjera por Aquiles. La partida súbita de Clitemnestra y su hija desconciertan a Aquiles y, a la vez, son para Erifila el momento propicio para iniciar su venganza.

En el Acto IV las pasiones desatadas en cada uno de los personajes ante la situación del sacrificio son variadas; los celos y la envidia de Erifila frente a la preocupación de Aquiles por la suerte de Ifigenia, la cobardía de Agamenón ante su hija, la valentía de la joven que acepta ser la víctima necesaria para que el ejército aqueo se haga a la mar. En un largo parlamento (1171-1216) Ifigenia despliega las razones por las cuales se entrega a la muerte en el altar del sacrificio. "Hay que ceder, hija. Llegó vuestra hora" (1237), dice Agamenón.

Contesta Clitemnestra en otra extensa *rhesis* (1245-1312), que se inicia con esta acusación: "no podéis desmentir vuestra raza funesta. // Sois de la sangre de Atreo y de Tiestes. // Verdugo de vuestra hija,…" (1245-1247).

Falta sin embargo la lucha verbal; el *agón* entre Aquiles y Agamenón (escena VI), revela el sentimiento de aquél, que está por encima de su *aretē*, de su ansia de gloria en el combate, pero el efecto que produce esta defensa de Aquiles –de su amor y de su fama– es inesperado. A solas, el rey toma su decisión de seguir adelante, sin tomar en cuenta las amenazas de Aquiles. En un nuevo giro de su plan, Agamenón incita a la huida a Clitemnestra y a Ifigenia; busca ganar tiempo a la premura de Calcas por realizar el sacrificio. Pero no calcula que hay alguien más involucrado: es Erifila, quien va a descubrir el ardid de Agamenón al adivino.

El desenlace en el Acto V, se va aproximando a una escena de muerte, pero no la de Ifigenia como ella misma espera, sino la de Erifila quien, consciente de su propia maldad, se quita la vida. Antes, en el encuentro entre Ifigenia y Aquiles (1512 -1612), la decisión de la joven a obedecer el mandato del rey como jefe de los aqueos se mantiene firme. Las recriminaciones y los gemidos de

Clitemnestra acentúan el *pathos* que culmina con las palabras de Ulises anunciando que Ifigenia no ha muerto: el sacrificio se ha suspendido. La explicación la da el mismo Ulises en un extenso parlamento (1727-1790) en el cual se destaca el valor de Aquiles luchando contra el ejército aqueo; Calcas, por su parte, ofrece a todos una interpretación diferente del oráculo: es "otra sangre de Helena y otra Ifigenia" la que debe morir, es Erifila. Ella no espera el cuchillo sagrado para que otro le dé muerte, lo hace por sí misma. Diana acepta el sacrificio humano y baja hasta la pira. Ifigenia se ha salvado, podrá unirse a Aquiles.

IV

Es interesante la interpretación que hace Racine de la escena del sacrificio en la *Ifigenia en Aulis* de Eurípides en donde un ser humano, es sustituido por un animal. Artemisa lo acepta como una señal de que la crueldad de los dioses ha cedido, se ha suavizado ante ese espectáculo de horror.

Para Racine esta escena no era compatible con lo verosímil, para el gusto de su época, ya que una metamorfosis como la que se supone aparece en Eurípides no sería comprensible sino absurda para el público de la corte.

Sin embargo, de acuerdo a lo que expresa Calcas en la etapa final del Acto V, había una víctima propiciatoria "equivocada": era Erifila y no Ifigenia. Una mujer sustituye a la otra en el altar pero el acto no varía: sigue siendo una muerte violenta. El recurso al suicidio cumple en parte, la función de atenuar la escena del sacrificio que es aceptado por Diana/Artemisa. Es la sangre humana la que exigen los dioses y no la de animales. En ese sentido la *Ifigenia* de Racine representa una etapa arcaica en la realización de los rituales, muy alejada por supuesto de los sacrificios no cruentos, pero también distanciada del final que propone la tragedia griega del siglo V a. C.

Aristóteles[11] al tratar del "coraje", *andreia,* elogia a aquél que permanece impertubable, *atarakhos*, frente a algo temible, *phobera*; éste es mucho más valeroso, *andreios*, que quien se enfrenta a algo que le inspira confianza.

Más adelante[12], amplía esta idea diciendo que al valeroso le pueden sobrevenir daños y hasta la muerte, lo cual será doloroso, *lypēra,* para él; pero soportará todo lo que deba porque eso es "noble", *hoti kalora,* y es "deshonroso", *aiskhron,* no hacerlo.

La Ifigenia euripidea ha elegido el camino que debía.

[11] Aristotle 1956: 10.1.
[12] Aristotle 1956: 10.4

Bibliografía

Ediciones

Euripides (1957), *I. Iphigenia at Aulis. Rhesus. Hecuba. The Daughters of Troy. Helen*. Cambridge, Massachusetts, H.U.P. London: W. Heinemann LTD.

Racine, J. (2003), *Andrómaca. Ifigenia. Fedra*. Madrid: Gredos.

Racine, J. (1950), *Iphigénie*. Paris: Gallimard.

Estudios

Aélion, R. (1994), *Euripide héritier d'Eschyle. I*. Paris: Les Belles Lettres.

Aristotle (1956), *Nichomachean Ethics. III*. Cambridge, Massachusetts. Harv. U.P. London: W. Heinemann LTD.

Barranco, M. I. (1995), "*Ifigenia en Aulis*. La escena del sacrificio", in *Humanismo – Siglo XX*. San Juan: Universidad Nac. de San Juan.

Cantarella, E. (1996), *Los suplicios capitales en Grecia y Roma*. Madrid: Akal.

Loraux, N. (1985), *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette.

Ortiz García, P. (2003), "Introducción", in *Racine, J., Andrómaca. Ifigenia. Fedra*. Madrid: Gredos.

Rivier, A. (1975), *Essai sur le tragique d'Euripide*. Paris: Brocard.

Romilly, J. de (1970), *La tragédie grecque*. Paris: PUF.

Way, A. S. (ed.) (1957), *Euripides I. Iphigenia at Aulis. Rhesus. Hecuba. The Daughters of Troy. Helen*. Cambridge, Massachusetts. H.U.P. London: W. Heinemann LTD.

Webster, T. B. L. (1967), *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen & CO. LTD.

(Página deixada propositadamente em branco)

Teoría y praxis:
la pervivencia de la tragedia en el teatro francés
(Theory and praxis: the reception of tragedy in French theatre)

Carolina Brncić (cbrncic@gmail.com)
Universidad de Chile

Resumen — El siguiente trabajo se centra en la discusión sobre la pervivencia de la tragedia en la dramaturgia francesa de las décadas de los treinta y los cuarenta en las posiciones de André Gide, Jean Anouilh, Albert Camus y Jean Paul Sartre. Para ello se aborda y confronta la reflexión sobre el teatro y la tragedia formulada en sus ensayos y conferencias, focalizando en dos aspectos centrales que para estos dramaturgos define tanto al género y al estilo como a su propia noción de un nuevo teatro: el uso del lenguaje y el efecto de desfamiliarización. Por otra parte, y en directa vinculación con este extrañamiento dramático, se aborda sucintamente la discusión sobre el género trágico en los giros metadramáticos de *Edipo* de Gide y *Antígona* de Anouilh.

Palabras Clave: Tragedia, drama francés, extrañamiento, reflexividad.

Abstract — This paper focuses on the discussion about tragedy's permanency in French dramaturgy of the thirties and forties, a trend which can be appreciated in the stances of Andre Gide, Jean Anouilh, Albert Camus and Jean Paul Sartre. In order to explore this subject, it addresses and contrasts the ideas about theatre and tragedy developed by the authors in their essays and conferences, focusing on two main aspects, which in their opinion define the tragic genre and style as well as their conception of a "new theatre": the use of language and the effect of defamiliarization. In connection with this dramatic estrangement, the article also deals briefly with the discussion about the tragic genre which takes place at the meta-dramatic twists of Gide's *Oedipus* and Anouilh's *Antigone*.

Keywords: Tragedy, French drama, estrangement, reflexivity.

Interrogarse por la vigencia de la tragedia a la luz de los títulos de las obras dramáticas de Jean Giraudoux, André Gide, Jean Anouilh, entre otros, puede resultar un ejercicio estéril si se plantea la recepción de los argumentos de la tradición como nuevas creaciones trágicas. Es precisamente éste el lente infructuoso de George Steiner en *La muerte de la tragedia* cuando plantea estas obras como 'ejercicios arqueológicos' que buscan infundir fuego sobre cenizas frías.

Si, como señala Tzvetan Todorov, un género se reconoce como clase tanto por la recurrencia de propiedades discursivas como por el metadiscurso, la tragedia griega en el teatro francés en las décadas de los treinta y los cuarenta se actualiza a través de dos vías paradigmáticas de discusión. La primera de ellas, como recepción productiva, esto es, como reelaboración de argumentos del repertorio trágico ateniense con una finalidad crítica y reflexiva sobre la

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_13

naturaleza del teatro y la tragedia y no como mera *imitatio* de los modelos; y la segunda, como reflexión metadiscursiva sobre el género y su vigencia a la luz de los problemas a los que se enfrentan el teatro y los dramaturgos contemporáneos. Es el caso de las conferencias de André Gide en "L'évolution du théâtre ", de Albert Camus con "Sur l'avenir de la tragédie" y los textos, conversaciones y conferencias de Jean Paul Sartre recogidos en *Un théâtre de situations*.

En las páginas siguientes proponemos que este interés por la tragedia como forma dramática se debe a las potencialidades que estos dramaturgos observan en la naturaleza del lenguaje, estructura, personajes y conflicto del género que suscitan un efecto extrañador en el espectador, promoviendo no sólo un teatro más reflexivo sino una actitud crítica y comprometida que confronte la desidia de los destinatarios.

Si bien estos dramaturgos intuyen un nuevo alumbramiento de la tragedia en las letras francesas, no identifican su presente como una época trágica, aún cuando sí como un tiempo en que se despliega una concepción dramática de la existencia, que pone, al igual que antaño en la escena griega, al hombre como centro de su reflexión y a la decisión como centro neurálgico y problemático del actuar. En este marco, surge la necesidad de un teatro que confronte la molicie y la evasión propias del drama burgués y del teatro psicologista, así como del esteticismo derivado de muchas de las propuestas dramáticas y escénicas de la vanguardia. Gide por ejemplo, dirige su crítica al drama contemporáneo porque ha cesado de ser una fuerza moral, convirtiendo los hábitos sociales en convenciones dominantes de obras y actores por lo que exige su reteatralización, en sus palabras, dejar que la máscara abandone la sociedad para estar en el lugar que le es propio, la escena:

> Where is the mask? In the audience, or on the stage? In the theater, or in life? It is here or there, never both at once. The most brilliant periods of drama, those in which the mask is triumphant on the stage, are those in which hypocrisy ceases to mask life. On the contrary, those in which what Condorcet calls "the hypocrisy of manners" is triumphant are the very periods in which the mask is snatched from the face of the actor and he is required to be not beautiful but natural (268-269).

Para Jean Paul Sartre a su vez, el teatro debe explorar la condición humana en su totalidad y presentar al hombre contemporáneo un retrato condensado de sí mismo y de sus luchas como si fuese una arena de batalla en la que se enfrentan conflictos de derecho en detrimento de los conflictos interiores como lo hace el melodrama[1]. Indudablemente en esta concepción de un "teatro de mitos", en

[1] Claramente esta lectura que opone la naturaleza del conflicto trágico al conflicto dramático es tributaria de la interpretación hegeliana de la tragedia que la concibe como la expresión de un conflicto valórico, la manifestación de lo ético sustancial a través de la confrontación de dos posiciones igualmente legítimas. Para Hegel "lo originalmente

palabras sartreanas, resuena una dimensión universalizadora, representativa y ejemplar, similar a la que entrevé Gide en su propio teatro heroico. Para Gide la tragedia griega en la elaboración de los mitos se distingue por ofrecer y exaltar modelos de humanidad, por lo que el teatro contemporáneo debiese de igual manera recuperar estas imágenes condensadas como proyecciones de las múltiples posibilidades que el hombre puede realizar. En ese sentido, la idea de 'verse' en un personaje, no desde la transposición mimética sino desde la distancia de un ideal/ejemplar, puede leerse no sólo en estos autores, sino en el tragediógrafo francés por excelencia, para quien "les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous avons vus de si près"[2].

La naturaleza del conflicto y el carácter de la oposición es también un punto central en la lectura de la tragedia de Albert Camus y Jean Anouilh. Para Camus, la tragedia se presenta como la forma literaria más claustrofóbica que se distingue por un movimiento vibrante e ininterrumpido que se proyecta como una imagen condensada. En su conferencia "Sur l'avenir de la tragédie" reconoce la tensión permanente del conflicto trágico que opone dos fuerzas igualmente legítimas las que se organizan sobre la paradoja de la fórmula "tous sont juŝtifiables, personne n'eŝt juŝte". Sobre esa ambigüedad se instala la acción como límite que no se debe sobrepasar y que necesariamente deriva en la caída e imposibilidad de reconciliación construyendo un mundo cerrado, *un monde clos*, que contrasta con el maniqueísmo del bien contra el mal del melodrama en la legitimidad de una sola de las posiciones en conflicto. Lo que para Camus constituye la ambigüedad de la tragedia, para Jean Anouilh es su limpieza y efectividad. En la reflexión metadramática expuesta en su *Antigone*, el Coro alaba el efecto tranquilizador y seguro de la tragedia que se funda en la máxima "on est entre soi, on est tous innocents" . La efectividad de la acción trágica –como una máquina bien aceitada– organizada sobre una intriga bien construida que se cierra inexorablemente sobre la acción misma a modo de una trampa, ofrece gratuidad y sosiego erradicando toda esperanza vana frente a la mezquindad del drama que deposita en los accidentes de la trama la posibilidad de absolución y resolución haciéndolo innoble y utilitario.

Más allá de los matices en estas posiciones individuales, existe un aspecto en el que todos ellos convergen en su interpretación de la tragedia y que se vuelve fundamental para el fin perseguido por sus respectivas dramaturgias: la distancia

trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad,* mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y *violencia* de la otra potencia, igualmente legítima, y asimismo incurren por tanto en culpa en y por su eticidad". (Hegel 1989: 857).

[2] Racine 1927: 77. Como veremos más adelante, Racine se instala en la discusión contemporánea sobre la tragedia como paradigma a seguir como perfección *literaria* de la tragedia clasicista.

o desfamiliarización. Este efecto, perseguido por muchas corrientes del teatro contemporáneo en un claro desmarque frente a la tradición del melodrama decimonónico, se convierte en un elemento central de la reflexión y propuesta dramática de estos autores. Si bien no puede considerarse un aspecto rupturista en el contexto de las búsquedas teatrales del siglo XX o novedoso en la tradición crítica de la tragedia [3], la singularidad de relevar este efecto descansa en el acento puesto en la dramaturgia y no en el montaje. Con distintos acentos y gestos, Sartre, Camus, Gide y Anouilh buscarán el extrañamiento del espectador en el uso y tratamiento del lenguaje, en la elección de personajes ya situados y en el diálogo metadramático que establecen las obras contemporáneas con sus homónimas griegas.

Sartre y Camus comparten una reflexión similar en torno al lenguaje y tono que debiese revitalizar al teatro contemporáneo y cuyas raíces debieran buscarse en la tragedia.

> Para nosotros [los dramaturgos franceses] una pieza no debería parecer jamás demasiado familiar. Su grandeza está vinculada a las funciones sociales y en cierto sentido religiosas: debe seguir siendo un rito, aun cuando hable a los espectadores de ellos mismos, debe hacerlo en un tono y un estilo que, lejos de hacer nacer la familiaridad, venga a aumentar la distancia entre la obra y el público. (Sartre 1973: 48)

Para Sartre el drama de su época, violento y conciso, debiese retrotraerse a la economía lingüística de la tragedia ática, llevar el habla cotidiana a la escena y rescatar la dignidad de la lengua de la tragedia francesa para que la palabra se vuelva comprometedora, elíptica e irrepetible. Racine se convierte en un parámetro artístico por la concisión y estilo del lenguaje dramático que construye el acontecer y las situaciones exclusivamente a través del medio verbal, prescindiendo de todo elemento accesorio escénico que distraiga. La precisión del estilo permite que la acción se reduzca a lo indispensable y el drama no ceda a llanezas con el fin de aumentar la distancia. Similar es la postura de Camus, para quien el lenguaje debe ser al mismo tiempo distante y cercano centrando su efectividad en el tono para generar sorpresa tanto en el espectador como en el actor –este argumento entronca con la idea de Gide de teatralizar el

[3] El efecto de extrañamiento, *Verfremsdungseffekt* (*V-Effekt*), constituye la piedra angular de la concepción brechtiana del teatro. A diferencia de los autores franceses aquí referidos para quienes la desfamiliarización debe ser un resultante del estilo dramático, para Bertolt Brecht este extrañamiento surge en la interrelación del texto dramático y su montaje escénico. Por otra parte, en la tradición crítica sobre la tragedia, Aristóteles ya en la *Poética* 1453a sugiere componer las fábulas trágicas en torno a un grupo selecto de ciertas familias de la tradición heroica, de manera tal que la atracción del pasado bajo la forma elaborada del mito proveyese la distancia necesaria para presentar los conflictos del presente a los espectadores.

teatro buscando fomentar la distancia y separación entre la ficción dramática y la realidad para lograr la reflexión crítica en el espectador. *Le malentendu* de Camus puede leerse exactamente como una tragedia del lenguaje que se desarrolla causal, inexorable y progresivamente directo hacia el clímax, la inevitabilidad y el desenlace, o, a la peripecia, el reconocimiento y el lance patético. El desarrollo de la acción se concentra en la facticidad del lenguaje, aquella propiedad que ya Hölderlin distinguió en el lenguaje trágico y que se caracteriza por su carácter embozado: la palabra que niega, pero que al mismo tiempo anuncia el cumplimiento de su destino[4]. El conflicto de *Le malentendu* se reduce al lenguaje ya que los personajes son víctimas de sus propias estrategias verbales, revelando mucho y al mismo tiempo muy poco, precipitándose hacia la catástrofe. En la obra el uso de la palabra se convierte en límite y constituye también la distancia que separa al público. El carácter de piedra de Marta y el uso deshumanizado y clientelar de su lenguaje, imposibilitan no sólo el reconocimiento entre los hermanos sino además, la empatía necesaria según Aristóteles, del público con el personaje para que se suscite el "sentimiento trágico". Anulando la identificación y relevando sólo la distancia el espectador se vuelve juez.

Precisamente es éste el rol y la exigencia que hace el teatro al espectador moderno, ofreciéndole una imagen ampliada de sus luchas y problemas pero desde una distancia absoluta e infranqueable que establece la diferencia radical entre la vida y el teatro. Utilizando la metáfora de la mirada, Sartre insiste que la separación entre ambos planos radica en la posición del espectador. Éste al quedar fuera del juego de la ilusión, puede mirar sin ser mirado, juzgar sin sentirse juzgado, convirtiéndose en juez en el juego especular y abandonado la contemplación del espectador hechizado del teatro burgués o de caracteres[5].

Esta conciencia es potenciada por Anouilh al utilizar la forma metadramática en *Antigone* como recurso más efectivo que permite generar un distanciamiento reflexivo en el espectador. La pieza se abre con la intervención del personaje del Prólogo que presenta a los diferentes personajes situados en escena y los roles que cumplirán en la tragedia que se desarrollará a continuación. Así, Antígona es la flaca muchacha que se prepara para cumplir su papel, disponiéndose a morir esa noche frente a los espectadores, Creón, el rey cansado que juega el difícil juego de gobernar a los hombres, Eurídice el mudo personaje que tejerá durante toda

[4] En las "Notas sobre Antígona" Hölderlin señala a la propósito del lenguaje de la tragedia: "La palabra trágica griega es mortalmente fáctica, porque el cuerpo vivo, del cual se apodera, mata efectivamente (…) Consiste, la presentación trágica en la palabra fáctica, que, más conexión que cosa expresada, en manera de destino, va desde el comienzo hasta el final; en el modo del proceso, en el agrupamiento de los personajes, unos frente a otros, y en la forma racional, que se constituye en el terrible ocio de su tiempo trágico, y, tal como se presentó en contrastes, en su feroz surgir, más tarde, en tiempo humano, vale como firme parecer, nacido de divino destino" (Hölderlin 1983: 150).

[5] Cf. Sartre, "El estilo dramático", in *Un teatro de situaciones* 1979: 19-20.

la obra para llegado el turno, levantarse y morir y el meditabundo mensajero que sabe deberá anunciar llegado el momento, la muerte de Hemón. La autorreflexividad que recorre la pieza se enfatiza en la explicitación permanente que cada personaje realiza frente al rol que debe asumir en esta tragedia ya dispuesta, ya conocida por todos y sin embargo con variantes, que no hacen sino reforzar el curso y desenlace ya previstos pero de una forma desfamiliarizada[6].

De las transformaciones realizadas por Anouilh al argumento de Sófocles, destaca la particularidad del agón entre Antígona y Creón en el que se establecen dos momentos claves de desfamiliarización. El primero de ellos se relaciona con la actitud persuasiva y benevolente de Creón frente a Antígona que contrasta con la tozudez y obcecación de su homólogo griego, y el segundo, con los argumentos que esgrime la heroína.

A diferencia de las razones que sostienen ambos personajes para defender su acción en la tragedia antigua, la lealtad con la polis y con la philía respectivamente, en Anouilh los fundamentos de la acción aparecen erosionados. Por una parte, Creón ha actuado estrictamente de manera pragmática en un lío político, enterrando un cadáver y dejando otro insepulto sin saber realmente a quién corresponde el cuerpo más malogrado. Por otra parte, la acción de Antígona, el entierro de Polinices, se presenta si bien voluntariosa, vacía en su fundamento. Esto queda en evidencia en su desconocimiento de la sórdida historia de liviandades y pendencias de sus hermanos y de cómo levantaron la mano contra el padre. El relato de Creón sobre los entretelones de este "drama doméstico", desarma el coraje y voluntariedad de Antígona, desfamiliarizando al espectador frente a un argumento ya conocido, pero también al personaje frente a su propia acción. El destino de esta revelación no es otro que salvar a la muchacha de "dramas personales" y al mismo tiempo alejarla de una tragedia en pos de la felicidad, su matrimonio con Hemón. Pero tras el estupor inicial frente a la

[6] Es importante consignar que no toda reelaboración o reescritura implica necesariamente un gesto metadramático o reflexivo. En el caso de la pieza de Anouilh, la reflexividad se observa en gran parte de las intervenciones del Coro y del Prólogo como personaje. En ellas se hace patente y explícita la condición de artificio de la obra dramática –una reteatralización en los términos de Gide– para reflexionar sobre la naturaleza de la creación ficcional en relación a otras obras de la tradición pero también frente a la realidad. En el caso del *Œdipe* de Gide, las intervenciones del Coro también son metadramáticas: "mais l'action de ce drame ne saurait s'engager sans que nous te fassions part d'une nouvelle très lamentable" (255). Diferente es la reelaboración de J. P. Sartre de *Las Coéforas* en *Les Mouches*. La intención declarada por el autor es similar no así la forma en que se despliega en la obra. En el pasaje que el autor incorporó a la publicación de la obra señala que "eligió un personaje que estaba teatralmente situado, que no tenía otra salida". La reelaboración de un personaje ya situado, es decir leído de una manera determinada, entrega el desafío de poder conducirlo en otra dirección para atisbar en qué consiste esa desviación entre el argumento original y el reescrito. En *Les Mouches*, Sartre no busca como Anouilh o Gide reflexionar sobre la naturaleza artística de la pieza, sino dramatizar la nueva ética que reviste la acción ya no trágica de Orestes, sino libre y comprometida de acuerdo a su filosofía.

revelación que vacía su propia acción de sentido, Antígona se rebela, negándose a ser salvada en aras de una felicidad que asume como salida cómoda y rutinaria. El "no" de Antígona, su rechazo a la salvación y a la felicidad, invierte los parámetros del argumento trágico suspendiendo la identificación del espectador.

Precisamente la caracterización de Creón permite una identificación temprana con el público. A diferencia del Creonte sofócleo que impone su decisión por sobre el pensamiento del pueblo, los ancianos y Tiresias, el personaje de Anouilh encarna lo que Camus denominó para la tragedia moderna, una *tragédie avec veste*. Como gobernante moderno, se quita la chaqueta, se arremanga la camisa y pone "manos a la obra". Busca a través del diálogo y la persuasión, el consenso, y cuando no lo logra manda a cumplir las leyes porque alguien debe jugar ese rol. Como él señala: "Il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qui'il y en ait qui mènent la barque (…) Pour dire oui, il faut suer et retrousser ses manches, empoigner la vie à pleines mains et s'en mettre jusqu'aux coudes. C'est facile de dire non, même si on doit mourir. Il n'y a qu'à ne pas bouger et attendre"[7]. La identificación con el personaje es natural, privilegia el entendimiento, persuade con argumentos irrebatibles, genuinos y paternales, pero basta el nombre de la felicidad como destino de vida, para que Antígona se rebele: "Vous me dégoûtez tous avec votre nobnheur! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'il trouvent. (…) Comme mon père, oui! Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout. Jousqu'à ce qu'il ne reste vraiment plus la petite chance d'espoir vivante, la plus petite chance d'espoir à étrangler"[8]. La declaración de la heroína es una estocada final para un público que desde la argumentación de Creón espera un final distinto a la tragedia. La negación a la vida y la felicidad aparece incomprensible, gratuita e inclusive injustificada, negando con ella toda posibilidad de identificación y acrecentando la distancia. Si en el tercer estásimo de la obra de Sófocles el espectador empatiza con el lamento final y el destino de Antígona, en Anouilh ni siquiera las penúltimas palabras del personaje "je ne sais plus pourquoi je meurs" logran la conmiseración del público. Por ello, el desenlace de la obra con la muerte de Antígona, Hemón y Eurídice, y el penoso trabajo que debe realizar Creón tras los decesos, retratan a cabalidad esa trampa limpia que es la tragedia a la que refiere el Coro. El gran sosiego triste que se cierne sobre Tebas es también el estado somático en el que se sumerge el espectador despreocupado en su butaca –proyección de los guardias que continúan su juego de cartas –, pero que sin embargo logra al menos por un momento reflexionar sobre los múltiples sí y no que dirigen su propio actuar.

[7] Anouilh 1961: 179.
[8] Anouilh 1961: 188.

En este marco de reelaboración de argumentos trágicos se sitúa también Gide con su reescritura de *Edipo* que acoge también otros intertextos de la tradición antigua –*Antígona, Edipo en Colono, Los siete contra Tebas, Agamenón* – y de manera más próxima, el *Hamlet* de Shakespeare.

La polifonía de textos que concurre en esta elaboración pone en evidencia el carácter artificial, dramático, de una obra que se pliega sobre otras para en la fricción con la tradición mostrar su propia desviación. Gide no elige ni un personaje ni una situación real que podrían aportarle mayor libertad en la creación y exposición de sus ideas, sino precisamente un personaje ya situado en la tradición dramática-literaria para trabajar sobre ese molde imprimiéndole una nueva forma en la búsqueda de la belleza. Como él señala:

> The Greeks knew well enough that Aphrodite was not born of any natural fecundation. Beauty will never be produced by natural means; it can only be obtained by artificial constraint (…) The artist choose figures distant from us for the reason that time, or any kind of distance, allows an image to reach us only after it has been transitory, leaving only its portion of profound truth for art to work on. And the sense of strangeness that the artist seeks to produce by putting his characters at a distance from us indicates just his desire: to give us his work of art as a work of art, his drama as drama simply, and not to run after an illusion of reality which, even if it were attained, would only serve to form upon reality a pleonasm[9] (263, 264).

Esta condición reflexiva queda manifestada expresamente en la autoconciencia del personaje como rol dramático cuando se auto presenta irónicamente de cara al público: "me voici tout prèsent, complet en cet instant de la durèe èternelle; pareil à quelqu'un qui s'avancerait sur le devant d'un thèâtre et qui dirait: Je suis Œdipe"[10]. La autocaracterización del personaje pasa revista irónicamente a los principales rasgos ya definidos por Sófocles para su Edipo, insistiendo en un aspecto medular que redefine el curso que tendrá la acción en este drama. A diferencia de su predecesor, este personaje se sabe recogido y adoptado por Pólibo por lo que no precisa de pastores ni mensajeros para su anagnórisis. Este conocimiento previo anula el proceso de reconocimiento, vital para la fábula trágica y para el sentimiento de conmiseración del espectador con el personaje cuando experimenta el horror de su agnición. Por el contrario, este Edipo al conocer su pasado tiene toda la trama para construirse y presentarse como personaje nuevo "Oh! Parbleu, non! Même il ne me déplaît pas de me savoir bâtard (…) Jailli de l'inconnu; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer; tout à créer, patrie, ancêtres… à inventer, à découvrir. Personne à

[9] Gide 1942: 263, 266.
[10] Gide 1942: 253.

qui ressembler, que moimême. Que m'importe, dès lors, si je suis ou Grec or Lorrain"[11].

La ironía respecto del personaje sofócleo que se construye a sí mismo permea a este Edipo y a la fábula completa. Este procedimiento se convierte en el principal recurso reflexivo de la pieza, ya que al desviar el sentido original permite construir el nuevo argumento generando la distancia crítica en el espectador. En ese sentido, la ironía funciona en un doble nivel: como figura del lenguaje que invierte el presupuesto original y como figura de la acción en tanto la produce. Cuando el Coro señala "hasta ahora ningún historiador se ha fijado" en la coincidencia de la muerte de Layo y la llegada del nuevo rey, no sólo repara en las múltiples reescrituras de esta fábula poblada de accidentes fortuitos, sino que además enfatiza la diferencia entre el espectador antiguo y el moderno. Mientras el espectador de la tragedia griega se hacía cómplice del devenir de la fábula por poseer un grado mayor de conocimiento que el del personaje que padece la acción, el espectador moderno se distancia desde la sonrisa mordaz que genera la subversión de los parámetros ya conocidos: por ejemplo, en el tratamiento de los personajes y la situaciones, en la caracterización rastrera y oportunista de Creón que se intensifica cuando invita a Edipo a permanecer en Tebas por la profecía de bendiciones que traerá su muerte, el amor "casi filial y conyugal" que siente Edipo por Yocasta, los remilgos de la lujuriosa madre-esposa, los deseos incestuosos de los hijos de Edipo por sus hermanas, la referencia a los guisos de pájaros que impidieron la aruspicina de Tiresias, entre muchos otros. Esta distancia que rompe las expectativas de los espectadores y que apela a su reflexión sobre un argumento ya conocido pero ironizado y travestido, se enfatiza además con el extrañamiento del decorado escénico en la mezcla de columnas griegas con un telón de fondo que representa la fachada posterior de Nuestra Señora de París, símbolo de la francesidad.

En la sumaria exposición realizada se ha querido destacar cómo la actualidad de la tragedia en los años treinta y cuarenta en Francia, se inscribe en una discusión que, a diferencia de los siglos anteriores, no retoma al género como modelo dramático a seguir en su estructura, forma o argumentos, sino como parte de la reflexión en torno a las necesidades que impone un teatro con una impronta crítica frente a una coyuntura epocal que exige una dramaturgia comprometida y al mismo tiempo desfamiliarizada para apelar a un espectador más reflexivo.

[11] Gide 1942: 272.

Bibliografía

Anouilh, J. (1961), *Nouvelles Pièces Noires.* Paris: Gallimard.

Camus, A. (1959), *Le malentendu; suivi de Caligula Nouvelles versions.* Paris: Gallimard.

Camus, A. (1962), "Sur l'avenir de la tragedie". Conférence prononcée à Athènes, in *Théâtre, récits, nouvelles d'Albert Camus*. Paris: Gallimard.

Gide, A. (1952), "The Evolution of the Theater", in *My Theater. Five Plays and an essay.* New York, Knopf: 257-275.

Gide, A. (1942), *Théâtre.* Paris: Gallimard.

Hegel, G. W. (1989), *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

Hölderlin, F. (1983), *Ensayos*. Madrid: Hiperión.

Racine, J. (1927), *Théâtre.* Paris: La Renaissance du Livre.

Sartre, J.-P. (1979), *Un teatro de situaciones.* Buenos Aires: Ed. Losada.

Steiner, G. (1970), *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila eds.

Todorov, T. (1998), "El origen de los géneros", in *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros: 31-48.

El mito de Orfeo y la experiencia artística en Jean Cocteau
(The myth of Orpheus and Jean Cocteau's artistical experience)

Alejandro Palma Paz (alepalmapaz@gmail.com)
Universidad de Chile

Resumen — En el presente artículo abordaré dos producciones del artista francés Jean Cocteau, una dramática, *Orfeo* (1927), y otra cinematográfica, *El testamento de Orfeo* (1960), con el propósito de establecer un análisis comparativo a partir de la figura del mítico poeta y músico griego Orfeo. En este sentido, el símbolo de Orfeo cumple un rol vital en el arte de Cocteau desde que se publica el drama que lo tiene como protagonista, esto porque marca una forma determinada de concebir la obra de arte y, como consecuencia, implica además un distanciamiento por parte de su autor de la sensibilidad surrealista, a la que había adherido antes de que Breton publicara el *Primer manifiesto* (1924). En efecto, tanto el drama como el filme permiten comprender el proyecto artístico de Cocteau mediante una serie de elementos que son recurrentes en su trabajo escritural, como la muerte, el sueño y la experiencia artística del poeta. Estos elementos, que pueden entenderse también como tres dimensiones fundamentales que explora Cocteau no solo en los objetos abordados en este artículo sino en todo su arte, implican una reelaboración del mito clásico para producir nuevos significados.

Palabras Clave: Orfeo, surrealismo, drama, cine, experiencia artística.

Abstract — The present article aims to analyze the drama *Orpheus* (1927) and the film *Testament of Orpheus* (1960) by Jean Cocteau, from two important aspects: first, the role of the mythical greek poet Orpheus for the development of the author's artistic project and, secondly, to review how this project fits or not as part of the postulates proposed by Andre Breton in the first *Surrealist Manifesto* (1924). Both the drama and the film allow us to understand Cocteau's art through recurring elements in his scriptural work, as death, dream and the artistic experience of the poet. This items, which can also be understood as three fundamental dimensions explored by Cocteau not only in the objects approached in this article but in all his art, imply a reelaboration of the classic myth to produce new meanings.

Keywords: Orpheus, surrealism, drama, cinema, artistic experience.

Las vías de conocimiento que explora Jean Cocteau en su arte, sobre todo en sus primeras producciones literarias, están en la misma frecuencia que las indagaciones que llevaron a cabo los movimientos de vanguardia, sensibilidad en la que el escritor se vio inmerso durante todo el período previo a la publicación de *El primer manifiesto surrealista* por André Breton, en 1924. Este antecedente marca un punto alto en el proceso formativo de Cocteau, ya que los postulados surrealistas delinearán gran parte de los trabajos juveniles del autor. No obstante,

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_14

será el alejamiento del autor frente a la vanguardia lo que me permitirá abarcar con mayor precisión los temas e ideas que quiero destacar de su escritura.

Una primera aproximación al proyecto escritural de Cocteau está dado justamente por los temas e ideas que este recoge de la vanguardia: el sueño, la muerte y especialmente la experiencia del poeta como un médium que posibilita la comunicación de las distintas esferas que constituyen la existencia. Tales elementos emergen con fuerza en los primeros volúmenes de poemas. Si bien el desprecio por la sociedad burguesa y materialista se articula en la obra del poeta como una arista menos crítica que lo que pretendía Breton en su manifiesto, sí se puede afirmar que esta actitud se origina a partir de la contraposición de los modos de construir la realidad, en tanto su arte se presenta como antítesis del logocentrismo y positivismo que configuraban la vida social y cultural modernas desde hace dos siglos antes. La denominada fe en el progreso, que ya había sido objeto de cuestionamiento por filósofos de corte existencial (Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard, por ejemplo), se ve astillada en su raigambre más profunda para dar paso a la vitalidad de la subjetividad y consciencia humana desde una dimensión exclusivamente artística. En este contexto, la tecnocracia como principio de realidad y el desarrollo de las fuerzas productivas como único propósito del sujeto moderno se ven subvertidas por la fuerza de la imaginación, el mundo de los sueños y, como escribe Breton en su manifiesto, "sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral" (39). Dicha libertad, cercana al misterio de la realidad por las conexiones suscitadas a través de la palabra poética, apostaba por visibilizar la condición inherentemente irracional del ser y, por consiguiente, abolir la estructura lógica e idealista en que se sustenta la existencia y particularmente la forma de hacer arte.

Una segunda aproximación se relaciona con la búsqueda perenne por encontrar el acceso a dimensiones soterradas de la consciencia, donde lo irracional y maravilloso ocuparán un sitial fundamental en la creación artística de Cocteau. La exploración del inconsciente, iniciada sistemáticamente por Sigmund Freud con el psicoanálisis, supone la apertura de la mente humana hacia zonas totalmente desconocidas del pensamiento y consideradas por los vanguardistas como las únicas fuentes de la verdad. En este abordaje es que Cocteau adhiere completamente al ejercicio poético de los surrealistas, el cual le ofrece nuevas posibilidades en la construcción literaria (trances, suspensión de la consciencia, alteraciones de los estados del sueño) y funciona como el motor por donde las imágenes del pensamiento pueden ser reveladas, independientemente de su forma y de los procedimientos para vislumbrar aquello que está oculto a la razón. Además, estas múltiples búsquedas y estados de consciencia llevarían al sujeto a fundamentar su existencia desde dos pilares trascendentes, la libertad y la imaginación. "Tan solo la imaginación –recalcará Breton en el *Primer manifiesto*– me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*; y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me

abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser perniciosa y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?" (17).

El proceso artístico por el cual transita la escritura cocteauniana se autoimpone sondear y desvelar lo desconocido e invisible, un 'más allá' que ve en la palabra poética no solo un vehículo de transmisión del misterio del ser, sino que también la posibilidad de abarcar y comprender una realidad inefable, al margen del razonamiento y de la realidad fenoménica. Se hace necesario terminar con estas ataduras para expandir los límites que hemos edificado en torno a la realidad y así superar la existencia individual, puesto que sobre ella coexisten sin problemas la realidad ordinaria y la realidad oculta, la experiencia fenoménica y el sueño revelador, el *logos* y la imaginación. En suma, una serie de dicotomías que generan nuevas estructuras para mirar y posicionarse frente a lo existente. Como señala Marcel Raymond, "dicho misterio no reside precisamente en estados de alma. Se revela más bien en coyunturas insólitas, relación oculta entre acontecimientos sin afinidad aparente, encadenamiento de circunstancias inconfesables, asociación de imágenes suscitada por algún demonio de la analogía" (220).

Es en este tránsito escritural donde la figura del mítico poeta y músico griego Orfeo cobra una relevancia significativa, puesto que cumple un rol unificador en la cosmovisión artística del autor. A mediados de 1926, Cocteau monta *Orfeo* en el Théâtre des Arts, pieza que supone la decantación de una nueva orientación crítica de su proyecto artístico. Los personajes y las acciones de esta obra, así como también su estructura dramática, implican una inflexión dentro de la producción artística del autor, no solo por las distancias formales sino también –y más importante aún– por la declaración intencionada y explícita que *Orfeo* plantea frente a su contexto cultural, tanto en los temas que desarrolla como en la reflexión que se desprende de ellos. En este sentido, la proximidad cronológica de *Orfeo* al primer manifiesto de Breton incide en la lectura que se puede hacer de este por cuanto se erige como un drama que exhibe las raíces del proyecto cocteauniano al tratarse, primero, de una obra que parodia el procedimiento artístico utilizado por los surrealistas a través del personaje de Orfeo y, segundo, por la propuesta que hay detrás de dicha subversión, donde encontramos diferentes elementos que entran en contacto para dar cohesión a temas capitales de su concepción artística. Son varias las dimensiones que se tornan fundamentales en la construcción de *Orfeo*, pero sin duda una de las más importantes está dada por el tipo de inscripción de este objeto en el proyecto artístico de Cocteau y por la ruptura que conlleva su aparición dentro del corpus.

A diferencia de otras piezas teatrales anteriores, como *Los novios de la torre Eiffel* (1924), en la que la simbiosis de diversos códigos y signos sobre la escena se conciben como un aspecto clave para la realización artística del

espectáculo, *Orfeo* supone un doble movimiento discursivo que considera tanto la representación teatral como el texto dramático que la contiene, además de plantearse como una obra que rescata de cierto modo un tipo de teatro que fue abolido por la vanguardia, esto es, un teatro de corte 'realista' en razón de la estructura básica de principio, medio y fin. Esta funcionalidad del texto dramático, que reinstala parcialmente la denostada teoría aristotélica para mostrar el movimiento de la acción dramática, le sirve a Cocteau para derogar la discordia entre la realidad fenoménica y la realidad artística alojada en el corazón del ideario surrealista. El trabajo que va desarrollando Cocteau en *Orfeo* internaliza este problema y lo concibe como un todo integral, pensando la mal denominada 'realidad externa' desde el campo del arte mismo y no como una cosa que debe anularse al representar el misterio de nuestra 'realidad interna'. Es decir, la objetividad del mundo contra la subjetividad más profunda. Dichas dimensiones de la existencia, en consecuencia, ponen de manifiesto la búsqueda primordial del escritor francés, vinculada con la amalgama de la vida y la muerte en el arte.

Con el drama *Orfeo* se prescriben los lineamientos de una experiencia artística que quiere por todos los medios ser comprendida de una forma específica, razón por la cual se vale de diversos recursos para dar cuenta de sus objetivos principales. Uno de estos recursos es el tratamiento del discurso acotacional inscrito en el texto dramático, el cual viene a determinar cómo debemos percibir la experiencia teatral de *Orfeo* en base a la contrastación de los binarismos que construyen la realidad fenoménica, siendo la vida y la muerte las antinomias más representativas de este objeto:

> Un salón en la casa de recreo de Orfeo. Es un curioso salón. Se parece no poco a los salones de los prestidigitadores. A pesar del cielo de abril y su luz franca, se adivina que este salón está cercado por fuerzas misteriosas. Incluso los objetos familiares tienen un aspecto sospechoso […].
> No se podría añadir o suprimir una silla ni distribuir de otro modo las aberturas, pues este decorado en un decorado útil, en el que el menor detalle desempeña su papel, como los aparatos en un número de acrobacia (523).

Cocteau va reiterando desde un principio cuáles son los móviles que dirigen su arte, esta vez mostrando la potencialidad de la prestidigitación, el misterio y lo sospechoso, fortaleciendo así el espíritu de su obra fundada en el simbolismo de Orfeo. Asimismo, el drama presenta instrucciones para el decorado y la puesta en escena, donde los personajes son dispuestos en lugares determinados y con vestimentas definidas. Esta imagen, escrita al modo realista, se ve quebrada *a priori* al revelar simbólica y onomásticamente la función que va a cumplir cada uno de los personajes, dentro de los cuales sobresalen el Caballo, Rompecierzos, la Muerte y, por supuesto, Orfeo. El marco visual de

la obra, por lo tanto, es entregado al lector con las claves ya resueltas: el drama se construye en base a oposiciones, donde el discurso acotacional hace patente la mezcla entre lo tradicional y lo nuevo, creando una atmósfera bastante peculiar que no deja espacio a la interpretación. Para el teórico Juan Villegas, la función que cumple el lenguaje acotacional es la de portar el discurso del "dramaturgo ficcional" o "hablante básico" para contribuir a la realización de lo dramático, es decir, fijando su virtualidad escénica mediante el texto. Sin duda alguna, el ejercicio que desarrolla Cocteau es el de enmarcar el mundo que va a ser representado no solo entregando las llaves para abrir sus puertas, sino que también indicando dónde encontrarlas y cómo usarlas para cada una de estas. No es un ejercicio arbitrario, sino sumamente pensado y calculado, lo que queda justificado antes de que se inicie la primera escena, con la aparición del personaje-prólogo encargado de representar el papel de Orfeo y la declaración que hace, en un doble juego, al lector que lee y al público que presencia la función:

> Señoras y señores: este prólogo no es del autor. Sin duda, estará sorprendido de oírme. La tragedia cuyos papeles nos ha confiado es de una delicada marcha. Os pedirá, pues, que esperéis al final para ver si nuestro trabajo os descontenta. He aquí la causa de mi petición: representamos muy alto y sin red de socorro. El menor ruido intempestivo corre el riesgo de matarnos a mis compañeros y a mí. (*Sale*.) (526).

En este parlamento se declara como principio rector que tras el personaje de Orfeo hay un actor de carne y huesos expresando su inquietud para que no critiquen la puesta en escena si no es hasta después de que finalice. Este gesto se sustenta en una razón sumamente significativa, ya que ante cualquier ruido que interrumpa la actuación, está el riesgo de que los personajes mueran sobre el escenario, lo que acarrea como consecuencia el distanciamiento del espectador frente a la representación: el personaje, al mostrarse como actor, genera un juego que quiebra la ilusión entendida al modo del teatro realista, desvelando a su vez que la obra de teatro es una obra de teatro y no otra cosa. Con ello, el gesto dramático y teatral derriba la denominada 'cuarta pared', donde el espectador ve el teatro 'como si fuera realidad'. En cambio, la postura que adopta *Orfeo* permite entender sin cuestionamiento que eso que se está viendo no es la realidad fenoménica, sino que un juego donde actúan diversos personajes.

Así, la dimensión representacional de *Orfeo* se constituye como una realidad-otra donde la muerte existe con la misma implicancia que tiene para el espectador, pero, por supuesto, medida en cuanto ese mundo se articula bajo los parámetros de la ficción. El juego de Cocteau por instaurar un arte que sea tan real como la realidad misma no es, ciertamente, una propuesta innovadora, no obstante, la importancia que cobra la senda creadora del escritor francés reside

en que la vida es considerada un misterio, y, en cuanto tal, solo se hace visible en su estructuración dual y contradictoria por medio de la transfiguración artística. Por lo demás, esta síntesis impugna absolutamente los postulados realistas y surrealistas porque unifica los elementos contrapuestos que constituyen las realidades del mundo y la experiencia total del ser.

Teniendo a la vista estos componentes, no es casual que el argumento de *Orfeo* orbite en torno a la figura del gran poeta de la Antigüedad, pues recoge de la tradición mitológica el influjo de lo mistérico en tanto posibilidad de comunicar la vida con la muerte, y en cuya imagen también se proyecta Cocteau como artista. El descenso que Orfeo emprende al Hades para recuperar a Eurídice es la historia que el poeta toma como excusa para verter su propia visión sobre la creación artística. Se trata de un juego de perspectivas incrustadas que dan como resultado una propuesta estética compleja precisamente por el desplazamiento que se da entre unas y otras. Basta con retratar el conflicto que vive Eurídice con Orfeo para entender la incrustación a la cual me estoy refiriendo, cuya causa se debe al lugar central que ocupa el Caballo en el salón de la casa donde reside el matrimonio. Este animal, que además tiene la capacidad de hablar, es traído por el héroe para iluminar su camino como poeta, puesto que se le ha acabado la inspiración. Para ello, Orfeo utiliza un tablero compuesto por las letras del alfabeto en el que el Caballo, golpeando la tierra o asintiendo con la cabeza, busca deletrear una palabra reveladora para el proceso creativo del artista, actividad que origina la palabra "gracias". Evidentemente, esta imagen evoca el procedimiento automático llevado a cabo por los surrealistas para ridiculizarlo y objetar la verdad que pretendieron establecer:

> Orfeo – ¡Gracias! ¡Gracias! Era gracias, ¿eso es todo? ¿Es gracias a secas? (*El caballo mueve la cabeza de arriba abajo.*) ¡Es for-mi-da-ble! ¿Ves, Eurídice? Con tu espíritu mal ejercitado, hubiese podido creerte, hubiese podido temer la debilidad de dejarme convencer… Gracias, a secas, ¡es formidable!
> Eurídice – ¿Por qué?
> Orfeo – ¿Cómo que por qué?
> Eurídice – ¿Por qué es formidable? Este gracias no tiene ningún sentido.
> Orfeo – ¡Caramba! Este caballo me dicta la última semana una de las frases más conmovedoras del mundo…
> Eurídice – ¡Oh!
> Orfeo – … me dicta una de las frases más conmovedoras del mundo. Yo me propongo ponerla por obra transfigurándola en poesía. Yo inmortalizo a mi caballo y tú te asombras de oírle darme las gracias. Este gracias es una obra maestra de tacto. Y yo que creía… (*Abraza el cuello del caballo.*)
> Eurídice – Escucha, Orfeo, amor mío; no me riñas. Sé justo. Reconoce que después de esta famosa frase tú obtienes un nombre, una palabra, una sola, y que esta palabra apenas sí es poética.
> Orfeo – ¿Se sabe lo que es poético y lo que no es poético? (527)

El automatismo es representado en la escena citada como una técnica absurda y se le parodia al intentar patentar un modo eficaz para revelar el misterio de la realidad mediante la poesía, imitación que en boca de Orfeo se torna más aguda y problemática porque se carga al personaje desde lo doble contradictorio, esto es, tomándolo como un referente para abolir las bases surrealistas al mismo tiempo que lo valida por poseer estas características extraordinarias. Son los elementos fantásticos dispuestos en *Orfeo* los que permiten proponerla como una obra surrealista, pero el tipo de tratamiento que Cocteau hace de estos es lo que la distancia radicalmente de los postulados bretonianos: el misterio solo puede hacerse visible mediante la transfiguración artística, ya que solo el lenguaje, y propiamente el lenguaje dramático-teatral, es el soporte que puede proyectar sobre la escena una realidad afirmativa de sus oposiciones.

De acuerdo con el estudioso de la cultura griega W. K. C. Guthrie, en la Antigüedad "el orfismo era un modo de vida y un modo ascético" (2003: 68) y se tenía a Orfeo "como el profeta de un tipo particular de religión mistérica, una modificación de los misterios dionisíacos" (2003: 93). En este sentido, Orfeo es, además de un connotado poeta y músico, portador de un saber trascendental que conoce tanto los secretos del Hades como los del mundo de los vivos, tema que recoge simbólicamente Cocteau para abrir el paso entre la experiencia individual de la realidad inmediata y la experiencia totalizante que construye el poder creativo del arte. Es decir, la disyuntiva arte y realidad se ve aparentemente resuelta en el juego que implementa *Orfeo*, al reflejar, por un lado, la imagen del Cocteau-poeta en cuanto experimenta el viaje hacia la muerte y retrata la vida tal cual se presenta ante sí; y, por otro, es la teatralización de un conocimiento que está más allá de los límites que impone la materia. Dirá Orfeo al respecto, haciendo eco de la idea cocteauniana del arte: "La vida me talla. . . hace una obra maestra. Tengo que soportar sus golpes sin comprenderlos. Tengo que resistirlo. Necesito aceptar, mantenerme tranquilo, ayudarla, que yo colabore, que la deje acabar su trabajo" (555).

En la cinta *El testamento de Orfeo* (1960), Cocteau logra echar a andar las ideas imbricadas en *Orfeo* desde un aparataje mucho más complejo visualmente, puesto que cada elemento presente en las escenas cinematográficas (caballos, espejos, guantes, estatuas, hasta la muerte misma, entre otros) responden a una realidad que se transforma por medio del arte y el misterio en una realidad otra, cuya raigambre la encontramos en el deseo del dramaturgo por no dejar nada al azar y en la cual participamos como espectadores de un proceso que tenemos la oportunidad de vivenciar una y otra vez. Los objetos comunes y corrientes de la realidad quedan sujetos a la realización cinematográfica, a los recursos que solo el cine es capaz de proveer, como cuando Cocteau, actuando de sí mismo, se traslada de un momento temporal a otro invirtiendo la secuencia de un movimiento que aparentemente es unidireccional dentro de la realidad fáctica, determinada además por el espacio. Esta rotura del tiempo permite exhibir la existencia de

una realidad oculta y enmascarada por el velo de la verdad, accediendo a ella a través de la experiencia artística, porque precisamente es la vía por la cual el mundo se torna irreal, fantástico y, por ende, trascendente. El cine, bajo estos parámetros, significa una "subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica" (Artaud 1992: 7). Ser la encarnación de la muerte, Orfeo y Rompecierzos le permite a Cocteau representar personajes catalizadores que conectan el mundo trivial con el de lo misterioso, desplegando un ideal estético que descansa en hacer de la palabra poética una verdad más real que la realidad misma. "Quise saber mucho y tuve que pagar por mi locura", afirma Cocteau (1959) en *El testamento de Orfeo* antes de ser resucitado para iniciar la preparación, paradójicamente, de su muerte.

El conocimiento es como la locura y, en cuanto tal, no se arraiga en sentido alguno; ese es el arte que desarrolla Cocteau, totalmente incuestionable. Para ilustrar esta afirmación, rescato la escena en que Cocteau-personaje testifica frente al tribunal encabezado por Atenea: el poeta asiste al juicio porque necesariamente debe responder por los actos cometidos durante toda su vida artística. La diosa, indolente ante su persona, lo culpa por dos motivos: el primero, por ser absolutamente inocente; y, el segundo, por atreverse a traspasar las fronteras que dividen al mundo de los vivos y de los muertos. Finalmente, los antecedentes están claros y la condena habla por sí misma, Atenea lo sentencia a vivir eternamente, hecho que cristaliza su visión poética en que los poetas solo fingen su muerte y trascienden su tiempo histórico. En este mismo cuadro, el artista nos explica qué es para él una película, deteniéndose en tres puntos fundamentales. Por un lado, asocia el cine a una función experiencial, que materializa la conciencia del ser, haciendo de esta una fuente de creación continua; por otro, lo hace acreedor de una fuerza que transgrede los límites de la realidad, convirtiendo el arte de hacer películas en una fantasía que le permitiría al público entender que la ficción es un tipo de conocimiento más profundo e intenso que lo real. En último lugar, Cocteau afirma que el cine no solo permite alcanzar una realidad mayor, sino que también tiene las virtudes necesarias para insuflar de vida las acciones inanimadas. Por estos motivos es que el poeta francés resulta ser "un hombre que se libera de la realidad por medio de las imágenes, entregándose a un mundo onírico donde la libertad del lenguaje es equivalente a la libertad de acción" (Oxenhandler 1956: 19).

El esfuerzo espiritual y artístico del poeta por atraer la vida al salón teatral tal como él la concibe en *Orfeo*, y de esta forma hacer de lo invisible algo visible a los ojos del público, es depositado en aquellos personajes que pueden movilizarse libremente por estas dos dimensiones, cuya posibilidad resulta el develamiento de las fuerzas regentes de lo mistérico desde la unión de la vida con la muerte. El espacio teatral, al igual que el espacio cinematográfico, se torna una zona ambivalente donde confluyen los acontecimientos fenoménicos y la profunda extrañeza de la irrealidad artística.

Orfeo implica una búsqueda de sentidos de la realidad traspasando el límite último de la existencia humana: la muerte. La muerte se integraría a un proceso vital en el que solo se considera una esfera más dentro de la existencia totalizada por la experiencia artística. "Se habla mucho de lo maravilloso –escribe Cocteau en su ensayo *La dificultad de ser* (2006: 45)–. Pero habrá que ponerse de acuerdo y saber qué es eso. Si tuviera que definirlo, diría que es lo que nos aleja de las lindes entre las que tenemos que vivir y como un cansancio que se alarga por fuera del lecho en que nacemos y del lecho en que morimos". Considerando esta perspectiva, el arte sería la plataforma para transmitir ideas vitales y también estéticas por las cuales se busca desentrañar no solo un mundo mistérico, sino que la trascendencia de la vida, la cual es propiciada por las contradicciones y negaciones que el mundo fenoménico distancia pero que el arte reafirma en todas sus líneas. El arte, en consecuencia, revela en su juego ilusorio la posibilidad que tiene el ser, contrariamente a lo que la realidad fáctica le impone por negación: todo lo que puede el ser en el arte, no lo puede en la realidad. Este es el *quid* de la cosmovisión elaborada por el artista, aspecto que volverá a tramar una y otra vez tanto en su teatro como en otras producciones: la fantasía y la realidad como soporte de la misteriosa existencia, la vida como sueño y como teatro, el arte contra la razón y las conceptualizaciones de la vida, la comunicación abierta y muchas veces confusa entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y el diálogo entre lenguaje dramático, teatral y cinematográfico.

Bibliografía

Artaud, A. (1992), *El cine*. Madrid: Alianza.

Breton, A. (2001), *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.

Cocteau, J. (2006), *La dificultad de ser*. Madrid: Siruela.

Cocteau, J. (1959), *Le Testament d'Orphée*. Dir. Jean Cocteau. Cinédis & Les Editions Cinégraphiques. DVD.

Cocteau, J. (1969), *Orfeo*. En *Obras Escogidas*. Madrid: Aguilar.

Cocteau, J. (1956), *Teatro*. Buenos Aires: Losada.

Guthrie, W. K. C. (2003), *Orfeo y la religión griega*. Madrid, Siruela.

Oxenhandler, N. (1956), "Poetry in Three Films of Jean Cocteau", *Yale French Studies* 17: 14-20.

Raymond, M. (1960), *De Baudelaire al Surrealismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Villegas, J. (1991), *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.

Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 (Henri-René Lenormand, Jean Anouilh)

(About the two unhappy ends of Medea in French theatre, 1930-1940 (Henri-René Lenormand, Jean Anouilh))

Véronique Léonard-Roques (veronique.leonard@gmail.com)
Université de Bretagne Occidentale (Brest)

Resumé — Dans le mythe de Médée, le dénouement de l'épisode corinthien — qui se solde par une série de crimes (dont l'infanticide) — est éminemment tragique. Mais il consacre généralement la victoire de Médée sur un Jason effondré, auquel est réservée une fin misérable. Or loin d'être punie, l'héroïne parvient à s'échapper sur un mode épiphanique (manifeste dans les tragédies antiques d'Euripide et de Sénèque) qui rappelle ses origines divines. Dans le théâtre français du XX^{e} siècle, le triomphe de Médée peut subsister. Pourtant, dans la réception du mythe, une inflexion notable s'observe dans les années 1930-1940 avec la mise en scène du suicide de la protagoniste. On examinera les modalités, les enjeux et les significations possibles de cette élimination de Médée dans les pièces d'Henri-René Lenormand (*Asie*, 1931) et de Jean Anouilh (*Médée*, 1946), non sans les rapporter à un certain affaiblissement de la figure dans la littérature européenne du XXe siècle. Chez les deux dramaturges, la réécriture du mythe porte l'empreinte des événements historiques et des tensions idéologiques dans une perspective conservatrice (opposition aux mouvements de décolonisation, résistance aux courants féministes). L'élimination de Médée, qui reste exceptionnelle dans les versions antérieures et postérieures du mythe, opère ici comme une simplification appauvrissante du scénario antique : faisant violence au programme mythologique de la figure, ce choix éradique tout ce que l'Autre conserve d'irréductible dans sa défaite même.

Mots-clé: Médée, suicide, (anti)colonialisme, (anti)féminisme, appauvrissement.

Abstract — In Medea's myth, the corintio episode's outcome — which ends in series of crimes (infantice, among them) — it's eminently tragic. But it, generally, consecrates Medea's victory over a defeated Jason, who's got an unfortunate end reserved for him. In that way, far from being punished, the heroine ends up escaping in a way similar to an epiphany (according to the ancient tragedies of Eurípides and Séneca) that reminds us her divine origins. In the twentieth century's French theater, Medea's triumph is able to survive. However, in the 1930 - 1940's decades, a remarkable inflection is observed in the myth's reception whit the staging of the protagonist's suicide. We will examine the modalities, the challenges and the possible meanings of Medea's elimination from the Henri-René Lenormand's play (*Asie*, 1931) and the Jean Anouilh's rendition (*Médée*, 1946), without overlooking this figure's undermining in the twentieth century's European literature. For the playwrights, the myth's rewriting carries the footprints of the historic events and the

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_15

ideological tensions on a conservative perspective (opposition to the decolonization movements, resistance to the feminist's trends). Medea's elimination, which remains exceptional en the myth's early and later versions, works here as a impoverishing simplification of the ancient scene: it forces this figure's mythological program, because this choice abolishes everything that the Other preserves as irreducible in its own defeat.

Keywords: Medea, suicide, anti(colonialism), (anti)feminism, impoverishment.

Le mythe de Médée comporte un certain nombre d'épisodes dont le plus célèbre, parce que le plus fréquemment revisité d'Euripide à Mathieu Bénézet[1], est l'épisode corinthien. Eminemment tragique, il se solde par une série de crimes commis par Médée (empoisonnement de sa rivale, la fille du roi Créon; double infanticide). Mais il consacre généralement la victoire de la protagoniste sur un Jason effondré, qui parfois même se suicide sur scène (comme chez Pierre Corneille[2]). Loin d'être punie, l'héroïne parvient en effet à s'échapper sur un mode épiphanique (les pièces antiques ou classiques font intervenir force machines pour mettre en scène le char du Soleil, son ancêtre). Une telle invulnérabilité, si elle peut intriguer, rappelle les origines divines de Médée, possible figure de Grande Déesse guérisseuse et féconde dans les temps archaïques. Dans certaines versions du scénario mythique, une retraite glorieuse est même promise à la protagoniste en tant que reine à Athènes (où elle épouse Egée) puis en Asie, avant qu'elle ne connaisse une apothéose finale aux Champs Elysées (par son mariage avec Achille).

Dans les réécritures théâtrales françaises du XX^{e} siècle, le triomphe de Médée peut subsister, comme on le voit chez Max Rouquette[3] et à l'instar de ce qui se joue dans d'autres pièces européennes (Hans Henny Jahnn, Willy Kyrklund, Dario Fo[4]). Pourtant, dans la réception du mythe que livrent les années 1930 et 1940, une inflexion notable s'opère avec l'apparition d'avatars de la Colchidienne brisés, privés d'espoir et d'avenir. On examinera les modalités et les enjeux de ces fins malheureuses de Médée dans les pièces d'Henri-René Lenormand (*Asie*, 1931) et de Jean Anouilh (*Médée*, 1946). Afin d'éclairer les spécificités de ces actualisations, il conviendra de les considérer à l'aune du traitement du mythe dans quelques versions majeures du XX^{e} siècle.

[1] Mathieu Bénézet 2005.

[2] Pierre Corneille (1635), *Médée*.

[3] Max Rouquette 2003.

[4] Jahnn (1925-1926), trad. Radrizzani 1998; Willy Kyrklund 1967, trad. Quéval et Bjurnström 1970; Dario Fo, Franca, Rame 1977, trad. Tasca 1986.

Deux éliminations de Médée au statut exceptionnel dans la convocation de la figure au XXe siècle

Les pièces de Lenormand et d'Anouilh brossent le portrait tragique d'une Médée bien (trop) humaine. Accablée sous le poids de ses pertes, la protagoniste choisit d'attenter à sa propre vie, geste rare dans les versions des siècles précédents[5] et dans les actualisations postérieures. La pièce *Asie* de Lenormand, qui transpose le scénario mythique dans l'Indochine française de l'entre-deux-guerres, met en scène le retour en métropole d'un personnage du nom de De Mezzana, las de ses aventures coloniales comme de la princesse orientale qui a favorisé ses conquêtes. Ce nouveau Jason entend à présent épouser une "Européenne", fille de préfet, et renvoyer sa première femme dans son pays tout en conservant auprès de lui leurs enfants. Lenormand expose le drame de l'étrangère déracinée; il représente aussi la difficile intégration des enfants, métis torturés par leur double appartenance culturelle, sommés de choisir entre les valeurs paternelles et maternelles. Pour soustraire ses fils à un univers technique et utilitariste, la princesse les empoisonne avec de la confiture de mangue:

> Non, ils ne deviendront pas les domestiques des monstres qui mangent l'espace! ils n'inventeront pas de machines. Ils ne tireront pas de leurs cervelles ces cauchemars de roues, de griffes et d'éclairs. Je sauverai l'âme que je leur ai donnée! La chose pure et sans poids que l'homme reçoit de l'homme, je la sortirai de l'enfer des chiffres et de la vitesse![6]

Lenormand sacrifie le personnage de Médée, choix qu'il exhibe au dénouement. La princesse, en se précipitant par la fenêtre, affirme qu'emportée par des dragons elle retrouvera son royaume. Mais la didascalie précise que le corps de la protagoniste s'écrase sur le sol:

> L'ayah la cherche des yeux, non pas sur le sol où elle vient de s'écraser, mais dans l'espace, parmi les nuages du couchant, qu'elle doit survoler, dans son attelage de feu[7].

Le suicide de Médée prend une autre portée chez Anouilh, en 1946. En écho à son modèle sénéquien[8], l'héroïne éponyme clame dans la séquence finale

[5] Le suicide de Médée est rare. Précisons toutefois qu'avant les réécritures du XXe siècle considérées ici, la pièce *Medea auf dem Kaukasos* (1790) de Friedrich Maximilian Klinger en offre un exemple.

[6] Lenormand 1938: 120-121.

[7] Lenormand 1938: 147.

[8] "*Iam iam recepi sceptra germanum patrem, / spoliumque Colchi pecudis aurate tenent / rediere regna, rapta virginitas redit*" (Sen. *Med.* 982-984): "Enfin, j'ai retrouvé mon sceptre, mon frère, mon père; les Colchidiens ont récupéré la toison du bélier d'or. Mon royaume m'est rendu;

qu'elle "[a] recouvré son sceptre", que la "toison d'or est rendue à la Colchide" et qu'elle "[a] retrouvé [s]a patrie et [s]a virginité"[9]. Mais sa vengeance libératoire passe désormais par la mort volontaire: "Elle se frappe et s'écroule dans les flammes qui redoublent et enveloppent la roulotte"[10]. Dans cette œuvre, classée par le dramaturge lui-même dans ce qu'il nomme ses "Pièces noires", le suicide de Médée vient consacrer tant le règne de la solitude existentielle que la condamnation de la quête d'absolu. La princesse de Colchide est devenue une figure de la révolte, du refus des compromis, face à un Jason qui incarne l'adaptation au monde. Le personnage masculin se dit fatigué de l'intransigeance de Médée, de son "monde noir", de sa "rage de tout détruire", de ses déchirements perpétuels:

> Mais je veux m'arrêter, moi […] Faire sans illusions peut-être, comme ceux que nous méprisions, ce qu'ont fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous, de déblayer une petite place où tienne l'homme dans ce désordre et cette nuit[11].

Médée et Jason figurent donc l'opposition entre l'exigence de l'idéal, qui frise le fanatisme, et un humanisme humble et lucide, qui prend la forme de la résignation stoïcienne. A ce stade de sa production dramatique, Anouilh a désormais choisi entre ces deux postures, ces deux tentations[12]. C'est ce qui explique cette revalorisation, plutôt rare aux siècles modernes, du personnage de Jason élevé ici au rang de bâtisseur:

> je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage d'homme sous l'œil indifférent des dieux. […] Il faut vivre maintenant, assurer l'ordre, donner des lois à Corinthe et rebâtir sans illusions un monde à notre mesure pour y attendre de mourir[13].

Dans une œuvre caractérisée par son goût pour les combinaisons mythiques, Jason est rapproché d'Abel, tué par son frère Caïn en Gn IV, que les exégèses traditionnelles campent en figure emblématique de la justice et du bien. A Jason, Médée déclare en effet: "Race d'Abel, race des justes, race des riches, comme vous parlez tranquillement. C'est bon, n'est-ce pas, d'avoir le ciel pour soi et aussi les gendarmes. C'est bon de penser […] comme tous ceux qui ont eu raison depuis toujours"[14]. En conséquence, dans ce système antithétique, Médée se pose

rendue la virginité que tu m'avais ravie».

[9] Anouilh 1947: 88.

[10] Anouilh 1947: 88.

[11] Anouilh 1947: 70.

[12] Borgal 1966.

[13] Anouilh 1947: 89.

[14] Anouilh 1947: 71-72.

implicitement en figure caïnique de victime, de paria et de rebelle selon la lecture romantique du mythe (et plus précisément dans la perspective baudelairienne[15] développée après l'échec de la révolution de 1848). Ce choix d'Anouilh en faveur de Jason, devenu le représentant d'une humilité et d'un relativisme valorisés a pour corollaire l'élimination du personnage de Médée, destiné au suicide au nom de la préservation de son désir d'absolu. Loin de fonctionner comme un coup de théâtre, le geste de l'héroïne est savamment préparé, la protagoniste réclamant plusieurs fois la mort au cours de la pièce[16].

Ces deux actualisations théâtrales qui mettent en scène le suicide de Médée peuvent être lues comme les modulations extrêmes d'une défaite récurrente de la protagoniste dans ses convocations au fil du XXe siècle. C'est une Médée absente à elle-même, littéralement aliénée, qui est fréquemment représentée, en particulier chez les auteurs est-allemands. Heiner Müller fait ainsi sombrer Médée dans une folie qui la dépossède (forme très différente du *furor* sénéquien qui consiste en un combat acharné contre l'humanité, une ascèse sur la voie de la monstruosité héroïque[17]). Dans le triptyque du dramaturge daté de 1982, l'infanticide ne débouche pas sur une sortie hors du temps qui conduirait, comme chez le dramaturge latin, à un autre ordre (celui de l'éternité). Absente au monde, l'héroïne est désormais incapable de reconnaître Jason. A cette fin de la protagoniste répond celle de *Médée Voix* (*Medea Stimmen*, 1996), la transposition narrative et polyphonique livrée par Christa Wolf, qui se distingue des autres réécritures en ce que l'héroïne y est innocente de la mise à mort de ses fils. L'écrivaine renoue en effet avec des versions antérieures[18] à celle d'Euripide qui a durablement ancré l'image d'une Médée infanticide dans les représentations collectives. Accusée d'avoir attiré une épidémie sur Corinthe, la protagoniste de Wolf est expulsée de la cité. Ses enfants n'en sont pas moins lapidés par les Corinthiens, ce double meurtre lui étant imputé pour les besoins du discours officiel:

> So ist das. Darauf laüft es hinaus. Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen.
>
> Voilà. C'est ce qu'ils veulent. Que pour les générations futures je demeure celle qui a tué ses enfants[19].

[15] "Race d'Abel, dors, bois et mange; / Dieu te sourit complaisamment. / Race de Caïn, dans la fange / Rampe et meurs misérablement / […] / Race d'Abel, vois tes semailles / Et ton bétail venir à bien; / Race de Caïn, tes entrailles: Hurlent la fin comme un vieux chien. ", Charles Baudelaire (1961), "Abel et Caïn", *Les Fleurs du mal* [1857]: 115.

[16] Anouilh 1947: 36, 52.

[17] Dupont 1995.

[18] Chez Créophylos de Samos (VI^e^ s. av. J.-C.) et Karkinos de Nauplie (Ve ou IVe s. av. J.-C.). Voir Moreau 1994: 50-51.

[19] Christa 2003: 218. *Médée.* Voix, trad. Lance et Lance-Otterbein 1997: 254.

Le récit se clôt sur l'évocation de Médée, terrée dans une caverne, proférant des imprécations à l'encontre des Corinthiens.

Pouvant prendre la forme extrême de l'élimination, les différents degrés d'affaiblissement du personnage signent également un refus de l'altérité. Médée est traitée de manière insistance comme l'étrange étrangère à laquelle est refusée l'intégration, dans une civilisation occidentale marquée par la domination masculine et patriarcale.

Une altérité jugée menaçante: sauvegarder l'ordre colonial et la hiérarchie des genres

L'effondrement de Médée doit être appréhendé à l'aune de l'affirmation de la suprématie occidentale dans ce qui est, dès l'Antiquité, un mythe de la colonisation. Dans les temps les plus anciens, le voyage des Argonautes avait une valeur initiatique. Mais les explorations et les fondations de l'expédition se virent progressivement rattachées à l'histoire de la colonisation grecque, au point d'en devenir un des symboles. Le périple de la nef Argo en vint alors à marquer la jonction entre l'occident et l'orient[20]. A travers la confrontation entre Médée la Colchidienne et Jason le Thessalien, les versions antiques du scénario mythique questionnent les notions de barbarie et de civilisation en actualisant des références d'ordre culturel, politique et historique.

Cette antinomie acquiert une force nouvelle dans les réécritures du XX^{e} siècle au prisme des ravages du colonialisme ou des persécutions voire des exterminations ethniques opérées par le biais de moyens techniques et scientifiques sans précédent. Dans ce contexte, le personnage du roi Egée valorisé par Euripide[21] a significativement disparu, ce qui traduit la fin d'une hospitalité possible, d'une retraite future pour Médée. Privée de droit de cité dans un Occident moderne et postmoderne qui refuse de lui faire une place, l'étrangère est plus ou moins radicalement privée d'avenir.

Müller se sert du mythe, qu'il transpose dans une forme éclatée, pour dire la crise de la Raison comme valeur de la modernité ainsi que pour invalider la notion de progrès de l'Histoire. Privilégiant les vaincus, "femmes de la Colchide" ("*Weiber von Kolchis*") ou "nègres morts" ("*Die toten Neger*")[22], il associe Médée aux catastrophes contemporaines auxquelles a conduit la volonté impérialiste

[20] Moreau 1994: 158-172.

[21] Dans la pièce d'Euripide, l'intervention d'Egée a d'abord une fonction dramatique: elle permet à Médée de prendre la mesure de l'importance d'une descendance du point de vue masculin et prépare l'infanticide. L'apparition du roi d'Athènes a aussi une fonction idéologique, dans un contexte de dissension entre Athènes et Corinthe sur fond de guerre du Péloponnèse: la scène dévalorise Créon, roi de Corinthe, en lui opposant une figure de dirigeant pieux et sage qui pratique le devoir sacré d'hospitalité.

[22] Müller [1982] 2002.

et belliciste des nouveaux Argonautes. Le triptyque s'ouvre sur l'évocation du cadavre de Jason traînant au milieu de biens de consommation en voie de pourriture, ce qui motive le développement par bribes d'un récit des origines de la colonisation assumé dans le pan central par la voix de Médée. Pour Müller, face au capitalisme occidental, le salut ne peut venir que du Tiers-Monde. Dans la version d'Anouilh, en 1946, comment le choix de camper Médée en Bohémienne ne renverrait-il pas à une autre oppression, alors que venait d'être dévoilée l'entreprise d'extermination nazie du peuple tzigane et de sa culture? La représentation scénique de la roulotte dans laquelle l'héroïne habite (opposée à la richesse du palais corinthien dans lequel Jason vit désormais), l'énoncé des ethnotypes racistes qui la vouent à la marginalité ("ils nous ont parqués assez loin de leur village! Ils avaient peur que nous leur volions leurs poules, la nuit"[23]) ont une résonance particulière à la lumière du récent effondrement du IIIe Reich et de la révélation de certains de ses crimes.

On le voit, au XXe siècle les œuvres continuent à interroger l'incompatibilité prétendue de cultures que l'opposition structurale grec / barbare permet de déployer. Médée figure alors la démesure et la sauvagerie prêtées aux barbares par une civilisation occidentale qui considère qu'elle incarne l'ordre et la raison. De manière emblématique, le Créon d'Anouilh déclare à Médée: "Retourne vers ton Caucase, trouve un homme parmi ta race, un barbare comme toi; et laisse-nous sous ce ciel de raison, au bord de cette mer égale qui n'a que faire de ta passion désordonnée et de tes cris"[24]. Face à la figure de "femme racialisée"[25] incarnée par Médée, Créon vaut comme représentant de l'ordre colonial (lequel est une composante de l'ordre patriarcal). Avec le suicide de l'héroïne, le dénouement de la pièce d'Anouilh, comme celui du drame de Lenormand, entérine le maintien d'un tel système. *Asie* développe aussi des arguments racistes, placés non seulement dans la bouche de Créon mais aussi dans celle de De Mezzana, l'avatar de Jason qui déclare au sujet de sa femme et leurs enfants:

> Ils ne seront mes fils que quand je les aurai séparés d'elle et repeints à la couleur de ma race. Une bonne couche de rose et de blanc, voilà ce dont ils ont besoin pour m'appartenir tout à fait… Tant qu'elle vivra près d'eux ils seront exposés à l'haleine des jungles…[26]

Partisan de l'influence des milieux et des climats[27], Lenormand revisite le mythe à des fins de psychologie géopolitique sur lesquelles on peut émettre de

[23] Anouilh 1947: 13.
[24] Anouilh 1947: 40.
[25] Dorlin 2008.
[26] Lenormand 1938: 41.
[27] Blanchart 1947.

grandes réserves. Car chez le dramaturge, qui se veut le témoin d'une décadence coloniale, la tragique histoire de Jason et Médée en vient à illustrer les méfaits de la transgression de ce qui serait une "loi de l'espèce"[28]: la nécessité de la séparation des "races". Cette pièce est aux antipodes de celle, légèrement antérieure, de l'expressionniste allemand Hans Henny Jahnn pour lequel la régénération d'une Europe en déclin ne peut provenir que du métissage et qui, pour cette raison, en vient à diviniser les fils morts de Jason et de Médée.

La pièce de Lenormand montre également qu'il n'est aucune place possible pour le merveilleux, les croyances légendaires. Ce refus de tout ce qui ne relève pas des domaines techniques et utilitaristes, rejet qui accule Médée au suicide, dit bien la "catastrophe spirituelle"[29] de l'Occident dénoncée par Pasolini. Les Médée en présence sont dépourvues d'attributions magiques, dans des pièces où le spectaculaire ne sert qu'à porter sur scène leur élimination. Ainsi, lorsqu'on lui conseille de faire appel à ses pouvoirs, la princesse indochinoise de Lenormand répond qu'ils ont disparu avec la distance qui la sépare de son pays[30]. Chez Wolf, Médée n'est pas une magicienne, mais une guérisseuse qui connaît parfaitement plantes et remèdes, à laquelle Jason ou les Corinthiens prêtent des pouvoirs surnaturels. Mais cette rationalisation de la figure mythique n'est pas seulement l'illustration d'un désenchantement du monde moderne ou contemporain: il permet aussi de mettre à nu les mécanismes intrinsèques du fonctionnement mythique – donc symbolique – (le travail des oppositions structurales) en dégageant ce qui y opère en termes de construction et d'expression de l'altérité (en particulier féminine). C'est plus précisément par la représentation de la défaite de Médée que sont exhibés des procédés qui contribuent à l'exclusion du féminin dans un système de domination masculine.

Médée la barbare est associée à un pôle archaïque, à la peur masculine d'un régime matriarcal[31] antérieur aux temps historiques dont elle serait la dépositaire et qui menacerait le système patriarcal grec (où les femmes sont cantonnées à la sphère du domestique et exclues de l'espace civique comme des champs sociaux à forte valeur ajoutée). La réécriture féministe de Wolf montre comment, objet de calomnies, Médée est transformée en bouc émissaire, c'est-à-dire chassée de Corinthe et vouée au désespoir de la marginalisation. Dans une réflexion métapoétique, l'auteure entend déconstruire l'image négative qui est prêtée à la figure mythique depuis Euripide par des auteurs qui, très longtemps, furent

[28] Lenormand 1938: 84. Voir aussi 74: "L'homme, même arraché, transplanté, soufflé d'un continent à l'autre, sera toujours à sa place entre les bras d'une femme de sa couleur…".

[29] Formule de P. P. Pasolini citée par Michèle Dancourt 1999: 136. On se reportera aussi au film *Medea* (1969) de Pasolini et à son scénario *Médée,* trad. Mileschi, C. (2002). Paris: Arléa.

[30] "Ces paroles-là… perdent leur pouvoir…avec la distance": Lenormand 1938: 60.

[31] Rappelons que la thèse du matriarcat développée par J. J. Bachofen (*Das Mutterrecht,* 1861) est dépourvue de fondements scientifiques et véhicule une vision conservatrice en termes de catégories de genre. Voir Georgoudi 1991.

des hommes. Elle questionne ainsi la portée idéologique de l'argument de la passion amoureuse si fréquemment avancé pour justifier les crimes de Médée, en laissant entendre qu'une telle motivation relève de représentations genrées de nature misogyne. Chez Wolf, l'héroïne ne quitte pas la Colchide sous l'effet de l'amour qu'elle éprouve pour Jason, mais parce que son pays, passant du matriarcat au patriarcat, est en proie à des changements structurels. En outre, à aucun moment la protagoniste ne tue par vengeance de femme abandonnée. On est loin de la représentation pour le moins conservatrice que livre Anouilh d'une Médée aliénée à Jason, prête à tous les crimes pour lui, "femme attachée à l'odeur d'un homme, chienne couchée qui attend"[32]. Une telle actualisation reproduit une vision hiérarchique des genres qui puise explicitement sa source biblique dans la création d'Eve à partir d'Adam (Gn II, 21-22), non sans renvoyer aux théories freudiennes. S'adressant à son ancêtre le Soleil, l'héroïne d'Anouilh s'exclame en effet: "Pourquoi m'as-tu faite fille? […] Pourquoi cette plaie ouverte au milieu de moi? […] Femme! Chienne! Chair faite d'un peu de boue et d'une côte d'homme! Morceau d'homme! Putain!"[33]. Ancrée dans les assignations de genre, une telle expression de la passion féminine n'est pas sans pouvoir fonctionner comme un instrument de domination masculine. Les accents réactionnaires de cette représentation du féminin n'en sont que plus frappants quand l'on précise que la pièce d'Anouilh, sans avoir été remaniée, fut représentée pour la première fois en 1952, trois ans après la parution du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir.

***

Les fins malheureuses de Médée exposées par Lenormand et Anouilh reflètent certaines réalités historiques et options idéologiques des années 1930-1940, période des plus noires marquée par l'affirmation accrue d'une hiérarchie raciale qui allait plonger le cœur de l'Europe et le monde dans la catastrophe (Auschwitz et Hiroshima en sont les symboles). Lenormand inféode sa reprise du mythe à son opposition aux mouvements d'indépendance qui, par leur amplification, conduisent à la fin de l'empire colonial français. Peu après la Libération, Anouilh exprime pour sa part la crise de l'humanisme que les exterminations ethniques de la Seconde Guerre mondiale ont provoquée tout en manifestant, par le biais de la disparition de Créon, sa perte de foi dans le politique (le dramaturge, dont l'*Antigone* avait été reçue en 1944 comme une célébration des faits de résistance pendant l'Occupation, est désormais accusé de collaborationnisme pour avoir pris la défense de Robert Brasillach en critiquant l'épuration[34]).

[32] Anouilh 1947: 21.

[33] Anouilh 1947: 22-23.

[34] Anouilh n'a pas clarifié ses positions politiques. L'interprétation d'*Antigone* ne cesse de faire débat, même si la majorité des critiques estiment que la pièce expose les drames de la

Mais sa vision conservatrice du masculin et du féminin, déjà prégnante dans sa production antérieure à travers les stéréotypes et les assignations de genre (que manifeste sa réécriture du mythe d'Antigone, par exemple) semble ici plus marquée. Ces deux versions du mythe de Médée traduisent donc chez leurs auteurs de profondes résistances, aux mouvements de décolonisation pour le premier, aux courants féministes pour le second. Elles illustrent combien, au milieu du XXe siècle, le traitement du mythe porte vivement l'empreinte des événements historiques et des tensions idéologiques. Les versions majeures que livrent ensuite Heiner Müller et Christa Wolf l'attestent, dans lesquelles – en contexte postmoderne - la crise de la Raison se fait plus vivement entendre.

Chez les deux écrivains est-allemands, Médée sombre dans la folie. Mais, plus radical, le suicide sur scène que réservent Lenormand et Anouilh à l'héroïne défaite peut sembler réduire les ambiguïtés du mythe antique. Car, face à la question énigmatique voire scandaleuse de la femme infanticide à laquelle le matériau mythique offre une (ou des) réponse(s) symbolique(s), la tradition antique et sa réception maintiennent, comme en tension, une ouverture avec la fuite glorieuse de la coupable. En sacrifiant leur héroïne, en la supprimant, Anouilh et Lenormand opèrent sur le scénario antique une simplification appauvrissante. Le traitement de la figure de l'Autre inscrit au cœur du mythe de Médée s'en trouve affecté. Certes, dans la plupart des réécritures modernes et postmodernes (chez Jahnn, comme chez Kyrklund, Fo, Müller, Wolf ou Rouquette), Médée est bien l'Autre sur le plan ethnique et sociopolitique, cet Autre jugé inférieur que dans sa supposée mission civilisatrice l'Occident s'arroge le droit de dominer, un Autre qui apparaît aussi mystérieux et redoutable au regard des stéréotypes et assignations de genre car susceptible de menacer les positions androcentriques et les systèmes patriarcaux. Mais cette figure d'altérité, même si ses pouvoirs sont entamés, est rarement sacrifiée au point d'être mise à mort. En optant pour l'élimination de Médée, choix qui fait violence au programme mythologique de la figure, Lenormand et Anouilh éradiquent tout ce que l'Autre conserve d'irréductible dans sa défaite même.

collaboration plus que l'apologie de la Résistance. Il est certain qu'Anouilh, qui s'est élevé contre les excès de l'épuration, a été meurtri par certaines accusations de collaborationnisme portées à son encontre. Sa méfiance à l'égard du politique s'en trouve accrue, comme le montre *Pauvre Bitos ou le Dîner des têtes* (1956).

Bibliographie

Anouilh, J. ([1946] 1947), *Médée*. Paris: La Table Ronde.

Baudelaire, C. (1961), "Les Fleurs du mal [1857]", in *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, "Pléiade".

Bénézet, M. (2005), *Médéa*. Paris: Flammarion.

Blanchart, P. (1947), *Le Théâtre de Henri-René Lenormand. Apocalypse d'une société*. Paris: Société Générale d'Editions.

Borgal, C. (1966), *Anouilh. La peine de vivre*. Paris: Editions du Centurion.

Dancourt, M. (1999), "Le secret de Médée", in Lecercle, F. (ed.), *Visible / invisible au théâtre, Textuel* 36: 127-140.

Dorlin, E. (2008), *Sexe, genre et sexualités.* Paris: PUF.

Dupont, F. (1995), *Les Monstres de Sénèque*. Paris: Belin.

Fo, D., Rame, F. (1977), "Médée", *Récits de femmes et autres histoires*, t. 4, trad. Tasca, V. (1986). Paris: Dramaturgie.

Georgoudi, S. (1991), "Bachofen, le matriarcat et le monde antique", in *Histoire des femmes en Occident,* t.1. Paris: Perrin.

Jahnn, H. H. (1925-1926), *Médée,* trad. Radrizzani, H. et R. (1998). Paris: José Corti.

Kyrklund, W. (1967), *Médée l'étrangère,* trad. Quéval, J. et Bjurnström, C. G. (1970). Paris: Gallimard.

Lenormand, H.-R. ([1931] 1938), *Asie*, *Théâtre complet*. T. 9. Paris: Albin Michel.

Moreau, A. (1994), *Le Mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*. Paris: Les Belles Lettres.

Müller, H. ([1982] 2002), "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten", in *Werke* 5, Frankfurt, Suhrkamp. "Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes", trad. Jourdheuil, J. et Schwarzinger, H. (1985), *Germania. Mort à Berlin*. Paris: Minuit.

Rouquette, M. (2003), *Médée* [1989 pour la version occitane, 1992 pour la traduction française]. Montpellier: Espaces 34.

Sénèque, Medea, in Tragoediae (1966). Bologna: Editrice Composituri.

Wolf, Ch. ([1996] 2003), *Medea Stimmen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. *Médée. Voix*, trad. Lance, A. et Lance-Otterbein (1997), R. Paris: Fayard.

(Página deixada propositadamente em branco)

La reinterpretación del monstrum. Análisis de *Calígula* de Albert Camus
(The reinterpretation of the *monstrum*. Analysis of Albert Camus' *Caligula*)

Patricia Zapata (patricia_zapata@speedy.com.ar)
Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen — El propósito del presente trabajo es analizar la tensión entre *lógos* y *páthos* que se expone en *Calígula* de Albert Camus. Esta obra describe y estructura la filosofía existencialista en cuya dialéctica, a modo de programa, Camus expone relaciones con *rien, liberté, fou y raison*. Nuestro recorrido parte de la biografía de Suetonio que refleja la contradicción del emperador y su evolución desde un *princeps* a un *monstrum* (22). Teniendo como referencia a este personaje, a mediados del siglo XX y en el contexto de dos guerras, Camus a través de Calígula expone la relación conflictiva del hombre con el poder y como éste ha estructurado la historia del mundo occidental. Tal lo señalado por Girardet (1999: 69) al referirse a la construcción de los personajes históricos y sus acciones, podemos destacar que Camus ha resignificado, ha elaborado míticamente a Calígula, según los juegos ambiguos de la memoria, mecanismos selectivos, represiones y amplificaciones.

Palabras Clave: Calígula, *lógos, páthos,* existencialismo, teatro del absurdo.

Abstract — The purpose of the present article is to analize the tension between *logos* and *pathos* exposed in *Caligula* of Albert Camus. This play describes and structures the existentialism whose dialectic, like a program, is based in a relationship with *rien, liberté, fou and raison*. Our exploration begins with Suetonio's biography that explains emperor's contradiction and his evolution from *princeps* to *monstrum* (22). Based upon this character, in the middle of twenty century, in a context of two wars, Camus through Calígula develops the conflict of the human being with the power and the way this one has structured occidental history. In Girardet terms (1999:69), the construction of historical characters and his actions, we can argue that Camus has resignified, he has reelaborated mythically Caligula due to the memory, selective mechanisms, repressions and amplifications.

Keywords: Calígula, *logos, pathos,* existencialismo, teatro del absurdo.

1. Introducción

Albert Camus (1913-1960) escenifica en *Calígula* (1945) el conflicto del joven emperador que después de la muerte de su hermana y amante, Drusila, se convierte en un hombre obsesionado por lo imposible (1. 4).

El abordaje de Calígula nos remite a dos planos de representación. Por una parte, la referencia histórica que nos ofrece Suetonio[1] acerca del emperador que

[1] Cayo Suetonio Tranquilo nació en el año 69 d.C. y murió en 140. Cronista de los tiempos

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_16

gobernó desde el 37 al 41 d. C.; y por otra, la filosófica en la que Camus nos plantea una reflexión acerca de la existencia, perspectiva desde la cual nos proponemos analizar en la obra homónima el significado de conceptos tales como *rien, liberté, fou y raison* que expresan el pensamiento existencialista de mediados del siglo XX y que se asocian con la poética del absurdo. En este punto, es oportuno considerar el aporte de Dubatti[2] que siguiendo el aporte de Esslin, destaca que el "absurdo camusiano" es peculiar ya que no realiza un desmontaje del teatro moderno tal como lo plantearon Beckett o Ionesco, sino que lo hace con un estilo racional, elegante y discursivo de un moralista del siglo XVIII y con una cuidada estructura.

2. La lectura biográfica como metatexto de *Calígula*

La biografía de Calígula en *Vida de los doce césares* de Suetonio nos aproxima a la vida del imperio romano cuyas relaciones políticas y sociales se regían por una crueldad naturalizada entre los ciudadanos. Nuestra síntesis destaca los ejes que atraen el interés del lector y que presuponemos afectaron la recepción de Camus al concebir su personaje. En dicho recorrido, es fundamental observar que al desviarlo del contexto histórico ha transformado al personaje en un signo teatral para representar el conflicto de la existencia en otro tiempo y en otro espacio. Si bien el texto de Suetonio ofrece aspectos verosímiles de la historia de Calígula en su condición de soldado y gobernante en su rol de bisnieto del emperador Augusto, no deja de conmover por la visión contradictoria con la que aborda su caracterización en la que aflora un discurso lindante con la creación poética a partir de la cual nos muestra a un emperador que disfruta de la poesía, que tiene el deseo de poseer la luna y cuyo enamoramiento lo llevó a la locura.

A los veintiún años, recuerda Suetonio demostraba su crueldad; sin embargo destaca que "Tenía pasión especial por el baile teatral y por el canto. Tiberio no contrariaba tales gustos, pues creía que con ellos podía dulcificarse su condición feroz" (11. 85). Fue dueño absoluto del estado, "excitaba el cariño público", rehabilitó a los condenados y desterrados y suspendió todas las persecuciones instituidas antes de su llegada al gobierno, no tenía oídos para los delatores, publicó las cuentas del imperio (16. 89), ofreció dinero, comidas suntuosas, espectáculos donde ofrecía regalos y cestos de pan y carne (18).

Camus no se distancia de esta descripción hiperbólica de Calígula y en este sentido podemos inscribir su obra en el teatro histórico ya que su personaje viene con una lectura histórica que nos lleva a relacionar el texto y un metatexto.

del Imperio Romano realizó un valioso aporte historiográfico de su época. Fue exiliado por el emperador Adriano después de haber sido apartado de la corte y de su tarea de archivista.

[2] Dubatti 2005: 1.

Podemos atribuir también, según lo señalado por Girardet[3] que en la construcción del personaje histórico y sus acciones, la representación del personaje se ha resignificado, se ha elaborado míticamente según los juegos ambiguos de la memoria, sus mecanismos selectivos, sus represiones y amplificaciones. En este sentido, Calígula viene señalado con su nombre, con una asociación histórica que lo focaliza en el ejercicio del poder desmedido a partir del momento en el que la crónica del historiador deja de hablar del príncipe y decide referirse al *monstrum* (22. 93).

Además de las cualidades que comparten los personajes de Suetonio y Camus, otro aspecto que los une es la ubicación espacio-temporal circunscripta en el Imperio Romano, concepto que podemos leer como un lexema de autoridad, como una referencia del poder desmedido y de la locura. En esta reactualización, Roma se resignifica como metonimia del mundo sujeto a las normas o leyes arbitrarias que imponen los gobernantes.

En ese escenario, Camus destaca la adoración fetichista de Calígula por los bienes, su locura y el erotismo en relación con dos personajes femeninos, Drusila y Cesonia "la vieja querida" (1. 5), amada entre tantas otras, y a la cual Camus le asigna el protagonismo de la confidencia y de la fidelidad porque es ella quien ama a Calígula.

En ambos autores, la muerte de Drusila es la causa de la transformación del emperador. Suetonio recuerda:

> Cuando murió ella, hizo suspender todos los negocios, y durante algún tiempo fue delito capital haber reído, haberse bañado, haber comido con los parientes o con la esposa y los hijos. Como enloquecido por el dolor, se fugó una noche de Roma, atravesó sin detenerse la Campania y llegó a Siracusa, de donde volvió tan bruscamente como fue, con la barba y los cabellos desmesuradamente crecidos. A partir de entonces, no juró más que por la divinidad de Drusila, hasta en las circunstancias más solemnes y hablando al pueblo y a los soldados. (24. 95)

Por su parte, Camus destaca a través de uno de los personajes, el Primer Patricio:

> […] *Il aimait Drusilla, c'est entendu. Mais elle était sa soeur, en somme. Coucher avec elle, c'était déjà beaucoup. Mais bouleverser Rome parce qu'elle est morte, cela dépasse les bornes.* (1.1)
>
> Amaba a Drusila, de acuerdo. Pero al fin y al cabo, era su hermana. Acostarse con ella era mucho. Pero trastornar a Roma porque haya muerto, eso ya es pasarse de la raya.

[3] Girardet 1999: 69.

Es este hecho el que determina la relación conflictiva de Calígula con quienes lo rodean y lo que modifica la vida del imperio. En su primera aparición, es descripto con expresión enajenada, sucio y con el pelo desgreñado (1. 3). En esta condición, busca la luna tal como Suetonio lo destaca:

> Por la noche, cuando la luna estaba en su pleno y en todo su esplendor, la invitaba a venir a recibir sus abrazos y a compartir su lecho. (22. 94)

Camus refiere esta circunstancia como una confesión de Calígula ante Helicón a quien le manifiesta su deseo de obtenerla aunque le sea imposible.

En Suetonio, la obsesión por la luna refuerza la locura del emperador; en Camus, adquiere el sentido de la búsqueda absoluta y utópica de la belleza, es un indicio de su separación del mundo que no comprende y que lo impulsa a manifestar:

> *Simplement, je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible. Les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes.* (1. 4)
>
> Simplemente, sentí en mí, de pronto, la necesidad de lo imposible. Las cosas, tal como son, no me parecen satisfactorias.

Lo que para los demás es locura, para Calígula es el afianzamiento de su certeza que cuestiona el mundo:

> *J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.* (1. 4)
>
> Por eso necesito la luna o la felicidad o la inmortalidad, de cualquier cosa que sea descabellada quizás, pero que no sea de este mundo.

3. *Páthos* y *lógos* existencialista

Camus reelabora su personaje en relación con un discurso que enuncia conceptos centrales del existencialismo. Desde esta perspectiva, la obra representa la existencia como "un saber problemático, es ella misma una condición o un modo de ser problemático"[4]. En este sentido, el conflicto de Calígula está vinculado con una alteración en sus expectativas puesto que lo que sueña no se adecua al pragmatismo de quienes lo rodean y a lo que se espera de él. De este modo, el personaje desarrolla una actividad intelectual que refleja una tensión entre *páthos* y *lógos* cuyo recorrido léxico se registra a

[4] Chiodi 1962: 45.

través de *rien, liberté, fou, raison* y que ubican en el centro de la reflexión al hombre y su rol en el mundo.

Para Camus[5], el significado de *rien* se concibe como un estado del espíritu en el cual el vacío se hace elocuente, en que la cadena de los gestos cotidianos se rompe y esto es visto como el primer signo de absurdidad. Este concepto es el que da inicio a la obra a través de los personajes que buscan y esperan la aparición de Calígula : *toujours rien/rien le matin, rien le soir, rien depuis trois jours, […] toute la campagne est battue, il n'y a rien à faire* (1. 1) *Rien*.

En su lógica, Calígula, decepcionado, se mortifica con la nada:

> *Non, mais regarde-les, Coesonia. Rien ne va plus. Honnêteté, respectabilité, qu'en dira-t-on, sagesse des nations, rien ne veut plus rien dire. Tout disparaît devant la peur.* (2. 5)
>
> No. Pero…míralos, Cesonia. Nada. La honestidad, la respetabilidad, el que dirán, la sabiduría de las naciones, nada significa ya nada. Todo desaparece ante el miedo.

En la última escena, delante de un espejo, se lo dice a sí mismo, ya convencido de que todo lo expulsa del mundo:

> *Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure. […] Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne. Hélicon! Hélicon! Rien! Rien encore.* (4. 14)
>
> Nada hay, en este mundo ni en el otro que esté hecho a mi medida. […] No he tomado el camino que necesitaba, no he conseguido nada. Mi libertad no es la buena. ¡Helicón!, ¡Helicón!, ¡Nada!. Nada todavía.

De la percepción de la nada, se deriva la disconformidad y la crítica del mundo pero ello le impone una "ética de lo absurdo" que se traduce en "lucha y desgarramiento"[6].

Frente a esta certeza, otro término que moviliza al hombre es el ejercicio de la libertad absoluta que no busca justificaciones ni excusas. El pensamiento de Calígula acerca de la naturaleza humana se propone desde una mirada existencialista lo que en términos de Sartre[7] no es una naturaleza orgullosa de sí misma, sino de una condición temerosa, incierta y desamparada que le otorga la noción de que "está condenado a ser libre" y, bajo esta condición, obligado a buscar un sentido y una explicación a la existencia. Condenado, porque no se ha creado a

[5] Camus 1980: 22.
[6] Dubatti 2005: 3.
[7] Sartre 1969: 49.

sí mismo, y sin embargo, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. Bajo este principio, el emperador con su poder devaluado y sin ornamentos expone su humanidad y el deseo de cambiar el orden del mundo. Proclama entonces que a partir de él: "Hoy, y en los tiempos venideros, la libertad no tendrá ya fronteras " (1. 9). Calígula juzga que los hombres en general se ocupan de seres y cosas (1. 10) y ello es lo que los hace esclavos. Quereas, le expresa que no hay más remedio que vivir en estas condiciones, si queremos vivir en el mundo. No obstante ante la falta de libertad, Calígula se propone como "el único hombre libre". Como emperador se atribuye la facultad de restituir la libertad al imperio pero tal como lo señala, "con ella empieza una gran prueba" (1. 10). Esta certeza se corresponde con la toma de conciencia de su insatisfacción y del sufrimiento de la existencia:

> *Oh ! Coesonia, je savais qu'on pouvait être désespéré, mais j'ignorais ce que ce mot voulait dire. Je croyais comme tout le monde que c'était une maladie de l'âme. Mais non, c'est le corps qui souffre. Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête creuse et le coeur soulevé. Et le plus affreux, c'est ce goût dans la bouche. Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois. Il suffit que je remue la langue pour que tout redevienne noir et que les êtres me répugnent. Qu'il est dur, qu'il est amer de devenir un homme !* (1. 11)

> […] Oh, Cesonia! Yo sabía que era posible estar desesperado, pero ignoraba el significado de esa palabra. Creía, como todo el mundo, que era una enfermedad del alma. Pero no, el cuerpo es el que sufre. Me duele la piel, el pecho, los miembros. Tengo la cabeza vacía y el estómago revuelto. Y lo más atroz es este gusto en la boca. Ni de sangre, ni de muerte, ni de fiebre, sino de todo eso a la vez. Basta que mueva la lengua para que todo se ponga negro y los seres me repugnen. ¡Qué duro, qué amargo es hacerse hombre!"

Al reconocer la condición que "en todo el imperio romano soy [es] el único hombre libre" (1. 10) no se paraliza, por el contrario, su palabra se convierte en acción. De este modo la libertad es una gran prueba que se abre en el horizonte y el único que puede transitarla es el hombre. Sin la certeza de un resultado fehaciente, lo que se propone es la aventura. En su ilusión de ejercer el poder absoluto ordena: "Id a anunciar a Roma que le ha sido restituida al fin la libertad y que con ella empieza una gran prueba" (1. 10).

El darse cuenta de que existe un mundo asociado con el sufrimiento lo impulsa a la acción, a la posibilidad de usar su poder para transformar el mundo:

> *a volonté est de le changer. Je ferai à ce siècle le don de l'égalité. Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être, moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.* (1.11)

> Mi voluntad es cambiarlo. Haré a este siglo el don de la igualdad. Y cuando todo esté nivelado, lo imposible al fin en la tierra, la luna en mis manos, entonces, quizá, yo mismo esté transformado y el mundo conmigo; entonces, al fin, los hombres no morirán y serán felices.

La reflexión de Calígula sitúa al personaje en una expresión afectiva reveladora del existencialismo. Tal como puntualiza Chiodi[8], angustia, miedo, náusea no son estados de ánimo sino "sentimientos reveladores" a través de los cuales la existencia toma conciencia de algunos caracteres constitutivos del propio ser. Este estado provoca en Calígula un momento de "contemplación liberadora", de conquista y de posesión del propio ser auténtico. De este modo, Camus[9] asocia lo absurdo con la náusea que define como "este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos".

Según el aporte de Dubatti[10], Camus caracteriza a su personaje por su acción física y más tarde por la explicitación verbal del pensamiento. Esta progresión oscila de un sujeto-hacedor , un generador de hechos, a un sujeto – ideólogo que se sintetiza en la idea extrema de reemplazar a los dioses:

> *On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incomprehensible des dieux. C'est cela que tes compagnons de tout à l'heure ont appris à adorer.* (3. 2)

> Nadie comprende el destino y por eso me he erigido en destino. He adoptado el rostro estúpido e incomprensible de los dioses. Eso es lo que tus compañeros de hace un momento han aprendido a adorar.

Los verbos *comprendre* (1. 9), *savoir* (1. 4), *voir* (1. 6) refuerzan la lógica del discurso de Calígula en las situaciones en las que apartado de la *doxa*, desea que los demás comprendan la inutilidad del mundo concebido desde la comodidad y el conformismo: Antes no lo sabía, ahora lo sé (1. 4) / quizá baste con permanecer lógico hasta el fin (1. 4).

El razonamiento de Calígula es lógico, "[il] [a] decidé d`être logique" (1. 8) lo que se expresa mediante el uso de conectores lógicos, temporales, conjunciones de coordinación tales como *premier temps* (1. 8); à *raison de* (1. 8); *en effet* (1. 8); *mais* (1. 8). En el recorrido de esta escena, por ejemplo, todos los medios discursivos le sirven para expresar la seguridad de su propósito que es el de usar arbitrariamente el dinero de sus súbditos, disponer de sus bienes y tener en sus manos la vida y la muerte de ellos. Su conclusión es que:

[8] Chiodi 1962: 86.
[9] Camus 1980: 25.
[10] Dubatti 2005.

> *Notez d'ailleurs qu'il n'est pas plus immoral de voler directement les citoyens que de glisser des taxes indirectes dans le prix de denrées dont ils ne peuvent se passer. Gouverner, c'est voler, tout le monde sait ça.* (1. 8)
>
> […] no es más inmoral robar directamente a los ciudadanos que infiltrar impuestos indirectos en el precio de las cosas que les son imprescindibles. Como todo el mundo sabe, gobernar es robar.

En el siguiente pasaje, *alors, car* organizan el pensamiento de Calígula en una relación causa- consecuencia que lo sitúa en su discurso como maestro en el arte de vivir en la verdad:

> *Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité ! Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque, Hélicon. Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle.* (1. 4)
>
> Entonces todo a mi alrededor es mentira, y yo quiero que vivamos en la verdad. Y justamente tengo los medios para hacerles vivir en la verdad. Porque sé lo que les falta, Helicón. Están privados de conocimiento y les falta un profesor que sepa lo que dice.

En su devenir trágico, la visión del mundo de Calígula lo distancia de quienes lo rodean y se contraponen de este modo la locura y la razón. Cesonia reconoce que Calígula sólo "ve su idea" (1. 6). El tercer patricio lo ve como *le plus insensé des tyrans* (2. 2). Quereas, uno de los impulsores de la conspiración, reconoce:

> C*e n'est pas sûr. Les empereurs fous, nous connaissons cela. Mais celui-ci n'est pas assez fou. Et ce que je déteste en lui, c'est qu'il sait ce qu'il veut.* (2. 2)
>
> No es seguro. Hemos conocido emperadores locos. Pero este no está bastante loco. Y lo que yo detesto en él, es que sabe lo que quiere.

Enfrentado con los demas, Calígula refuerza su convicción al señalar:

> *Oui. Enfin ! Mais je ne suis pas fou et même je n'ai jamais été aussi raisonnable.* (1. 4)
>
> Sí, ¡En fin! Pero no estoy loco y aún más: nunca he sido tan razonable.

No obstante, progresivamente la omnipotencia de Calígula va teniendo limitaciones y el momento evidente de esta negación la postula Quereas quien defiende la vida y la felicidad y no cree que se pueda llevar lo absurdo hasta sus últimas consecuencias (3. 6).

4. Conclusión

A través del análisis, hemos podido constatar que el personaje de Calígula está codificado a partir de la referencia histórica de Suetonio que se focaliza en la contradicción y el ejercicio desmedido del poder.

Situado en el siglo XX, la referencia metonímica vincula a Calígula con el poder; en su significado metafórico, es la encarnación de un hombre absurdo que en la progresión de su conciencia asume una lucha que está condenado a perder. Es, en síntesis, una inteligencia que debate ideas acerca de la validez del mundo y de su vínculo conflictivo consigo mismo y con los demás. En su enunciación, el personaje actualiza conceptos tales como *raison, logique, rien, liberté* que funcionan como referencia de la poética del absurdo y de la filosofía existencialista.

Tanto en Suetonio como en Calígula está el funcionamiento retórico del monstruo con la diferencia de que en el discurso clásico la anomalía se instala frente a los otros que le temen. En Camus, si bien los actos desmedidos de Calígula provocan el rechazo de los demás, es la introspección del personaje la que lo lleva a encontrarse frente a sí mismo y con su propia monstruosidad:

> […] *J'ai tendu mes mains, je tends mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours toi en face de moi, et je suis pour toi plein de haine.* (4.14)
>
> He tendido mis manos, tiendo mis manos y eres tú al que encuentro. Siempre tú frente a mí, y estoy lleno de odio hacia tí.

Bibliografía

Camus, A. (1993), *Caligula*. Paris: Gallimard.

Camus, A. (1980), *El mito de Sísifo.* Buenos Aires: Losada.

Chiodi, P. (1962), *El pensamiento existencialista*. México: Uteha.

Dubatti, J. (2005), *"Calígula"* de Albert Camus, ejemplo y contramodelo de una ética absurda", *Dramateatro (revista digital) 14*. Maracay, Venezuela.

Girardet, R. (1999), *Mitos y mitologías políticas.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Sagastume, J. (2007), *Responsabilidad ética en la lectura del texto teatral.* La Plata: Ediciones al Margen.

Sartre, J.-P. (1969), *El existencialismo es un humanismo.* Lima: Ediciones Huáscar.

Suetonio (1994), *Los doce césares.* Madrid: Globus.

En Latinoamérica

(Página deixada propositadamente em branco)

La afición a Grecia de Pedro Henríquez Ureña y el nacimiento de Dioniso en México a comienzos del siglo XX

(Pedro Henríquez Ureña's love for Greece and the birth of Dionysus in Mexico at the beginning of the 20th century)

Analía Costa (analiacostam@gmail.com)
Universidad Nacional de Rosario

Resumen — Este trabajo indaga la puesta en escena del mito de Dioniso y la afición de Pedro Henríquez Ureña por la tradición clásica en México a comienzos del siglo XX.

Palabras Clave: Dioniso, tradición clásica, México, tragedia, paideia.

Abstract — This work analyses the staging of the myth of Dionysus and the love of Pedro Henriquez Urena by the classical tradition in Mexico in the early twentieth century.

Keywords: Dionysus, classical tradition, Mexico, tragedy, paideia.

Ciudad de México, noche del 25 de diciembre de 1908: en esta ocasión, un grupo de escritores se da cita en una majestuosa casa, propiedad de Ignacio Reyes, donde tiene lugar una celebración altamente significativa para la historia cultural mexicana. El grupo de invitados es reducido, homogéneo, ninguno de ellos supera los treinta años de edad, todos se conocen entre sí y cuentan ya con un cierto renombre dentro del ambiente cultural de la ciudad de México. Estaban presentes esa noche: el anfitrión y su sobrino, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Rubén Valenti y se estima que pudieron haber asistido también Julio Torri, Jesús T. Acevedo y Ricardo Gómez Robelo[1].

El encuentro no consistió en una tertulia o reunión de lectura como las que eran habituales entre este grupo de jóvenes, y esto no sólo se debe a la elección de la fecha –teniendo en cuenta que se dieron cita el mismo día de la celebración de la Navidad-, sino porque en ella se llevó a cabo la lectura, por parte de Pedro Henríquez Ureña, de un pequeño drama de su autoría o "ensayo de tragedia griega" como él prefirió llamarlo, por medio del cual anuncia y celebra el nacimiento de Dioniso. A la manera de un ritual de iniciación, imitando las formas y el lenguaje de los poetas trágicos, su autor da lectura a este texto que anuncia el advenimiento de Dioniso y el deseo de la ciudad -expresado a través del coro- de que se convierta en su dios tutelar. La trama si bien se toma algunas licencias, no se aparta demasiado

[1] Datos brindados por Quintanilla 2002: 619-620.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_17

de las versiones más conocidas del mito (es sorprendente su escritura porque por momentos creemos estar ante una auténtica tragedia griega si no fuera porque su prosa adopta las modulaciones propias del siglo XIX); su escritura es un "ejemplo antiguo" y Pedro Henríquez Ureña se muestra con este trabajo como un verdadero guardián del gusto por la antigüedad.

Dioniso es presentado en el texto como aquel que nace dos veces, como el que llega siendo un "dios niño, vestido de blanco y oro, a anunciarnos su poder", introduciendo el "entusiasmo de su culto"; ante cuya aparición el coro exclama: "¡Llega, dios niño, dios virginal, coronado de yedra, coronado de pámpanos, coronado de serpientes; Dioniso fructuoso, lleno de aromas, portador de mieles, amigo de Deméter, maestro de las Gracias; Bromio deleitable, Evio inspirador, Baco benévolo, Leneo resonante, Zagreo rugiente, libertador de corazones, libertador de espíritus! Inspíranos para que dignamente celebremos tus ritos; inícianos en tus misterios sagrados; aquí tendrás tu templo, cabe las fuentes gratas"[2]. Es con esta evocación, en esta fiesta, en la tertulia, en la noche de Navidad, en que se homenajea al dios de la vid, de la metamorfosis, de la máscara, cuando estos jóvenes "atenienses" (la mayoría de ellos fundarán e integrarán meses después el Ateneo de la Juventud) organizan y asisten a una suerte de ritual profano que se propone consagrar el renacimiento de la vida, el arte y la literatura.

Si este pequeño drama transcurre en la Tebas de Cadmo y Harmonía, si a través de él se prepara a la ciudad para recibir la presencia embriagante y entusiasta del dionisismo, su representación tiene lugar en el México de principios de siglo XX y en una fecha clave -1908- por encontrarse enmarcada en una serie de acontecimientos históricos literarios que otorgan a este texto y a su presentación/representación, un valor simbólico relevante para la formación de la cultura de ese país. Nos referimos a la importancia que el helenismo cultural va a ir adquiriendo en el contexto mexicano de principios de siglo y fundamentalmente de la mano del dominicano Pedro Henríquez Ureña y con una alta repercusión en su discípulo y amigo, Alfonso Reyes. En estas primeras décadas del siglo XX, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y el mexicano Alfonso Reyes, a la par que se declaran los "últimos herederos del modernismo" –junto a un grupo de escritores congregados en torno a la Revista *Savia Moderna* (1906)-, dan testimonio del restablecimiento de la "cultura de las humanidades", a través de sus conferencias-ensayos didácticos, vinculados a un "magisterio" que intenta transmitir la relación existente entre el "arte-poética" y el "arte de la enseñanza" y que buscan proyectar en la juventud de América. Este tipo de discursos encuentra un importante antecedente en la Argentina con las conferencias dictadas en la Universidad de la Plata o de Tucumán por Leopoldo Lugones, quien no es el único autor argentino que demuestra la importancia

[2] Henríquez Ureña 2000: 14.

que la cultura clásica tuvo en los tiempos de la reorganización nacional ya que tanto Cané, con su discurso sobre "La enseñanza clásica", pronunciado en 1901 en la Facultad de Filosofía y Letras, como Ricardo Rojas, con su disertación sobre la "Valoración Social de las Humanidades", dictado en 1932 y en la misma Facultad; los anticipan y los secundan.

En el contexto mexicano, entonces, el primer paso vendrá de la mano de la fundación, en 1907, de la Sociedad de Conferencias donde se realizaban lecturas comentadas de los textos griegos. Estas conferencias fueron organizadas –según declara Pedro H. Ureña en sus *Memorias* (escritas a partir de junio de 1909)[3]- porque sus amigos ya eran asiduos lectores de los griegos y, si bien él fue el impulsor de este programa de lecturas, efectivamente su helenismo encontró un ambiente propicio y estimulante para el ejercicio de su magisterio. El texto del pequeño drama leído por su autor –y que se vuelve el centro de la ceremonia celebrada en honor de Dioniso esa noche mexicana de 1908- indica que este gesto y su elección no pudieron ser ajenos a la influencia de obras como *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche o los estudios de Walter Pater que él mismo tradujo y publicó en la *Revista Moderna* y de otros escritos dedicados a la mitología griega y al culto griego a los dioses a que se aplicaron los hombres del siglo XIX y que fueron leídos y estudiados por Pedro Henríquez Ureña, tal como él mismo manifiesta en sus memorias cuando afirma:

> En 1907 (un año antes de la escritura del texto que nos ocupa) tomaron nuevos rumbos mis gustos intelectuales. La literatura moderna era la que yo prefería; la antigua la leía por deber, y rara vez llegué a saborearla. Pero, por la época de las conferencias, mi padre había ido a Europa, como delegado de Santo Domingo a la conferencia de La Haya; y le pedí me enviara una colección de obras clásicas fundamentales y algunas de crítica: los poemas homéricos, los hesiódicos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, los poetas bucólicos, en las traducciones de Leconte de Lisle, Platón en francés, la *Historia de la literatura griega* de Otfried Müller, los estudios de Walter Pater (en inglés), los *Pensadores griegos* de Gomperz, la *Historia de la filosofía europea* de Alfred Weber, entre otras. La lectura de Platón y del libro de Walter Pater sobre la filosofía platónica me convirtieron definitivamente al helenismo[4].

Además, vale señalar que en 1908, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes preparan y publican la edición mexicana del *Ariel* de Rodó (su sermón laico, como atinadamente lo llamó Carlos Real de Azúa, por la influencia romántica del profetismo intelectual), quien diera a través de este libro, la primera "clase magistral" a la juventud de América, tomando como base el legado helénico. Para 1909 se consolida la formación de la empresa ateneísta, con la constitución

[3] Cf. Henríquez Ureña 2000: 122-124.
[4] Henríquez Ureña 2000: 122-123.

del Ateneo de la Juventud, el que pasará a convertirse –luego del Centenario y tras el término del porfiriato- en Universidad Popular.

La formación de los Ateneos, tanto en Buenos Aires como en México, cumplió no sólo una función de consagración entre los escritores de la época –conformando un importante centro de legitimación entre sus miembros, de autoconsagración recíproca- sino que además llegaron a convertirse en centros de formación y de difusión de las nuevas propuestas estéticas. La ideología dominante en el campo cultural por los años de la creación del Ateneo mexicano es el positivismo –introducido en México de la mano de Barreda en 1867-, a través del cual los programas educativos se centran cada vez con mayor insistencia en el estudio de las ciencias. Frente al panorama político y social reinante, el que se ve agravado por la inflexible concepción social del porfiriato, las nuevas generaciones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX se inclinan por la defensa de las humanidades y toman como modelo la tradición clásica y los numerosos estudios sobre el tema publicados en Europa por esos años (Nietzsche, Wilamowitz, Walter Pater, Livingston, Bérard por nombrar solo algunos). Además, el Modernismo brinda su inconfundible sello cosmopolita, basado en el intercambio entre las literaturas provenientes de diferentes épocas y culturas, y provocando importantes afinidades estéticas entre los escritores ateneístas, la mayoría de los cuales colaboran con uno de los órganos más representativos de este movimiento en México: la *Revista Moderna* (en la que aparecerá publicada la versión leída por Pedro Henríquez Ureña en el banquete navideño/dionisíaco, unas semanas después; así como también su traducción de los *Estudios griegos* del ensayista inglés Walter Pater).

La forma trágica griega será la elegida para los primeros escritos literarios de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes; este último se ha destacado especialmente con la publicación en 1923 de su famoso poema dramático *Ifigenia Cruel*; pero no debemos olvidar que a la escritura de Ifigenia, lo precede el ensayo que Alfonso Reyes dedica a "Las tres Electras del teatro ateniense" , escrito entre 1908 y 1910 a pedido de su maestro –Pedro Henríquez Ureña y dedicada a él- como un ensayo de ideas griegas (al modo en el que él ensaya la escritura del pequeño drama), y en las que el joven mexicano expone con rigurosidad sus lecturas críticas y exhibe un sutil estilo parnasiano en su prosa. La elección del género trágico en el contexto mexicano tiene lugar complementariamente a la de lírica en Darío y a la épica desplegada por Leopoldo Lugones en Buenos Aires entre finales del siglo XIX y principios del XX, y ponen en evidencia la persistencia de los modelos clásicos en América Latina.

Tragedia, lírica, épica, cosmópolis, cosmopolitismo y esa relación inseparable que existe entre polis y política en las metrópolis hispanoamericanas en el cruce de los siglos, el nacimiento de Dioniso en México, dan cuenta del modo en que la cultura helénica formó parte de los programas culturales, ideológicos y políticos de la intelectualidad latinoamericana, obteniendo un lugar destacado como fuente en un doble sentido convergente: por un lado, Grecia se propone como

el modelo a seguir en el diseño de las ciudades-estado en formación, otorgando las bases espirituales y morales exigidas para el reordenamiento social de las flamantes Atenas hispánicas. Por el otro, Grecia será fuente del idealismo en el pensamiento y el arte y de allí provendrá su vitalismo y la fuerza inextinguible de su *paideia*. En esta doble vertiente, volver a Grecia posibilitará una propedéutica para que desde el coloquio y la cátedra se tracen los lineamientos básicos de los proyectos culturales y para que la elaboración de los programas de un nuevo orden social encuentren su formulación utópica e intenten proyectar sus efectos educativos y políticos.

Pedro Henríquez Ureña fue ante todo un maestro. Y su pregunta por la tradición, su lectura de los clásicos, su propuesta de retorno a la cultura de las humanidades encierra o contiene una pregunta sobre la función social de la literatura. Sobriedad y embriaguez caracterizan a este maestro de las letras hispanoamericanas que ha recibido el apodo de Sócrates por sus contemporáneos, por su *paideia*, por el heroísmo cultural[5] con que ha sostenido su utopía de América. Pedro Henríquez Ureña es representativo de un ideario de época y con este ensayo de tragedia, el dominicano comienza a desplegar una intensa tarea de reflexión destinada a dar cuenta de su programa cultural; y vuelve a Grecia, porque Grecia (y cito un fragmento de la conferencia que diera en ocasión de la reapertura de las clases en la Escuela de Altos de Estudios de México en 1914):

> … no es solo mantenedora de la inquietud del espíritu, del ansia de perfección, maestra de la discusión y de la utopía, sino también ejemplo de toda disciplina. De su aptitud crítica nace el dominio del método, de la técnica científica y filosófica; pero otra virtud más alta todavía la erige en modelo de disciplina moral. El griego […] creyó en la perfección del hombre como ideal humano, por humano esfuerzo asequible, y preconizó como conducta encaminada al perfeccionamiento, como prefiguración de la perfecta, la que es dirigida por la templanza, guiada por la razón y el amor. El griego no negó la importancia de la intuición mística, del delirio –recordad a Sócrates- pero a sus ojos la vida superior no debía ser el perpetuo éxtasis o la locura profética, sino que habría de alcanzarse por la sofrosine. Dionisos inspiraría verdades supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos[6].

-afirma convencido de la que la educación –entendida en el amplio sentido humano que le atribuyeron los griegos- es la única salvadora de los pueblos.

[5] Weinberg, Liliana (2010), "Pedro Henríquez Ureña; hacer legible la revolución", in Martínez Carrizales, Leonardo coord. 2010: 51-107.

[6] Henríquez Ureña 2000b: 18.

Bibliografía general

García Morales, A. (1992), *El Ateneo de México 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.

Henríquez Ureña, P. (1982), *La utopía de América*. Caracas: Ed. Ayacucho.

Henríquez Ureña, P. (2000a), *Memorias. Diario. Notas de Viaje*. México: Ed. Del Fondo de Cultura Económica.

Henríquez Ureña, P. (2000b), "El nacimiento de Dionisos" y "La cultura de las humanidades", in Abellán, J. L., Barrenechea, A. M. (eds.), *Ensayos***.** Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 5-17; 18-28.

Martínez, J. L. (ed.) (1986), "Introducción 1907-1914", in *Correspondencia I (correspondencia entre Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes)*. México, Fondo de Cultura Económica: 9-39.

Martínez Carrizales, L. (ed.) (2010), *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Quintanilla, S. (2002), "Dioniso en México o como leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos", in *Historia mexicana* 51 (3): 619-663.

Quintanilla, S. (2008), "Nosotros. La juventud del Ateneo de México". México: Ed. Tusquets.

Edipo en Latinoamérica. Todo un show. Un acercamiento a *Edipo rey y su señora mamacita* de Peky Andino Moscoso
(Oedipus in Latinoamerica. A show. An approach of Peky Andino Moscoso' *Edipo rey y su señora mamacita*)

Silvana Soledad Ferrari (silsolferrari@hotmail.com)
UADER

Resumen — El presente trabajo pretende realizar un recorrido, desde el campo literario, de la obra teatral *Edipo rey y su señora mamacita (presidente que se casó con su madre)* (1998) de Peky Andino Moscoso (Ecuador, 1962). El objetivo de éste es mostrar cómo, a través de las relaciones que existen con la obra de Sófocles y los discursos sociales contemporáneos -intertextual (Genette: 1962; Kristeva: 1968) e interdiscursiva (Angenot: 1984) - y la utilización de la parodia, la ironía y el humor ácido para la reconstrucción del mito clásico, se intenta realizar una reflexión histórico-social de Ecuador y del mundo contemporáneo.

Palabras Clave: *Edipo Rey,* intertextualidad, interdiscursividad, teatro latinoamericano, Andino Moscoso.

Abstract — The following article aims to present a review from the literary field of the 1998 play by Peky Andino Moscoso (Ecuador, 1962): *Edipo rey y su señora mamacita (presidente que se casó con su madre)*. It tries to show how, by means of the existing relationship between Sophocles' work and contemporary social discourses, —intertextual (Genette; 1962; Kristeva: 1968) and interdiscursive (Angenot: 1964) — as well as the use of parody, irony and caustic humour to rebuild the classic myth, it expects to make a socio-historical appraisal of Ecuador and the contemporary world.

Keywords: *Oedipus the King*, intertextuality, interdiscursivity, Latin-American theatre, Andino Moscoso.

> Los reyes nacemos para perpetuar las desgracias del poder y para dar de comer a los paparazzis.
> Peky Andino Moscoso

Este trabajo pretende realizar un análisis del texto dramático *Edipo rey y su señora mamacita (presidente que se casó con su madre)* (1998) del autor y director ecuatoriano Peky Andino Moscoso (n. 1962). En este recorrido se intenta desentrañar cómo a partir de las relaciones que se pueden encontrar en la obra, no solo con su hipotexto *Edipo Rey* de Sófocles; sino también con los distintos discursos sociales, se realiza una reflexión histórico-social del mundo contemporáneo.

Peky Andino Moscoso califica sus obras como bombas que planta sobre

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_18

el escenario[1], que pretenden ser más que una simple puesta en escena, ya que tienen que explotarle al espectador. Para construirlas utiliza diferentes discursos y es esto lo que se intenta analizar aquí. Por ello se deben tener en cuenta dos conceptos teóricos: por un lado, intertextualidad que según Julia Kristeva manifiesta que la escritura es considerada "(...) como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción y réplica a otro texto"[2]. *Edipo rey y su señora mamacita,* retoma la tragedia de Sófocles y la mitología griega para parodiarlas a través de la reescritura.

Pero la obra no se agota en esto, sino que también entrelaza discursos sociales y es por ello que se introduce el segundo concepto: interdiscursividad, definido por Angenot como "(…) interacción e influencias axiomáticas de discursos continuos"[3]. Desde una concepción de interacción sincrónica, va a entender un texto como "(…) una costura, un zurcido de 'collages' heterogéneos de fragmentos erráticos del discurso social, integrados a un *telos* particular"[4].

Es a partir de esta idea que se considera a la obra de Andino Moscoso como interdiscursiva, ya que no solamente está presente en ella el discurso literario, sino que también trabaja, como casi toda la obra del dramaturgo, temáticas sociales actuales; en este caso la política y la influencia de los medios masivos de comunicación. Por esto, se entraman en la escritura programas televisivos, el discurso publicitario, canciones, creencias y aspectos históricos sociales.

Las estrategias que utiliza el autor para montar el texto dramático son la parodia, la ironía y el humor ácido que le permiten reconstruir a su antojo el mito clásico. Los personajes, Edipo y Yocasta, son sometidos al escarnio público a través de la televisión porque no desean cumplir los designios del destino.

La obra está situada temporal y espacialmente, como leemos en el prólogo "Año (1997), sala de ejecuciones del hospital de Tebas"[5]. Por lo tanto, ya se está marcando la diferencia con el hipotexto[6], hay un cambio de espacio y tiempo, se trae al presente la tragedia griega, pero también se puede considerar que Andino Moscoso continúa la obra de Sófocles o, para decirlo de otro modo, pretende cambiar su final. Ya que la trágica relación entre Edipo y Yocasta, es un hecho público: "La madre que tuvo hijos, y el hijo que tuvo hermanos en su madre fueron encerrados en la Sala de Emergencias del Hospital de Tebas: la profecía se ha cumplido"[7]; pero la diferencia fundamental es la rebelión que los protagonistas van a manifestar

[1] Hartwig *et al.* 2008: 92.
[2] Kristeva 1969: 195.
[3] Angenot 1984: 74.
[4] Angenot 1984: 69.
[5] Geirola 2010: 501.
[6] Teniendo en cuenta la definición de hipertextualidad, acuñada por Gerard Genette 1989.
[7] Geirola 2010: 501.

sobre cumplir con su destino, destinos que ellos ya conocen: "(…) Si paramos la ejecución de mi aorta y de tus ojos, ¿qué pasaría?"[8], le pregunta Yocasta a su marido/hijo. Ante esta negativa el presidente y su esposa son sometidos al show de la televisión.

Es posible seguir encontrando diferencias y semejanzas con la obra clásica Griega. El segundo acto, de los once con los que cuenta, sin incluir el prólogo, se titula "¿Quién eres Yocasta? ¿Quién eres Edipo?", los personajes encerrados en la celda del hospital se interrogan, para intentar desentrañar la verdad. Intentan convencerse de su realidad, sin dejar de lado el humor ácido: "Yocasta: (…) ¿cómo deberé llamarte, Edipo? ¿Mi Rey, mi marido, o hijo mío? / Edipo: Llámame con el nombre que nunca me has llamado, llámame… enfermero"[9]. Este diálogo remite a la tragedia de Sófocles, ya que en ella Yocasta manifiesta: "(…) ¡Ay! ¡Ay, desgraciado! Este es el único nombre que puedo llamarte, y nunca te llamaré de otro modo"[10].

Aquí también se menciona a uno de los personajes clave de la tragedia griega, Layo: "(…) un flaco travesti (…) que sedujo al hijo del rey Pélope quien lo maldijo a que su descendencia se alimentara con su sangre"[11]. Sigue presente el vaticinio del oráculo, pero la figura del Rey Layo, es ridiculizada. Su muerte también sufre modificaciones: el monarca acostumbraba seducir jóvenes en los cruces de camino y es asesinado por un experto en crucigramas con un bisturí. Mientras que Sófocles explica su muerte de la siguiente manera: "(…) le dieron muerte, según se ha dicho, unos salteadores extranjeros en una encrucijada de tres caminos (…)"[12].

La Esfinge que Hera había enviado como castigo a la ciudad de Tebas, en la obra de Andino Moscoso es un profesor de Anatomía, que atormentaba al pueblo con el acertijo "del animal al que al amanecer le colocaban un reloj en el pecho, un laúd al mediodía, y al anochecer un corazón que no le servía para nada"[13]. La respuesta al igual que en la adivinanza de la Esfinge es el hombre. Pero en este caso, se puede reflexionar sobre el contenido de la misma: al envejecer, cuando la vida está llegando a su fin, el hombre adquiere un corazón, pero ya es tarde.

En la obra además son mencionados los hijos del matrimonio y Creonte, quien es uno de los personajes, que al igual que en la tragedia griega, pretende mejorar la situación del país. Con esto, se permite ejemplificar la relación hipertextual[14] de la obra con la tragedia de Sófocles y con la mitología, no solo la

[8] Geirola 2010: 504.
[9] Geirola 2010: 503.
[10] S., *O.T.* 1072-1073.
[11] Geirola 2010: 503.
[12] S., *O. T.* 713-714.
[13] Geirola 2010: 503.
[14] Genette 1989.

relacionada con Edipo, ya que aparecen también otros personajes como Orestes o Agamenón.

En *Edipo Rey* se dirimen los sucesos que aquejan a Tebas fuera de Palacio, frente a los ciudadanos, los tiempos han cambiado y en la obra de Andino Moscoso todo sucede en un show televisivo, donde van a transitar diferentes personajes y distintos formatos; pero sobre todo donde el pueblo está del otro lado, formando parte del suceso.

Es a partir de esto que se puede pensar en diferentes relaciones interdiscursivas. El primer acto, "Payaso tv", dialoga directamente con el discurso periodístico, tres payasos presentan las noticias del día. Obviamente la más importante es el descubriendo de la situación del presidente y la primera dama; pero también encontramos, por ejemplo: "Los funcionarios del reino escapan a Corinto con los maletines de Pandora: la burocracia ha cumplido"[15]. Esta última expresión se repite en todas las informaciones, los vaticinios se van cumpliendo, excepto el que más les interesa: "¿Si todos han cumplido, por qué no has de cumplir tú, reina madre, con tu deber de apretarte el cuello? ¿Por qué, rey hijo, no has de pagar con tus ojos las deudas imprescriptibles del destino?"[16].

Se debe agregar, que los payasos mencionan a Tiresias, como un periodista que muestra en televisión "(…) mujeres peces y niños cobras (…)"[17]. Se puede pensar que el adivino ciego, que todo lo sabe, en la era de la comunicación es un periodista de investigación que se encarga de mostrar las verdades del mundo o un amarillista en busca de rating.

El cuarto acto, se titula "El show de las gorgonas", típico talk show, donde el público, calificado como idiota, en el piso o desde su casa puede realizarle preguntas a los invitados. Obviamente el tema a tratar será "Hijos que se casaron con sus madres". Con este simple apelativo con que se designa al espectador encontramos un guiño de desprecio hacia los productos televisivos y la incapacidad de discernimiento de los televidentes. Entre los que están en el estudio, interviene uno que permite entrever en sus dichos, una relación directa a los discursos de identificación partidario: "(…) Señor Edipo y señora Yocasta, reciban un saludo combatiente y revolucionario de todos los pacientes con esquizofrenia del hospital psiquiátrico de las Erinias, a quienes represento"[18].

Una de las llamadas efectuadas al programa es la realizada por Orestes, quien juzga a Edipo y al programa mismo:

> (…) Me parece el colmo, que programas serios y paradigmáticos como el suyo, Licenciada Gorgona, se preste para la exhibición de ese par de desvergonzados.

[15] Geirola 2010: 501.
[16] Geirola 2010: 502.
[17] Geirola 2010: 502.
[18] Geirola 2010: 508.

> Porque que alguien mate a su madre se entiende, y hasta se agradece, pero que alguien se case con ella es de un mal gusto que resiente las columnas de nuestra cultura helénica.
> Gorgona - ¿Quién habla?
> Parricida - Orestes, hijo y asesino de mamita Clitemnestra[19].

Este personaje mitológico, se introduce en la obra para juzgar. Si se enciende el televisor en este mismo momento, se encuentra a personas opinando, juzgando, construyendo teorizaciones sobre temas ajenos, simple y sencillamente por un minuto de aire.

A partir de este programa, Yocasta se pregunta qué pasaría si ellos fueran personas corrientes, sin fama. Esta estrategia de escritura, que se repetirá durante la obra, da pie al siguiente acto: "Un matrimonio corriente" en la cual hay un cambio de roles: Edipo cocina, mientras Yocasta mira un partido de fútbol. Cuando discuten, el marido va a quejarse de su esposa con su madre. Allí se produce la típica escena hijo-nuera-suegra, digna de cualquier telenovela.

La publicidad, es otro de los discursos que se destacan: "Edipo: Ahora solo somos unos reyes-esposos que suelen ir al supermercado a comprar polvo de ángeles. / Yocasta: Recomendado por *Edipo y su señora mamacita,* para todos los incestuosos del reino"[20]. O este spot que nos remite a otro internacionalmente conocido: "La imagen es nada, Freud, es todo"[21].

Claro que el médico austríaco no podía estar ausente. Tiene un lugar importante en la obra. Es otro de los productos de la televisión, un programa de preguntas y repuestas, presentado de la siguiente manera por el Coro: "Este es el Oráculo de Tebas. Pase usted a la rueda de la fortuna de su subconsciente y gánese un futuro sin culpas. Con ustedes, el conductor del oráculo, el Doctor Sigmund Freud y nuestro primer concursante, el señor Edipo"[22]. En forma intercalada, mientras Edipo responde los requerimientos del Freud, y en relación directa con sus respuestas, Yocasta canta fragmentos de canciones populares. Todas ellas tienen como temática "la madre", es posible identificar piezas de Leo Dan, Los Chalchaleros, José López, entre otros.

El Rey gana y obtiene un destino sin culpas. Edipo agradece: "(…) al oráculo y a mi destino, que me han permitido ser el único hombre que a pesar de llamarse Edipo no goza del complejo que lleva su nombre"[23]. Lo ha logrado, podrá estar tranquilo desafiando al destino.

---

[19] Geirola 2010: 507.
[20] Geirola 2010: 511.
[21] Geirola 2010: 511.
[22] Geirola 2010: 511.
[23] Geirola 2010: 512.

Pero este festejo dura muy poco. Creonte, desde un helicóptero, le recuerda que quien tiene el poder sobre el destino es Zeus. Por ello el próximo acto es un partido de ajedrez. Retrotrayendo al espectador a la idea de que los hombres son solo piezas de ajedrez que Dios mueve.

Nadie puede ganarle a Zeus, el Edipo de Sófocles lo sabe: "(…) no hay hombre que capaz fuera de forzar a los dioses en algo que no quieran"[24]. Pero el personaje de Andino Moscoso, se atreve a interpelar al dios: "(…) ¿Por qué no ordenas que el pueblo tome la jeringuilla y me reviente los ojos, por qué no dejas que construyan un cadalso y ejecuten a Yocasta? ¿Por qué no dejas que cumplan con su papel de verdugos?"[25]. A lo que el dios responde: "Cuando los reyes se hacen daño, el sistema continúa; cuando el pueblo les hace daño, el sistema se acaba. No quiero una revolución sino un cambio de piezas para continuar con el juego"[26]. No se va a aceptar una revolución, sino un cambio, el pueblo no puede intervenir, eso sería un daño irreparable al sistema político. Zeus gana la partida, Jaque Mate a los reyes, deben cumplir sus destinos: Edipo se arranca los ojos, Yocasta se coloca la banda presidencial.

El último acto, es una parodia de una Cadena Nacional. Yocasta, le habla al pueblo:

> (…) Hijos de Tebas, hijos de Edipo ahora podrán sacar a sus madres de las cajas mortuorias en que las ponen para adorarlas los segundos domingos de mayo, y podrán sentarlas en los altares de los manicomios para culparlas de sus miserias como lo hicieron conmigo, como lo harán con sus hijas, como lo hacen con sus esposas. Hijas de Tebas, hijas de Yocasta, ahora podrán parir esposos que las golpeen porque no son sus madres, ahora podrán casarse con hijos que las abandonen porque no son sus esposas. Ahora podrán ser lo que siempre fueron: mujeres y hombres tristes. Nada cambiará, ahora es ayer, y el ayer siempre será pecado en este reino[27].

Al finalizar su discurso, la reina se pone la banda en el cuello.

Al comenzar la obra, Edipo le pregunta a Yocasta: "¿En verdad estamos en Tebas?"[28] y ella responde afirmativamente. Pero, en esta última etapa de la representación, durante la cadena nacional Yocasta realiza un acertijo: "¿Cuál es el nombre de un reino de 275.000 kilómetros cuadrados, en donde nadie se atreve a decir que el rey está desnudo?"[29]. La respuesta ya no será Tebas sino

[24] S., *O. T.* 280-281.
[25] Geirola 2010: 513.
[26] Geirola 2010: 513-514.
[27] Geirola 2010: 514-515.
[28] Geirola 2010: 504.
[29] Geirola 2010: 515.

Ecuador. El coro lo confirma en el último enunciado de la obra: "Tebas querida, Ecuador del alma"[30].

El público confirma que todo ha sido una metáfora. No solamente se ha parodiado e ironizado sobre el discurso televisivo, sino que también se ha estado haciendo mención a su país. A un "(…) Ecuador culposo y abusivo, un país de gobernantes travestidos y de hijos alimentados con sangre"[31]. La obra está relacionada con uno de los hechos políticos más trascendentales de finales del siglo pasado, la destitución del presidente Abdalá Bucaram (n. 1952), en 1997. La misma fue realizada por el Congreso argumentando "incapacidad mental" a pocos meses de haber asumido su mandato. Bucarám, se autodenominaba el "superhéroe de los pobres", y se caracterizó por un gobierno de carácter populista y extravagante. Días después de su destitución, al igual que Edipo, debe dejar su patria, se exilia en Panamá, y culpa a la oligarquía de su país por haber planificado su destitución.

Esta no es una interpretación forzada, *Edipo rey y su señora mamacita* está dedicada "Al loco incomprendido de Panamá"[32]. Y si se revisa los actos de este gobernante, encontramos coincidencias con la obra: Bucarám, por ejemplo, nombra a su familia en diversos cargos políticos, no es ocioso, entonces, que sea Edipo la obra elegida para representarlo. Según Ortíz de Zárate "(…) los mítines de quien se ufanaba de portar un apodo popular, tan insólito en un gobernante, como El Loco terminaban invariablemente en un desenfrenado espectáculo de canto y baile, a veces con él mismo actuando sobre la tarima (…)"[33], incluso editó un disco que tituló "Un loco que ama" que llegó a regalar a los presidentes de la región en una Cumbre Iberoamericana. Quizás por esto, en la obra de Andino Moscoso, Yocasta dice que al finalizar el mandato de Edipo, los hombres y las mujeres volverán a estar tristes.

En *Edipo rey y su señora mamacita,* los diputados reparten estimulantes al pueblo, y "Mientras los sentidos de los tebanos se confunden, los políticos se aprovechan para convocar a elecciones y aprobar amnistías para los ladrones y asesinos"[34]. Amnistías de las que en Ecuador gozó Bucarám antes de ser presidente, por delitos de corrupción.

Los dichos de campaña de este mandatario ecuatoriano fueron extravagantes, baste como ejemplo el siguiente: "Con Abdalá nos hundimos o nos salvamos, pero no seguiremos como estamos"[35], que no dista mucho de los parlamentos de los personajes de la obra que se viene analizando.

[30] Geirola 2010: 515.
[31] Espinosa Andrade 2010: 497.
[32] Geirola 2010: 501.
[33] S/d.
[34] Geirola 2010: 510.
[35] Ortiz de Zárate s/d.

Para ir finalizando, se puede decir que luego de este recorrido se han podido ver las relaciones interdiscursivas e intertextuales que posee la obra de Andino Moscoso y cómo estas van mucho más allá de una simple alusión a la obra de Sófocles, a los medios masivos de comunicación o a la política de su país. Parodia e ironiza, pero también generaliza. Bucarám/Edipo no es, ni será el único "Loco" que gobierne un país, con simplemente revisar la historia latinoamericana, es posible realizar una larga lista de acciones extravagantes de locos gobernantes.

La influencia nociva de la televisión se da en cada rincón del mundo y lo que esta obra pretende mostrar es la idiotización del público, la mediatización de todo lo que le sucede al ser humano. La pretensión falsa de construir un público con vos propia, que no es tal, por el simple hecho de ser calificado como idiota.

En la obra de Sófocles Edipo dice que no se puede ir contra los designios de los dioses, en la de Andino Moscoso, es posible concluir que no hay hombre que pueda torcer el designio de la influencia nociva de los medios de comunicación. La televisión genera que todo sea un gran circo y hoy, casi 20 años después del estreno de la obra, podemos constatar que nada escapa al loco ojo de la mediatización.

Bibliografía

Andino Moscoso, P. (2010), "*Edipo rey y su señora mamacita (presidente que se casó con su madre)*", in Proaño Gomez, L., Geirola, G. (eds.), *Antología del teatro latinoamericano*. Tomo 2. Buenos Aires, Inteatro: 501-515.

Angenot, M. (1984), *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Espinosa Andrade, A. (2010), "Peky Andino Moscoso", in Proaño Gomez, L., Geirola, G. (eds.), *Antología del teatro latinoamericano*. Tomo 2. Buenos Aires, Inteatro: 495-498.

Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Graves, R. (1985). *Los mitos griegos*. 2. Buenos Aires, Alianza Editorial: 2010.

Hartwig, S., Pörtl, K. (eds.) (2008), "Peky Andino Moscoso", in *La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual*. Disponible en: http://books.google.com.ar/books?id=kl68P-bNiksC&pg=PA91&dq=peky+andino+moscoso&hl=es&sa=X&ei=XebFUYrbH7O-4AOR7YCQDw&ved=0CCwQ6AEwAA

Kristeva, J. (1969), "La palabra, el diálogo y la novela", in *Semiótica 1*. (1981) Madrid, Fundamentos: 187-225.

Sófocles (2004), *Edipo Rey*. Buenos Aires: Terramar.

Páginas de Internet

Ortiz de Zárate, Roberto. "Abdalá Bucaram Ortiz", en

http://www.cidob.org/es/documentacio/biografias_lideres_politicos/america_del_sur/ecuador/abdala_bucaram_ortiz. Consultado 15 de julio de 2013.

(Página deixada propositadamente em branco)

La Tradición Clásica en el Cine Mexicano (1963 - 1999)
(Classical tradition in Mexican cinema (1963-1999))

Rómulo Pianacci (rpianacci@gmail.com)
UNMdP / UNCPBA

Resumen — La presente comunicación forma parte del Proyecto de Investigación *La persistencia de los modelos clásicos en América Latina: Literatura y Cine,* que lleva ya varios años relevando una a una las dispersas producciones fílmicas latinoamericanas de contenido clásico grecolatino. Se analizarán tres transducciones de textos clásicos llevados a la pantalla mexicana: *Las Troyanas* (1963) de Sergio Véjar; *La viuda* (1965) con dirección de Benito Alazrak y finalmente Arturo Ripstein con su realización *Así es la vida* (1999) basada en la *Medea* de Séneca. Con diferente fortuna, los tres filmes reflejan la presencia de la Cultura Clásica en México, en todas sus particularidades, el especial su apego al melodrama, y no exentos de una cierta ironía en la pintura localista.

Palabras Clave: Literatura, cine, tradición clásica, México.

Abstract — The present communication is part of the research project *Persistence of the classical models in Latin America: Literature and Cinema*, which has taken several years in relieving one by one the scattered Latin American film productions on Greek classical content. Three transductions of classical texts brought to the Mexican screen will be analysed: the *Las Troyanas* (1963) by Sergio Véjar; *La viuda* by Benito Alazrak and finally Arturo Ripstein with his film *Así Es la Vida* (1999) based on Seneca's *Medea*. With different fortune, these three films reflect the presence of classical culture in Mexico, in all its singularities, specially the attachment to melodrama, not exempt with a certain irony in the localist painting.

Keywords: Literature, film, classical tradition, Mexico.

Contenido melodramático o melodrama

Según Pablo Pérez Rubio:

> Su materia prima son los sentimientos, y en el aparecen abordados, al igual que en los mejores poemas petrarquistas y neoplatónicos, como la mayor fuente de placer y, a la vez, de dolor que atraviesa por la experiencia de vivir: el amor en todas sus variantes (incluido, por supuesto, el desamor), el sacrificio, la renuncia, el narcisismo, el envejecimiento, la infidelidad, la amistad, el temor a la muerte, la melancolía, la nostalgia, el dolor por una pérdida, la soledad, el reencuentro, la paternidad, la frustración y, sobre todo, el deseo. El melodrama describe los avatares de los sujetos deseantes inscritos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura, porque confieren toda su capacidad semántica a la conversión en texto narrativo (teatral,

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_19

> literario, cinematográfico, radiofónico, televisivo…, pero no poético) de estos sentimientos y la hacen reposar en personajes dolientes, ensimismados, maltratados. (Pérez Rubio 2004: 18)

La variación de estas categorías produciría un *corpus* tan variado de filmes, muy difícil de delimitar, ya que este "género de géneros" incluye: el melodrama familiar, el melodrama romántico, el melodrama materno, el melodrama de época, de la *women's picture* y el *weepie,* el *tearjerker* y el denigrado *genre larmoyant*. De aquí es que se hable preferentemente de un género transversal, que incluye títulos ya clásicos como: *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de David W. Griffith; *La mujer del puerto* de Arcady Boytler (*Ídem,* 1931); *La dama de las camelias* (*Camille,* 1936) de George Cukor; *Casablanca* (*Ídem,* 1942) de Michael Curtiz; la producción de Nicholas Ray *Johnny Guitar* (*Ídem,* 1954); *Escrito en el viento* (*Written on the Wind*, 1956) de Douglas Sirk; *Té y simpatía* (*Tea and Sympathy,*1956*)* de Vincente Minnelli; *Algo para recordar* (*Affair to Remember*, 1957) de Leo McCarey y *Hable con ella (Ídem,* 2002) de Pedro Almodóvar, etc., etc., etc.

Según Pérez Rubio en las tragedias del ateniense Sófocles del s. V a.C. ya era frecuente que tanto algunos personajes, como el Coro, pronunciasen quejas y comentarios melancólicos sobre el dolor que producen la existencia y el destino y, por el contrario, la felicidad que gozan quienes no han nacido hombres: el carácter sufriente -paciente, podría decirse- de la condición humana.

En nuestro contexto, el cine de contenido melodramático argentino tiene mucho que agradecer su difusión internacional a directores como Luis César Amadori, Armando Bo, Lucas Demare, Luis Saslavsky, Leopoldo Torre Nilsson, Alberto de Zavalía, entre muchos; y a estrellas como Laura Hidalgo, Tita Merello, Zully Moreno, Mecha Ortiz y la reina indiscutida del melodrama y "La novia de América" Libertad Lamarque.

El melodrama, pues, adquiere ya en los primeros pasos del cine un carácter multiforme e intergenérico. Así, pues, para ser más rigurosos con su propio concepto, la amplia noción del género "melodrama" quizás debería dejar paso, en una primera instancia, a la idea de lo *melodramático* en el cine. (Pérez Rubio 2004: 30)

Las Troyanas (1963) de Sergio Véjar

Sergio Véjar nace en 1928 en la capital del estado de Colima (México), aunque a temprana edad se muda con su familia al D.F. Comenzó primero como iluminador, y después como operador de cámara y asistente de los más importantes fotógrafos del cine mexicano: Alex Phillips, Ezequiel Carrasco, Gabriel Figueroa, Agustín Jiménez, Víctor Herrera, Luis Márquez y Manuel Álvarez Bravo; y directores de gran renombre en la época como Juan Bustillo

Oro, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Gilberto Gazcón, Roberto Gavaldón, Juan Orol y Luis Buñuel, entre otros.

En 1953 Véjar debuta como director y guionista escribiendo y dirigiendo el cortometraje experimental *San se acabó,* galardonado en el Primer Concurso Experimental de Cortometrajes. Por otra parte, en 1960 viaja a Cuba para trabajar como director de fotografía de las películas *Cuba baila d*e Julio García Espinosa e *Historias de la revolución* de Tomás Gutiérrez Alea, siendo estas las dos primeras películas realizadas por el recién creado ICAIC.

De vuelta a México, en 1962 Véjar filma *Los signos del Zodiaco,* con adaptación de Emilio Carballido sobre la pieza homónima de Sergio Magaña. Esta película sería su primer largometraje comercial y obtuvo el premio de mejor dirección en el Festival Cinematográfico de Moscú (1962). Irónicamente, poco antes del estreno comercial del filme, en 1964, el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz la censuró y tuvieron que ser eliminados 35 minutos de la película para poder ser exhibida.

Otras películas en su filmografía son: *Solo de noche vienes* (1966), *Cuatro contra el crimen* (1968), *El último pistolero* (1969), *La trenza* (1975), *Las mariposas disecadas* (1978), *La casa del pelícano* (1978), *Mamá, soy Paquito* (1981), *Coqueta* (1984), *La jaula de oro* (1987), *La puerta negra* (1988), *Traición* (1991) *y El ganador* (1992). En su gran mayoría, el cine de Sergio Véjar es caracterizado por tratar temáticas de contenido social. Falleció el 15 de febrero de 2009 en Ciudad de México, víctima de un ataque al corazón, a los 80 años de edad.

Su versión de *Las Troyanas* respeta al pie de la letra el texto de Eurípides, traducido por Ángel M. Garibay K. Cuenta con la dirección teatral del Mtro. José Sole y la interpretación en los roles principales de Ofelia Guilman, Carmen Montejo y Enrique Lizalde, de evidente extracción teatral y en un estilo declamatorio más próximo al melodrama que a la tragedia. Filmada íntegramente en los Estudios San Ángel Inn, recrea la puesta teatral estrenada en marzo del mismo año en el Teatro Xola, del D.F. Todo el filme está resuelto en un solo escenario, diseñado por Julio Prieto, con el uso de varias cámaras, ángulos diferentes y planos secuencia que dan más dinamismo al planteo frontal del teatro a la italiana. En exteriores solo se rodó la secuencia inicial -el agón entre Palas Atenea y Poseidón- estando sobreimpreso sobre la rompiente de un mar embravecido. El vestuario recurre a similitudes con la ropa campesina mexicana con sarapes y mantas, en tonos de gris y negro, reforzados por la fotografía en blanco y negro de Agustín Jiménez.

La viuda (1965) de Benito Alazrak

Este episodio forma parte de la trilogía de relatos incluidos en el filme *Amor, amor, amor…* (1965). Los otros dos son: *La Sunamita* dirigido por

Héctor Mendoza, con la actuación protagónica de Max Aub, crítico y autor franco-valenciano refugiado en México; y *Lola de mi vida* dirigido por Miguel Barbachano Ponce y guión de Gabriel García Márquez. Un cuarto episodio, *Las dos Elenas,* fue eliminado para el estreno.

Según el relato de Petronio, había una vez en Éfeso una dama de tan celebrada virtud, que las mujeres de las ciudades vecinas viajaban grandes distancias para verla y expresarle su admiración. Al morir su esposo no se contentó con tirarse de los cabellos, golpearse el pecho, y ejecutar todas las habituales manifestaciones de dolor, sino que insistió en seguir su cuerpo hasta la misma tumba, al lado de la cual se mantuvo en vigilia noche y de día. Tal era su devoción por el desaparecido que durante cinco días enteros y otras tantas noches mantuvo el ayuno. Hombres y mujeres de todos los oficios, de todos los temperamentos coincidieron en que aquella mujer era en verdad un dechado de virtudes, de verdadero amor y de castidad sin par.

Coincidiendo con estos hechos una banda de criminales fue encontrada culpable de delitos que merecían la pena capital, y se los sentenció a ser crucificados cerca de la tumba donde la viuda lloraba sobre el cuerpo de su esposo. La sentencia se llevó a cabo al quinto día, y aquella noche se dejó allí un soldado de guardia, por temor a que los amigos o parientes de los condenados se apoderaran de los cadáveres para enterrarlos.

Mientras montaba guardia, el soldado vio una luz en la tumba, y oyó el llanto de la afligida mujer. Se dirigió al lugar para investigar lo que pasaba, y vio a aquella dama, cuya belleza no habían agotado las lágrimas, sino por el contrario, la habían realzado.

Hablando en voz baja, el soldado trató de consolarla, diciéndole que todos los hombres tienen que morir y que el dolor de los vivientes no le sirve de nada a los muertos ni a nadie. Al oírle expresarse así se iluminó el semblante de la mujer y su rostro cobró nueva vida. Tuvo que convenir en que su comportamiento era en verdad, insensato, y entonces el soldado corrió en busca de su morral para extraer la comida que llevaba para él, compartiéndola con la viuda.

Mientras cenaba, y con ello recuperaba sus fuerzas, la mujer pudo advertir que su interlocutor era muy atractivo. Apercibido de ello el soldado, se dirigió a la dama en los términos en que lo hacen los amantes, con halagos parecidos a aquellos con los que consiguió persuadirla de que debía amar la vida. Completamente cautivada por el, la mujer no pudo negarle nada, y en consecuencia se rindió a sus abrazos, y allí mismo, sobre el suelo y cerca del cuerpo del esposo.

No solo aquella noche se entregaron al escarceo amoroso, sino también la siguiente y una tercera. El soldado se enamoró de tal manera, que permaneció junto a ella durante todo el tiempo que debía destinar al cumplimiento de sus deberes.

Sucedió que una noche los parientes de uno de los criminales crucificados visitaron el lugar de la ejecución, y al ver que el cuerpo de su ser querido no

estaba vigilado, lo bajaron de la cruz para darle sepultura.

Cuando al día siguiente el soldado se dio cuenta de la pérdida, quedó aterrado. Las ordenanzas militares castigaban con la crucifixión al que abandonara la guardia en tales circunstancias.

Irrumpiendo en el interior de la tumba, instó a su amante a que le hundiera la espada en el cuerpo, y le enterrara luego junto al cadáver de su esposo. La dama, sin embargo, no quiso escucharlo.

-Ya he perdido un hombre- repuso ella. -Sufrir la pérdida de un segundo sería algo que no podría soportar. Lo que debemos hacer es colgar en la cruz el cadáver de mi esposo, en lugar del cuerpo robado. Tus superiores nunca advertirán la suplantación, y nosotros quedaremos en libertad de reanudar nuestros amores sin interrupción.

El soldado acuerda en ello, e inmediatamente tomó el cuerpo del difunto marido para clavarlo en la cruz. Y desde aquel momento la dama y el soldado vivieron felices como amantes.

El guión de *La viuda* sigue los lineamientos generales del relato petroniano, pero ambientándolo en un típico cementerio del México durante el período revolucionario. Ernestina Robredo interpreta a Leonor Lobato, la viuda, y Héctor Godoy es el soldado Juan Patiño del ejército regular, encargado de vigilar el cadáver de un revolucionario recientemente ejecutado. Luego de desarrollar la trama amorosa y una vez que se retiran los amantes, los generales superiores del soldado elogian a esta dama como espejo de las virtudes tradicionales de la mujer mexicana, en un final no exento de cierta ironía y de la moralina que podría desprenderse del texto de Petronio que finaliza poniendo en boca de Licas: "Si el gobernador hubiera sabido hacer justicia, tenía que haber devuelto a su tumba el cadáver de ese padre de familia y crucificado a la mujer en su lugar." (Petronio, 158)

Benito Alazrak (México, 1923) es licenciado en Derecho y Filosofía y Letras. Colaboró como guionista y productor de Emilio Fernández y Carlos Velo. Residió diez años en España (1962-1972) trabajando para la TV y realizando dos coproducciones con México: *Los jóvenes amantes* y *Las tres perfectas casadas*. Vuelto a México, su producción se ubica entre el documental etnográfico, el neorrealismo italiano y las aportaciones de Buñuel, constituyéndose en una experiencia insólita en el marco del cine mexicano de la época. Su filme *Raíces* (1953), ejemplo del característico cine indigenista, es considerado un lúcido manifiesto sobre el tema de la miseria en México y un desafío al cine comercial puramente escapista dominante en el momento. Abandonando las ambiciones de su *opera prima,* abordará posteriormente géneros más populares: aventuras, terror, melodrama, etc. Entre sus más de cuarenta filmes, el más apreciado generalmente es su *Café Colón* (1958), musical ambientado durante la Revolución Mexicana e interpretado por María Félix y Pedro Armendáriz.

Así es la Vida... (1999) de Arturo Ripstein

Confluyen en la elaboración de *Así es la* vida... varias cuestiones que se deben tener en consideración. Por un lado, la tradición cinematográfica mexicana con directores que han aportado su mirada personal al melodrama, "con formas de expresión a partir de un molde siempre flexible, como es el caso del Indio Fernández, Arturo Ripstein y Luis Buñuel desde México, Ozu y Mizoguchi desde Japón, Fassinder desde Alemania, Kaurismäki desde Finlandia o Almodóvar desde España." (Pérez Rubio 2004: 17)

Por otro lado, emerge la personalidad del director, de cuyo cine Santos Zunzunegui ha dicho: "alcanza la dimensión de un mundo 'autocontenido' que muestra, mediante el espejo deformante del melodrama, lo sórdido y lo grotesco que incuba la vulgaridad de nuestras vidas." (Kriger-Portela 1997: 408)

Según Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego, la bárbara maga se transforma en Julia, una curandera, posiblemente migrante al D. F., que como en el caso del personaje mítico es abandonada por Nicolás, el boxeador Nicolás, a quien ella ha dedicado su vida. Desalojada por su casero, "La Marrana", cuya hija Raquel está por casarse con su marido, y pese a los sabios consejos de su madrina, desata así la tragedia de su venganza inmolando a sus hijos, en este caso una hembrita y un varón. Abandona luego la miserable vecindad, abordando un reluciente taxi Volkswagen pintado de un brillante amarillo rabioso.

La escritura de Garciadiego respeta, en términos generales, la estructura de la *Medea* de Séneca, y la transduce a un mundo reconstruido con un lenguaje de situaciones cotidianas del mundo marginal de una vecindad. Julia atiende en su dispensario de medicina informal a sus "pacientes" pero debido a su origen "de extranjera" y las prácticas que realiza, es a la vez respetada, temida y despreciada. En sus desesperados monólogos no solo describe su situación de mujer abandonada sino que pinta la realidad de la resignada mujer mexicana en general, víctima del machismo y la violencia generalizada. Ante la adversidad solo puede decir: "Así es la vida..."; y frente al abandono sufrido, solo puede comentar resignadamente: "Se me acabó el mundo".

El personaje de la nodriza, transformado en "la madrina" de Julia, tiene una mayor presencia escénica, y en un monólogo frente a un feto que guarda en un frasco, "lo único verdaderamente mío", señala amargamente: "El macho, capado o muerto". Finalmente ella también abandonará a Julia, luego de intentar en vano convencerla de no cometer alguna locura; pero el relato de sus propias miserias apuntala, sin quererlo, la decisión de Julia.

Nicolás / Jasón asume todas las características del estereotipo del macho mexicano, con una mediocre carrera como boxeador, ve egoístamente en Raquel no solo la belleza de la juventud sino también una ventaja económica para el y sus hijos. En su monólogo en off, mientras entrena en el gimnasio, asume su sola voluntad como único válido parámetro.

El Coro aparece transpuesto en un trío de viejos mariachis, cantantes de boleros -Anselmo Fuentes y sus muchachos- con un joven imberbe que en primer plano malamente toca las maracas. Sus canciones subrayan y comentan los acontecimientos, ya sea desde su presencia "real" o desde la imagen de un viejo televisor en blanco y negro. Este objeto aparece reiteradamente, emitiendo los pronósticos del tiempo, escenas de sexo entre Nicolás y Raquel, noticias de desastres naturales o policiales. Así aparece filmada la muerte de La Marrana y su hija, en un incendio en su vivienda, y el reportero incluso entrevista a Julia y su madrina. Pero luego los vemos nuevamente preparando la boda, por lo que quizás su muerte sea nada más que la proyección del deseo de Julia, o de su mundo mágico como en la *Medea* de Pasolini.

El efecto de distanciamiento está logrado mediante varios procedimientos formales: la constante cámara en mano -de lectura casi periodística- que persigue a los actores por la miserable vivienda, la mirada fija de estos directamente a la cámara en muchos momentos o la visión del equipo de filmación al voltearse "casualmente" un espejo. El personaje de Julia, al momento de dar muerte a sus hijos, le cierra la puerta en las narices a la cámara, restaurando la estética de la abstinencia de la escena trágica. Una vez consumado el crimen le dice a Nicolás: "Mira lo que me, lo que has, lo que he, lo que hemos hecho", en una lectura mucho más abarcadora de las responsabilidades del hecho.

Finalmente, Ripstein reinstala la dimensión mítica del relato incluyendo en varias secuencias la visión posterior de una camioneta de brillante metal, desplazándose a toda velocidad por las calles de la ciudad al compás de una música de feria y reflejando la luz dorada de miles de lamparitas.

A modo de cierre

> Y es que los ecos de la tragedia griega, tan ligada a los destinos de la *polis* (léase ahora sociedad, sociedades), están muy presentes en el melodrama; hasta tal punto es así que en no pocas ocasiones esas *heridas* son colectivas y las consiguientes catarsis afectan igualmente a todo el tejido social. (Pérez Rubio 2004: 15)

Estos tres ejemplos permiten ver que en el abordaje de una transducción literatura / filme aparecerían modulaciones varias y se puede reconocer la migración hacia mundos paralelos, complementarios o incluso polémicos. En el inventario de agentes se admiten variaciones de personajes que con la misma etiqueta semántica de una obra a la otra son replicados, elididos o adicionados en un doble juego de espejos que multiplican *ad infinitum* no solo el contenido sino también en las formas a las que recurren estos creadores para seguir cautivando a los espectadores contemporáneos. Renuevan así, a su manera, la antigua magia de contar historias ejemplares.

Bibliografía

Kriger, C., Portela, A. (1997), *Diccionario de realizadores*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Pérez Rubio, P. (2004), *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.

Petronio (1995), *El Satiricón*, Trad. Rubio Fernández, L. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.

Tiempos y espacios diferentes pero siempre las pasiones humanas
(Different times and cultural places but human passions, always)

Mirta Estela Assis de Rojo (assisestela@gmail.com)
Universidad Nacional de Tucumán

Nilda M. Flawiá de Fernández (flawia@gmail.com)
Universidad Nacional de Tucumán, CONICET

Resumen — Este trabajo aborda la permanencia así como la resignificación de la literatura clásica grecolatina en diferentes períodos históricos y géneros en el desarrollo de la literatura argentina, especialmente, en el siglo XX. La hipótesis central del trabajo, y en general de nuestros estudios comparatistas, se basa en la afirmación de que toda literatura, en este caso la Argentina, puede (y de hecho lo hace) reelaborar mitos, motivos, estrategias discursivas, estructuras de significación provenientes de la tradición literaria universal – en la que se incluye la grecolatina- para decir lo propio y afirmar su identidad, en un proceso que implica la simbiosis de lo uno con lo otro cultural. Partiendo de este concepto, se tomará como corpus, una obra dramática: *La frontera* de David Cureses y un cuento contemporáneo: "Villa Medea" de Cristian Mitelman para mostrar las maneras e intencionalidades al intertextualizar raíces culturales grecolatinas, presentes en *Medea* de Eurípides y *Medea* de Séneca, dramaturgos griego y romano respectivamente. Con especial énfasis, se pondrán de manifiesto las formas de representación y de relación entre ficción y formas literarias que adopta según los contextos histórico-culturales en los que se inserta.

Palabras Clave: Tragedia clásica, reescritura, literatura argentina, sociedad, cultura.

Abstract — The following research focus the perseverance and new meanings of the classical literature in argentine authors, through different decades and cultural crisis. All literatures, as art, write about myths, emotions, meaning structures that are re writing according new cultural spaces and times. This is the main hipothesis of this paper. It is a way to "read and write" the own experience into the universal one. A way to insert one culture in other meanings. In order to confirm this idea, we confront two different texts David Cureses's *La frontera* and Cristian Mittelman's "Villa Medea". Both have the same theme: the fate of passion, the struggle between life and death when passion blinds human reason.

Keywords: Classical tragedy, rewriting, Argentine literature, society, culture.

Si tomamos en consideración que el lenguaje literario es un lenguaje de segundo grado en relación con el lenguaje natural, también debemos aceptar que el texto literario constituye entonces una práctica intertextual.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_20

Todo texto –aún en situación pragmática- es cita o refundición de otro, en una cadena construida a partir de textos, en una cultura construida a partir de textos, cuyos enunciados son inconcebibles gestándose siempre en la nada[1].

La literatura es así un proceso que se proyecta en una interminable cadena cultural en cuyos inicios quizás hubo sólo un primer texto a partir del cual cada época reescribió lo propio para afirmarse o diferenciarse y para espejar al otro. Esta cadena nos lleva a repensar también conceptos como el de lo clásico, de escritura y de reescrituras pues, parafraseando a R. Barthes, todo texto termina siendo un revuelto de citas ajenas que se descontextualiza, se resignifica, se vuelve a contextualizar al producir enunciados hasta opuestos, irónicos o paródicos de aquellos primigenios.

En nuestra tradición argentina se reitera la idea de sobrevivir a experiencias posthistóricas, la sensación de haber pasado el siglo XX, caracterizado como el de la postmodernidad al actual, en el que las barreras culturales por efecto de la globalización irremediablemente son transgredidas y anuladas y cuyos efectos todavía no pueden ser apreciados en su totalidad.

Ante este panorama, nuestro trabajo intenta unir espacios y tiempos de las postrimerías del siglo XX y comienzos del XXI con aquellas raíces del mito clásico antiguo y de la literatura grecolatina. Nuestra interpretación nos ubica en el ojo de la vorágine que significa transgredir fronteras culturales e históricas para, desde allí, organizar un nuevo espacio de lectura cuyos paradigmas también están en permanente reelaboración y dinamismo, situación paradójica por cuanto si hay algo inamovible es la letra escrita pero, a la vez, inmersa en un proceso de cambio que resemantiza el significado de la letra misma de modo que podríamos preguntarnos, "¿sería entonces posible abarcar la dinámica de un espacio de tal complejidad y diferenciar como en una coreografía que contemplamos y a la vez acompañamos o bailamos, los mismos patrones o modelos de movimiento y las figuras centrales del movimiento?"[2] Intentaremos, por lo tanto, captar, no el cuadro en su totalidad sino un instante, un momento mientras asistimos fascinadas a aquella idea borgeana de que en un batir de alas, los textos pueden cambiar y transformarse. Y cuanto más rápido es el movimiento, más se achica el mundo, los contactos se hacen más fluidos y las distancias se acortan y desaparecen.

En este inestable y perpetuo movimiento que significa la evolución cultural de Occidente, un primer texto como el del mito, se expande y multiplica en infinitas versiones, traducciones, adaptaciones, en distintas textualidades genéricas de manera tal que este texto se enriquece con nuevas anécdotas y acontecimientos o se repliega en el lirismo de un solo verso, según sea construido por el género. Esta riqueza nos permite seguir el hilo de un tema, en este caso, el

[1] Barei 1991: 36.
[2] Ette 2008: 13.

mito de Medea por los innumerables laberintos de la cultura occidental; y así encontramos reescrituras en distintas lenguas, en distintos siglos, en distintos géneros, que finalmente nos aportan no la historia originaria de Medea sino la manera en que cada época lee esta problemática del hombre y sus ramificaciones en cada una de ellas. A pesar de que el nombre permanece inalterable y de que convoca significados únicos cada una de las reescrituras aporta novedades y sus enunciados tejen interculturalmente nuevos mensajes.

Esta búsqueda nos ha proporcionado algunos textos que prácticamente no formaron parte del canon de la literatura argentina, a pesar de ser obras oportunamente premiadas y reconocidas: la tragedia *La frontera* de David Cureses (1964) y el cuento "Villa Medea" de Christian Mitelman (2007). A su vez, ambas obras se vinculan con *El puñal de Dido* de Carlos Balmaceda (2006), novela que sigue el derrotero de formas policiales de gran actualidad y que nos permite intuir para ella un destino de lectura diferente. El objetivo de estos textos no es, evidentemente la reiteración o el comentario, del carácter que fuera, sobre el carácter de la primera Medea sino "el hallazgo de un conocimiento orgánico acerca de la *conditio humana*"[3] a la vez que muestra la libertad creadora en el abordaje de cada uno de los textos: *La frontera*, con aquel reconocimiento del colonialismo español en la América indígena; "Villa Medea", con la aceptación de la existencia de las villas miserias, la marginalidad y la exclusión en la Argentina del siglo XXI; *El puñal de Dido*[4], en las riquísimas relaciones intertextuales que organiza de manera explícita e implícita en el interior del texto. Volviendo a Borges en su ensayo sobre *El escritor argentino y la tradición*, como sociedad periférica con respecto de los centros occidentales, tenemos derecho a abrevar en la cultura universal desde miradas propias. De manera tal que la cultura clásica será siempre clásica pero también nuestra porque nos dice aunque de diferente manera.

Estos textos nos retrotraen como un veloz *boomerang* a las tragedias de Eurípides y de Séneca y, a través de ellos, al mito. En todos, la raíz trágica se centra en la personalidad misma de Medea y en el drama del abandono del amor/desamor que provoca el *furor* y genera en un *crescendo* elíptico el desborde de los sentimientos y las pasiones, el desenfreno y la locura que lleva a la muerte trágica de los únicos seres amados sin condiciones.

Las *Medeas*, tanto de Eurípides como de Séneca, comparten el desamor, el abandono y la ingratitud del héroe que convocan indefectiblemente la venganza en sus aspectos más cruentos ya que recae en los hijos. Son actos de destrucción del otro así como de autodestrucción, absolutamente conscientes y aceptados, de los cuales no pueden ni desean escapar, pese a que conocen la magnitud del daño

[3] Ette 2008: 13.

[4] Texto trabajado en *Ayres de familia*, IILAC, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, 2009.

que se causarían a sí mismas. El deseo de venganza supera el instinto maternal, de protección de la prole. A través de un proceso en el que alternan momentos de razón y de irracionalidad exacerbada, llegan a la desmesura del delirio y la locura. Ante estos caracteres de furia desatada, la figura masculina diluye el esperado heroísmo entre el egoísmo y la conveniencia por las pretensiones de poder y el desamor.

En parlamentos de fuertes tonalidades agresivas, la argumentación femenina supera en convicciones, en orden lógico, en ceñidos ajustes con la realidad los endebles intentos masculinos por cuanto éstos carecen de la fuerza de la convicción, manifestando, en cambio, en todo momento el deseo de poder y el espíritu acomodaticio, superior con creces al del amor.

El final no puede ser otro que el de la inmersión en el caos absoluto, es imposible revertir las consecuencias y, mientras la mujer se sume en la locura, el hombre cae en la oscuridad brumosa de la nada y de la culpa, en la inercia incapacitado para cualquier acción. De ninguno de los dos lugares es posible el retorno a la armonía. En ambas tragedias, además del desamor, se habla elípticamente de las consecuencias de apostar hasta sus extremos al deseo de poder.

La *Medea* de Séneca**,** desacralizada y ubicada preferentemente en las problemáticas humanas, está más cerca de los personajes trágicos modernos por cuanto pone en el centro del texto las responsabilidades del hombre –con escasa incidencia de las acciones divinas– y pone en escena vericuetos y complejidades emocionales, incluso hechos sangrientos, aludidos o referidos en la de Eurípides. El afán de conmocionar al espectador es evidente así como la exteriorización de los sentimientos, exacerbados ante la magnitud de lo ocurrido. La catarsis deviene terror ante la anulación de los límites de las pasiones humanas.

En la Argentina de la década del ‹60, *Las Ediciones del Carro de Tespis* entrega la reescritura del mito de Medea de David Cureses[5] con la obra dramática *La frontera*.

Cureses ubica la representación en una zona de frontera en la pampa, entre la Argentina que se expandía, por acción de las campañas del desierto y la Argentina originaria, en franco retroceso en el siglo XIX. Ya en los epígrafes se prefiguran los motivos y relaciones intertextuales:

[5] David Cureses nació en Buenos Aires, en1935. Se inició en la escritura dramática en 1950 con *Después de la función*. Obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes y realizó estudios en Buenos Aires y en Londres. Centró su atención además en otros géneros como la poesía y el cuento. Entre sus obras se puede citar *Retablo de Navidad* (1956), *Una cruz para Electra* (1957), *Las ratas* (1958), *La frontera* (1960), *Una mujer muy discreta* (1960), *El viajero en mitad de la noche* (1962).

> ¡Ay de mí, desventurada y mísera! ¡Ay de mis penas! ¡Ay de mí, ay de mí! ¿cómo moriré al fin? […]
> ¡Infeliz mujer! ¡Ay, ay, cuántos son tus dolores! ¿a dónde te encaminarás al fin? ¿Quién te dará hospitalidad, qué techo te cobijará, qué tierra podrás encontrar que te libre de los males?... ¡En peligrosa borrasca, oh Medea, te han lanzado los dioses! Eurípides.

El conflicto se teje entre Bárbara, una indígena con la fuerza de la tierra, y Jasón, un capitán de la Argentina blanca, padre de dos hijos mestizos con Bárbara, quien prohija además a Botijo y Huinca, dos hijos blancos de una cautiva muerta por los indios. La joven Huinca será el disparador de la tragedia al enamorarse de Jasón, en tanto que el hermano Botija apoyará a Bárbara. El conflicto se teje también entre dos tiempos y dos espacios: la Argentina del ´80 que avanza sobre el desierto, sobre el supuesto "vacío" de la civilización urbana y la pampa autóctona cuyos valores superan las ambiciones metropolitanas. Se cruzan así razas, progreso, tradición y la dicotomía sarmientina civilización-barbarie que, en este siglo XX, tiene varias lecturas posibles al diluirse los límites y organizar un espacio de frontera, de mestizaje, en el cual las formas de vida se mezclan y entran en fuertes tensiones.

Bárbara nos remite tanto al personaje de Rómulo Gallego, así como a Malincha, la amante de Hernán Cortez, ambas símbolos de la fuerza de la América indígena como de la violencia de la tierra, de su vitalidad, sus hechicerías, sus creencias y prácticas rituales. Ella es el eje del conflicto entre un pasado heroico y un presente de crisis que permite prever desenlaces violentos porque, si ella en el pasado pudo traicionar a su padre, el cacique Coliqueo, en pos del amor, en el presente también podrá, ante el desamor y el abandono, ser presa de la ira y tomar venganza.

No es casual que en los años ‹60 un escritor argentino apele a la forma trágica para revelar una nueva mirada sobre el mundo americano. Es la década del *boom* con todas sus significancias ideológicas y, en este caso, lo autóctono no surge por las venas del surrealismo y del realismo mágico sino por el realismo de la tragedia, del sinsentido de la vida y de la pérdida de la esperanza. Ello le otorga, además de la fuerza de la representación sobre la de la ficción, un contacto directo con el nudo trágico. Fue una década también de profundas crisis, de reinterpretaciones del pasado sí como de nuevas posiciones frente a culturas hegemónicas que ya circunscribían el ámbito nacional.

Medea-Bárbara, personaje trágico, encarna no solo la venganza sino la soledad, la frustración y la fuerza de una raza ante un futuro que ya se ve ineluctable. Por eso, es el personaje principal de la tragedia que quita a Jasón cualquier protagonismo; éste queda como una figura deslucida, débil, producto de la civilización blanca, hipócrita, cautivo de sus propios y mezquinos intereses, proclive a no poner en práctica discursos éticos y morales que preconiza desde su

palabra. Es tan bárbara la civilización blanca como la autóctona a la que reduce al exilio. La pampa es así, en su inconmensurabilidad, el espacio del exilio que es, al mismo tiempo, el del vacío existencial y la muerte.

Medea-Bárbara encarna también otro tipo de crisis, la personal, la de la mujer que debe decidir su destino, frente a las propuestas acomodaticias y egoístas del hombre blanco, representado tanto por Jasón como por el general que detenta autoritariamente el poder. Ambos, en distintos niveles y llevados por diferentes intereses, ejercen violencia sobre la joven quien se defiende, como en el mito y la tragedia grecolatina, con sus armas clásicas: el poder de las fuerzas sobrenaturales y la hechicería, fruto de las pasiones desbordadas. En la década del ´60 asistimos a los comienzos de la lucha más encarnizada de género por las reivincidaciones de la mujer en una sociedad paternalista y falocéntrica.

Ese mismo triángulo, pero sin las connotaciones heroicas de la tragedia clásica antigua aunque con la misma empatía hacia la vulnerabilidad que los personajes manifiestan, es posible de ser leído en "Villa Medea" de Cristian Mitelman[6].

El género cuento permite la pérdida de los rasgos heroicos y la asunción de la cotidianeidad familiar, lingüística y existencial. Además, las necesidades de brevedad y circunscripción a un solo episodio elaboran un texto denso narrativamente donde los supuestos y las elipsis deben ser llenadas por los lectores. La mayor o menor eficacia del mensaje así como de la incidencia y de la literatura como polémica respuesta a los distintos nudos y discursos sociales correrá por cuenta de la competencia cultural de estos.

El contexto ya no es la zona de frontera entre el mundo de los dioses y el de los hombres o entre el blanco y el indio sino entre los mismos blancos, aquellos excluidos del sistema social y productivo, condenados a la pobreza extrema y a la falta de oportunidades para llevar una vida digna.

El título "Villa Medea" que en espacios europeos podría indicar aristocráticas residencias, en la Argentina del siglo XXI, la palabra "villa" designa un asentamiento precario, habitado por personas de muy bajos recursos. Los epígrafes: "No poseo ni patria ni casa ni refugio de mis males…" de Eurípides y otro: "¡el castigo va a ser ese! El padre se va a arrepentir demasiado tarde, queda solo y vuelve al rancho, que si hay una vela encendida le reza a la virgen, se le murió la mujer y se le murió el hijo" de Manuel Puig, convocan por un lado la idea del exilio y, por otro, la del castigo y la expiación de una culpa, temas que nos remiten al mito clásico.

La voz narradora asume la forma de un diálogo con un interlocutor desconocido, en un tono de compasión ante una mujer sola, asustada, débil en su

[6] *Cuadernos de Odiseo* 2007. Este joven escritor (1971), profesor de Letras Clásicas, publicó entre otros, *Libros de mapas y de símbolos.* Recibió diversos premios a su obra poética y narrativa.

apariencia, que produce el sentimiento de desazón ante el contraste entre esta apariencia y el conocimiento de los aberrantes hechos que la tuvieron de protagonista. Este diálogo es introductorio del informe judicial de la protagonista, a la manera de una declaración testimonial. Ello permite iniciar el relato desde su lugar de origen, su infancia, su vida hasta el presente. Esta Villa 24, cuyo número da idea tanto de la cantidad como de la ausencia identitaria revelada solo en un número, es uno de los tantos asentamientos de excluidos del sistema, vulnerables, exiliados de sus propias culturas y lugares de origen. Sus habitantes, mezcla heterogénea de seres que provienen del interior del país como de países limítrofes en busca de trabajo y de una mejor vida, son los personajes de la tragedia.

Nuevamente, el desencadenante es la infidelidad, el desamor; mientras esta mujer se preocupa por el nacimiento de sus hijos prematuros, débiles, ante una vida en exceso carente de lo más elemental, se abre paso la tragedia mediante la palabra de mensajes anónimos. Estos hacen estallar la precaria armonía de la vida cotidiana de una mujer dedicada solamente a su familia. El terror que le produce la llegada de esas cartas, que a ella le suenan a burla, desencadena la locura y la muerte. El desenlace del cuento, rápido y sorprendente para el lector, pasa de la certeza de la infidelidad a las inmediatas consecuencias: la venganza

> Ya era tarde cuando de nuevo salí. Los chicos dormían […] Después las llamas iluminaron la noche […] Yo sólo pensaba en el momento que volviera; ver su rostro de horror […] Ahora los dos ya no tenemos nada y cada uno cargará con lo suyo para siempre[7].

A diferencia de la Medea clásica cuya prosapia desciende del Sol que cuenta con su total protección pero que no logra la empatía con el espectador, tanto Bárbara como Melina, personajes marginales, tocados por la miseria, a las que la sociedad desconoce, constituyen personajes que despiertan la conmiseración y la necesidad de que la ley ampare su desprotección. Esa marginalidad no sólo es social sino que implica también ignorancia, vida casi instintiva, violencia como única respuesta ante los conflictos. Y, si por un lado todas estas mujeres están unidas por las pasiones desbordadas, a las dos últimas los contextos que las rodean proveen a los receptores ciertos elementos para comprender, aunque no justificar, los crímenes cometidos. La situación de desvalimiento social y cultural no logra ser barrera ante acciones extremas; por el contrario, es un acicate ya que lo cotidiano es la extrema gravedad, por las necesidades.

De este modo, la desazón inicial del lector, en el caso de "Villa Medea" encuentra algunas bisagras de comprensión: el vacío de la mirada de Melina es

[7] Mitelman 2007: 45-46.

el vacío existencial en que vive; igualmente con Bárbara, que también presenta una situación similar, de desprotección absoluta.

A pesar de los distintos géneros con los que se aborda el mito de Medea y a pesar de las diferentes épocas y contextos culturales, la validez universal radica en decir siempre el desborde y la desmesura de las pasiones pero, al mismo tiempo, en "leer" las sociedades y sus historias que, a través de la reescritura de lo universal, proyectan sus propias crisis de exilio, marginalidad, choque de culturas; en fin, la historia del hombre. Las textualidades genéricas son diferentes pero, ¿en qué sentido podemos compararlas? Pensamos que en la reflexión de los autores sobre las sociedades y en la elección que cada uno emplea para leerla. En los casos tratados, los temas elegidos son problemáticas candentes en sus respectivos momentos históricos tanto en la década del '60 como en la del '90 del siglo XX; son elecciones de conciencia social, de maneras de pensar la Literatura como uno más de sus discursos, de proyectar, transportar las exigencias del lenguaje social. Si el escritor clásico utilizaba la escritura para situarse en el centro de una sociedad, el escritor actual lo hace para decir un lenguaje más de una sociedad heterogénea y en permanente crisis, para situarse frente al poder con un claro compromiso social.

Bibliografía

Almería, L. B. (1992), *Palabras transparentes.* Madrid: Cátedra.

Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D., Kuscher, E. (1993), *Teoría literaria.* México: Siglo XXI.

Aran de Meriles, P. (2003), *Umbrales y catástrofes: Literatura argentina de los '90.* Córdoba: Epoké editores.

Barei, S. (1991) *De la Escritura y sus fronteras*. Buenos Aires, Alción Editora: 36.

Codoñer, C. (ed.) (1997), *Historia de la literatura latina.* Madrid: Cátedra.

Ette, O. (2008), *Literatura en movimiento*. Madrid: CSIC.

Flawiá de Fernández, N. M., Assis de Rojo, M. E. (2008), *Ayres de familia. Cercana lejanía de la cultura clásica en el Río de la Plata*. Tucumán: UNT.

Fornet, J. (2007), *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.

Grimal, P. (1965), *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Labor.

López, A., Pociña A. (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy.* Granada: Universidad de Granada.

Mitelman, C. (2007), *Cuadernos de Odiseo*. Buenos Aires: Guiasterion.

Nycz, R. (1993), "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", in *Criterios.* UAM Xochimilco, Casa de las Américas: 95-116.

Paz, O. (1959), *El laberinto de la soledad.* México: FCE.

Pociña A., López A. (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea.* Granada: Universidad de Granada.

Zohar, I. E. (1999), "Factores y dependencia en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas", in VV.AA., *Teoría de los polisistemas.* Madrid: Arcos Libros.

(Página deixada propositadamente em branco)

Medea carioca: una lectura de *Gota d'água*, de Paulo Pontes y Chico Buarque

(Medea in Rio: a reading of Paulo Pontes and Chico Buarque's *Gota d'água*)

Marcela Coria (coriamarcela@hotmail.com)
Universidad Nacional de Rosario

Resumen - *Gota d'água,* escrita y representada por primera vez en 1975, nos presenta a una Medea inserta en una sociedad fuertemente marcada por las tensiones, la pobreza y la marginación de las clases menos pudientes: la sociedad capitalista de Río de Janeiro. Joana, habitante de un conjunto habitacional construido por el rico empresario Creonte, ha sido abandonada a su suerte junto a sus hijos debido a que Jasão, famoso compositor del exitoso samba "Gota d'água", ha decidido dejarla para casarse con la hija de Creonte. Agobiada por el abandono de un hombre ingrato, la imposibilidad de pagar el alquiler, su expulsión del conjunto habitacional, la perspectiva de un futuro de miseria que compartirá con sus hijos y el fracaso de su plan de venganza, Joana envenena a sus hijos y luego se envenena a sí misma, y los tres cuerpos son llevados ante Jasão durante la fiesta de su boda. Pieza altamente poética y musical, que capta la tragicidad del mito de Medea y la desarrolla en una sociedad muy diferente a la de la obra de Eurípides, *Gota d'água* no sólo constituye una reescritura muy bien lograda de *Medea* sino que también ofrece una imagen profunda, crítica y trágica del pueblo brasileño. En este trabajo, nos proponemos realizar una lectura comparativa de ambos textos, poniendo especial atención en la diferente configuración de los personajes y del conflicto trágico en ambas obras.

Palabras Clave: Medea, Eurípides, *Gota d'água*, Paulo Pontes y Chico Buarque.

Abstract — *Gota d'água*, written and performed for the first time in 1975, shows us a Medea in a society in which tensions, poverty and marginalization of lower classes are strongly marked: the capitalist society of Rio de Janeiro. Joana, resident in a housing complex built by the rich businessman Creonte, has been abandoned and left to her fate together with her sons by Jasão, the famous composer of the hit samba "Gota d'água", who has decided to leave her in order to marry Creonte's daughter. Overwhelmed by the abandonment of an ungrateful man, the impossibility to pay the rent, the eviction from the housing complex, the perspective of an impoverished future shared with her sons and the failure of her revenge plan, Joana poisons her children and then poisons herself. The three bodies are carried to Jasão in his wedding party. This play is highly poetic and musical, and the authors understand clearly the tragedy of Medea's myth, which is developed in a society that is very different from that of Euripides' play. *Gota d'água* is a very skillful rewriting of *Medea*, which shows a deep, critic and tragic image of Brazilian people. In this paper, we intend to compare the modern text with the classical one, focusing on the different features of the characters and on the tragic conflict in both plays.

Keywords: Medea, Euripides, *Gota d'água,* Paulo Pontes and Chico Buarque.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_21

Gota d'água es una pieza teatral inspirada en la adaptación televisiva de Oduvaldo Viana Filho, escrita en verso por el dramaturgo Paulo Pontes (1940-1976) y el cantante y compositor Chico Buarque (1944-), representada por primera vez en Río de Janeiro en diciembre de 1975 y publicada en un libro homónimo por la Editora Civilização Brasileira. Con la producción de Casa Grande y la dirección general de Gianni Ratto, la obra, adaptación de la tragedia *Medea* de Eurípides (representada en 431 a.C.), inmediatamente se convirtió en un éxito y fue premiada con el Premio Molière como mejor texto presentado en 1975[1].

Gota d'água, en dos actos, nos presenta a una Medea inserta en una sociedad fuertemente marcada por las tensiones, la pobreza y la marginación de las clases trabajadoras y menos pudientes: la sociedad capitalista de Río de Janeiro, en un período de aparente crecimiento económico (el llamado "milagro brasileño"). Joana, habitante de un conjunto habitacional ("Vila do Meio Dia") construido por el rico comerciante y empresario Creonte en un suburbio carioca, ha sido abandonada a su suerte junto a sus dos hijos por Jasão, famoso compositor del exitoso samba "Gota d'água", que representa, en esta obra, el vellocino de oro del mito de Medea[2]. Diez años atrás, ella había abandonado por él una vida tranquila con su marido, un hombre de clase media[3]; pero ahora Jasão ha decidido dejarla para casarse con la hija de Creonte, Alma, una mujer más joven y rica. Agobiada por el abandono de un hombre ingrato que le debe su éxito, la imposibilidad de pagar el alquiler, su expulsión arbitraria del conjunto habitacional, la perspectiva de un futuro de miseria que compartirá con sus hijos y el fracaso de su plan de venganza (que incluía la muerte de Creonte y su hija), Joana envenena a sus hijos y luego se envenena a sí misma, y los tres cuerpos son llevados ante Jasão durante la fiesta de su boda.

Pieza altamente poética y musical, que procura intensificar líricamente el diálogo, mediante el verso, la rima y la música, y que capta profundamente

[1] La edición utilizada en este trabajo es: Chico Buarque e Paulo Pontes (1975). Las traducciones son de la autora. Para *Medea* de Eurípides, la edición utilizada es: Van Looy (1992).

[2] "Pois o Jasão / não tinha nenhuma ambição. Vivia / a vida inteirinha entre o violão / e o rabo da saia dela. Até o dia / que o rádio tocou seu samba maldito". Así como el vellocino de oro representa el medio con el cual Jasón logra fama y renombre en la tragedia griega, el samba "Gota d'água" representa el medio de ascenso social de Jasão en la pieza brasileña. Tanto en el caso del vellocino como en el del samba, es importante señalar, con Puga Alves de Sousa (2005: 18), que "ele [Jasón] não consegue suas façanhas sozinho. Medéia – na tragédia grega – o auxilia na conquista da pele do carneiro dourada com suas magias, da mesma maneira que Joana o auxilia na composição de sua música." Es significativo, por su reiteración en la obra y por la importancia que tendrá en su desenlace, el estribillo del samba: "Deixa em paz meu coração / que ele é um pote até aqui de mágoa / e qualquer desatenção – faça não / pode ser a gota d'água."

[3] "O velho / marido dela, manso, homem de bem, / com salário fixo e um Simca Chambord / dava a ela do bom e do melhor".

la tragicidad del mito de Medea –desarrollado, aquí, en una sociedad muy diferente a la de la obra de Eurípides– *Gota d'água* no sólo constituye una reescritura muy bien lograda de *Medea* sino que también ofrece una imagen crítica y ciertamente trágica del pueblo brasileño. En este trabajo, nos proponemos realizar una lectura comparativa de ambos textos, poniendo especial atención en la diferente configuración de los personajes y del conflicto trágico en ambas obras.

La configuración de los personajes y el conflicto trágico expuesto en *Gota d'água* sólo pueden comprenderse teniendo en cuenta el contexto social, político, económico y cultural en el que se desarrolla la obra. Un extenso prefacio de los autores explicita no sólo este contexto, sino también las preocupaciones que los impulsaron a transportar el mito de Medea a los suburbios cariocas de mediados de los años 70. En ese momento, Brasil experimentaba un capitalismo salvaje que producía altas tasas de marginalidad y pobreza y la exclusión social de grandes sectores de la población, al tiempo que comenzaba a imponerse, entre las clases medias, un proceso selectivo por el cual el sistema integraba a los mejores cuadros que surgían de ellas, dejando a los demás al margen. El golpe de Estado de 1964 depuso al presidente João Goulart, quien había acometido una política de reformas sociales, y estableció una dictadura militar represiva que, oficialmente, duraría hasta 1985. Este golpe, de acuerdo con los autores, tuvo consecuencias nefastas en lo cultural, ya que impidió el diálogo abierto de los intelectuales en general con las clases populares. De este modo, el pueblo brasileño dejó de ser la fuente de la que abrevaban artistas, escritores e intelectuales en su trabajo creador, y fue prácticamente olvidado en las obras dramáticas producidas entre 1964 y 1970. En este contexto, las preocupaciones señaladas por los autores para abordar la reescritura del mito de Medea, desde la perspectiva explícita de la resistencia intelectual, fueron: reflexionar sobre el movimiento social que acorraló a las clases subalternas, volver a colocar al pueblo brasileño en los escenarios brasileños, restituir a la palabra su calidad de centro del acontecimiento dramático y, podemos agregar, contribuir a la reflexión y el entendimiento de la sociedad brasileña. Pero, ¿por qué *Medea*? Porque, como afirman los autores al concluir el prefacio, "en la densa trama de Eurípides estaban contenidos los elementos de la tragedia que queríamos revelar".

El conflicto trágico en *Medea* de Eurípides, como se sabe, está basado en tensiones que recorren toda la obra, entre las cuales se destacan: la tensión entre el griego y el bárbaro, entre el varón y la mujer, entre los dioses y los hombres y entre la *pólis* y el *oîkos*. Todas estas tensiones, que el poeta no busca resolver ni resuelve de hecho, aparecen desarrolladas con una mirada sumamente aguda en el marco cívico-religioso del teatro ateniense del siglo V a.C. en los momentos

inmediatamente previos al comienzo de la guerra del Peloponeso. Veamos cómo se resignifican en la obra de Pontes y Buarque[4].

Comencemos por la tensión griego/bárbaro. Resulta notable que Joana-Medea, a diferencia de numerosas versiones o adaptaciones posteriores de la pieza de Eurípides, no es una extranjera: por el contrario, es brasileña y por lo tanto se identifica con ese pueblo que los autores pretenden devolver a la escena –con ese pueblo marginado al que, en gran parte, el sistema económico ha excluido y la intelectualidad ha olvidado o folclorizado. Esto es significativo porque produce una inversión en los términos de la mencionada tensión griego/bárbaro: en *Gota d'água*, la condición de extranjero se halla más bien del lado de Creonte, representante del capitalismo que ya en esta época comenzaba a tender a la globalización y que concibe al capital como transnacional, despojado de nacionalidad. Esta inversión se hace evidente también, como señala Mimoso-Ruiz (2002: 1051), en los nombres de los personajes: Creonte, y también Jasón, conservan sus nombres míticos con el agregado de un patronímico brasileño (Creonte de Vasconcelos, Jasão de Oliveira), lo cual los ligaría al universo del colonialismo cultural, mientras que Joana-Medea y el coro, desdoblado en mujeres individuales y los vecinos que se reúnen en el bar, poseen nombres lusófonos comunes: Zaira, Nené, Boca Pequena, etc., lo cual los ancla en el pueblo típicamente brasileño. El único caso ambiguo es el de Egeo, Mestre Egeu, sin patronímico, lo que señala su posición ideológicamente ambigua e intermedia entre ambos grupos: por un lado, el del poder, cuyos representantes son Creonte y su hija, y también Jasão, que aspira a entrar en él mediante el matrimonio con esta última, y por otro, el del pueblo sufriente y explotado, en el que se encuentran Joana y el mismo Egeu, que repara radios y adquiere el rol de defensor de los moradores del conjunto habitacional ante los atropellos de Creonte: el aumento de los alquileres y la expulsión de Joana. Así como Egeu, que en la pieza de Eurípides es un griego que ofrece ayuda a una bárbara, es el nexo entre los personajes extranjerizantes y autóctonos, Jasão, que, como en la tragedia griega ha abandonado a Medea-Joana para casarse con la poderosa Glauce-Alma, lo es entre los personajes poderosos y los débiles.

El coro presenta una configuración sumamente atractiva pero es muy diferente al de la pieza ateniense. Las mujeres corintias han sido sustituidas por dos grupos: uno de ellos está formado por mujeres individualizadas, cada una con su propio nombre, que se mezclan con Corina, la cual desempeña, a su

[4] Para el siguiente análisis, tendremos en cuenta que, como sostienen Lima Ribeiro y Vieira Maciel 2010, "ler a peça brasileira como adaptação não é buscar fidelidade ao texto grego, mas implica na percepção de uma atitude dialógica em prol do surgimento de um novo texto, que, se deve algo ao anterior – notadamente em aspetos do enredo, da ambientação e da construção das personagens –, ao mesmo tempo aparece como algo original e independente, aventurando-se no entrelaçamento deste enredo ao panorama cultural, histórico e social do seu contexto de recepção".

modo, el papel de la Nodriza. Estas mujeres, vecinas de Joana, que comparten con ella su marginación y su situación social en general (algo muy diferente de lo que sucede en Eurípides), tienen su contrapeso en el otro grupo, el de los vecinos, reunidos en el "botequim"[5]. A diferencia de ellos, y retomando la tensión entre varones y mujeres, las mujeres aparecen constantemente en actividad, en sus quehaceres cotidianos, como el lavado de la ropa. Ambos grupos tienen algo en común: todos ellos conforman un espacio popular descentrado, sugestivamente representado, en la escena, por la música y por los juegos de luces y sombras que dan relieve, alternadamente, a cada uno de los diferentes *sets* en los que se divide la escena, y, en su léxico, por palabras corrientes, emitidas a veces de manera atropellada, en versos rimados y con una marcada musicalidad. Este espacio donde predomina la "enunciación polifónica, pulsional" (Mimoso-Ruiz 2002: 1050) tiene como contrapartida el espacio del Poder, que se centra en la silla-trono de Creonte, que luego pasará a Jasão, en el cual el discurso es monolítico. Entre ellos se sitúa, precisamente, Jasão, que ha logrado celebridad por su samba y puede, así, pasar del primero al segundo, evocando el movimiento social de algunos cuadros de las clases medias brasileñas, asimilados, no sin conflicto, por el sistema[6].

Otra de las tensiones señaladas en la pieza de Eurípides, la existente entre dioses y hombres, aparece retrabajada de manera singular. Si bien no es Eurípides, sino Séneca, el que enfatiza la figura de Medea como poderosa hechicera, este elemento no está ausente en la pieza griega (718 y 789, por ejemplo). Tampoco son infrecuentes en ella las menciones a las estrechas vinculaciones de Medea con las divinidades con las que está emparentada, sobre todo con Helios, el Sol (406, 746, 955, 1321, entre otros). Divinidad y hechicera, Medea se ha convertido en una mujer, Joana, que recurre a la *macumba* para vengarse de sus enemigos y, más precisamente, a su variante urbana y comercial, la *umbanda*[7]. La estrecha relación que Medea mantiene con la magia también experimenta una vuelta de tuerca en *Gota d'água*. En efecto, Joana, como la heroína griega, envía a sus hijos con un regalo envenenado para la novia, en un último gesto

[5] Estos dos grupos que conforman el "coro", como en la tragedia griega, tienen la función de analizar las situaciones y expresar sus juicios de valor con respecto al conflicto trágico y al accionar de los personajes.

[6] "Sempre que um cara menos bichado / surge aqui, pagam seu peso em ouro / pra levá-lo embora. Resultado: / mais negro fica neste sumidouro / mais brilhante fica o outro lado / e o seu carnaval, mais duradouro".

[7] Joana-Medea presenta "um sincretismo interessante entre divindades do candomblé, como Ogum e Oxumaré (o candomblé é uma religião panteísta de origem africana, sendo Oxumaré uma divindade que preside o bom tempo, e Ogum, uma divindade da caça e agricultura), imagens e santos do catolicismo (São Jorge e Virgem) e deuses da mitologia grega (Têmis, deusa guardiã dos homens e das leis, e Hécate, considerada deusa da magia, feitiço e da noite)" (Figueiredo Peixoto 2012: 402). En efecto, Joana invoca también al "Padre Eterno / todos os santos, anjos do céu e do inferno" y a "todos os orixás do Olimpo."

desesperado por lograr su venganza. En la pieza euripídea, con los presentes (un peplo y una diadema de oro) Medea reafirma simbólicamente no sólo la inversión genérica producida entre los roles tradicionalmente asignados, en la sociedad ateniense de la época, al varón y a la mujer, al entregarlos, a pesar de su condición femenina, como una especie de dote a la nueva esposa de Jasón (956), sino también su linaje divino, dado que, como ella misma menciona, los dones pertenecían a su abuelo Helios (954-955). Como sabemos, la princesa corintia los acepta y, al hacerlo, atrae sobre sí su propia ruina y la de su padre. El plan de Joana, que no es inmune al proceso de secularización experimentado en el siglo XX, en cambio, no tiene éxito. Los presentes se han convertido aquí en carne envenenada, que Creonte se niega a aceptar. Así como en el palacio real corintio no faltaba el oro, pero la princesa sucumbe a su encanto, como Medea sabía que lo haría (965), tampoco en la fiesta de bodas de Jasão y Alma faltan alimentos; sólo que aquí el presente no llega directamente a Alma sino a Creonte, que desconfía de él dado que los considera un "feitiço", un "desacato" "daquela dona" y los rechaza. Queda sellada así la suerte de Joana, a quien, a diferencia de Medea, sólo le queda la autodestrucción. Acorralada por su situación, Joana recurre al suicidio en una escena altamente poética, marcada por el *páthos*, en la cual da a sus hijos de comer la carne envenenada que estaba destinada a Creonte y su hija, y luego come ella. La autosuficiencia y la osadía de la Medea mítica le han sido arrebatadas a Joana por la miseria, por las deudas, por el desprecio, por la marginación. Sólo le queda, como a la Medea casi divina de la tragedia de Eurípides, la necesidad de que sus enemigos no se rían y burlen de ella[8] y los reproches a su marido ingrato.

La tensión, finalmente, entre la *pólis* y el *oîkos* no hace más que demostrar el aislamiento de Joana, sola ante la adversidad, ante la injusticia y la arbitrariedad no sólo de un hombre al que le ha dado todo, casi como una madre[9], pero que ha abandonado su *oîkos* para obtener una alianza más provechosa (a pesar de que ella había abandonado el suyo por él), sino también de otro hombre que, representante, a su modo, del poder de la *pólis,* cuenta con la potestad de expulsarla del lugar donde vive. Incluso sus vecinos, que comparten con ella las precariedades de la existencia diaria, la dejan sola[10] cuando comprenden que nunca podrán pagar las deudas contraídas con Creonte por sus viviendas y que, para colmo, Creonte se muestra dadivoso, manipulándolos discursivamente y seduciéndolos con el "cheiro" de su dinero (Vieira Maciel 2004: 19), y les ofrece trabajo. Al final, no sólo Jasão la ha traicionado, abandonando su *oîkos,* sino

[8] "Essa cambada está se divertindo / às minhas custas. Sei que eles estão". El temor a ser objeto de risa para sus enemigos es manifestado por la Medea euripídea varias veces, en 381-383, 404-406, 782, 794-797, 1049-1050, 1354-1355, 1362.

[9] "O Jasão, essa criança que eu fiz / homem".

[10] "Então, já que na hora eu tou sozinha / mesmo".

también sus vecinos, en el ámbito mayor de lo que en la obra representa la *pólis*: el conjunto habitacional.

Todas estas tensiones configuran un conflicto trágico que, como en la tragedia griega, resulta insoluble. Pero hay una diferencia importante. En la tragedia griega, el héroe trágico actúa por una doble motivación, en el sentido de que está enfrentado a una *anánkē* superior que se le impone, pero, a su vez, por el movimiento mismo de su propio carácter, se apropia de esa *anánkē,* y desea lo que, por otro lado, está forzado a hacer. En la tragedia de Joana, en cambio, el poder (que tiene la ley de su lado) y la prepotencia se imponen de manera arrolladora, dejando un margen mucho más pequeño a la acción de la protagonista[11], que no sólo busca justicia sino que también, cada día, debe luchar por su subsistencia. A diferencia de la *Medea* de Eurípides, Joana no cuenta con un carro alado para escapar de sus enemigos ni con dioses o reyes que la auxiliarán; a ella, sólo le queda la muerte. Esta otra vuelta de tuerca, la definitiva, explica el contenido profundo que en una sociedad excluyente y sometida a una dictadura tienen las últimas palabras de Joana: "eu compreendi que o sufrimento / de conviver com a tragédia todo dia / é pior que a morte por envenenamento."

Gota d'Água se representó en un momento en que todavía los intelectuales brasileños percibían que el autoritarismo no terminaría en el corto o mediano plazo. De la misma manera, Joana es incapaz de matar a los representantes del poder, Creonte y su hija (Puga Alves de Sousa 2005: 21), a los que se suma, al final de la pieza, Jasão. A pesar de haber formado parte de ese pueblo marginado que cada día intenta lograr la manera de subsistir, Jasão, ansioso de vivir una vida acomodada[12] y caracterizado por su individualismo[13], se ve integrado al ámbito del poder desconociendo todo lo que Joana había hecho por él: el abandono de su cómoda existencia anterior, su impulso constante (que finalmente tiene como consecuencia su éxito con el samba)[14], el haberle dado dos hijos, un techo y alimento[15]. El casamiento de Jasão con Alma es la gota que hace desbordar el vaso en una tragedia en la que lo individual y lo social están indisolublemente ligados desde el comienzo. Joana, de este modo, representa

[11] Como explica Andrade (2008: 176), "Na 'tragédia brasileira', o insolúvel é a fragmentação da consciência, imposta por um poder que se exerce coagindo, mas também incitando, cooptando, produzindo. Se o cidadão grego é levado ao terror (e à catarse) como espectador de sua absoluta liberdade, o 'povo', do qual falam Chico Buarque e Paulo Pontes, não mais vê liberdade alguma; percebe fragmentos, junta-os e com eles 'se vira'."

[12] "Só quero sossego e tranqüilidade".

[13] Es evidente que, como sucede en la pieza de Eurípides, Jasão ni siquiera toma en cuenta el bienestar de sus hijos: "Mas o Jasão… / não sei como ele agüentou isso, não. / Botam seus filhos na rua e ao invés / de chiar, o desgraçado ficou / sem se mexer. Sem se mexer, mulher".

[14] "Te dei matéria-prima para teu tutano / e mesmo essa ambição que, neste momento, / se volta contra mim, eu te dei, por engano. / […] Fabriquei energia que não era tua / pra iluminar uma estrada que eu te apontei".

[15] "Não fosse um dia Joana lhe dar uma mão e ele seria um pobre-diabo inofensivo".

a las mujeres humilladas, silenciadas y oprimidas por una sociedad implacable para con los que menos tienen, pero que no se doblegan ante la adversidad[16]. Con *Gota d'Água*, la figura de Medea, en un proceso de intertextualidad que vuelve al pasado para resignificarlo en el presente, se configura como un complejo símbolo de la realidad brasileña y, podemos decir, también latinoamericana del momento.

[16] "Não sou das que gozam co'a submissão".

Bibliografía

Andrade, M. M. de (2008), "A *Gota d'água* ou a *Medeia* em nós", in Chevitarese, A. L., Cornelli, G., Oliveira Silva, M. A. (orgs.), *A Tradição Clássica e o Brasil*. Brasília, Fortium: 171-184.

Buarque, C., Pontes, P. (1975), *Gota d'água. São Paulo: Círculo do Livro.*

Figueiredo Peixoto, L. H. (2012), "As marcas poeticomusicais de *Medeia* de Eurípides refletidas em *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes: Uma visão por meio da retórica", in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura (Actas CLASTEA I)*. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra: 401-406.

Lima Ribeiro, D., Vieira Maciel, D. A. (2010), "A bárbara da Cólquida aportou no Brasil: estudo intercultural entre *Gota d´água* e *Médeia*". *Anais do 1° Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários e 4° Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*. Universidade Estadual de Maringá (PR), 9-11 de junho: s/p.

Mimoso-Ruiz, D. (2002), "La *Médée* d'Euripide et *Gota d'água* de Paulo Pontes e Chico Buarque (1975)", in López, A., Pociña, A. (eds.), *Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. II. Granada, Universidad: 1045-1058.

Puga Alves de Sousa, D. (2005), "Tradições e apropriações da tragédia: *Gota d'Água* nos caminhos da *Medéia* clássica e da *Medéia* popular", *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais* 2. 3: 1-23. Disponible en: www.revistafenix.pro.br [consulta: 01/07/2013]

Van Looy, H. (1992), *Euripides. Medea*. Stuttgart-Leipzig: editor.

Vieira Maciel, D. A. (2004), "Das naus argivas ao subúrbio carioca. Percursos de um mito grego da *Medéia* (1972) à *Gota d'água* (1975)", *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, 1. 1: 1-21. Disponible en: www.revistafenix.pro.br [consulta: 26/06/2013]

(Página deixada propositadamente em branco)

Relaciones del coro y de los componentes del espectáculo con la acción dramática en *Una hoguera en las tinieblas* de Médici e Iñiguez
(Relations between the chorus and other performance elements with the dramatic action in *Una hoguera en las tinieblas* by Médici and Iñiguez)

Alejandra Mabel Liñán (alejandralinan@yahoo.com.ar)
Facultad de Humanidades – U.N.N.E

Lucía Casal Viñote (casallucia@hotmail.com)
Facultad de Humanidades – U.N.N.E

Resumen — La obra correntina inédita *Una hoguera en las tinieblas*, de Médici e Iñiguez, mantiene del hipotexto el género, el mito, los personajes y sus funciones, pero sitúa la acción en Corrientes, en 1817. A diferencia de la tragedia ática, en esta obra el coro tiene otro matiz: integrado por espíritus telúricos de la cultura guaraní, lleva adelante y desencadena la acción. Por el carácter sagrado que representan los espíritus, tiene una libertad que no tenía en el hipotexto. En este trabajo nos centraremos en la función dramática que desempeña el coro y en el tratamiento de los elementos escénicos (coreografía, música, iluminación y vestuario) que crean un halo sobrenatural sobre él.

Palabras Clave: Coro, hipotexto, elementos escénicos, recepción, *Medea*.

Abstract — The unpublished work *Una hoguera en las tinieblas* by Médici & Iñiguez maintains the hypotext gender, myth, characters and their functions, but sets the action in Corrientes, in 1817. Unlike Attic tragedy, the chorus has a different nuance: composed of telluric spirits of the Guarani culture, conducts and triggers the action. By the sacred character representing the spirits, this choir has a freedom that was not in the hypotext. This work will focus on the dramatic role of the chorus and the treatment of the scenic elements (choreography, music, lighting and costumes) to create a supernatural halo about it.

Keywords: Chorus, hipotext, scenic elements, reception, *Medea*.

El teatro clásico, con los rasgos propios de su cultura y de su práctica teatral, permanece vivo en la escena contemporánea, por medio de la apropiación y recreación en nuevas puestas que responden a las necesidades de otro contexto social y político. Hardwick[1] sostiene que el drama antiguo es modelo y, a la vez, disparador para el teatro moderno.

El presente trabajo se inscribe en la línea de análisis de estudios de la

[1] Hardwick 2003:52.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_22

recepción de la tradición clásica y en la literatura comparada. Se analizará la tragedia inédita *Una Hoguera en las Tinieblas* (versión libre de *Medea* de Eurípides), escrita por Alberto Iñiguez y Julio Maccarone Médici y estrenada en 1987, con motivo del aniversario de la fundación de la Ciudad de San Juan de Vera de las Siete Corrientes, Argentina.

En esta tragedia se produce un horizonte de fusión con *Medea* de Eurípides. La pertenencia architextual[2] puede evidenciarse en la persistencia del género, del esquema de los personajes, sus nombres y funciones y en la presencia de determinados componentes del espectáculo propios de la tragedia griega del siglo V a. C., tales como el coro, las máscaras y la danza.

Pretendemos analizar particularmente las relaciones del coro y los componentes del espectáculo con la acción dramática, a fin de describir la nueva mirada que los dramaturgos correntinos le imprimieron a través de tres lenguajes de la puesta en escena: sonido, vestuario e iluminación.

La representación se realizó 30 años atrás y no hay registro fílmico de ella; es así que abordaremos el análisis a partir del texto dramático (conservado en copia mecanografiada), de una entrevista, realizada el 4 de junio de 2011, a la actriz María Dolores Arigossi, quien encarnó a Medea, y de fuentes documentales, como el programa y algunas fotografías de la puesta en escena.

Relación architextual

Género y personajes (nombres y funciones)

Una hoguera en las tinieblas fue estrenada en 1987 por la compañía del "Teatro Vocacional Corrientes" en el escenario principal de la ciudad, el Teatro Oficial Juan de Vera. Un equipo de destacados representantes de la cultura correntina trabajó para la producción y puesta en escena: Médici e Iñiguez escribieron la obra a pedido de la actriz María Dolores Arigossi, en dos meses, aproximadamente. El vestuario y las máscaras fueron diseñados por José Ramírez, la música fue compuesta por Romero Maciel y Miguel Fiorio diseñó la ilustración y el programa.

La obra correntina transpola el mito de Medea a los campos de San José de las Siete Lagunas Saladas, Corrientes, en 1817, durante el gobierno de Juan Manuel Méndez, hombre de Artigas y de Andresito Guaicurarí.

Medea es una princesa guaraní, que mató a su hermano y traicionó a su pueblo para ayudar a Jasón, un criollo, a apoderarse del lugar. Por estas acciones fue desterrada y ha vagado con su marido y sus dos hijos durante diez años, rechazados por ambas culturas, tal como lo afirma la vieja (correlato de la Nodriza en la tragedia de Eurípides) que acompañó a Medea en su destierro:

[2] Genette 1962: 13.

> Vieja - (…) Despreciadas e ignoradas por los nuestros… odiadas por los blancos… ¡Qué largo es el camino… qué largo![3]

Finalmente llegan a las ruinas de la casa paterna de Jasón, en Saladas. Allí, al igual que la Medea del hipotexto, es abandonada para que él pueda casarse con la hija de Creonte Atienza, su tío y caudillo de la zona.

Teniendo en cuenta la reputación de la que goza Medea por sus crímenes y por hacer *payé*, Creonte le comunica que debe irse de esas tierras en el plazo de una hora, pero puede dejar a sus hijos para que sean criados por su padre y su madrastra.

Luego de acordar refugio con el Oriental (correlato de Egeo en el hipotexto), con quien Medea se compromete a ayudar a su esposa a concebir un hijo por medio de magia, lleva adelante su venganza: mata a Creonte, a la hija y a sus propios hijos*:* "Medea: ¡Han muerto degollados!»[4]

Coro en relación con los componentes del espectáculo

La tragedia correntina se inicia con la entrada de un coro de animales salvajes característicos de la región del noreste argentino: yaguateré, aguará y ñacurutú. Los integrantes del coro portan medias máscaras que identifican a cada animal: "El coro lleva jirones de tela rústica y follaje sobre el cuerpo desnudo y media máscara que representará animales salvajes del Litoral"[5].

El vestuario del coro (jirones de tela, follaje y medias máscaras) se modela sobre la base de elementos que remiten a la naturaleza local, pero cuyo sentido, a la vez, apunta a la cultura guaraní, ya que esos animales son divinidades ctónicas.

Aristóteles, en *Poética* 1452b 15-18, identifica cuatro partes externas en la tragedia: prólogo, episodio, éxodo y la parte coral, que a su vez se divide en párodo y estásimo. Médici e Iñiguez, en *Una Hoguera en las Tinieblas*, mantienen estas partes; en este trabajo, sólo nos centramos en aquellas en las que participa el coro, es decir, ambos momentos de la parte coral y el éxodo.

En la *párodo*, el coro de animales salvajes del litoral ingresa a escena cantando y danzando: "se escucha una música que recuerda a los sones tribales guaraníes, acompañada por una letanía cantada en guaraní por los integrantes del coro, quienes entrarán lentamente a escena".[6] A la vez que evoca al coro de sátiros, la música acompañada por la letanía cantada hace recordar el canto monótono de la melopea.

El escenario está desprovisto de decorado; al ingresar los seis coreutas sólo hay una luz azulada y otra roja más débil que proviene de una pequeña fogata:

[3] Médici e Iñiguez 1987: 5.
[4] Médici e Iñiguez 1987: 31.
[5] Médici e Iñiguez 1987: 1.
[6] Médici e Iñiguez 1987: 1.

> Al comenzar la acción, está terminando de atardecer y ya comienza la noche, por lo que una luz azulada baña toda la escena. (…)
> Un pequeño fuego, siempre a punto de apagarse, dará los tonos rojizos necesarios. Es el fuego familiar y tribal a la vez [7].

En esta especie de *párodo*, la atención del espectador se focaliza en el coro, que permanecerá durante toda la representación en el escenario y actuará como decorado viviente detrás de los otros personajes, durante los *agones*:

> El coro deberá actuar con movimientos danzados y formarán parte de una extraña escenografía viviente mientras queda estático[8].

El coro se comporta como agente y como parte de la escenografía, al mismo tiempo. El carácter estático durante los episodios sugiere la participación en los *estásimos*, en forma similar a la tragedia ática: el adjetivo griego *stasimos* tiene el sentido de "estacionario", "sedentario", "parado". Sin embargo, adopta movimientos danzados en sus intervenciones. De este modo se mueve en un diseño coreográfico y constituye un decorado sonoro.

A modo de prólogo, los coreutas nos informan sobre los antecedentes de la historia:

> Coro 2 - ¿Qué ves?
> Coro 3 - ¡Ruinas!
> Coro 3 - ¡Es lo que queda de la casa de Jasón!
> Coro 4 - ¡Destruida por las tribus de las misiones![9]

A la vez, nos adelantan el final trágico del derrotero iniciado por Medea y Jasón diez años atrás:

> Coro 1 - ¡Este es el lugar y el sitio exacto que se ha elegido para consumar el acto final!
> Coro 2 - ¡Te ayudaremos Medea!
> Coro 3 - ¡No, no te ayudaremos! (Carcajada).
> Coro 4 - ¡Te empujaremos!
> Coro 5 - ¡Hoy darás fin al trabajo que comenzaste al salir de tus tierras de la mano de Jasón! ¡Hoy finalizará el gran mal que has arrastrado gloriosa por toda la comarca!
> Coro 6 - ¡Nos escucharás y no nos escucharás, según palpite tu corazón de fiera![10]

[7] Médici e Iñiguez 1987: 1.
[8] Médici e Iñiguez 1987: 1.
[9] Médici e Iñiguez 1987: 1.
[10] Médici e Iñiguez 1987: 2.

Se reúnen en ese lugar con un objetivo prefijado: cumplir el destino de los protagonistas.

La relevancia del coro en *Una Hoguera en las Tinieblas* radica en su naturaleza divina, pues son espíritus telúricos: "Son espíritus de la tierra, errantes, unas veces a favor del bien y otras del mal"[11].

Su atributo de "errantes" hace pensar tanto en el vagar en el territorio como en la errancia en la conducta, a veces favorable, a veces funesta. La gradación en cada intervención de los coreutas manifiesta la índole de estas fuerzas naturales.

En la cultura guaraní, los espíritus provenientes de muertos y animales son nocivos y están condenados a vagar y reencarnarse. El espíritu animal asalta al sujeto al momento de su nacimiento, y constituye, junto con el de origen sagrado, la naturaleza del hombre[12]. El guaraní se siente frágil e influenciable pues ambos espíritus luchan por controlarlo[13].

En tal sentido, Perla Zayas de Lima, en su obra *El universo mítico de los argentinos en escena*, habla de la supervivencia de creencias religiosas de las culturas americanas en el teatro argentino. De todas las que menciona, nos interesa aquella sobre la naturaleza de los dioses, puesto que son considerados espíritus malos y conviene aplacarlos[14].

Por el contrario, la relación connatural entre el coro y Medea no atenúa sus ataques y la vuelve vulnerable:

> Coro 3 - ¿Por qué tenías que aguardarlo todo el día con las piernas abiertas?
> Coro 4 - ¿Por qué tuviste que confiarle los secretos de tu tribu, para que él tomara el poder?[15]

> Medea - ¡Pero yo no tengo la culpa! La culpa es de este amor que me arrastra y me vuelve loca y que me da terror perder. (*Levanta la voz con rabia*) ¡Hay algo sucio en esta noche que no quiero comprender![16]

La locura, al igual que todo lo pernicioso, proviene de Añá (el espíritu que representa el mal y se identifica con el jaguar–demonio) y es condenada en la cultura guaraní. Cuando el hombre guaraní enloquece, se transforma en *yaguareté–avá*: hombre tigre[17].

Los dramaturgos confieren al coro un papel central en esta tragedia: es el encargado de llevar adelante la acción dramática, actúa como catalizador

[11] Médici e Iñiguez 1987: 1.
[12] AA. VV. 1985: 15.
[13] AA. VV. 1985: 15.
[14] Zayas de Lima 2010: 56.
[15] Médici e Iñiguez 1987: 9.
[16] Médici e Iñiguez 1987: 5.
[17] AA.VV. 1985: 17.

incitando a Medea a la venganza: "Serán los interlocutores de los protagonistas, conductores y desencadenantes de la tragedia" [18].

En la tragedia ática, el coro es el personaje colectivo y anónimo cuyo papel es expresar con sus temores, sus esperanzas y sus juicios los sentimientos de los espectadores, que componen la comunidad cívica[19]. Aristóteles (*Poética* 1456a 26-27) le da la función de un actor más, participa de la acción pero no decide; es el héroe el que desempeña ese papel.

En la obra correntina, pierde el anonimato y no expresa los sentimientos de los espectadores. Por el contrario, los coreutas empujan, obligan a la protagonista a cometer los crímenes.

> Coro 5 - (*irá levantando el tono de voz*) ¡Venganza!
> Coro 6 - ¡Venganza! ¡Venganza!
> Coro 1 - ¡Muerte y venganza!
> Coro 2 - ¡Suelta tu odio Medea![20]

El diseño lumínico y el sonido dirigen la atención del espectador hacia el coro. La combinación de sonido y silencio, luz y oscuridad[21] marca la oposición entre dos culturas: la del blanco y la guaraní, y dos dimensiones: la humana y la espiritual[22]. Sólo la vieja y Medea, dada la relación cultural que tienen con el coro, pueden escucharlo:

> Medea - ¡Silencio! ¡Ah fuego, no envenenes mi oído! (El coro se repliega formando escenografía. Entra la vieja, especie de aya y nodriza, un poco más pobre que Medea, si es posible) (…)
> Vieja - ¡Yo también he consultado al fuego y he escuchado voces!…[23]

La percepción de las voces separa dos culturas puesto que los personajes que representan la del hombre blanco, como Jasón, Creonte y el peón, no perciben siquiera su presencia. Por otra parte, también marca dos dimensiones: la profana y la sagrada, de la que Medea, por ser una hechicera guaraní y estar relacionada con Añá, es la única que puede participar.

La comunicación íntima entre Medea y el coro se da a través del fuego "familiar y tribal a la vez". En comunión con él, revela sus pensamientos y miedos, pero, al mismo tiempo, se reencuentra con sus raíces.

No pueden separarse, en este contexto cultural, lo familiar y lo tribal: el

[18] Médici e Iñiguez 1987:1.
[19] Vernant y Vidal-Naquet 1987: 18.
[20] Médici e Iñiguez 1987: 9.
[21] Trastoy y Zayas de Lima 2006:186.
[22] Trastoy y Zayas de Lima 2006: 204.
[23] Médici e Iñiguez 1987: 3-4.

individuo está integrado a la comunidad, por eso Medea no podrá seguir escindida, deberá reunirse nuevamente con su pueblo en comunión en ese fuego tribal.

> Medea - (…) ¡Pero esta noche, hermanos míos, espíritus de mi raza, mal definitivo… soy tuya!… ¡Mal… apodérate de mí, hazme por fin tu mujer!... ¡Crímenes oscuros de la noche, acudan en mi ayuda!… ¡Preparen una gran unión entre Medea y la venganza… pero que sea gigante… para que a luz de un mal tan perverso, su sombra oscurezca la tierra[24].

La luz azulada que baña el escenario deja al coro en penumbras mientras los otros personajes dialogan, lo separa de la esfera humana. En tanto que la proximidad a la luz roja del fuego acontece para provocar la peripecia: se tiñe con la luz roja del fuego tribal cada vez que se acerca a Medea para atormentarla.

Poco a poco esta barrera lumínica se pierde, el coro se aleja cada vez menos de Medea y del fuego, al tiempo que en el texto dramático se van mezclando las intervenciones de unos y otros hasta quedar confundidas en un diálogo rápido – al modo del diálogo *estíquico* antiguo - formando una sola voz.

La luz del fuego recorta el espacio escénico y lo divide en dos: el color rojo, que se identifica con el mundo interior y sagrado de Medea, y el color azul, identificado con el exterior y la esfera humana.

Medea sucumbe a los espíritus animales, pare el odio "un mitaí cambá"[25] (niño negro) y lo acuna, imagen contrastante con lo que hace con sus propios hijos.

Una vez consumada la venganza, el coro la rodea y revela la reunión final de Medea con sus dioses telúricos: "Coro 1: ¡Se hundió en la tierra!" .[26] Es un descenso que la devuelve a sus orígenes, la reúne con Añá. De este modo, Médici e Iñiguez resuelven el *deus ex machina* de la tragedia de Eurípides.

Desaparecida Medea, nuevamente el coro concentra la atención del público. Sólo quedan en escena los seis coreutas que salen lentamente, en una suerte de éxodo, recitando:

> Se escucha el texto siguiente: Coro - Ella está habitando ahora con su padre Añá, ella se desposó definitivamente con Mbae Poché, con la tierra y con la selva. Medea volvió a los infiernos. (*Las voces se van perdiendo en la lejanía*)[27].

La conjunción de los elementos en escena que atraen la atención del espectador, tales como el sonido combinado con el silencio, la luz contrastada con la oscuridad, la iluminación en rojo y azul, el poseer o no poseer máscara, destacan

[24] Médici e Iñiguez 1987: 28.
[25] Médici e Iñiguez 1987: 8.
[26] Médici e Iñiguez 1987: 32.
[27] Médici e Iñiguez 1987: 32.

la función de agente de la acción dramática del coro a través de la concentración de lenguajes escénicos; al tiempo que señalan la oposición entre las dos culturas.

Conclusión

La versión libre de *Medea* de Eurípides escrita por Médici e Iñiguez mantiene del hipotexto el género, el mito, los personajes y sus funciones; pero sitúa la acción en Corrientes, en 1817, en un momento de la historia de la provincia que se caracterizó por la conformación de esa sociedad. En ese contexto histórico y cultural, Medea es una princesa bárbara guaraní, Jasón un criollo, Creonte un caudillo y el coro, los animales salvajes del monte.

Por el carácter sagrado de los seis espíritus telúricos animales de la cultura guaraní que representan los coreutas, la función de este coro tiene otro matiz que no tenía el de la tragedia ática. En *Una Hoguera en las Tinieblas*, lleva adelante y desencadena la acción porque tiene el poder que Añá le dio. Hostiga a Medea hasta que sucumbe y consuma la venganza.

El coro completa y acentúa la imagen de Medea como bárbara y "bruja". Así, deja entrever la imagen del aborigen que los autores, ubicados en su contexto de producción, configuraron. Desde la perspectiva de éstos, el guaraní es un "otro" enfrentado e inaprehensible: un ser natural, pero en su faceta "salvaje", cuya cultura es apreciada como peligrosa porque implica la posesión de poderes secretos, encaminados a producir el mal, es decir, alteraciones en el orden social dominante.

Los elementos escénicos que el coro reúne a su alrededor (su coreografía, el sonido, la iluminación, el vestuario) modalizan la situación dramática concentrando la atención del espectador. Simultáneamente, delimitan el espacio escénico y simbólico en dos: la cultura del blanco y la guaraní; la dimensión humana y la sagrada.

Médici e Iñiguez otorgan al coro una libertad y un protagonismo en la acción que no tenía en el hipotexto.

Bibliografía

Aristóteles (2004), *Poética*, trad. Sinnott, E. Buenos Aires: Colihue Clásica.

AA. VV. (1985), "Corrientes en el mundo guaranítico", cap. 3, in Separata de *Todo es Historia*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

Carlson, M. (2009), *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Artes del Sur.

Dubatti, J. (1999), *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires: Atuel.

Euripide (1965), *Médée*. Tomo 1. Paris: Les Belles Lettres.

Franco Carvalhal, T. (1996), *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor.

Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Hardwick, L. (2003), *Reception studies*. Oxford: University Press.

Médici, J. M., Iñiguez, A. (1987), *Una Hoguera en las Tinieblas*. Mecanografiada.

Pavis, P. (2000), *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Trastoy, B., Zayas de Lima, P. (2006), *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Vernant, J. P., Vidal-Naquet, P. (1987), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol. I. Madrid: Paidós.

Zayas de Lima, P. (2010), *El universo mítico de los argentinos en escena*. Tomo II. Buenos Aires: CELCIT.

(Página deixada propositadamente em branco)

El mito de Orfeo en el teatro argentino contemporáneo: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro
(The myth of Orpheus in contemporary Argentine theatre: *La casa sin sosiego* by Griselda Gambaro)

Lía Galan (ligal43@yahoo.com.ar)
Centro de Estudios Latinos - Universidad Nacional de La Plata

Resumen — *La casa sin sosiego*, escrita por G. Gambaro en 1991, es un drama escénico para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini, creado por pedido de la Fundación Instituto Torcuato Di Tella y producido por el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires. *La casa sin sosiego* es una reelaboración del mito de Orfeo en el contexto de la post-dictadura argentina y la búsqueda de personas desaparecidas durante el gobierno militar en Argentina (1976-1983). Muestra las relaciones intertextuales variadas que hacen referencia, de manera implícita, a Ovidio (*Metamorfosis*, 10. 1-85) y Virgilio (*Geórgica*s 4. 454-550) y, explícitamente, a *La Favola d'Orfeo* (ópera de Monteverdi), que aparece como un *leit-motive* de la obra, y el soneto IX de *Sonetos a Orfeo* de Rilke. En la obra de Gambaro, Juan, el nuevo Orfeo, está en busca de su esposa Teresa (Eurídice), que se encuentra entre los muertos. La angustia de la pérdida le lleva a la breve reunión con su esposa en el Infierno, y de él sale con la dolorosa certeza de la mujer irrecuperable. Escrita años después de los acontecimientos, la pieza es una sutil llamada a la memoria de un pasado que no debe repetirse.

Palabras Clave: Gambaro, Orfeo, mito, ópera.

Abstract — *La casa sin sosiego* (*The house without calm*), written by G. Gambaro in 1991, is a scenic drama for chamber opera, with music by Gerardo Gandini, created by request of the Instituto Torcuato Di Tella Foundation and produced by the Center for Experimentation in Opera and Ballet of the Teatro Colon in Buenos Aires. *La casa sin sosiego* is a remaking of the myth of Orpheus in the context of the Argentine post-dictatorship and the search for missing persons during the military government in Argentina (1976-1983). It shows varied intertextual relations that refer, implicitly, to Ovid (*Metamorphoses*, 10. 1-85) and Virgilio (*Georgics* 4. 454-550), and explicitly, to *La Favola d'Orfeo* (Monteverdi's opera), which appears as a leit-motive of the play, and the sonnet IX of *Sonnets to Orpheus* of Rilke. In Gambaro's play, Juan, the new Orpheus, is looking for his wife Teresa (Eurydice), who is among the dead (persons). The anguish of loss leads him to the brief meeting with his wife in hell, from where he comes out with the painful certainty of the unrecoverable woman. Written years after the events, the piece is a subtle Gambaro's call to the memory of a past that must not be repeated.

Keywords: Gambaro, Orpheus, myth, opera.

Si los mitos, además de contar un cuento, entrañan en lo profundo misterios que se traducen en figuras y relatos, y cautivan a los lectores por sus múltiples

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_23

sugerencias, el de Orfeo está entre los mitos más proteicos y atractivos desde la Antigüedad hasta nuestros días. Es quien desciende al Hades y regresa, algo reservado para muy pocos personajes míticos y que le confiere su singular condición mistérica.

Originariamente el mito de Orfeo tenía dos vertientes enlazadas. Es el músico paradigmático cuyo canto, acompañado de instrumentos, hechiza la naturaleza y detiene el tiempo. Es también el protagonista de una de las historias de amor más referidas y reelaboradas a lo largo de los siglos. En las bodas o en un paseo, una serpiente muerde a Eurídice que muere; el desconsolado esposo se interna en el Hades en busca de Plutón y Proserpina, para rogarles que le devuelvan a su esposa. Logra persuadirlos con su canto y Proserpina acepta el ruego, imponiendo como condición que Orfeo conduzca a su esposa sin volver la mirada, so pena de volver a perderla. Orfeo no cumple y pierde por segunda vez a Eurídice. Esta última es la sección de la fábula que casi exclusivamente ha pervivido en el imaginario posterior, especialmente a partir del Renacimiento. No obstante, el relato continúa con el largo dolor de Orfeo, su imposibilidad de regresar nuevamente al Hades y su apartamiento en las montañas, donde es atrapado y despedazado por las Ménades, y su cabeza es rescatada por Dionisos y depositada en su santuario como centro oracular[1].

El paradigmático cantor tracio es la figura tutelar de los misterios órficos, una cosmovisión que afirma la pervivencia del alma humana en el trasmundo y se constituye en escuela para quienes adoptan el *bíos orphikós*, con su correspondiente doctrina y grados que se escalonan en ritos e iniciaciones. Enlazado con manifestaciones análogas como el pitagorismo, el platonismo y neoplatonismo y reapareciendo en el cristianismo, el orfismo es una corriente de pensamiento subterráneo que influye en toda la cultura posterior.

Al respecto, Grimal afirma:

> (Orfeo) es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica. Conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existía una literatura muy abundante y, en gran medida, esotérica. No se puede decir que el mito de Orfeo no haya ejercido una influencia cierta en la formación del cristianismo primitivo y está atestiguado en la iconografía cristiana[2].

[1] De la muerte de Orfeo se relatan diversas versiones. Cf. Ovidio, *Met.*, 11. 1 y ss; Apolodoro, *Biblioteca mitológica* 1. 9. 25; Higino, *Fábulas* 14. 27, 14. 32; Higino, *Astronomica* 7. 3; Platón, *El banquete* 179d; Pausanias, *Descripción de Grecia* 9. 30. 5-6.

[2] Grimal 1989.

El interés por este aspecto del mito tuvo un nuevo y vigoroso impulso a partir del descubrimiento de las laminillas de oro órficas[3], objeto de múltiples estudios desde la aparición de la primera de ellas en Petelia, Calabria, en 1836. Se trata de un conjunto de textos religiosos escritos en pequeñas laminillas de oro que eran portados por el adepto órfico para que le sirviesen de guía y protección en los avatares de su viaje ultramundano.

Al igual que los chamanes, Orfeo es sanador y músico; encanta y domina a los animales salvajes, desciende a los infiernos para rescatar a Eurídice; su cabeza cortada se conserva luego y sirve de oráculo, al igual que todavía en el siglo XIX se hacía con los cráneos de los chamanes yukagires[4].

Los textos más conocidos de la Antigüedad son el pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio, 4. 454-550 y *Metamorfosis* de Ovidio, 10. 1-84, en los que se desarrolla con mayor amplitud el mito. El amor de Orfeo por Eurídice se convierte en fábula popular de todos los tiempos para expresar el amor que desafía a la muerte. Desde la ópera de Monteverdi al texto que nos ocupa, Orfeo encarna el poder del amor que no acepta la separación producida por la muerte y fielmente busca a la amada, perdida por segunda vez por un error o por una transgresión de las leyes naturales. Como se ha dicho, esta historia ofrece profundos simbolismos que ilustran la doctrina órfica pero no por tomarse en un sentido inmediato pierde su significación fundamental: la búsqueda de la amada que no se detiene ante las puertas de Hades, en donde es necesario perder toda esperanza.

Griselda Gambaro ofrece una nueva versión llevada al contexto de la pos dictadura. *La casa sin sosiego* fue escrita en 1991 y estrenada en junio de 1992 en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal San Martín, como libreto para ópera de cámara, con música de Gerardo Gandini.

En la Antigüedad se produce el paso del mito primordial al "mito literario" de Orfeo y Eurídice en la obra de Virgilio, *Geórgicas*, logrando que la obra artística adquiriera una calidad tal que, a partir de entonces, ha sido considerada referente canónico del mito. El "mito literario", caracterizado por ser creación de un determinado autor, da lugar a una tradición y adopta plurivocidad[5]. Así, pues, el mito de Orfeo contado por Virgilio se convierte en versión canónica y es ésta la que más ha influido en la posteridad[6].

---

[3] Sobre las laminillas órficas *vide* los estudios más recientes de Burkert 1975, Cole 1980, Calame 1995, Giangrande 1995, Tortorelli 1995a y b, Riedweg 1996, Merkelbach 1999, Bernabé - Jiménez 2001, Edmonds 2004. Sobre los aspectos arqueológicos de los hallazgos *vide* Bottini 1992.

[4] Cf. Eliade 1999: II. 219.

[5] González Delgado 2008: 21-22.

[6] Son incontables las reelaboraciones y versiones a lo largo del tiempo y del espacio. Algunos ejemplos argentinos contemporáneos son *Los tangos de Orfeo* (1965) de A. Rodríguez Muñoz, *Orfeo en las tinieblas* (1965) de R. N. Medina, el drama *Latin American Trip* (1978) de A. Calveyra.

Uno de los motivos que se repite a lo largo de las escenas contiene los versos de Dante (*Div. Com*. III. 9). Esto ubica desde el comienzo la naturaleza y las características del drama, versos que retoma Monteverdi en su ópera y cita Gambaro, y que también son utilizados en el informe de la Conadep *Nunca más* para referirse a los centros clandestinos de detención y tortura. Se crea una sutil asociación que el desarrollo de la obra irá confirmando. Pocos elementos ubican la obra en la Argentina contemporánea. Esta mínima presencia de referencias precisas pero subterráneas permite relacionar los sucesos con un tiempo especial de Argentina.

Es posible, además, identificar algunas características de la tragedia griega. Hay una peripecia inicial ya que Juan vuelve del mar a reunirse con su amada esposa, esperando encontrar sosiego y felicidad[7]. Al llegar, le muestran a Teresa muerta y esto constituye la peripecia de apertura al pasar Juan de la felicidad por el reencuentro a la pérdida por la muerte. En el final se produce el reconocimiento (*anagnórisis*) y, como en Eurípides, Juan y Teresa aparecen como seres sometidos a un doloroso destino que no comprenden, por causas que no atinan a entender. Se representa así la búsqueda que cumplen familiares de los desaparecidos de la dictadura militar impulsada por la angustia y el imperativo de recobrar la identidad de muertos sin nombre y reclamar castigo para los culpables.

La obra de Gambaro hace explícitos los textos gestores de su versión. Como lo afirmara Barthes[8], un texto es reescritura de otros textos y la cadena se desliza a lo largo del tiempo, de modo tal que una referencia a Monteverdi, Dante o Rilke entraña una extensa corriente, a veces laberíntica, de transmisión. Entre el Humanismo y el Renacimiento se reponen versiones del mito consolidadas por los poetas romanos y, como se ha dicho, el mito literario de Orfeo contado por Virgilio se convierte en versión canónica[9].

> "¿Qué locura a mí, desdichada", aquella dice, "y a ti te perdió, Orfeo?
> ¿Qué gran locura? He aquí que de nuevo hacia atrás, crueles
> los hados me llaman y el sueño cierra mis ojos desfallecidos.
> Y ahora, adiós: envuelta en una inmensa noche me siento arrastrada
> y hacia ti tiendo, sin ser ya tuya ¡ay! mis manos sin fuerza[10]. (*Geórgica* 4. 495-498)

[7] "Teresa me abrazó cuando partí, y nos besamos, / y sus dientes eran frescos, como su lengua. Me dijo ·hasta pronto·", Escena 1.

[8] Cf. Barthes 1993: 76.

[9] A partir de la versión virgiliana, Ovidio retoma la historia en *Metamorfosis* 10. 1-84 y 11.1.

[10] *illa «quis et me», inquit, «miseram et te perdidil, Orpheu? /Quis tantus furor? En iterum crudelia retro /Fata vocant, conditque natantia lumina somnus./ Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte, / invalidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas!*

Los versos concentran la angustia de Eurídice, sumergida nueva y definitivamente en las sombras del Hades.

La casa sin sosiego ha sido concebida con la apoyatura de textos y es manifiesto el interés por hacer explícita la relación en la que la representación adquiere su más profundo significado. Las más importantes y desarrolladas se refieren directamente a Orfeo: *La fábula de Orfeo*, de Monteverdi, y los *Sonetos de Orfeo,* de Rilke. Hay, además, explícitas aunque breves referencias a textos que no se vinculan con el mito pero que extienden el horizonte hermenéutico aportando nuevas imágenes para su más completa intelección.

La obra está compuesta por una introducción, cinco interludios y seis escenas: 1) La muerte, 2) El bar, 3) El loquero, 4) La antesala, 5) El infierno, 6) El regreso. Los interludios están a cargo de la protagonista, Teresa, una versión de Eurídice; Juan, su esposo, es Orfeo en su ciega búsqueda de la esposa desaparecida.

Liminar e introductoria es la cita de Dante (*Div. Com*. III. 9) que aparece en la ópera de Monteverdi para señalar la entrada de Orfeo en el Infierno. *La fábula de Orfeo* (título original en italiano: *La favola d'Orfeo*) es una ópera compuesta por un prólogo y cinco actos con música de Claudio Monteverdi y libreto en italiano de Alessandro Striggio el Joven. Fue estrenada en la Accademia degl'Invaghiti en Mantua (1607). Ya en el libreto de Ottavio Rinuccini para la obra de Jacopo Peri, *Euridice* (1600), que seguramente influyó en Striggio, se había modificado el desenlace pues la audiencia reclamaba un final feliz, algo que también ocurre en el libreto de Striggio según el cual Orfeo recupera finalmente a Eurídice[11]. Sin embargo, pese a la explícita referencia a la ópera de Monteverdi, el texto de Gambaro se conserva la versión virgiliana por cuanto Juan/Orfeo pierde definitivamente a Teresa/Eurídice y sólo queda el dolor de la memoria. En el acto tercero de la ópera italiana aparece la cita liminar con la que comienza *La casa sin sosiego*. Orfeo llega a la laguna Estigia en compañía de la Esperanza, quien le anuncia que no puede llevarlo más allá porque está grabada en la piedra la advertencia de Dante en las puertas del Infierno: «Abandonad toda esperanza los que entráis» («Lasciate ogni speranza / Voi ch'entrate»). Caronte se niega a llevarlo en su barca pero Orfeo lo hace dormir con su música, roba la barca y accede al Hades. Mientras tanto, un coro de espíritus infernales celebra al Hombre, criatura que no intenta ninguna empresa en vano y contra quien la Naturaleza no sabe armarse.

Las siguientes citas remiten, de manera directa, a los poemas de Elsa Morante, reunidos en *El Mundo salvado por los niños*[12]: "Memoria, memoria, casa

[11] Cf. Sternfeld 1986: 20-45.

[12] Se citan pasajes del poema *La sera domenicale* (*La noche dominical*) incluido en *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (*El mundo salvado por los niños y otros poemas*), de 1968.

de pena" (*passim*) y "Eli, Eli, sin respuesta" (*passim*). Esta última remite a la conocida expresión agónica de Jesús en Mateo 27. 46 "Eli Eli ¿lama sabactani?" («Dios mío Dios mío ¿Porque me has abandonado?») por el dolor humano de la muerte inminente. La primera resume uno de los motivos fundamentales de la obra: la memoria de la pérdida y el dolor que encierra.

Las citas textuales le dan profundidad poética y filosófica a los sucesos escénicos que construyen una imagen de la realidad actual de la post-dictadura en un drama humano y brutal, concebido bajo la forma tradicional de descenso al Infierno. Juan y Teresa, de distinto modo, hacen el oscuro viaje. Teresa, como Eurídice, es la primera en enfrentar "el lugar de las tinieblas" y su lamento resuena en los cinco intermedios que escanden la obra con el canto de la voz femenina.

La Introducción es breve y contiene sólo los dos versos de Dante citados por Monteverdi a los que ya hemos hecho referencia con la sentencia a la entrada del Infierno. Estos versos reaparecen en la escena 4, momento en el cual Juan llega hasta el guardián que custodia la entrada del Infierno. La cita de Dante marca el tono de la obra: como Orfeo, Juan busca a su esposa y no se detiene hasta llegar al Infierno.

En la primera escena ("La Muerte"), Juan busca a Teresa y encuentra a Ruth quien le muestra una bolsa negra con un cadáver. Es Teresa que se ha ahogado. Juan destapa el cadáver y se encuentra con una mujer hinchada, desfigurada, alguien que no reconoce como Teresa. Mientras Ruth entre llantos trata de explicarle que se ha ahogado, Juan repite con insistencia "no es ella".

La escena, como después ocurrirá con otras, trae un breve fragmento de la ópera de Monteverdi. Teresa, como Eurídice, está muerta y así se expresa, confirmando el destino que Juan no acepta:

> La tua diletta sposa
> è morta

Hacia el final de la escena, las mujeres dicen el verso de Morante que se volverá a repetir en varios momentos de la obra: "Memoria, memoria, casa de pena".

En la segunda escena, Juan comienza su peregrinación buscando a su esposa, la verdadera Teresa, sin reconocer lo que le ha mostrado Ruth. En el Bar donde se desarrolla, los hombres cantan:

> Se fue, se fue el verano
> Dejó paso al otoño
> Cuando se vaya el otoño
> ¿Quién sabrá lo que vendrá?

La referencia al otoño presenta la imagen de un tiempo crepuscular, declinante hacia la muerte de la naturaleza que traerá el invierno. Sería, sin

duda, inadecuada la pregunta final del canto de qué vendrá tras el otoño si no se entiende como alusión a un tiempo determinado en el que se sitúan los sucesos. Puede encontrarse aquí una referencia al punto en torno al cual se comprende cuál es el encuadre de la tragedia: el golpe de Estado con el que comenzó la dictadura militar en 1976 ocurrió el 24 de marzo, apenas comenzado el otoño. En este contexto, la pregunta "¿Quién sabrá lo que vendrá?" abre un espacio oscuro e inquietante de presagios.

Juan explica que, cuando volvió, "faltaba Teresa". Reaparece entonces el motivo de Monteverdi, que matiza y anticipa la verdad que Juan no acepta:

> La tua bella Euridice
> Ohi me che odo
> La tua diletta aposa
> È morta
> Ohi me.

La escena 3 presenta el loquero, una especie de etapa previa en el avance hacia el Infierno. Son breves pero elocuentes los datos por los que el loquero puede asociarse con un centro de detención clandestina como los que existieron durante la última dictadura militar. Hay en la escena cuatro o cinco mujeres, una de las cuales parece Teresa. Repentinamente las mujeres se sienten alegres y esto parece obedecer al reconocimiento de Teresa a través de su vestido:

> Mujeres (*en un arranque, repentinamente alegres*) - ¡Tiene su mismo vestido! Es un vestido ¡que nosotras le pusimos! La trajeron muda desnuda ¡Con marcas de cigarrillos!

La desnudez y las marcas de quemaduras de cigarrillo resumen el acto de tortura al que ha sido sometida Teresa.

En la escena 4, Juan ha llegado a la antesala del Infierno. El motivo poético-musical de los versos de Dante se contextualiza como no lo hacían en la Introducción.

> Juan - Dicen…detrás de esta oficina hay mucha gente. Sin anotar. [...]
> Guardia - … Pase, señor. Si usted dice que hay gente allí (*señala a sus espaldas*) será cierto. Pero atento, si entra, puede no salir.
>
> Lasciate ogni speranza
> Voi ch'entrate.
>
> Guardia - Nadie puede ver en ese infierno, sin quedarse ciego o tuerto. También muerto. ¿Paga el precio?

Definitivamente Juan se ha convertido en Orfeo, dispuesto a penetrar en el Infierno en busca de su esposa, a quien en la quinta escena finalmente encuentra:

> Juan - … Teresa, mirame. (*Ella lo mira sin expresión*) Volvamos a casa.
> Teresa - Casa de pena.
> Juan - No. (*La levanta*) Los rosales tienen rosas…
> Teresa - Sueño de nadie bajo tantos párpados.

Es evidente la cita de Rilke, epitafio escrito por el propio poeta para su sepulcro: "Rosa, oh contradicción pura, deleite de ser el sueño de nadie bajo tantos párpados"[13]. No nos detendremos en las múltiples resonancias que ofrecen las citas de Rilke, en particular el poema 9 de los *Sonetos de Orfeo* (*Sonette an Orpheus*, 1923) del que presentamos una traducción:

> Tan sólo aquel que levantó la lira,
> incluso entre las sombras,
> puede expresar, entre presentimientos,
> la alabanza infinita.
>
> Tan sólo aquel que comió con los muertos
> la adormidera, la de ellos,
> no volverá a perder
> el más leve sonido.
>
> Aunque el reflejo del estanque
> se desvanezca muchas veces:
> sabe la imagen.
>
> Sólo en el reino doble
> se volverán las voces
> eternas y suaves.

El soneto se inscribe en la escena final en la que Juan encuentra a Teresa en la cena de muertos que se celebra en el Infierno; reaparecen las citas de Dante / Monteverdi. Teresa está muerta.

> Tu sè morta
> sè morta mia vita.

Juan tiene entonces la terrible evidencia de la muerte de Teresa en ese mundo donde se celebra la cena de los muertos. Estos muertos sin nombre habitan

[13] *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.*

una casa de pena en la que los consume, como a Tántalo, el hambre y la sed. Es ésta la casa sin sosiego. El Guardia lo sustrae de la visión y lo obliga a salir:

> Guardia - No se puede vivir en esa casa. (*Divertido*) Por eso olvidamos. (*A Juan*) Salga y olvide. (*Lo empuja suavemente*)

El horror de esta visión hace que se tensen dos respuestas contrarias: la recomendación del Guardián de olvidar para seguir viviendo y el doloroso ejercicio de la memoria que opera con sombras y pena.

La escena final trae el definitivo reconocimiento de Juan ("Es ella") en su casa como en la primera escena, cumplido el pasaje por el Infierno. El horror de la verdad enlaza la angustia de Juan con los cantos del interludio. Se acumulan las citas que se reiteran a lo largo de las escenas. Para Juan no puede ya haber olvido y son inútiles las advertencias del Guardián. El desgarrador imperativo de la memoria escande su viaje y se consagra en el desenlace.

Los breves interludios en la voz de Teresa abren una dimensión lírica que permite comprender la trayectoria de Juan como un viaje hacia el reino de la muerte. El no saber ni comprender de este nuevo Orfeo resuena en el no entender de Teresa, quien se percibe condenada, sumergida en un mundo de sombras, sin saber inicialmente dónde está ni porqué ha sido llevada allí. Esta situación se revela desde el primer interludio y se prolonga en los restantes:

> ¿Por qué nadie me busca?
> ¿Por qué nadie me encuentra?
> ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?
> ¿Qué castigo es?
> ¿A quién protegí? ¿A quién cuidé?
> ¿A quién amé?
> ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?
>
> Memoria, memoria, casa de pena
> Nadie quiere habitarla
> Y allí me dejan.
> Memoria, memoria, casa de pena.
> ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas? (Interludio 2)

En el quinto Interludio, junto con el reiterado motivo inicial, aparece la figura de Juan que se ha convertido en el testigo de lo sucedido y, como tal, en la memoria que se ha reclamado:

> ¿Por qué nadie me busca?
> ¿Por qué nadie me encuentra?
> Juan ha vuelto

De la muerte me sacó
No es la muerte lo que pesa
Es la forma de morir
De la muerte me sacó.

Dolorosamente Juan ha precariamente rescatado a Teresa por obra de la memoria recordando lo que realmente pesa, la forma de morir.

Un análisis del texto de *La Casa sin sosiego* resulta inevitablemente incompleto por dos importantes razones. La primera es la que atañe a toda obra dramática que se realiza en la representación, en la que el texto es el apoyo de una puesta en escena que le da razón de ser. La segunda, particular de este caso, es que se trata de una ópera de cámara, por lo que debería atenderse la música, con su especial caudal semántico, como elemento constitutivo de la representación. Es destacable, también, el hecho de que se trata de un texto literario que se musicaliza en forma de ópera de cámara. La obra se inscribe entre las pocas concebidas musicalmente. El libretista de una ópera es, generalmente, un escritor de segundo plano, poco recordado en relación con el autor de la música. En la historia de la ópera es frecuente encontrar obras teatrales adaptadas y musicalizadas, y aquí cabe incluir una gran cantidad de obras de Shakespeare y de la literatura grecolatina. En *La casa sin sosiego* asistimos al infrecuente caso de la obra de una consagrada dramaturga, con elevada calidad literaria, que se realiza en una síntesis indisociable de canto y música.

Se puede percibir, en la lectura de la obra, el clima de angustia y desolación en el que se mueven los personajes, pero al volverse canto la representación desborda el campo intelectual y emocional para penetrar y conmover otras profundidades humanas. Para Gambaro, el tema de la obra así lo imponía.

Biblografía

Barthes, R. (1993), *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bernabé, A., Casadesús, F. (2009), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid: Akal.

Bottini, A. (1992), *Archeologia della salvezza. L'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*. Milano: Longanesi.

Burkert, W. (1975), "Le laminette auree: da Orfeo a Lampone", in *Orfismo in Magna Grecia*. Napoli, Arte Tipografica: 81-104.

Cabañas, P. (1948), *El mito de Orfeo en la Literatura Española*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filologia Hispanica (CSIC).

Calame, C. (1995), "Invocations et commentaires 'orphiques': transpositions funéraires de discours religieux", in Geny, E., Mactoux, M. M. (eds.), *Discours religieux dans l'Antiquité*. Besançon-Paris: 11-30. *Actes du colloque de Besançon*, 27-28 janvier 1995 Annales littéraires de l'Université de Besançon, Vol. 578, 1.

Cole, S. G. (1980), "New Evidence for the Mysteries of Dionysos", *GRBS* 21: 223-238.

Edmonds, R. (2004), *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets.* Cambridge: Cambridge University Press.

Curtius, E. R. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*. México: F. C. E.

Dubatti, J. (1989), «Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en El desatino», *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 5: 87-93.

Dubatti, J. (1995), «Dramaturgia rioplatense en la dictadura. Poéticas del escamoteo y pacto de recepción política», in Spiller, R. (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995*). Frankfurt/Madrid, Vervuert: 517-529.

Eliade, M. (1999), *Historia de las creencias y las ideas religiosas.* Barcelona: Paidós Orientalia.

Giangrande, G. (1995), "Las dos fuentes en las laminillas órficas", *Minerva* 9: 53-56.

González Delgado, R. (2008), *Orfeo y Eurídice en la antigüedad. Mito y Literatura*. Madrid: Ediciones clásicas.

Grimal, P. (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Konig, I. (2002), *Parodia y transculturación en el teatro de Gambaro*. Universidad de Chile, s/f.

Laurence, A. (2008), «*La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro: la resemantización del mito de Orfeo». La revista del CCC [en línea]. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4.

Merkelbach, R. (1999), "Die goldenen Totenpässe: ägyptisch, orphisch, bakchisch", *ZPE* 128: 1-13.

Riedweg, Ch. (1996), "*Poesis Orphica et Bacchicus ritus: observationes quaedam ad lamellas aureas spectantes*", *VoxLat* 32: 475-489.

Salzman, P., Tola, E. (1995), "El camino órfico en la literatura argentina: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro", in *I Jornada Internacional de Literatura Argentina/Comparatística*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA: 225-333.

Sternfeld, F. W. (1986), "The Orpheus myth and the libretto of Orfeo", in Whenham, J. (ed.*), Claudio Monteverdi: Orfeo.* Cambridge, Cambridge University Press: 20-45.

Tarantuviez, S. (2007), *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.

Tortorelli Ghidini, M. (1995), "Dioniso e Persefone nelle lamine d'oro di Pelinna", *Mathesis e Philia. Studi in onore di Marcello Gigante*. Napoli, Revue des Études Anciennes 99. 1-2, 1997: 79-85.

Mito, Música y Teatro. *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro
(Myth, Music and Theatre. *La casa sin sosiego* by Griselda Gambaro)

Alicia Noemí Lorenzo (alicianoemil@sinectis.com.ar)
Universidad Nacional de la Patagonia SJB

Resumen — *La casa sin sosiego* (1991) de Griselda Gambaro es un libreto para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini. Los espacios intertextuales que operan en esta pieza alcanzan profundos niveles significativos: a los hipotextos de Ovidio y Virgilio se suman Rainer María Rilke (*Sonetos de Orfeo*) y Elsa Morante (*La noche dominical*). Asimismo, lo musical actúa como un eje vertebrador que emana del propio mito (Orfeo) y organiza la estructura dramática. La conjunción música-poesía-drama es recuperada en una obra que nos acerca, íntimamente, a la tragedia clásica. El mito, en este caso, es resemantizado dentro de un período oscuro de la realidad argentina: la dictadura de 1976-1983 y su historia de tortura, muerte y desapariciones. Los intertextos, expandidos en los interludios en un lenguaje simbólico, se concentran alrededor de un motivo unificador: la necesidad de la memoria ante la muerte injusta.

Palabras Clave: Mito, música, teatro, intertextos, memoria.

Abstract — *La casa sin sosiego* (1991) by Griselda Gambaro is a libretto for a chamber opera music composed by Gerardo Gandini. Intertextual spaces operating inside this piece reaches significant deep levels: to the originated text from Ovid and Virgil are added Rainer María Rilke (*Sonnets of Orpheus*) and Elsa Morante (*La Sera Domenicale*). Furthermore, the musical perform as a backbone emaned from the own myth (Orpheus) organizing the dramatic structure. The conjunction music-poetry--drama is recovered in a work that brings us, intimately, to the classical tragedy. The myth, in this case, re-significate as a dark period of Argentine reality: the dictatorship of 1976-1983 and its history of torture, death and disappearance. The intertexts, expanded in interludes as a symbolic language, are concentrated around a unifying motive: the need of the memory for the wrongful death.

Keywords: Myth, music, theatre, intertexts, memory.

¿Cuál es la primera virtud y cuál su consistencia?
Es la memoria y tiene la consistencia de la savia
que une la raíz de los frutos…
… porque la memoria es mucho más que una sola
vida…
(L. Bodoc, *Los días del fuego*, 306)

La vasta obra dramática de Griselda Gambaro aborda problemáticas centrales de la realidad argentina y asume una actitud comprometida en temas tan sensibles como los derechos humanos, la recuperación de la memoria, el

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_24

conocimiento de la verdad y de la justicia. Dentro de las corrientes estéticas teatrales de la actualidad, su obra *La casa sin sosiego* (1991), se puede ubicar en la tendencia denominada de "intertextualidad posmoderna, que cuestiona el sistema teatral anterior […] y se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio"[1].

La casa sin sosiego, libreto para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini[2], consta de una introducción, cinco interludios y seis escenas. Desde el mito de Orfeo[3], musicalizado por Claudio Monteverdi sobre un poema de Alessandro Striggio[4], la dramaturga argentina construye una pieza cuyo tema es el descenso al inframundo en búsqueda de una mujer. A propósito, dice P. Zangaro:

> Luego de casi 10 años del fin del terrorismo de Estado en la Argentina y a sólo dieciocho meses de los indultos presidenciales de Menem, que pretendieron encubrir los crímenes de la dictadura, Griselda Gambaro eligió decir lo que el Poder quería callar, ponerle palabras al grito mudo de los muertos[5].

Retomando las últimas palabras de P. Zangaro, podemos aplicar a *La casa sin sosiego* el concepto de J. Dubatti sobre el "teatro de los muertos"[6] y las reflexiones de H. Vezetti sobre el teatro de la Postdictadura como "un constructo memorialista". Precisamente, en esta pieza como en *Antígona furiosa,* Griselda

[1] Tarantuviez 2007: 89.

[2] *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro fue estrenada en el Teatro San Martín en 1992. Además de Gandini, contó con la dirección de Laura Yusem, el vestuario de Graciela Galán y la participación de bailarines, cantantes y actores.

[3] Según el mito, Orfeo es hijo de la musa Calíope y de Apolo (de Eagro, según Píndaro). Ha trascendido su imagen en la cual canta y tañe la lira, encantando a la naturaleza toda. El desgraciado episodio de Eurídice lo recluye en la más absoluta soledad y melancolía. Con respecto a su final, se cuenta que las mujeres enviadas por Dioniso – indignado por la veneración de Orfeo hacia Apolo – lo atacan y despedazan.

[4] *La favola d' Orfeo* de Monteverdi fue estrenada en 1607. Además de Ovidio y Virgilio, Alessandro Striggio empleó otras fuentes menos conocidas y realizó algunas modificaciones en el trágico final del protagonista.

[5] Zangaro 2011: 14. Precisamente, en 1990, el presidente Carlos Menem había indultado a los represores de la dictadura y la consigna de su gobierno era la "reconciliación". Adriana Musitano registra los titulares de los diarios más importantes en el momento del estreno de la obra: "Desmemoria y veredicto poético" (*Clarín*); "Una casa entre el mito y el olvido" (*La Nación*); "Orfeo como metáfora del país" por J. Dubatti (*El Cronista*); "Casa de estilos divergentes. Con *La casa sin sosiego* los desaparecidos ingresan por primera vez en la ópera argentina" (12). Como se observa, la pieza dramática se proyecta como una reivindicación de la memoria frente al olvido y al silencio que se quieren imponer desde los más altos niveles gubernamentales. (Ver Musitano 2013: 182-183).

[6] "En el teatro argentino –dice J. Dubatti- basta con dibujar una silueta para que ésta invoque, recuerde, presentifique, llame, estremezca con las resonancias del pasado que regresa en cada espectador de manera diversa" (J. Dubatti, *El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino*", versión digitalizada).

Gambaro hace hablar a los ausentes que, desde el cuerpo y la voz en escena, ayudan al espectador a asumir su relación con la muerte.

Desde los hipotextos -Ovidio (*Metamorfosis*) y Virgilio (*Geórgicas*)- Gambaro visita autores contemporáneos como Elsa Morante y Rainer María Rilke y construye, así, una historia actual con la impronta de la música y el mito. El Orfeo clásico es hijo de las Musas quienes, a su vez, son las descendientes de Mnemosyne, representación absoluta de la Memoria[7]: con su lira, puede provocar el hechizo en cuanto lo rodea; su amor por Eurídice lo lleva a rescatarla del mundo de los muertos y, al no cumplir con la condición impuesta, la pierde definitivamente. Son dos, entonces, los núcleos argumentales del mito: la música y la muerte de Eurídice, ambos recuperados en el drama contemporáneo y recontextualizados. En este caso, Juan/Orfeo busca a su esposa desaparecida -Teresa/Eurídice- y, para ello, desciende a las profundidades del horror. A través de las escenas, se observa el tránsito por diferentes lugares que, desde ciertos indicios, permiten reconstruir el contexto hasta llegar al Infierno. Las imágenes de una mujer viva y otra muerta se alternan mientras se asiste al silencio cómplice o a la indiferencia de los otros -el cantinero, los parroquianos, el guardia. Además de Juan y Teresa, otros personajes nos remiten al mito: el guardia de la antesala es una especie de Caronte que transporta a los pasantes hacia la otra orilla; las mujeres del loquero aparecen como presas del delirio: tironeos, gritos y susurros simultáneos las obligan a movilizarse dentro de un ambiente que oscila entre la "algarabía y el silencio", entre un ritmo casi paroxístico o la más absoluta quietud. Se reproduce, así, el espacio dionisíaco que tan bien describe W. Otto:

> ¿En qué esfera nos encontramos, entonces? No cabe ninguna duda que es la de la muerte. También, los terrores de la aniquilación que cruzan el ámbito entero de la vida, pertenecen con placer pavoroso, al rencor de Dioniso. El monstruoso, cuya fantasmagórica doblez nos habla de la máscara, vuelve una de sus caras hacia la noche eterna[8].

Tanto en el loquero como en el Infierno, Teresa se presenta como una imagen (*eidolon*), como una réplica de las múltiples sombras, a la manera de las que Ulises encuentra en su visita al Hades (Homero, *Odisea*); ella surge impávida, sin expresión, rígidamente inmóvil, repitiendo, con voz átona, las mismas palabras. Dentro de la realidad trágica de la sociedad argentina, Teresa –motivo de la búsqueda- es una víctima de la dictadura militar. "En esta ópera, el cuerpo cadavérico ha devenido en un dispositivo discursivo que define y refigura el arte desde el exceso como carencia y la escritura/música como incompletud", afirma

[7] De igual manera, los vínculos existentes entre Justicia y Memoria aparecen, claramente expresados, en Hesíodo (*Teogonía*) y en Píndaro (*Nemeas* e *Ístmicas*).

[8] Otto 1997: 85-86.

A. Musitano[9]. En el viaje doloroso hacia la revelación, se alude a la tortura, a los lugares de detención, al enmascaramiento de la muerte. El mundo de arriba –el bar, el loquero, la guardia- está contaminado con elementos del de abajo. Como parte de una construcción especular, observamos que, tanto en la cantina como en el Infierno, los personajes, estáticos, no beben ni comen como si fueran parte de un simulacro; el cantinero se reproduce en la figura del guardia: ambos, mordaces e indiferentes, prefieren el olvido y el ocultamiento. Dicen los hombres: "Nada recordamos porque no miramos" y replica el Guardia: "No se puede vivir en esa casa. (Divertido). Por eso olvidamos" (LCSS, 382, 389). La mirada[10] de reconocimiento del Otro que permite, a su vez, completarse a sí mismo, es negada y resulta, así, imposible reconstruir el espacio común que incluye a todos en el derecho a la vida. El Infierno se presenta como un lugar de luz intensa donde los comensales, como autómatas, rodean una mesa con copas vacías; en el banquete alegórico, el hambre y la sed no se sacian nunca porque las necesidades no son físicas, sino de justicia: "El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río", dice Juan (LCSS: 392).

Como sabemos, la catábasis es un viaje de conocimiento asignado a seres excepcionales que salen enriquecidos de la experiencia vivida; en este caso, paradójicamente, nuestro Juan/Orfeo será conducido por un loco, personaje que frecuenta el teatro gambariano y que nos instala en los bordes donde la lógica y la razón quedan desestabilizadas. Dice el Bobo: "¡Señor! (Juan se vuelve) Yo sé dónde está… No el otoño ¡Ella! ¡Yo sé! Le mintieron. Todos saben. (Se pone la mano sobre el pecho) ¡Pero yo sé más!» (LCSS: 382)

La ópera de Monteverdi (elección de Gerardo Gandini) consta de un prólogo y cinco escenas que desarrollan la siguiente secuencia: bodas- muerte de Eurídice – descenso al Hades para el rescate – poder de la música de Orfeo – encuentro con Eurídice y pérdida definitiva – regreso de Orfeo a Tracia. De la misma manera, la pieza de Gambaro sigue esa estructura, como ya apuntamos. Específicamente, tres citas operísticas se ubican en la introducción y en las escenas II, IV, V y VI: la primera recupera versos del Dante ("Lasciate ogni speranza voi ch´entrate") que anticipan el clima opresivo que marcará el desarrollo de la acción. La segunda, anunciada en la introducción, se expande e inserta entre los diálogos del bar y ratifica la muerte de Teresa ("La tua diletta sposa e morta"); finalmente, en la escena VI, con la confirmación de la muerte -no por accidente y en otro lugar- se pronuncian las palabras definitivas: "Tu se morta/se morta mia vita". Como anticipamos, la presencia del Orfeo mítico, trasvasado desde sus orígenes en la obra musical de Monteverdi, nos remite a una figura heroicamente representativa vinculada con la música y el canto. Sin embargo, más allá de la ópera de cámara

[9] Musitano 2013: 178.

[10] El tema de la mirada conecta al mito (Orfeo y Eurídice) con la realidad representada.

que resulta *La casa sin sosiego*, es necesario develar lo musical en otros niveles significativos. En primer lugar, debemos detenernos en el título de la obra: en la sonoridad de "La casa sin sosiego"[11] pues de ese oxímoron, de esa "incómoda connivencia de dos antagonismos" irradia una musicalidad que se proyecta y envuelve todo el drama. "El horror ha encontrado en la composición musical su forma de expresión. Del mismo, Gambaro abrevó en la ópera para resolver su contienda con los límites del lenguaje"[12] ¿Qué es una casa, sino protección y refugio? Nótese que "sin sosiego" -que completa la construcción- instala una sensación de inquietante búsqueda que llevará al protagonista a experimentar el horror en su dimensión más profunda. Se potencian las "s" de "sosiego"[13] con el prepositivo "sin" y, así, el valor de los sonidos modela las palabras y todo lo que ellas sugieren. Por otra parte, los dos niveles significativos de "casa" se exponen para contraponer el sentido primigenio del término. Dice Juan: "volvamos a casa", "en casa… a orillas del lago"; Teresa, en cambio, habla de "casa de pena" y "casa de sangre". En este último contexto, la palabra pierde su significado primario para adquirir otro. Es el lenguaje puesto en boca de un desaparecido para quien, además de "casa", "hambre" y "sed" adquieren un nivel expresivo que debe ser aprehendido en otro espacio, en el territorio oscuro y siniestro del Hades. Notemos, asimismo, la aproximación sonora entre "sin sosiego" y "sed": la sed y el hambre producen un desasosiego incapaz de satisfacerse, pues atraviesan las fronteras de lo corporal para ingresar en lo moral-espiritual. A propósito, podemos citar el poema de Ángela Urondo Raboy, hija del poeta desaparecido Paco Urondo "Caer no es caer"[14] donde habla de "palabras infectadas". Es el espectador quien debe estar atento, quien debe hurgar para que el término se le revele en toda su carnadura. Asimismo, el mensaje se ilumina cuando

[11] La sucesión de "s" produce una repercusión auditiva cuya imagen intensifica la permanente sensación de inquietud. Podemos definir a esta figura retórica como aliteración. A propósito, dice Alex Grijelmo: "El sonido como envoltorio de atracción convierte en música los fonemas. Todos nosotros hemos heredado el valor sonoro de las sílabas y hemos aprehendido sus constantes: sus colores, la sugestión que entrañan. La clave del sonido resulta fundamental además para que el cerebro descubra el significado, y puede servir también para formar términos latentes y subliminales poseedores de un poder devastador" (Grijelmo 2004: 272).

[12] Zangaro 2011: 15.

[13] La expresión "sin sosiego" o "desasosiego" con todas sus implicancias "parece haberse instalado entre nosotros- dice A. Musitano- designando un estado de crisis social y mala muerte" (op. cit.); pero también es una palabra clave, recuperada por la propia Gambaro en su última obra *Querido Ibsen: soy Nora* (2012) para definir el perfil de su protagonista.

[14] "Chupar no es chupar/ Cita no es cita/ Dar no es dar/ Caer no es caer/ Soplar no es soplar/ Pinza no es pinza/ Fierro no es fierro/ Máquina no es máquina/ Capucha no es capucha/ Submarino no es submarino/ Parrilla no es parrilla/ Apretar no es apretar/ Quebrar no es quebrar/ Cantar no es cantar/ Volar no es volar/ Dormir no es dormir/ Limpiar no es limpiar/ Guerra no es guerra/ Cuerpo no es cuerpo/ Desaparecer no es desaparecer/ Morir no es morir/ Ser no es ser/ Yo, nada" (Urondo Raboy 2012).

se descubre la ambivalencia de la palabra que habita en un contexto donde las tensiones obligan al hombre a tomar conciencia de su esencia trágica. "Las formas convencionales del lenguaje se utilizan para hacerles decir otra cosa que la que pretenden manifestar y esto se logra por su enfrentamiento crítico con mundos sociológicos, psicológicos, en suma, dramáticos, que las desdicen", dice Nelly Schnait[15].

Asimismo, la música se expone de otras formas: en la reproducción de ritmos o imágenes acústicas, como ocurre con los versos pronunciados por las mujeres que habitan el loquero o por la propia Teresa que, en una evocación infantil, juega con la sonoridad de las palabras: "Mujeres: una mañana, muy tempranito/ Bajé del valle con mi atadito"; "Teresa: Estaba en la arena, jugando. (Con acento infantil) ¡Y una ola me envolvió! (Ríe con una risa tonta) ¡Revolcó! ¡A-ho-gó!"[16] (LCSS: 383, 389). La paradoja que resulta de la inserción de este discurso en un contexto trágico acentúa lo siniestro de la experiencia real. Las mismas mujeres del loquero a las que, antes, hemos aludido como ménades, textualizan un ritmo musical acompañado con reiteradas onomatopeyas: "¡Qué-qué! ¡No hay qué-qué! ¡No hay por qué!" […] ¡Ssss!" (LCSS: 384).

En *La casa sin sosiego*, Griselda Gambaro compone una pieza cuya estructura nos acerca a una tragedia griega. De la misma manera que en ésta se alternan los episodios y los *stásimos* acompañados de música, el drama contemporáneo se desarrolla a través de escenas e interludios. Estos últimos están saturados de presagios, de enigmas que se concretan a través de un lenguaje poético que la autora rescata de los versos de Elsa Morante pertenecientes a *La sera dominicale* de *Il mondo salvato dai ragazzini*[17], una mezcla de tragedia, farsa y parodia donde las sucesivas composiciones marcan un crescendo del sufrimiento. En los cantos unipersonales, Teresa es la voz de los sin voz, de los que tienen preguntas, no respuestas y reitera, como una letanía, un expresivo grito de dolor: "Memoria, memoria, casa de pena. Eli, Eli, sin respuesta". Estos versos, verdadero leitmotiv musical del drama, son pronunciados -por primera vez- por el coro femenino (Escena I) y, luego, reiterados en los sucesivos interludios. La inocencia de la mujer se manifiesta a través de preguntas: "¿Qué quise cambiar? ¿Cambié el

[15] Schnait 2011: 29.

[16] Las expresiones lúdicas, propias del lenguaje infantil, de la "poesía boba" que hemos analizado en otras piezas de Griselda Gambaro reaparecen, aquí, acentuando la sensación de extrañamiento.

[17] *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) es definido por la propia Elsa Morante como un "manifesto, memoriale, saggio filosófico, romanzo, autobiografía, diálogo, tragedia, commedia, documentario a colori, fumetto, chiave mágica, testamento e poesía". Consta de tres partes de dispar extensión con divisiones internas. En él, la autora vuelve sobre un tema ya tratado: el rechazo a la alienación producida por la civilización atómica. En *La sera dominicale* (2° parte) la autora despide a la razón porque desea pasar el domingo con la locura. En las *Canzoni popolari*, identifica a los F.P. (los pocos felices) y los I.M. (muchos infelices).

río de lugar? ¿Las estrellas del cielo?» (LCSS: 382, 387). El recorrido poético que propone Elsa Morante es un viaje de conocimiento desde la experiencia individual – como el de Orfeo y el de Juan- y la memoria es el lugar de los Felici Pochi (Pocos Afortunados) que siguen reclamando sin obtener respuesta. A través de los cantos de una Teresa espectral, se instala la evocación: se recuperan fragmentos dispersos de una historia personal cuyo punto de convergencia se centraliza en la construcción metafórica de la poeta italiana "memoria, casa de pena".

De la misma manera que en la tragedia (recuérdese a Esquilo), los stásimos concentran las concepciones básicas de la obra teatral, en este caso, los interludios actúan como un espacio profundamente lírico y sugerente donde –hipertextualmente- se condensan los motivos del drama. Y así como en el teatro clásico no hay un tiempo lineal, sino frecuentes retrocesos y adelantos temporales, aquí los indicios del pasado pueden explicar el presente y adelantar proyecciones interpretativas. Mediante técnicas de duplicación, reiteración o fragmentación, las unidades mínimas que componen los corales de la obra de Gambaro marcan el camino dramático y explican el proceso trágico. El tema central, en la voz de la propia víctima, se intensifica, desarrollando la isotopía de la injusticia y el castigo del inocente en un escenario lóbrego ("lugar de tinieblas"). La explicación que Rodríguez Adrados da para aludir a la tragedia de Esquilo bien vale para la pieza de Griselda Gambaro: "Esquilo ha creado estos nuevos corales repetitivos y contaminados de elementos varios pero que confluyen siempre para la interpretación de pasado/presente y para el presentimiento de un futuro sombrío a partir de un pasado de injusticia"[18]. En cuanto a las escenas, se observan diálogos entre coro y actor, semejantes a los desarrollados en los episodios de las tragedias griegas[19] y cuya alternancia produce un gran efecto dramático. En la escena del bar, los hombres interactúan con el cantinero y, en el loquero, el coro de mujeres lo hace con Juan: "Hombres: Se fue, se fue el verano/ Dejó paso al otoño/ Cuando se vaya el otoño/ ¿Quién sabrá/ Lo que vendrá? Cantinero: ¡Ya ve!» (LCSS: 381). "Mujeres: (se aprietan contra él, aterrorizadas, lo tironean, le tocan la boca, como queriendo ponerle una mordaza, en gestos repetidos, torpes) ¡Gritó! ¡Gritó! Juan: (quiere calmarlas, en un susurro) ¿Cómo se llama? ¿No Teresa?" (LCSS: 384).

La escena I (La muerte) se corresponde con la última (El regreso): son los mismos personajes y el mismo coro de mujeres reiterando los versos de Elsa Morante "Memoria, memoria, casa de pena" que completan el círculo y se fusionan con la Eli del poema morantiano. Esos otros ecos lastimeros se proyectan,

[18] Rodríguez Adrados 1997: 183.

[19] En los episodios de la tragedia griega, el coro puede intervenir y dialogar con los actores (*kommoi*) acentuando los momentos de intensidad dramática.

acercándonos a las múltiples víctimas que habitan el escenario del exterminio. Los gemidos y los gritos en ese lugar de tinieblas nos instalan en un ámbito varias veces descripto por los sobrevivientes de la dictadura militar argentina.

Pero, Gambaro no sólo recupera el mito de Orfeo desde la tradición clásica[20], sino que se acerca, también, desde otra perspectiva: desde el poeta Rainer María Rilke[21] quien en 1922 escribe, precisamente, cincuenta y cinco sonetos dedicados a esta figura legendaria.

Además del acceso a las fuentes literarias tradicionales (Ovidio) y modernas (Hölderlin), Rilke se había sentido estimulado ante la contemplación variada de otros documentos plásticos como bajorrelieves, sepulcros, fuentes, estatuas que le permitirán concretar, gradualmente, sus ideas sobre el fracaso del amor, la virginidad, la vida y la muerte. La desaparición prematura de la hija de un matrimonio amigo -la bailarina Vera Ouckema Knoop- también influye en la composición de estos poemas. En la escena V de la obra dramática (El Infierno), se recuperan los versos que Rilke escribió para su epitafio: "Sueño de nadie bajo tantos párpados"[22] que quedan intercalados entre dos dispositivos vinculados específica y simbólicamente con la obra del poeta alemán: "rosas" y "epitafio". En la última escena, es Juan quien rescata unos pocos versos del Poema IX de los *Sonetos a Orfeo*: "Sólo quien comió con los muertos/ puede dar cuenta/ sólo en el doble reino/ las voces se volverán/ dulces y eternas".[23] Precisamente, se recupera a Orfeo por su naturaleza dual, por su conocimiento del mundo de las sombras y de los secretos de la salvación de las almas después de la muerte.

[20] Recordemos que la música tiene un vínculo estrecho con la poesía: Orfeo usa su voz con el acompañamiento de la cítara o la lira. Griselda Gambaro penetra en la esencia del mito órfico al combinar la música –desde Monteverdi- con la palabra poética (Ovidio, Dante, Elsa Morante, R. M. Rilke)

[21] El contacto de Rilke con el mundo antiguo comprende un proceso mítico-poético que alcanza su nivel máximo con los *Sonetos a Orfeo*. Al respecto, dice Díez del Corral: "La vida de Rilke fue una encrucijada a la que concurrieron las más diversas vías de la geografía y la cultura de Occidente, y el hecho de haber terminado el poeta recorriendo, en trance místico, el camino perdido de la vieja poesía órfica, tiene una importancia extraordinaria por significar un triunfo sobre toda clase de concurrentes" (Díez del Corral 1974: 156).

[22] La estructura completa es la siguiente: "Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser/ el sueño de nadie bajo tantos párpados". En este caso, la flor puede ser el vínculo con la sangre derramada; al respecto, M. Eliade dice: "Es preciso que la vida humana se consuma completamente para agotar todas las posibilidades de creación o de manifestación; si se interrumpe bruscamente, por una muerte violenta, intenta prolongarse con otra forma: planta, flor, frutos" (Chevalier 2003: 892).

[23] El soneto IX dice: "Sólo quien ya elevó la lira/ también entre las sombras/ puede expresar, vislumbrando, / la alabanza infinita./ Sólo quien comió con los muertos/ de su adormidera, la de ellos,/ no perderá nuevamente/ el más leve sonido./ Puede que el reflejo en el estanque/ se nos esfume a menudo, pero/ conoce la imagen/ sólo en el mundo duplicado/ se tornan las voces/ eternas y suaves" (R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo,* traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto Dorr Zegers (2002). Santiago de Chile, Editorial Universitaria: 31).

Orfeo, desde Ovidio y Virgilio, desde la ópera de Monteverdi, desde Rainer M. Rilke nos conduce, con Gambaro, al submundo donde habitan las víctimas del terrorismo de estado en la Argentina. El mito, una vez más, cuenta y canta, se resignifica a partir de su estructura vital y su flujo de sentido avanza por canales dolorosos a la espera de la reivindicación de la verdad y de la justicia. Y *Mnemosyne*, desde los tiempos ancestrales, desde las voces míticas y contemporáneas parece decir que llegará el día en que, en la Argentina, la Memoria dejará de habitar una "casa de pena…"[24].

[24] Observamos que a la reiteración de los versos morantianos "Eli, Eli, sin respuesta", se replica en el final "Eli, Eli, te oigo", con lo cual se instala la posibilidad de la reivindicación de la Memoria y la Justicia.

Bibliografía

Fuentes primarias

Gambaro, G. (2011), *Teatro I, II, III, IV*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Fuentes secundarias

Esquilo (1995), *Tragedias*. Madrid: Cátedra.

Graves, R. (2007), *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel.

Morante, E. (2012), *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Italia: Einaudi.

Ovidio (1986), *Metamorfosis*. Trad. Sainz de Robles, F. C. Barcelona: Iberia.

Rilke, R. M., *Sonetos a Orfeo*, traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto Dörr (2002). Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Estudios

Bauzá, H. (1997), *Voces y visiones*. Buenos Aires: Biblos.

Bauzá, H. (2015), *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Argentina: Akal.

Chevalier, J. Gheerbrant, A. (2003), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Contreras, M. (1994), *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*. Chile: Universidad de Concepción.

Detienne, M. (1990), *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Península.

Di Lello, L., "Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga", *Dramateatro Revista Digital* 18. 1-2: 95-11.

Díez del Corral, L. (1974), "Rilke ante el mito antiguo", in *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: 152-190.

Dubatti, J. (2008), "Por qué hablamos de Postdictadura, 1993-2008", *La Revista del CCC* [en línea] septiembre/diciembre 4, 2008a.

Dubatti, J. (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (2011), "El teatro de los muertos", *Ñ Revista de Cultura* 420. 15 de octubre de 2011, Columna Opinión.

Dubatti, J. (2011), "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino", Revista *Cena 15*: s/p. Disponible en: http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/49709/31169

Grijelmo, A. (2004), *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.

Mazzioti, N. (ed.) (1989), *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de G. Gambaro.* Buenos Aires: Puntosur.

Milone, G., Simón, G. (eds.) (2013), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Córdoba, Argentina: Edit. Univ. Villa María.

Mundani, L. (2002), *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro.* Córdoba: Alción Editora.

Musitano, A. (2013), "Duelo y extravío, mirada, música y voz", in Milone, G., Simón, G. (eds.), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música.* Córdoba, Argentina: Ed. Universitaria Villa María.

Otto, W. (1997), *Dioniso.* Madrid: Siruela.

Ricoeur, P. (1999), *La lectura del tiempo pasado*: *memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma.

Rodríguez Adrados, F. (1997), *Democracia y literatura en la Grecia Clásica*. Madrid: Alianza.

Rodríguez Adrados, F. (1997), *Democracia y literatura en la Grecia Clásica*. Madrid: Alianza.

Schnait, N. (2011), *Prólogo al teatro de Griselda Gambaro*. II. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Tarantuviez, S. (2007), *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro.* Buenos Aires: Corregidor.

Urdician, S. (2009), *Le théatre de Griselda Gambaro*. París: Índigo.

Urondo Raboy, A. (2012), *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Vezetti, H. (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: S XXI.

Zangaro, P. (2011), *Prólogo al Teatro de Griselda Gambaro*, III. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

(Página deixada propositadamente em branco)

La expresión de la violencia en *Medea* de Eurípides y en la tragedia argentina *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González[1]

(The violence expression in Euripides' *Medea* and the Argentine tragedy *Jasón de Alemania* by Javier Roberto González)

María Silvina Delbueno (silvinadelbueno@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires

Resumen — Desde el marco de los estudios de recepción literaria, el personaje clásico de Medea ha sido resignificado en múltiples versiones, especialmente en la República Argentina. La tragedia que abordaremos de Javier Roberto González parece sumirnos en una lectura que, en cierta medida, subvierte magistralmente el límite de lo previsible para un lector sujeto a las versiones más canónicas del mito clásico. Ya desde el inicio el epígrafe extractado de *Medea* de Séneca sitúa el enclave con el que este autor toma un punto de partida, una referenciación, hasta llegar a demarcar un sesgo escriturario, tan auténtico como propio. Lejos de hallarnos con la consabida relación conyugal, los personajes Medea y Jasón forman la dupla: madre e hijo. La relación filial empieza a urdir el atisbo de una complejización en la que la función materna se delinea opresiva y omnifagocitadora y, frente a la cual, el hijo parece estar cautivo. Esta relación podría encuadrarse a partir de la declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre en su enunciación. Quizá por ello la titulación de esta obra se sostiene en la apoyatura del hombre, del padre, del extranjero, y no ya de la mujer.

Palabras Clave: *Medea,* Eurípides, *Jasón de Alemania*, González, violencia.

Abstract — From the frame of the literary reception studies, the Medea classic character has been redefined in multiple versions, especially in the Argentine Republic. The tragedy that we will deal with, by Javier Roberto González seems to immerse us in a reading that, to some degree, subverts masterfully the limit of the foreseeable for

[1] Javier Roberto González nació en Buenos Aires en 1964. Se graduó como Doctor en Letras en 1995. Actualmente ha sido designado como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Es investigador del Conicet y Director del Departamento de Letras de la UCA, donde se desempeña además como Profesor Titular de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto de Historia de la Lengua Española y Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada. Es autor, entre casi un centenar de trabajos de investigación, de los libros: *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilo de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (2000) y la edición de este mismo libro de caballerías (2004), ambos editados por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), *y Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza*, *cosmos* (2013, en prensa). En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Teatro Argentores por su obra: *La declaración de Electra.*

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_25

a reader subject to the most canonical versions of the classic myth. Since as long as the beginning, the epigraph, extracted from Seneca's *Medea*, places the settlement with which this author takes a starting point, a referencing, until getting to demarcate a scriptural bias, as authentic as appropriate. Far from finding the well known connubial, Medea and Jason characters form the duo: mother and son. The filial relationship starts to plot the trace of a complexity in which the maternal function delineates itself oppressive and omni-phagocytising and, facing it, the son seems to be captive. This relationship might be framed from the declared paternal absence which becomes presence in the iteration of the memory because the son repeats his father´s name in his enunciation. Perhaps that´s why the titling of this work, in which the protagonism holds in the man, the father, the foreigner's support and not the woman´s any more.

Keywords*: Medea*, Euripides, *Jasón de Alemania*, González, violence.

Introducción

Jasón de Alemania de Javier Roberto González[2], parece sumirnos en una lectura que, en cierta medida, subvierte magistralmente el límite de lo previsible para un lector, sujeto a las versiones más canónicas del mito clásico de Medea.

Estructuralmente se construye en tres Actos, divididos en ocho amaneceres y siete noches, cuyo accionar transcurre en la ciudad de Buenos Aires hacia el año mil novecientos cincuenta, durante el gobierno de Juan Domingo Perón, contextualizado en breves alusiones extra-escénicas[3].

Ya desde el inicio nos llama la atención el epígrafe extractado de la *Medea* de Séneca con la que este autor argentino toma un punto de partida, una referenciación, hasta llegar a demarcar un sesgo escriturario, tan auténtico como propio[4]. Dicho epígrafe porta el enclave de una visión, la de la acción criminal desde una perspectiva híbrida: paterna y materna.

Lejos de hallarnos con la mítica relación conyugal, los personajes: Medea (setenta y pico) y Jasón (cincuentón) forman la dupla: madre e hijo, quienes se sostienen en la permanencia de un *agón* dialéctico. Entonces el mito será resemantizado por Javier González, para instaurar a partir de él un nuevo punto de partida. La relación filial empieza a urdir el atisbo de una violenta complejización con ciertos ribetes edípicos en la que la función materna se

[2] González 2000. Todas las citas están extraídas de esta obra y por tanto serán indicadas solamente por el número de paginación.

[3] Perón, Juan Domingo (1895-1974) Fundador del partido Peronista. Presidente de la República durante los períodos: 1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974. En conversaciones con el autor, ha manifestado que esta tragedia exige una lectura histórico-política: El primer peronismo es un momento clave de *anagnórisis d*e la Argentina que se descubre americana. Simbólicamente, Medea podría llegar a ser la Argentina y, por eso, Jasón, el hijo, debe irremediablemente caer vencido por su Madre.

[4] Séneca, 933-934: *Scelus est Iason genitor et maius scelus Medea Mater* ("El crimen es su padre, Jasón, y mayor crimen es su madre, Medea").

delinea opresiva y omnifagocitadora y, frente a la cual, el hijo parece estar cautivo y falto de voluntad. Enuncia Medea: "Pero ya que te pasas la vida prendido al bandoneón, podrías hacerme un tango que fuera tuyo. Tuyo para mí… Vos y yo nos bastamos" (3). En un cifrado in crescendo, dicha relación podría encuadrarse en una declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre en su nominación para confusión de la mujer, particularmente en los momentos en los que su realidad se fracciona e incurre en una alucinación intermitente. Quizá por ello, la titulación de esta tragedia se sostiene en la apoyatura del hombre, del padre, del extranjero, Jasón Strahl[5], y no ya de la mujer.

Sin embargo, esta Medea conserva de la tragedia clásica, en particular de la latina, los rasgos de una mujer imperativa, acostumbrada a ordenar y a ser obedecida.

Ahora bien, es el bandoneón, un instrumento vertebrador en la obra[6], a partir de la ausencia-presencia que provoca Jasón, el padre. Por un lado, delimita y ensambla los espacios constitutivos en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo urbano, es decir: Europa Central-Río de la Plata-la pampa. Por otro, podría simbolizar la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente a la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo, evoca y trae al presente la figura paterna magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre e igualmente, a partir de este objeto semiotizado, opera la sinécdoque del tango en la tríada descalificatoria: hombre-bandoneón-tango en la afirmación de Medea: "Esa pavada prepotente la tocaba tu padre, mirá si es vieja…Es una compadrada. Música fanfarrona" (12).

La aparición-desaparición de Jasón, el hombre de Medea, ha significado en la realidad controvertida de esta mujer, un estigma imborrable, y después de ello, su condición genérica femenina se debilita en un momento inicial, se quiebra subvirtiendo los límites entre realidad y ficción, para finalmente homologarse a la naturaleza animal en su deformidad. Esta repitencia la volvemos a encontrar en el plano onírico, en el que se transfiere desde el ámbito ficcional del sueño

[5] En diálogo con el autor, nos ha referido que ha tomado de la lengua alemana el apellido "Strahl" perteneciente a Jasón, equivalente a "rayo", esto es, el principio masculino-activo que fecunda la tierra pasiva que adquiere significación en la protagonista, pues se trata de oponer la tierra a la luz, lo receptivo uterino a lo fálico.

[6] Las alusiones a este instrumento están dadas por el propio autor en la obra 2000: 3, en la voz del hijo: "El bandoneón lo inventaron los alemanes a mediados del siglo pasado, hace más o menos cien años."

al ámbito de la realidad, la perversa y violenta relación madre-hijo, ahora desde una mujer férrea, en la que la asfixia, la manipulación, la castración, son sólo algunos de los términos que podrían definirla. El abandono del hombre la ha metamorfoseado, ahora es una mujer que nada espera, habitante de un cautiverio por ella simulado, en una "cueva" sin luz, cautiva en el recuerdo del pasado, al que se aferra tiránicamente y al que no pretende olvidar y, al tiempo, cautivadora del hijo, único resabio de aquella unión. Como corolario del abandono paterno surge la opresión patológica de la madre por ese hijo al decir: "Querés dejarme, abandonarme otra vez… Vos no vas a moverte de aquí" (14). Desde esta opresión el hijo le pide permiso para enamorarse y para emprender un viaje junto con el bandoneón, vínculo que aúna los dos mundos: el de acá, Argentina y el de allá, Alemania, y la ilusión irrisoria de traer de regreso al padre. Por consecuencia del abandono del hombre, de Jasón de Alemania, la mujer empezará a urdir la red en la que caerá Jasón, el hijo, su presa, como tantas otras.

La expresión de la violencia

Desde un estatismo espacial en la escenificación de la interioridad planteada en el Acto I: *in matre*[7], evidenciamos a partir del Acto II, un movimiento que se consolidará en el engranaje del punto de fusión entre dos espacios: interior-exterior, presente el último exclusivamente en el personaje del hijo. La ambientación escénica interior constata la pobreza y el deterioro[8], en tanto que el exterior puesto de manifiesto en salidas breves al café con los amigos de siempre, o bien en la voz de Cristina, a partir del teléfono, serán clausuradas por Medea: "Sí soy tu enemiga. Si no hacés lo que yo quiero, si no me gusta lo que hacés o lo que querés, somos dos enemigos" (19).

A pesar y, como consecuencia, de esa atmósfera omnifagocitante creada por la madre, el hijo se atreve a pulsar súbitamente un quiebre, al enrostrarle: "Quiero avisarte una cosa: la semana que viene me caso" (27). Este imperativo emitido sin dubitación, nos adentrará en el clímax de la tragedia que no sólo derivará en la imposición de funestas consecuencias para el hijo, sino también y paralelamente, le certificarán el camino sin retorno, la *aporía*, su derrotero sin salida, sin lugar a dónde ir.

[7] Kowzan 1975: 207: "La fonction du décorateur (appelé aussi auteur du dispositif scénique ou scénografe) est de déterminer les signes du décor, des accessoires, parfois de l`éclairage; lui-même ou des collaborateurs spécialisés déterminent ceux du costume, de la coiffure, du maquillage. Par telle out elle disposition de l`espace théâtral, le dècorateur peut suggérer les signes du mouvement. Enfin le compositeur, pour ne parler que des principaux coauteurs du spectacle thèâtral, crée les signes de la musique et, éventuellement, du bruitage; Dans le case de la musique de ballet ou de pantomine, le compositeur inspire les signes du mouvement de l`acteur".

[8] Ubersfeld 2004: 142: "El escenario imaginario no tiene una función de información, es una construcción cuya función está vinculada con el yo del personaje en el conjunto de la fábula."

Ahora la madre se ha erigido en un peso difícil en la enunciación de Jasón: "Su ausencia no me pesa (el padre) como me pesás vos, mamá, siempre a mi lado, atrás, encima, recordándome cosas…Reprochándome cosas!." (24). Es desde esa misma *aporía* que el hijo sostiene sobre sí, una red de filiación materna, la de la frustración, comparativamente similar a la protagonista femenina de Eurípides en los versos iniciales de la tragedia, en una inversión de espejo. Entonces desde la impartida oclusión materna hacia la intencionada diáspora del hijo, empieza a fusionarse la dupla: amor-odio que aparece en la voz de Jasón: "Pudiste impedirme que estudiara una carrera… pero éstos (los libros)… te revientan, porque te gritan hasta qué punto vos y yo tenemos poco y nada que ver" (25). Como este hijo la hiere repitiendo la sentencia del padre, mayormente en los rasgos del intelecto, se le hace del todo necesario urdir la trama en la que cazador-cazado constituyen los vértices de un mismo laberinto. En el presente del discurso, por decisión materna deben compartir la clausura en el exilio y en el resentimiento, que aprisiona a una; y en la nostalgia de lo que pudo haber sido, de la *aporía*, en el otro.

En el acto III*: in matrem* la violenta dialéctica madre-hijo se pliega sobre las mujeres que se han relacionado anteriormente con Jasón, entre las que hallamos a Aurora, "la tercera", al decir de la madre, puesto que en verdad llegó a ser la tercera víctima de sus crímenes.

Sin embargo, debemos pluralizar a las víctimas, ya que no se erigen únicamente en las antagónicas femeninas, sino que también se incorpora en esta calificación la masculinidad del hijo. Por consecuencia, este hijo deviene en la dualidad de víctima y objeto de conquista, en la enunciación de Medea:

> No voy a darte a mi hijo, Jasón de Alemania…Te dejé tumbarme en el bajío, y después robarme mi tierra. Te dejé encerrarme en esta pieza con olor a puerto y con ruido de tangos compadritos…y te dejé olvidarme y traicionarme…Para mí sola lo parí, ¿sabés?, o si no para nadie" (31).

González vuelve, desde las reescrituras del mundo occidental, sobre el vértice del filicidio, pero con la novedad autoral de ser éste un intento fallido. Fallido pues la mujer toma una colcha marrón[9], simulación de un hijo pequeño, a modo de objeto. Dice Medea: "Quieto o lo mato. Lo mato, Jasón…Como a cosa

[9] En conversaciones con el autor, éste afirma que hay un cierto uso de los colores: el marrón de la colcha con que Medea intenta ahogar a su hijo quiere significar "esa tierra primaria" que representa la protagonista, y el amarillo de Jasón, el hijo, simboliza esa vocación "solar" y luminosa heredada de su padre, expresada también en la insistencia de "lo rubio". Por otra parte, la ambivalencia entre el color marrón de la colcha usada por esta Medea, frente a la preferencia del hijo por la de color amarillo, nos retrotrae a otra *Medea,* la nominada Clara Zachanassian en *La visita de la anciana dama* de Dürrenmatt, F. 1960, en el color amarillo de los zapatos que la mujer utiliza, epítome del desprecio por el hombre que la abandonó.

mía que es…Primero lo voy a dormir, para que sufra menos…Es tan chiquito, tan poca cosa…La que dio puede quitar ¿sabés? " (31).

Este filicidio se halla perpetrado desde la simulación lúdica que constata el hijo en una media verdad, a partir de los designios que sobre su persona sostiene la madre. Enuncia Medea: "Dos veces te regalé la vida…quiero eso, sí. Atarte, exigirte. Si no, ¿para qué los hijos? […] Perdonarte la vida fue lo más grande. Así me trajeras cien gringas, no podrías contra algo que ata más que la sangre misma" (34-35). A modo de epílogo, ese filicidio se clausura con el ritual carnavalizado que desde el espacio exterior se manifiesta en el repique de los bombos que avizoran la contextualización política en la que se inserta la obra.

La incertidumbre interrogativa del hijo sobre las causas de su muerte simulada, su no-muerte, lleva a la madre a develar la otra verdad, el encuentro entre oponentes: dos mujeres por un mismo hombre. Desde la reproducción de aquel último diálogo: madre-nuera, degrada el comportamiento de esta última, la otra, la enemiga, al decir de Medea: "A mí no se me roba al hombre…Ya somos como uno, nosotros". (38). Es ella la que constata la situación *aporética,* sin salida posible de Jasón, atrapado en su red:

> Jasón -Voy a salir a buscarla (A Cristina) No puede ser que no me atienda.
> Medea -Si puede ser. ¿No te das cuenta que la maté? (38).

Encadenada al conocimiento féerico de las otras *Medeas,* en esta tragedia, el autor enfatiza el saber popular de la heroína: "Siempre fui medio bruja, yo… Nadie me enseñó nada. Hay cosas que se saben no sé de dónde. Sé hacer té de yuyos para dormir, y té de yuyos para despertar" (23)[10]. Desde su risa sarcástica se sabe hechicera, punto vertebral de encuentro con las Medeas del mundo occidental, y refiere, al atónito Jasón, el ritual de la muerte de Cristina, a la que fatalmente confunde con Creusa. Enuncia Medea:

> Le preparé una torta gringa, una torta de un libro alemán ¿sabés?...Y hablamos de vos. La dejé hablar. Creo que te quería de veras. Pero no es ningún mérito. Se quiere como se tiene sueño o sed, y a ella le tocaste vos. Yo la escuchaba, nomás. Hasta que empezó a temblar, y a atragantársele las palabras, y a mirarme como pidiendo explicaciones, o perdón, o piedad… ¡Nada!...¡Nada de lástima, Creusa! (38).

[10] A este respecto Moreau 1994: 96 afirma: "De plus, Hécate épouse son oncle Aiétès. Du couple naissent deux filles, Circé (auparavant soeur d`Aiétès), Médée et un fils, Aegialée. Le remplacement d´Eidyia, l´Océanide aux belles joues, par la sombre Hécate, déesse des sorcières, comme mère de Médée, montre l`importante croissante de la magie dans le mythe de Médée: dans la nouvelle généalogie celle-ci est entourée d´une tante sorcière, Pasiphaé, d´un cousine sorcière, Hécate, qui devient sa mère, et d´une soeur sorcière, Circé."

La patética corroboración del crimen ante la criminalidad confesa, lleva a Jasón a proferir, en estupor extremo: "Usted es un monstruo" (38) definición que nos trae intertextualmente el eco de Jasón de Eurípides en la escena final, frente a los cadáveres de los hijos, momento en que frente a sus ojos la mujer deja de serlo para devenir monstruo. Enuncia Jasón:

> λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν. (1342-1343)
>
> Leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila[11].

La incipiente patología materna adquiere ribetes contestatarios en los que deja clara evidencia de que la posición del hijo en esa relación de díada, forma parte de una posesión cosificadora a escala de objeto. Es en esa relación omnifagocitadora que la madre "devora" al hijo en su conciencia.

Entonces, bajo amenaza, esta mujer consolida la simulación matrimonial. Dadora de muerte, cíclicamente esta mujer vuelve a restaurar el orden, intermitentemente colapsado por la irrupción femenina de "la tercera" en su pequeño cosmos. Nos dice Medea:

> No había otra cosa en el mundo más que yo, Jasón. Ahora podemos odiarnos con más fuerza, ¡y yo puedo desangrarte, también!… (hace finta con el cuchillo). Pero no hay caso. Nos queremos. Somos lo único en el mundo. Vos sos mi carne, y yo soy la porquería que te mancha por dentro desde que te parió, y que te atrae. (39)

Algunas conclusiones

El autor argentino, Javier González, ha forjado magistralmente en esta tragedia un punto de inflexión respecto del conocido hipotexto mítico griego. Medea, la mujer, vertebra la obra, circunscribe su engranaje desde el pasado hacia el presente de dos hombres, sus hombres, sus pertenencias: padre e hijo. Sólo el primero asume la titulación de la pieza, toda una novedad en las reescrituras del mundo occidental.

González delinea personajes trágicos en su cotidianedidad[12], insertos en un

[11] Cf. Gambón 2002: 136.

[12] Dubatti 1999: 9-24 distingue: "…seis nuevos rasgos en el campo teatral argentino actual, provenientes de las nuevas coordenadas del "posmodernismo" 1) el pasaje de teatro de las grandes conceptualizaciones a lo que podríamos denominar un "teatro de balbuceo" debido a la quiebra del pensamiento binario y a la desaparición de representaciones ideológicas totalizadoras. 2) la representación en el teatro de la cotidianeidad inmediata, proveniente del auge de lo microsocial, lo macrocultural, lo micropolítico y las prácticas del individualismo. 3) la atomización de la unificación anterior de buena parte de teatristas argentinos, a causa de la

microcosmos vedado, sórdido, y sujetos a la pasiva inanición que en la madre se reduce al ámbito de la cocina y en el hijo, a la ejecución del bandoneón, instrumento foráneo que trae la reminiscencia paterna, siempre ausente.

La mujer se asume en la hibridación de lo masculino y de lo femenino, pautada desde el epígrafe y se erige en la función de devoradora en dos dimensiones: la matadora de mujeres, sus casuales antagonistas y, la devoradora de la voluntad de Jasón, su hijo, su presa, su artefacto de conquista, su intento fallido de filicidio. Lejos de la Medea euripídea, esta Medea argentina, subvierte el mito y logra entronizar la reposición del vínculo filial a partir de la gestación de otra *aporía,* la tiránica omnifagocitación que sobre el hijo sostiene la madre en lineamientos maritales.

crisis del pensamiento de izquierda. 4) una cartelera donde coexisten los más variados registros de producción, que refleja el fenómeno de la heterogeneidad cultural. 5) la coexistencia de la experimentación de prácticas teatrales inéditas con la recuperación de las prácticas más tradicionales, proveniente del efecto de relativización del sentido temporal y de la coexistencia de tiempos o multitemporalidad. 6) la aparición en el teatro del simulacro y la virtualidad, debida a la posición ambigua del hombre frente al principio de realidad.

Bibliografía

Ediciones, Comentarios y Traducciones:

Eurípides. *Medea*, Headlam, C. E. S. (ed.) (1919). Cambridge: University Press.

Eurípides. *Medea,* Page, D. L. (ed.) (1938). Oxford: Clarendon Press.

Euripide. *Tome I.* Méridier, L. (1977). Paris: Les Belles Lettres.

Eurípides. *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca,* Medina González, A., López Férez, J. A. (1995). Madrid: Gredos.

Eurípides. *Medea*, Mastronarde, D. J. (2002). Cambridge: University Press.

Eurípides. *Tragedias,* Nápoli, J. T. (2007). Buenos Aires: Colihue Clásica.

Eurípides. *Medea.* Guelermann, C. (2008). Buenos Aires: Biblos.

Estudios

Bañuls, J .V, De Martino, F., Morenilla, C. (eds.) (2006), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental.* Bari: Levante Editori.

Bassnett, S. (1993), "¿Qué significa literatura comparada hoy?", in *Comparative Literature, A critical Introduction.* Oxford, Universidad de Warwick, Blackwell: 87-101.

Bergson, H. (1939*)*, *La risa*. Buenos Aires: Losada.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1986), *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Herder.

Coutinho, E. (2006), *La reconfiguración de identidades en la producción literaria de América Latina.* Río de Janeiro: Forense.

De Pourcq, M. (2012), "Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition", *The International Journal of the Humanities* 9. 4: 219-225.

Dubatti, J. (1999), *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino.* Buenos Aires: Biblos.

Dürrenmatt, F. (1960), *La visita de la anciana dama.* Buenos Aires: Compañía general fabril editora.

Gambaro, G. (2014), *El teatro vulnerable.* Buenos Aires: Alfaguara.

Gambón, L. (2002), "Medea y la imagen de las Simplégades en Eurípides", in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I. Granada,* Universidad de Granada: 233-254.

García Yebra, V. (2001), *Séneca*. *Medea*. Madrid: Gredos.

Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La literatura au second degré*. Paris: Les Belles Lettres.

González, J. R. (2000), *Jasón de Alemania*. Buenos Aires: Inédita.

Hall, E., Macintosh, F., Taplin, O. (eds.) (2000), *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: European Humanities Research Centre University of Oxford.

Hardwick, L. (2003), *Reception Studies*. Oxford: University Press.

Kowzan, T. (1975), *Littérature et spectacle*. París/La Haya: Mouton.

Martindale, Ch. (2013), "Receptions -a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical", *Classical Receptions Journal* 5: 169-183.

Moreau, A. (1994), *Le mythe de Jasón et Médée. Le va-un- pied et la sorcière*. Paris: Les Belles Lettres.

Tschudi, L. (1974), *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Ubersfeld, A. (2004), *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Figuras míticas femeninas en la trilogía de mujeres griegas de Mariana Percovich
(Mythical female figures in Mariana Percovich's Greek women trilogy)

Stéphanie Urdician (stephanie.urdician@uca.fr)
Université Clermont Auvergne, CELIS

Resumen — Este artículo analiza la recepción de las figuras míticas de Yocasta, Medea y Clitemnestra en la trilogía de mujeres griegas de la teatrista uruguaya Mariana Percovich. Las historias intemporales constituyen el prisma por el que la creadora descifra las claves de las sociedades contemporáneas con un especial enfoque feminista.

Palabras Clave: Tragedia, figura mítica, género, feminismo, Percovich.

Abstract — This article analyses the reception of the mythical figures of Jocasta, Medea and Clitemnestra in the trilogy of Greek women of the Uruguayan dramatist Mariana Percovich. Timeless stories are the prism through which the artist decrypts contemporary societies with a feminist approach.

Keywords: Tragedy, mythical figure, gender, feminism, Percovich.

Presupuestos teóricos: mito e intertextualidad

Interrogar el fenómeno de intertextualidad o "transtextualidad" como reescritura transformadora[1] en el campo del préstamo mitológico exige herramientas y conceptos teóricos adecuados. La tipología del mitólogo francés Pierre Brunel define los mecanismos de adaptación y transformación del intertexto mítico a partir de tres leyes: "la irradiación, la emergencia y la flexibilidad"[2]. La mitocrítica parte de la notoriedad y flexibilidad del relato mítico que facilitan la constitución del mito en intertexto por excelencia con una "capacidad transtextual óptima":

> la mémoire culturelle inférant le non-dit, la présence du mythe peut se signaler dans un texte-récepteur moyennant une économie maximale de syntagmes. [...] Agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables, il fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. Ainsi le mythe, réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d'une capacité transtextuelle optimale[3].

[1] Genette 1992.
[2] Brunel 1992. El autor desarrolla estos criterios en *Mythocritique II* (1997).
[3] Thibault Schaefer 1994: 53.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_26

Desde un enfoque mitocrítico y diacrónico, la variedad de las reescrituras asociada al reconocimiento del mito gracias a mitemas invariables y el cuestionamiento en torno a la noción de mito desembocan en la "figura mítica"[4], noción que ensancha la concepción inscrita en la mitocrítica para aludir a una "nebulosidad mítica" que precede la escritura y va nutriendo la memoria cultural colectiva, según el proceso de adopción colectiva o "mitismo" descrito por Lévi-Strauss[5]. Propongo observar en un corpus sacado del teatro uruguayo contemporáneo las estrategias de enmascaramiento y exhibición de la referencia así como de desfase con respecto al esquema primigenio. Se trata de explorar el diálogo que se entabla entre la figura mítica que cuestiona los grandes temas del hombre y del mundo y sus múltiples hipertextos que vuelven a formular la pregunta cuyas respuestas van adquiriendo nuevas significaciones. Hans Robert Jauss lo define como el "polílogo" entre autor.es de hipotexto.s, autor.es de hipertexto.s y el mito que desempeña el papel de "tercero ausente"[6]. La recepción del mito conlleva la apropiación: por eso leer Antígona en el siglo XXI no sólo consiste en leer a Sófocles sino también a B. Brecht, J. Anouilh, M. Zambrano, G. Gambaro así como las demás Antígonas latinoamericanas[7]. Es contar con un conglomerado de textos que interfieren en el proceso de desciframiento de la nueva creación que se inscribe en un nuevo contexto de recepción, el cual introduce a su vez procesos de historicización, ideologización, sublimación o degradación según la intención de los autores.

El corpus del presente trabajo proporciona una muestra paradigmática de la pervivencia de las figuras míticas femeninas en el teatro hispanoamericano contemporáneo, en particular en las obras de Mariana Percovich que conforman una trilogía de mujeres griegas: *Yocasta una tragedia* (2002), *Medea del Olimar* (2009) y *Clitemnestra. Falso monólogo griego* (2012). Esta teatrista uruguaya privilegia el mito como material teatral reconfigurado en formas montadas en espacios no convencionales[8] que faciliten "la ficción desde otro lugar, la ficción envolvente" según las propias palabras de la directora. Las tres mujeres griegas convocan un episodio de la mitología relatado por Homero (*La Ilíada* y/o *la Odisea*) y dramatizado por los trágicos Esquilo, Eurípides y Sófocles que van conformando el conjunto hipotextual que orienta la elaboración de las obras contemporáneas.

[4] Léonard-Roques 2008.
[5] Lévi-Strauss 1971: 560.
[6] Jauss 1988: 219.
[7] Pianacci 2015.
[8] *Te casarás en América* (1996) se estrena en una sinagoga en Montevideo, *Juego de damas crueles* de A. Tantanian en las caballerizas del Museo Blanes (1997, Montevideo), *Pentesilea* en un gimnasio.

Darle la palabra a la mujer silenciada: Yocasta

El primer texto de la trilogía, *Yocasta, una tragedia*, fue creado después de un seminario de dramaturgia sobre *Edipo rey* con José Sanchis Sinisterra, con la intención de convocar a una figura mítica clave otorgándole una voz propia. Esta propuesta se inscribe en una labor recurrente de la creadora montevideana vinculada a la recepción de los mitos desde "un tipo de abordaje de las tragedias al estilo de Heiner Müller"[9]. Se trata de releer la tragedia de la reina de Tebas a través de sus propios ojos para superar la imagen dominante creada y transmitida a través de la historia de Edipo. En efecto, en los hipotextos – entre los que *Edipo Rey* de Sófocles, tragedia consagrada al héroe masculino como lo manifiesta el título epónimo – Yocasta suele ocupar un segundo plano, excepto en *Las Fenicias* de Eurípides donde abre el prólogo, desempeñando el papel de mediadora entre Etéocles y Polinices. La función conciliadora de esta voz femenina que irrumpe en el párodos intenta contrarrestar el proyecta bélico masculino como para cuestionar las razones de la guerra. En la obra de Mariana Percovich, Yocasta tiene la oportunidad de volver para contar su propia historia y que resuene con voces femeninas contemporáneas. La polifonía que conlleva el texto parecido a un poema en prosa nutre la ambigüedad del retrato de la protagonista. La composición en once secuencias-cuadros asociados según la lógica del recuerdo de Yocasta deja percibir no sólo la voz de la reina sino también las del coro y de Edipo insertadas en el relato. Así es como dialogan las diferentes versiones del mito de Yocasta.

Dentro de semejante palimpsesto, la filiación sigue constituyendo un motivo central que cuestiona por enésima vez la red inextricable de las relaciones filiales anómalas de los Labdácidas. Ahora bien la primera escena arranca con la descripción del gesto de Edipo "con el alfiler en alto" sin nombrar nunca a los protagonistas de la tragedia:

> El alfiler en alto
> la piedra azul brillando sobre los ojos
> en las últimas horas de su último sol
> mira los destellos que hieren sus ojos grises.
> Los mismos ojos de su padre.
> Desde la altura la mujer pende de su cinta de oro
> la diadema de su cabeza
> ladeada
> la boca abierta
> en un grito mudo
> los ojos sin vida, iguales a los de su hijo,
> lo ven con el alfiler en la mano. (I. Primera muerte: 1)

[9] Mariana Percovich, in Pacheco 2013.

El relato mítico se pone en marcha mediante los nombres genéricos "hombre, padre, mujer, hijo" silenciando la identificación onomástica y evidenciando la dependencia de Yocasta con respecto a los hombres de la estirpe. El estallido del oxímoron "grito mudo" la define como voz silenciada dentro de la historia masculina. Cuando toma la palabra, el yo de Yocasta propone un autorretrato que confirma esta dependencia primigenia[10]:

> Yo soy Yocasta.
> La mujer repudiada por Layo
> una y otra vez.
> La mujer amada por Edipo
> una y otra vez.
> La Reina de Tebas. (II. El nombre de Yocasta: 2)

Ahora bien, esta recreación configura a un personaje que reivindica su ser mujer abogando por el amor tanto filial como carnal. Todo se plasma en el cuerpo de una mujer polifacética consagrada en su papel de madre y de amante. "El nombre de la madre" se construye a partir de los motivos de la concepción y del parto representados por la metonimia del "vientre redondeado", "vientre amado" y de los pechos rebosantes de leche (III. El parto). A partir de estas descripciones que conforman la imagen de Yocasta, esposa y madre, se mezclan las funciones de este cuerpo fecundo y erótico sintetizando la confusión genealógica. El amor carnal experimentado por Yocasta se plasma en otro constraste: la violencia del primer himeneo con Layo deja paso a la pasión recíproca con Edipo. Se contraponen escenas de violencia sexual que convocan el rapto y la violación de Crisipo, considerados como origen de la maldición del rey de Tebas, y escenas de amor sensuales con "el joven Edipo". La repetición obsesiva de estas experiencias pone énfasis en el cuerpo femenino desde la concepción antigua que privilegia el "deber" – "Es tu deber de reina viuda recibirlo en tu lecho y devolver a Tebas la paz y la vida" (VIII-La peste: 6) – hasta la liberación mediante la reivindicación del deseo:

> Yocasta mira de frente al joven héroe.
> Sus músculos torneados, su piel y su pelo.
> Los ojos del nuevo rey la miran.
> Ella descubre en esos ojos un brillo nuevo.
> El deseo la recorre entera. (VIII-La peste: 7)

Yocasta "en actitud de suplicante" llega a concretar el derecho de disponer de su propia sexualidad. Los "pechos de los que asoma(ba)n leche" son ahora

[10] En *Las Fenicias*, Yocasta presenta las relaciones genealógicas que la definen: hija de Meneceo y hermana de Creonte (E. *Ph.* 10).

"pechos fragantes de perfumes" (VIII-La peste: 7) en una escena de plenitud extática:

> Edipo se deleita en mi cuerpo
> que renació.
> Bebe de mi leche con placer
> mi leche que le llena la boca, mientras me ama
> cuidando este vientre que le pertenece.
> Nunca una mujer tuvo una felicidad
> así.
> Yocasta está completa. (VIII-La peste: 7)

Esta fórmula constituye la mayor innovación de la reescritura como síntesis y concreción del incesto. Luego el texto reanuda con el relato mítico y la escena de anagnórisis. Lo interesante de este repaso estriba en el comentario "obedeció las órdenes del marido y del hermano" que cuestiona la legitimidad de los actos de Yocasta dentro del sistema tebano. Si bien el final repite la imagen del suicidio de apertura, la reina reivindica su presencia eterna "por los siglos de los siglos", refiriéndose al proceso de mitificación de la figura basado en la repetición y la pervivencia como lo señala la anáfora siguiente:

> Cuelgo de mis cintas
> sobre las cunas de los niños
> sobre los lechos de los amantes furtivos
> sobre la mirada amorosa del padre a la hija
> sobre cada niño que exprime el seno de su madre.
> Mis hijos reinarán sobre las futuras generaciones.
> Mis obras hablarán por mí. (Final - XI: 11)

Al final del recorrido, Yocasta está completa: "Yo Yocasta / la mujer / la madre / la amante / la esposa" recuperando y ordenando los múltiples papeles que la tradición le había impuesto o impedido.

Esta empresa de recuperación de la legitimidad y rehabilitación del sujeto femenino también determina las versiones de Clitemnestra y Medea, mujeres asesinas y malditas.

Rehabilitar a las mujeres asesinas: Clitemnestra y Medea

En estas reescrituras de Medea y de Clitemnestra, se cuestionan el infanticidio y el mariticidio según el género del asesino en una confrontación entre esferas domésticas y públicas (muerte del hijo, dolor filial, ansia de poder masculina). La actualización de las dos figuras se nutre de sucesos como para interrogar el mito desde otra perpestiva: la referencia culta se encara con la popular para

concebir una nueva lectura del modelo clásico en la postmodernidad. En su *Medea del Olimar*, segunda obra del ciclo, Mariana Percovich convoca la historia de Medea a partir de un caso de filicidio del campo uruguayo. Esta mezcla de referencias abre el paratexto donde se registra la interteatralidad que opera en la recepción de la figura mítica: "Monólogo de ficción basado en hechos reales que le debe mucho a Séneca, Eurípides y Heiner Müller". Además de este comentario transtextual, el paratexto consta de cinco epígrafes que resaltan el mismo eclectismo de la referencia, desde la más clásica hasta la más actual. Sin embargo la unidad del conjunto estriba en la cuestión del género – eje constitutivo de la trilogía – mediante citas que hacen dialogar a Louise Bourgeois, Eurípides y Diógenes Laercio. Este último recuerda un comentario del filósofo griego Tales de Mileto "agradecido a la Fortuna": "en primer lugar por haber nacido humano, y no animal; después, por haber nacido hombre, y no mujer; en tercer lugar, por ser griego, y no bárbaro". La jerarquía de las especies, géneros y culturas que ocupa el frontispicio de la obra inscribe esta versión en una reflexión sobre las relaciones con la alteridad.

A este material culto griego se le asocian fragmentos periodísticos sobre casos criminales uruguayos: el infanticidio de una madre que estranguló a su hija en la localidad Cerro Chato en 2008 y el feminicidio conocido como el crimen de la Ternera, sucedido en 1929 en la estancia "La Ternera"[11]. La adaptación del mito de Medea al contexto local se concreta desde el título que acoge a la figura mítica en la zona del Olimar, río uruguayo del departamento de Treinta y Tres. Además la dimensión coral introduce un valse criollo que cuenta la nostalgia del amor perdido reforzando la criollización del mito mediante la exageración paródica, uno de los ejes de la composición que aparece como una de las vías de reelaboración de la tragedia en la época contemporánea. Las escenas descritas resultan entonces "very tipical", parecidas a una "postal folk" con "guitarras criollas" y "danza folklórica" (escena 6: 13). A raíz de este palimpsesto criminologístico y geográfico, se expresa un coro contemporáneo a través del comentario anónimo que encabeza la obra: "Yo pensé que esto pasaba solo en las ciudades." Las oposiciones constitutivas del conflicto trágico se manifiestan a través de preocupaciones y situaciones actuales y locales: mundo urbano/mundo rural, hombres/mujeres, sexismo y racismo.

En este monólogo de Medea, alternan mitemas y personajes del guión mítico inscritos en la época actual y su propensión al morbo popular mediante la puesta en escena de la vida – las cámaras están omnipresentes –, y escenas coreo-cinematográficas – con una pantalla central – orquestados dentro de un

[11] El propietario de la estancia fue acusado de haber asesinado a su esposa y declarado inocente después de un complicado juicio a cargo de un Jurado Popular. Este controvertido caso desató una polémica que desembocó en la abolición de los Jurados Populares en Uruguay (1937).

intento de autodefinición de la protagonista. El recurso que domina la reescritura consiste en la animalización que contamina a Medea y su progenitura. Abundan las comparaciones animalescas para retratar a la bruja turca de la tragedia: la analogía con la vaca que se impone hasta el final de la obra mientras que "el potrillo" y la "yegüita" son los hijos de la madre asesina. La didascalia inicial y la primera réplica de Medea bien orientan la recepción de la figura desde esta perspectiva degradada:

> *Espacio amarillo. Pasto seco. Medea está sentada en un tronco. Luce desaliñada y desangelada. Mirada vacía. Masca pasto seco. Viste una túnica que recuerda vagamente a una túnica griega. Pero es un batón. Pelo revuelto y negro.*
>
> Yo soy Medea
> la vaca oriental
> triste y gorda vaca del Olimar (1. Presentación: 3)

Esta presentación convoca la imagen del matadero que se plasma explícitamente en la pantalla recalcando la correspondencia entre Medea y los animales sacrificados. Al desmembramiento del hijo de Jasón, le corresponde este motivo enfatizado en la repetición – anadiplosis y anáforas – que representa el paradero de las ovejas con las que se confunde la protagonista. El rechazo de la maternidad expresado por la Medea euripideana desemboca aquí en la representación de un holocausto de las mujeres víctimas de su función social en el sistema patriarcal: "Milagros me dice Jasón. Milagro de parir me dice la nodriza. Yo miro con asco a ese montón de huesitos todavía blandos y mojados que acaba de salir de mí." (1. Presentación: 4). Esta Medea-vaca-oveja llega a representar a todas las mujeres sacrificadas. Revela su multiplicidad en una escena multilingüe subtitulada:

> Yo soy una
> Femme Maison (Subtítulo: Mujer de la casa)
> Una Fallen Woman (Subtítulo: Una mujer caída)
> I am a runaway girl (Subtítulo: La muchacha que escapa)
> I am a Fragile Goddess (Subtítulo: Una frágil diosa)
> Yo estoy acá, yo dejo que el silencio se instale (7-Número de Medea)

Esta "Medea sin furor" alcanza el paroxismo de estado vacuno en la escena 9 "Bestiario Medea" donde la protagonista interpreta a todos los animales evocados desde "la hormiga, loca sepulturera" que tira a los cadáveres de las hormigas muertas en una fosa hasta la "perra sarnosa" a la que un niño deja tuerta tirándole una piedra. Las anécdotas parecen enigmas contemporáneos que nutren el cuestionamiento permanente de esta Medea sobre la violencia pero

las preguntas quedan sin respuestas y se impone el silencio:

> Yo estoy acá, escuchando el silencio
> *(Se queda en silencio un rato)*
>
> Yo espero a que el silencio se instale
> Je suis là, à écouter le silence. J'attends que le silence s'installe. (9 Bestiario Medea: 21)

Ni siquiera puede contar con ninguna especie de solidaridad femenina cuando "el coro de las madres furiosas", "las madres de la ciudad, esas madres atacan mi [su] cuerpo gordo" (8. La expulsión de Medea: 14). Ahora bien esta Medea humanizada, a la vez fuerte y vulnerable, encerrada en un manicomio, expulsada del orden humano, recrea su crimen – "apretar el cuello de la flaquita fue sencillo" (8. La expulsión de Medea: 15) – sin dejar de exponer las circunstancias hostiles de sus actos, para terminar afirmando su voluntad a pesar de todas las artimañas y violencias para someterla e invisibilizarla. Así es como se puede entender la sentencia final en la que idea su huida :

> Hacia mi reino de rumiantes
> […] Puedo ahora mover la cola
> Y dar mi gesto final
> A ustedes (10. Deus ex machina: 23)

En la tragedia de Clitemnestra, la mujer-cordero es Ifigenia y el carnicero su propio padre Agamenón. La imagen ya presente en la *Orestíada* de Esquilo donde la violencia del crimen convierte a Ifigenia en cabra, conducida al matadero, con la cabeza inclinada, se repite en el falso monólogo griego titulado *Clitemnestra*, última obra de la trilogía. De ahí discurre la tragedia de la protagonista dado que sus actos violentos surgen a raíz del sacrificio de su hija Ifigenia, como lo revela el motivo del sacrificio horrendo e injusto machacado por el personaje en toda la obra. El enfoque revela el papel de Clitemnestra en esta versión: cuestionar el sentido de la guerra – asunto masculino –, y más allá dar su versión de los hechos frente a la "versión oficialista" (jornada 5) de Eurípides – en la que Ifigenia legitima la decisión de su padre (*Ifigenia en Áulide*) – y rastrear las razones de sus actos. Esta mayeútica pasa por el cuestionamiento de los estereotipos femeninos, entre los que el de la "mujer asesina":

> Las mujeres que matan en las ficciones están hechas de «signos femeninos»: todas matan por pasión, por amor o celos o venganza, y sus crímenes son domésticos; matan ex amantes o maridos que no han cumplido con su palabra o mienten.
> Crímenes privados, de pasión femenina desencadenada.

> Ahora bien en la "vida real" por cada mujer que mata hay ocho asesinos hombres.
> Las mujeres que matan en la vida real son más excitantes y tienen mucho espacio en los medios. No se trata de crímenes obvios y brutales, sino más sutiles, con venenos en una comida cuidadosamente preparada, la dosis incorrecta de algún remedio recetado, todos en el campo doméstico. (jornada 11: 9)

La razón de Estado se opone a la piedad filial desde los orígenes del mito que dictan que del sacrificio de Ifigenia depende la destrucción de Troya, es decir la victoria de los aqueos. Esta confrontación en clave genérica ya vertebra la tragedia de Eurípides cuando el ejército justifica el sacrificio comparándolo con la muerte de los hombres en el campo de batalla. El espacio escénico concreta el reparto fundado en la oposición fundamental entre estas dos razones, oposición crucial dentro del conflicto trágico. El encuentro tiene lugar en un restaurante[12], "o salón de banquetes" como lo puntualiza la didascalia inicial, es decir un lugar de sociabilidad separado en dos espacios a la vez cercanos para facilitar los mecanismos de hermetismo y porosidad:

> Espacio: restaurante o salón de banquetes. Debe contar con dos espacios cercanos, que permita los dos monólogos simultáneos y que permita los dos monólogos simultáneos y que permita aislamiento y a la vez filtraciones de sonido.

Gracias a este dispositivo escénico, se llevan a cabo los dos monólogos simultáneos de Clitemnestra y Agamenón enfatizando la yuxtaposición genérica que separa a hombres y mujeres – tanto actores como espectadores repartidos entre el "espacio masculino" y el "monólogo femenino". Clitemnestra se vale de la formula fática "mis queridas mujeres" que destruye la cuarta pared para contar con la complicidad y comprensión del grupo de espectadoras al activar luego el vínculo entre Ifigenia, yo y nosotras.

La particularidad de esta recreación consiste en el tiempo dramático elegido, esto es el momento anterior al crimen de Clitemnestra, cuando está preparando el banquete para celebrar el regreso de su esposo Agamenón, autor del infanticidio, mientras que la mayoría de los hipotextos se enfoca en la figura de la adúltera asesina. La dimensión feminista de la versión se exhibe desde el umbral con el epígrafe de Nicole Loraux sacado de *Madres en duelo*. En efecto la obra cuestiona el papel y el lugar de las mujeres tanto en la ciudadanía griega como en las sociedades contemporáneas. La confrontación de los discursos machistas que excluyen a las mujeres de la esfera pública desde la Antigüedad y el monólogo de Clitemnestra a modo de respuesta-resistencia vertebran la obra. M. Percovich

[12] La obra se estrenó en el Restaurante Paullier y Guanábar (Montevideo).

recurre a la cita, la de Pericles que abre y cierra el monólogo: "Pericles le dijo a las viudas de los atenienses caídos en combate. La gloria de las mujeres consiste en carecer de ella", o palabras del *Agamenón* de Esquilo, no menos misóginas, proyectadas en la pantalla: "La madre no es la engendradora del que se llama su hijo, sino la nodriza del germen recién sembrado. El que engendra es el hombre; ella, como una extranjera para un extranjero, salva el retoño, si la divinidad no lo malogra." (Monólogo de Agamenón: 14). La nueva partitura de Clitemnestra aboga por la emancipación de la mujer subyugada por la tradición patriarcal emblemáticamente representada en la tragedia griega:

> La tragedia solo introduce muchachas para hacerlas salir de escena.
> Las entrega fuera de la escena al puñal del verdugo.
> [...]
> La ciudad no tiene nada para decir de la muerte de una mujer
> La mujer muere en su cama
> No hay otro mérito que llevar sin ruido una vida ejemplar
> esposa y madre
> Sin ruido
> Esposa y madre
> al lado del hombre que lleva su vida de ciudadano (Prólogo: 2-3)

Como Medea y Yocasta, esta Clitemnestra se autorretrata recordando su genealogía mítica:

> Yo soy Clitemnestra. Esposa de Agamenón. Madre de Ifigenia, Electra, Crisotemis y Orestes. Hermana de Helena y durante diez años a cargo del gobierno en ausencia de mi esposo. (jornada 2: 4)

Va reelaborando el itinerario de los Átridas durante el ciclo troyano desde el sacrificio de Ifigenia cuando la expedición punitiva de los griegos encabezada por Agamenón para vengar el rapto de Helena, hermana de Clitemnestra y esposa de Menelao, hermano de Agamenón, todo el enredo familiar condensado en la fórmula: "el hermano es engañado, la hija paga". En esta recopilación de las versiones que cuentan la historia de Ifigenia y la génesis de la venganza de Clitemnestra, se confrontan topoï genéricos como locura femenina y poder masculino. Los componentes más alejados del mito primigenio convocan clichés de mujeres contemporáneas: las locas del manicomio de Charcot irrumpen en una escena metateatral que compara la máscara del actor con la locura femenina. Estas imágenes dialogan con citas iconográficas de Clitemnestra que la representan con armas en la mano (puñal o hacha):

> *(Se prende proyector. Fotos de las locas de Charcot, fotos de las mujeres del manicomio nacional)*

> Son mujeres que se arquean
> Mujeres que gritan
> Mujeres que están tristes.
> Locas
> Es una imitación al extremo, como la foto y el teatro, porque la representación es el síntoma histérico mismo, y a la vez una máscara trágica hecha cara y a la vez simulación, y también don ingenuo y sincero de identificaciones multiplicadas.
> Una actriz nunca irá tan lejos y tan hondo como una histérica, dicen los médicos. Nuestros gritos a través de la historia fueron vistos como "espectáculo", "movimientos ilógicos", "poses plásticas" y "actitudes pasionales". (jornada 11: 9)

Frente a esta presencia de la mujer en las tragedias y en las sociedades, irrumpen en el monólogo de Agamenón casos actuales de feminicidios, crímenes conyugales, que prolongan la reflexión sobre la discriminación genérica. El objetivo de su discurso estriba en la exposición de los argumentos para justificar la guerra de Troya a la que se alude primero mediante una ilustración visual – la proyección de un partido de fútbol con Ronaldo acompañada de un análisis futbalístico. Como en el monólogo de Clitemnestra, el rey resume los motivos de la guerra de Troya, el viento que impide la salida de los barcos, el sacrificio de Ifigenia – cálculo de utilidad –, la victoria alabando el pragmatismo masculino y menospreciando la "sensibilidad femenina". El hombre interpreta la voz de Ifigenia que legitima la decisión del padre, voz en off que escuchan Clitemnestra y las espectadoras. Su versión de la historia radicaliza las posturas de hombres y mujeres: "Ella es madre. Yo soy un líder" (Monólogo de Agamenón: 11). Al citar los mitemas o los casos criminales, Agamenón no deja de desdeñar la "opinión femenina" como para justificar con mayor eficiencia la legitimidad de sus actos y recordar, en una repetición obsesiva la regla de la tragedia: "lo que ha de ser será" (Monólogo de Agamenón: 14).

Después de los dos monólogos, la pareja se reúne en la escena del banquete que exacerba la tensión dramática a través de un diálogo de sordos basado en la repetición de réplicas mécanicas intercambiables:

> CLITEMNESTRA - Hace horas que tengo la comida lista.
> AGAMENON - Estaba trabajando.
> CLITEMNESTRA - Finalmente volviste.
> AGAMENON - Estaba trabajando.
> CLITEMNESTRA - No podías avisar que llegarías diez años después.
> AGAMENON - Estaba trabajando. (Agamenón y Clitemnestra. El banquete: 2, 16)

En medio de la danza-lucha, la cita textual de los parlamentos de ambos personajes en la tragedia de Esquilo resume los años de pena y soledad para

poner en marcha la estratagema en contra del héroe vencedor cuyo regreso celebra la mujer. Ahora bien, en esta versión, Clitemnestra lleva a cabo su venganza sola sin necesidad de ningún Egisto. Es con la máscara social de la esposa fiel y obediente como acoge a Agamenón en una escena que repite también el motivo de la alfombra púrpura presente en la obra de Esquilo. Pero el desenlace enfatiza la naturaleza femenina del crimen cuando cumple con las formas de matar de las mujeres según la opinión común: "venenos en una comida cuidadosamente preparada" (jornada 11: 9). El envenenamiento de Agamenón origina una invitación dirigida a las mujeres del público para un despertar de conciencia individual y colectivo:

> Ustedes mujeres, no duerman. ¡No hay necesidad de mujeres que duerman! Durmiendo el alma no ilumina con los ojos y es incapaz de prever la suerte de los mortales. ¿No les ofrecí comida y bebida, en una hora solo compartida con nosotros? Es de mi salvación de lo que les hablé y les hablé porque es mi vida. (Agamenón y Clitemnestra. El banquete, 6: 19)

Esta dimensión feminista se confirma en la composición circular de la obra mediante la repetición del prólogo y del epígrafe de Nicole Loraux, tomado a cargo por Clitemnestra, a modo de puesta en abismo de la repetición constitutiva de la creación y pervivencia del mito.

El recorrido por esta trilogía de Mariana Percovich resulta emblemática de la recepción de los mitos femeninos de la tragedia griega al entablar un diálogo entre historias intemporales y testimonios o comentarios contemporáneos. Las obsesiones actuales se expresan a través de los clásicos que facilitan la puesta en escena de la historia íntima, política y social. En estas creaciones de la teatrista uruguaya, el género se impone como eje de lectura y recreación de las figuras femeninas repasando cuestiones planteadas desde la tragedia y la democracia griegas que siguen vigentes hoy día. La intertextualidad, la interteatralidad y la metateatralidad constituyen otros recursos que Mariana Percovich así como los teatristas contemporáneos privilegian en su apropiación de los modelos míticos con vistas a cuestionar la realidad del hombre y del mundo. El vaivén entre lo íntimo y lo colectivo se convierte en la médula de las fábulas postmodernas que renuevan el lenguaje teatral en una reconfiguración mítica y dramatúrgica que combina múltiples referencias eclécticas en un torbellino transtextual generador de nuevos sentidos.

Bibliografía selectiva

Obras

Brunel, P. (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.

Brunel, P. (1997), *Mythocritique II (Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools.)*. Paris: Presses Universitaires de France.

Genette, G. (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Jauss, H. R. (1988), *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard.

Lévi-Strauss, C. (1971), *L'homme nu*. Paris: Plon.

Loraux, N. (2004), *Madres en duelo*. Madrid: Abada Editores.

Percovich, M. (2002), *Yocasta, una tragedia*. www.dramaturgiauruguaya.gub.uy

Percovich, M. (2009), *Medea del Olimar*. www.dramaturgiauruguaya.gub.uy

Percovich, M. (2012), *Clitemnestra. Falso monólogo griego* www.dramaturgiauruguaya.gub.uy

Pianacci, R. (2015), *Antigona. Una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.

Artículos

Chauvin, D. (2005), "Hypertextualité et mythocritique", in Chauvin D., Siganos A., Walter Ph. (eds.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Imago.

Léonard-Roques, V. (2008), "Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation", in *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal/ CRLMC: 9-21.

Pacheco, C. (2013), "Yocasta y su constante renovación", *La Nación*, Buenos Aires, 12/03/2013.

Thibault Schaefer, J. (1994), "Récit mythique et transtextualité" in Cazier P. (ed.), *Mythe et création*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille: 53-66.

(Página deixada propositadamente em branco)

Poética Comparada: el teatro griego clásico en la Postdictadura. Esquilo en las reescrituras y la concepción de Daniel Casablanca (Comparative Poetics: the classical Greek theater in the Post-dictatorship. Aeschylus in rewrites and the conception of Daniel Casablanca)

Jorge Dubatti (jorgeadubatti@hotmail.com)
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Resumen — La productividad del teatro griego clásico constituye una constante en la dramaturgia y la escena argentinas, desde sus orígenes y especialmente en el período de la Postdictadura (1983-2014). En este contexto, caracterizado por la diversidad de las prácticas micropoéticas y el auge del canon de la multiplicidad (o canon imposible), se destaca el trabajo de Daniel Casablanca (Buenos Aires, 1965) con las tragedias de Esquilo. Reconocido actor cómico, Casablanca ha dirigido seis puestas en escena de tragedias de Esquilo: *Prometeo* (versión de *Prometeo encadenado*, 2002-2003), *Los Persas* (2004), *Las Suplicantes* (2005), *Sitiados* (versión de *Los Siete contra Tebas*, 2007), *Las Suplicantes* (2010-2011) y *Prometeo en trance* (versión de *Prometeo encadenado*, 2011). Este artículo focaliza en la concepción directorial de Casablanca, a través de una entrevista realizada en 2007, desde la perspectiva de la Poética Comparada, disciplina que pone el acento en que los vínculos inter-territoriales, inter-culturales e inter-lingüísticos generan procesos de reescritura. La aproximación a las versiones de Casablanca de los textos de Esquilo impone una perspectiva: no se trata de buscar la "fidelidad" o el "respeto" a los textos-fuente, sino por el contrario percibir diferencias, apropiaciones, mezclas y sincretismos, nuevos procedimientos y significaciones en la triple dimensión del análisis de la poética: estructura – trabajo – concepción.

Palabras clave: Esquilo, Daniel Casablanca, Buenos Aires, reescritura teatral, Postdictadura.

Abstract — The productivity of the classical Greek theater is a constant in Argentine dramaturgy and the scene, from its origins and especially in the period of the Post-dictatorship (1983-2014). In this context, characterized by the diversity of micropoetic practices and the rise of the canon of multiplicity (or impossible canon), Daniel Casablanca (Buenos Aires, 1965) stands out with his work on the tragedies of Aeschylus. A well-known comic actor, Casablanca has directed six scenarios of Aeschylus' tragedies: *Prometheus* (version of *Prometheus bound*, 2002-2003), *The Persians* (2004), *The Supliants* (2005), *Besieged* (version of *The Seven against Thebes*, 2007), *The Suppliants* (2010-2011) and *Prometheus in trance* (version of *Prometheus bound*, 2011). This paper focuses on the directorial conception of Casablanca, through an interview conducted in 2007, from the perspective of Comparative Poetics, a discipline that stresses that inter-territorial, inter-cultural and inter-linguistic relations generate processes of rewriting. The approach to the Casablanca versions of the texts of Aeschylus imposes a perspective: it is not a question of seeking "fidelity" or "respect"

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_27

to the source-texts, but instead perceiving differences, appropriations, mixtures and syncretisms, new procedures and significations in the triple dimension of the analysis of poetics: structure - work - conception.

Keywords: Aeschylus, Daniel Casablanca, Buenos Aires, theatrical rewriting, Post-dictatorship

La productividad del teatro y la cultura clásicos constituye una constante en la dramaturgia y la escena argentinas, desde sus orígenes, en todo el trayecto de su historia y especialmente en el período de la Postdictadura (1983-2014)[1]. Algunos de los hitos fundamentales del teatro nacional en los últimos treinta años parten –directa o indirectamente- del mundo grecolatino antiguo, ya sea a través de la recreación de mitos, la adaptación escénica de textos literarios clásicos, la intertextualidad o la puesta en escena de comedias y tragedias clásicas.

Baste mencionar sólo algunos casos notables del teatro de Buenos Aires seleccionados entre decenas de espectáculos: *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro; *La historia del tearto* (sic) (1989) por El Clú del Claun; la reescritura de *Antígona* de Sófocles, dirigida por Alberto Ure (1989); el mito del Minotauro en *Asterión* (1991) de Guillermo Angelelli; la adaptación de *Las aves* de Aristófanes en *Salto al cielo* (1991) de Mauricio Kartun; el mito de Orfeo en *La casa sin sosiego* (1992), ópera de cámara de Griselda Gambaro y Gerardo Gandini; la reescritura de la *Orestíada* de Esquilo en *La oscuridad de la razón* (1994) de Ricardo Monti, y de *Edipo Rey* de Sófocles en *Zooedipous* (1998) del Periférico de Objetos; la experiencia performativa *Filoctetes* realizada en las calles de Buenos Aires bajo la dirección de Emilio García Wehbi (2001); la versión de *Electra Shock* (2005), a partir del texto de Sófocles, dirigida por José María Muscari; *Lisístrata Unplugged* (2007) de Andrés Sahade, a partir de la comedia de Aristófanes; *Prometeo. Hasta el cuello* (2008), con dirección de Diego Starosta; *Medea* (2009) de Eurípides, protagonizado por Cristina Banegas y dirección de Pompeyo Audivert.

En este contexto, signado por la diversidad de las prácticas micropoéticas y el auge del canon de la multiplicidad (o canon imposible)[2], se destaca el trabajo de Daniel Casablanca con las tragedias de Esquilo.

Daniel Casablanca es uno de los más grandes actores cómicos de la Argentina y, paradójicamente, quien más sistemáticamente se ha vinculado a las tragedias de Esquilo, como director, desde el 2002 y hasta el presente. Intérprete ampliamente conocido y varias veces premiado, Casablanca es miembro fundador de la Banda de Teatro Los Macocos (nacida en 1985 y aún en actividad),

[1] Remitimos a los resultados de la investigación "El imaginario clásico en la dramaturgia argentina de la Postdictadura: relevamiento de textos y estado actual de la investigación", radicada bajo nuestra dirección desde 2005 en el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral, CIHTT, UBA, en la que participan las profesoras Cristina Quiroga y Natacha Koss.

[2] Véanse sobre el período de la Postdictadura Dubatti 2002, 2003, 2006, 2015.

grupo fundamental en la historia de la renovación teatral argentina después de la dictadura, con el que ha estrenado más de quince producciones[3]. Paralelamente a su trabajo en Macocos, desde 1988 desarrolla una amplia tarea como actor profesional, siempre en roles cómicos y contratado por las grandes salas oficiales. Para el Teatro San Martín o el Complejo Teatral de Buenos Aires, Casablanca ha realizado -entre muchos- personajes centrales de *La tempestad* de Shakespeare (dir. Claudio Hochman, 1997-1999), *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (dir. Alicia Zanca, 2005), *Arlequín servidor de dos patrones* de Carlo Goldoni (dir. Alicia Zanca, 2007) y *Toc toc* de Laurent Baffie (dir. Lía Jelín, 2011-2014 y continúa con éxito en el circuito comercial). Casablanca estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático (1984-1987) y con Los Volatineros en la Escuela del Parque (1985-1988). Luego se formó con Cristina Moreira, a través de quien tomó contacto con los métodos de Jacques Lecoq y Philippe Gaulier y practicó sistemáticamente en las materias Tragedia, Bufón, Clown y Máscara Neutra. También realizó un taller intensivo de clown con Raquel Sokolowicz. Ya en 1988 fundó su escuela de teatro, con un programa de estudios que consiste en tres niveles de cursos anuales (1° Nivel: Introducción a los juegos teatrales; 2° Nivel: Géneros: tragedia, bufón y esencia; 3° Nivel: Creación colectiva y realización de un espectáculo). Prepara actualmente un libro, *Escuela Casablanca. Método del Actor Creador*, en el que ilustra los principios de su pedagogía y su pensamiento teatral, una suerte de Filosofía de la Praxis de gran originalidad. Con elencos surgidos de la Escuela Casablanca ha estrenado hasta hoy una veintena de espectáculos. Pero además ha dirigido numerosos espectáculos en otros circuitos: *Alma de Saxofón (Grupo Cuatro Vientos)* (1997, 1er Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires); *44 atardeceres*, espectáculo basado en *El Principito* de Saint-Exupéry (2000, Auditorio de la Alianza Francesa y gira por todo el país); *Cenicienta la historia continúa,* espectáculo infantil (2000, Teatro Maipo); *Forever Young* (2012, Teatro Picadero y numerosas reposiciones) de Eric Gedeon. Realizó además la dirección actoral y colaboración artistíca de *Hermosura,* producción del grupo El Descueve.

Entre 2002 y 2011, con alumnos de su escuela y actores profesionales, Casablanca ha puesto en escena espectáculos centrados en versiones de las tragedias de Esquilo. No se trata de meras muestras de fin de curso con alumnos, sino de espectáculos completos, que integraron la cartelera porteña y estuvieron abiertos al público en temporada.

Las fichas técnicas completas de los espectáculos de la serie dedicada a Esquilo son:

[3] Para la historia de Macocos sugerimos la consulta de nuestro estudio preliminar a *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*, de Los Macocos Banda de Teatro (2002: 5-51).

Prometeo
Versión de *Prometeo encadenado*
Elenco: Rodrigo Bello, Daniel Campomanesi, Marcelo Cioffi, Walter Iapeghino, Yamila Kargieman, Julio Martinez, Adriana Sagabache, Ana Said, María José Salvo, Mariana Vidal, Alejandro Zanga
Entrenamiento actoral: César Lerner
Entrenamiento vocal: Marcelo Xicarts
Asistencia de dirección: Andrés Sahade
Dirección: Daniel Casablanca
2002 – IFT (espacio debajo del escenario de la Sala Grande, Boulogne Sur Mer 549)
2003 – Sala El Gato Viejo (Avenida del Libertador 405, y Suipacha)

Los Persas
Versión de la tragedia homónima
Elenco: Daniel Campomenosi, Julia Cavagna, Dolores Escardó, Mathías Florencio, Marisa González, Chula - Chechi, Natalia Sánchez, Gusty
Dirección: Daniel Casablanca
2004 – El Ombligo de la Luna (Anchorena 364)

Las Suplicantes
Versión de la tragedia homónima
Elenco: Gonzalo Amor, Lucía Ballefin Benites, Guadalupe Bervih, Gabriela Biebel, Julio Graham, Gustavo Iapeghino, Claudia Tassano Eckart
Diseño de maquillaje: Daniela Sitnisky
Entrenamiento vocal: Marcelo Xircats
Asistencia de dirección: Andrés Sahade
Dirección: Daniel Casablanca
2005 – IFT

Sitiados
Versión de *Los siete contra Tebas*
Dramaturgia: Federico Ara, Daniel Casablanca
Elenco: Federico Ara, Karina Arazi, María Eugenia Berenc, Mercedes Candegabe, Verónica Cohen, Déborah Mariño, Lucila Perugini, Lucía Pochat, Germán Ruccella, Andrés Serebrenik, Alejandra Tuculet
Asistencia de dirección: Gabriela Biebel, Andrés Sahade
Dirección: Daniel Casablanca
2007 – Absurdo Palermo (Ravignani 1557)

Las suplicantes
Dramaturgia: Gabriela Biebel
Actúan: Lucía Ballefin Benites, Guadalupe Bervih, Gabriela Biebel, Santiago Camporino, Andrés Sahade, Alejandro Zanga
Escenografía: Santiago Camporino
Diseño de vestuario: Santiago Camporino
Entrenamiento corporal: Lucía Ballefin Benites
Entrenamiento vocal: Alejandro Zanga
Asistencia general: Camila Cruz
Prensa: Tehagolaprensa
Producción ejecutiva: Guadalupe Bervih
Puesta en escena: Daniel Casablanca, Andrés Sahade
Dirección: Daniel Casablanca, Andrés Sahade
2010 - 2011 Teatro La Comedia (Rodríguez Peña 1062)

Prometo en trance
Versión de *Prometeo encadenado*
Adaptación: Martin Bontempo, Ariel Cagnola, Sebastián Póveda
Actúan: Martin Bontempo, Ariel Cagnola, Pablo Grey, Mercedes Moreno, Ana Clara Ochoa, Sebastián Póveda, Mariela Rey,Carolina Vargas
Diseño de vestuario: Mariela Rey
Realización de vestuario: Mariela Rey
Música: Martín Bontempo
Fotografía: Ángeles Caputo
Diseño gráfico: Carli Arístides
Asistencia de vestuario: Sebastián Póveda
Colaboración general: Pablo Grey
Dirección: Gabriela Biebel, Daniel Casablanca
2011 – Escuela Casablanca (Conde 971)

Esquilo según la concepción directorial

La Poética Comparada (Dubatti, 2010: 91-116), disciplina subsidiaria del Teatro Comparado, pone el acento en que los vínculos inter-territoriales, inter-culturales e inter-lingüísticos generan procesos de reescritura. La puesta en escena y la dramaturgia de adaptación son algunas de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro y la literatura extranjeros, y especialmente con el teatro y la literatura de épocas distantes, como en el caso del teatro griego clásico. La reescritura teatral (dramática y/o escénica) parte de uno o varios textos-fuente (teatrales o no) previos, reconocibles y declarados, para proponer una versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. El reconocimiento de la categoría dramatúrgica de adaptación, así como el de la puesta en escena como reescritura, resultan una de las conquistas más valiosas de los estudios teatrales y del campo editorial de las últimas décadas. Se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático consolidada en la Argentina de

los años de Post-dictadura, relacionable a su vez con otras categorías de dramaturgia, por ejemplo, de dirección y de actuación. Reescribir implica recuperar los valores (narrativos, morfológicos, fonéticos, semánticos, lingüísticos, etc.) del texto previo, pero también implementar sobre él una política de la diferencia, vinculada a la nueva territorialidad y a la percepción del tiempo presente.

Una primera aproximación a las versiones de Casablanca a partir de los textos de Esquilo impone una perspectiva: no la de quien busca la confirmación, la "fidelidad" o el "respeto" a los textos de Esquilo, sino por el contrario la de quien está dispuesto a percibir diferencias, apropiaciones, mezclas y sincretismos, nuevos procedimientos y significaciones. Interesa saber cómo el texto-destino reelabora, fusiona, hibridiza culturas, estados del teatro, territorialidades, poéticas y concepciones. Por otra parte, cómo intervienen en la constitución de una nueva poética las técnicas y el entrenamiento de los actores en cuyo trabajo se materializa el acontecimiento teatral.

Para comprender esos procesos de reescritura, entendidos como formas de apropiación, re-poetización y re-significación, en la triple dimensión del análisis de la poética: estructura – trabajo – concepción (Dubatti, 2010: 117-152), la entrevista con el director y el acceso a su archivo son de suma utilidad para la investigación. En ellos nos centraremos.

Esquilo y "las zonas perdidas del teatro"

¿Por qué el interés por la tragedia en un actor cómico devenido director? Según nos explicó Daniel Casablanca en una entrevista[4],

> Disfruté mucho cuando estudié tragedia con Cristina Moreira, aunque seguramente la gente se reía de mi actuación... Como mi instrumento no da para el género, lo disfruto como docente y director. Dicto tragedia a los alumnos de segundo año, después de un año de juego teatral. Para los alumnos ahora el protagonismo no es del juego sino del texto. Esquilo es el centro absoluto. No puede haber tanto juego físico porque eso estaría compitiendo con la importancia del texto.

¿Por qué Esquilo y no Sófocles o Eurípides, mucho más representados que Esquilo en la escena argentina? Casablanca propone una perspectiva inesperada, sin duda articuladora de la concepción de sus puestas en escena:

> Esquilo es el más puro, el más mágico. Se diferencia de Sófocles y Eurípides, que son mucho más 'modernos' y más viejos al mismo tiempo. Leo a Sófocles y a Eurípides y tienen algo de películas viejas. Esquilo entra en otra

[4] Realizada por el autor de este artículo en Buenos Aires en sucesivos encuentros durante el mes de julio de 2007.

> categoría: casi no es teatro. Está más cerca del ritual. Además encarna los grandes lamentos del hombre. La información narrativa es pequeña, entonces todo lo que queda es puro teatro. Es poco intelectual, es muy visceral. Esquilo me permite recuperar zonas perdidas del teatro, un teatro puro. Tal vez suene ingrato con Sófocles, pero recién poniendo en escena *Los siete contra Tebas* entendí *Antígona*. Sófocles viene de allí: seguramente se inspiró en Esquilo para escribir *Antígona*. Esquilo es el creador de la gran convención del teatro.

Frente a estas afirmaciones, que se apropian de la figura y el legado de Esquilo con absoluta libertad, cabe preguntarse: ¿qué sabe Casablanca de Esquilo, qué ha estudiado? Casablanca contesta, poniendo en evidencia el valor de la apropiación desde una nueva concepción, sin duda anclada en una nueva historicidad y territorialidad, la de Buenos Aires en el siglo XXI:

> Que fue un guerrero, se nota que escribe como un militar. No un militar argentino ni americano, sino un héroe clásico. Sé que por lo que escribió se tuvo que ir de Grecia. Fue un héroe de guerra y termina su vida desterrado en Creta a causa de sus obras. Esquilo tiene algo de brujo, de sacerdote de ditirambo. Tiene algo de Don Genaro, el bailarín de Carlos Castaneda [*Relatos de poder*, 1975], algo de chamán. Los textos de Esquilo tienen magia antropológica. Cuando les doy los textos de Esquilo a mis alumnos y los leen, se ríen, me dicen que estoy loco. Pero cuando el cuerpo se pone en movimiento desde las grandes energías hieráticas, o desde los grandes fenómenos naturales, cuando el fuego, los grandes ríos rápidos o el hielo dicen estos textos, la magia es inconmensurable.

Según Casablanca, "para el espectador actual no es fácil entrar en la convención de Esquilo. Es una experiencia religiosa a la que la gente entra con mucha resistencia. Al principio aparecen los chistes y las risitas, pero cuando se instala el código no tiene pausa".

> La tragedia tiene una zona de opresión y ahogo muy grande, pero en un momento ingresa en una zona de liberación. Nadie quiere vivir tragedias, todo el mundo prefiere escapar, pero también es catártico. Es muy sanador. La comedia pasatista es más fácil, pero no deja nada. No tiene riesgo para el espectador. El artista apuesta a arriesgar para que el espectador arriesgue con él. Para que el espectador no actúe de espectador. Desafío y riesgo. La tragedia es liberadora pero hay que bancársela.
> Esquilo siempre te representa: una tragedia que hayas vivido, un dolor muy grande que estés transitando, el dolor de un país, un acontecimiento importante en el mundo. Se relaciona con los grandes lamentos, catástrofes, infortunios del hombre. No hay manera de quedar afuera. Si pasás la etapa de resistencia. Cuando hicimos *Los sitiados* [reescritura de *Los Siete contra Tebas*]

> todo el tiempo yo sentía la imagen de las Torres Gemelas. No es una idea impuesta: conectaba el dolor.

Le preguntamos por la naturalización de la tragedia en los medios masivos, que a cada rato en los noticieros muestran tragemas (en el sentido que Jan Kott otorga al término) y esto implica una insensibilización: ¿por qué regresar a la tragedia clásica, qué más trágico que la realidad? "La tragedia es un hecho poético y sanador, en cambio la realidad es trivial –afirma Casablanca. Los noticieros banalizan, la tragedia otorga sentido, construye sentido. Ir al teatro es un acto religioso".

Por otra parte, "Esquilo propone una invocación a los muertos", asegura el director, y ello lo conecta con una tendencia potente en la escena argentina contemporánea: el teatro de los muertos (Dubatti, 2014: 137-164).

Para Casablanca es fundamental la reescritura como nuevo territorio inter--cultural, inter-territorial, inter-histórico, en tanto "la adaptación consiste en liberar el texto de aquellas cosas que no tienen sentido para un espectador común. Esquilo es mucho más fácil de adaptar porque tiene una síntesis enorme".

> Adaptar es establecer cruces con la contemporaneidad, puentes con el tiempo más próximo. Buscar una imagen más heterogénea. Ambienté *Los sitiados* en la década del 40, en la guerra, y los convertí en una familia judía. El camino hacia la profundización de la tragedia es humanizarla. La tragedia es dura y resulta indispensable que el espectador pueda familiarizarse con ese mundo.

En el programa de trabajo de Casablanca está estrenar las siete tragedias conservadas. ¿Por qué el ciclo completo?

> Porque sigo descubriéndolo. Cuando hice la primera tragedia no sabía a dónde iba a llegar. La fascinación que me produce Esquilo me impide dejarlo. Jamás pensé que iba a hacer *Los Persas* o *Las Suplicantes*. No tener la obra completa de Esquilo es una gran desgracia. Es de una gran actualidad. *Las Suplicantes* es un panfleto feminista que defiende los derechos de la mujer en la Grecia Clásica.

Casablanca lee a Esquilo desde procedimientos poéticos contemporáneos que religan con lo ancestral:

> La tragedia de Esquilo permite trabajar con procedimientos minimalistas: la repetición, lo cíclico, la continuidad, la música reiterativa. Por eso siempre trabajo musicalmente con Philip Glass, con [J. S.] Bach o con el recorte de secuencias musicales de clásicos, cortadas y repetidas. La repetición es fundamental porque tiene que ver con las danzas ceremoniales. El trance se logra por la vía de la repetición.

Técnicas y entrenamiento para el actor creador

Resulta revelador conocer cómo Casablanca concibe el entrenamiento del actor y las técnicas interpretativas que deben adquirirse y practicarse para representar los textos de Esquilo:

> Contacto del actor con las grandes energías hieráticas o naturales, de concentración profunda. El actor atraviesa caminos de lava o lagos de aceite hirviendo, cascadas, grandes montañas, fieras heridas. Los grandes viajes internos del actor, en los que está concentrado sobre sí mismo y desvinculado del espectador. El actor en vínculo con Dios, con el cielo. El espectador observa algo que está pasando ahí entre el actor y los dioses. No hay comunicación directa con el espectador. Son energías extra-cotidianas. El actor mira del horizonte hacia arriba, porque con esta energía, si mirás de frente a un espectador, lo pulverizás. Lo ponés en una zona de incomodidad absoluta, más si se trata de una sala independiente de pequeña dimensión. La tragedia se hacía en teatros grandes como estadios de fútbol. La tragedia es muy formal. Todo debe ser bello y potente.
> Esquilo reclama un actor sin los comportamientos cotidianos: tiene poca movilidad, movimientos económicos pero muy importantes. Un giro de cabeza puede tener una importancia enorme. Coros de canto, de movimiento y coros energéticos. Ligado a la búsqueda del ritual, la concentración profunda, individual y colectiva. Prometeo puede convertirse en un coro de cuatro Prometeos, pero para el tema del héroe hace falta valorar un figura individual. La entrada del héroe, la caída del héroe. Darío regresando de la muerte no puede ser sino una figura individual.

Actuar los textos de Esquilo exige desprenderse de los saberes de otras técnicas y métodos actorales.

> A diferencia del teatro contemporáneo, las tragedias de Esquilo son textos inabarcables desde tu experiencia personal. No se puede apelar a la memoria emocional o al propio pasado. Me interesa investigar entonces cómo estos personajes pueden llegar a la emoción y no quedar fríos. Lo rígido tiene que conmover. Debo tener muy en cuenta que el espectador está una hora y media viendo al actor afectado por esas energías.

Puesto a reivindicar modelos de trabajo actoral, Casablanca explicita su deuda con Jacques Lecoq:

> Me formé con el método Lecoq y lo siento como un pensamiento cercano. Pero mi trayectoria de trabajo en el actor creador me da una diferencia. Las reglas básicas de la tragedia vienen de Lecoq y las conocí a través de [Cristina] Moreira. Energías grandilocuentes, alejadas de lo cotidiano,

> movimiento escénico muy formal y cuidado, mirada desde el horizonte hacia arriba, no comunicación directa con el espectador, síntesis en los movimientos, protagonismo del texto, presencia de los elementos: agua y fuego, así como el trabajo con la belleza, el volumen, el aroma de los elementos (uso de sahumerios); códigos de síntesis (unidad) y de alteridad (diferencia con la vida común).

Casablanca piensa su relación con Lecoq a partir de su peculiar idea del "actor creador". No se trata de un "lecoquismo" ortodoxo, sino heterodoxo, híbrido, nueva apropiación –como la esquileana- desde otra territorialidad e historicidad, desde otra experiencia actoral.

> Es un concepto más ideológico que de formación técnica-actoral. Es una contraposición al concepto de actor instrumento. El actor instrumento es el actor entrenado, técnicamente funcional, al servicio de un director o autor o productor, al servicio de un discurso que no le es totalmente propio y en algunos casos no lo representa. Un actor mercenario. Por el contrario, un actor creador entrena y va acumulando los conceptos teóricos de la técnica a medida que transita con su cuerpo la experiencia física-expresiva, y tiene la posibilidad él mismo de recuperar, 'repetir', palabra básica en el hecho teatral. Recuperar un ejercicio sin necesidad de una voz exterior (director o docente) que repita la consigna. La consigna en el primer ejercicio debe ser clara y precisa, una orden concreta que pone al cuerpo en movimiento para que el actor deje de pensar y sea expresión en el espacio. Esa orden se convierte en un estímulo directo, una energía (calidad de movimiento), acompañada a veces por un recurso técnico, límite para desarrollar y aprovechar de maneras distintas esa calidad de movimiento que de esta manera se convierte en máscara. Si la consigna en el primer ejercicio fue clara y precisa, la repetición del ejercicio será la apropiación del recurso. En una segunda y tercera repetición, el actor es dueño de esa orden técnica. Esta experiencia le permite aplicar lo aprendido con otra mirada, conocimiento teórico-práctico de la experiencia. En la medida que se suman ejercicios aumenta el discurso técnico del actor, que puede empezar a combinar recursos enriqueciendo su lenguaje expresivo. Puede evaluar, puede dialogar con sus pares y puede modificar desde su propio discurso técnico el próximo paso. Tiene las herramientas técnicas para modificar el futuro. Esta repetición es el ensayo. El ejercicio que muere súbitamente en su primer intento puede ser muy efectivo, divertido, relajado para el actor, que en cero sólo recibe órdenes de afuera. Pero ese ejercicio sin repetición no asegura la concientización de ese material. No asegura el aprendizaje. Sólo será entrenamiento de un cuerpo expresivo, elongación de la expresión. Falta el 50% de trabajo, la apropiación de los códigos, que el actor disponga de todos estos recursos y en las combinaciones que él solo imagine para volver a probar y arriesgar. Estas repeticiones lo llevan irremediablemente a un trabajo de puesta. Un actor

> comprometido desde la actuación con todo lo que encierra al hecho teatral: 1. la orden básica para que el cuerpo arranque; 2. los recursos, vías para el tránsito de ese cuerpo en movimiento (nacimiento de la máscara); 3. objetos o elementos que respondan a los movimientos de esta máscara (acciones); 4. la imagen (el texto no dicho: vestuario, música, luz). El texto no dicho funciona directamente con la expresión del cuerpo. Un vestuario puede fortalecer el personaje y permitirle al actor disminuir el volumen expresivo para subrayar o contraponer lo que el cuerpo está haciendo. Todo esto sobre el tapete hace a un actor creador.

Para Casablanca, los objetivos del género tragedia son la concentración profunda y el "viaje del actor", que implican un recorrido, en el que se pone en juego "la energía de los elementos, de los animales, de los témpanos, del árbol. Son energías de larga duración, acordes con los textos de Esquilo, de intensidad sostenida". Le pedimos que desarrolle algunos ejemplos:

> El árbol: me concentro, apoyo la planta de los pies, los pies se aferran al suelo como raíces, siento que circula la sabia por todo el cuerpo, las manos se convierten en las ramas. Energía de poco movimiento pero muy potente porque toma la energía de la tierra. Y el árbol, que es un cero trágico, un neutro trágico, sufre brisa, viento y tormenta.
> El vientre materno: el agua tibia, cerrada, fetal, pequeña, de nivel bajo, va hacia un lago, que es más fresco, y el lago se convierte en rápido y éste desemboca en el mar y termina siendo Poseidón.
> El fuego: un carbón, una brasa, la chispa, el fuego.
> Esas energías se usan en los entrenamientos y durante los espectáculos. La presencia de estas energías garantiza que no se torne un material puramente formal, que no pierda vida. Hay que decir el texto desde estos estados puros de juego físico. El actor se puede divertir haciendo tragedia, no tiene por qué estar sufriendo. Juego a subirme al caballo alado y volar: desde esa situación interna digo el texto. Esos juegos se recuperan de función a función.

Le preguntamos entonces por sus diferencias con Lecoq y Moreira y Casablanca asevera:

> Es que ellos trabajan con estas calidades o títulos pero aseguran que hay un resultado formal lógico al que hay que llegar, vienen del mimo y de la danza. A mí me interesa como cocina interna del actor, no busco un resultado formal especial. El método Lecoq peca de demasiada formalidad expresiva en sus finales. Hay una manera de que se hagan las cosas. Para mí estas energías son estímulos: después el actor llega a un objetivo con eso. Lo importante es que técnicamente lo pueda recuperar siempre que quiera. La calidad del juego va a ser arrítmica porque el juego así lo propone.

De *Prometeo encadenado* a *Prometeo* (2002-2003)

Indagamos a Casablanca en torno de los procesos de trabajo sobre *Prometeo encadenado*, primera de sus reescrituras estrenadas[5].

> Tomamos como base de traducción la edición de Gredos, confrontada con otras traducciones que aportan lectura e interpretaciones muy diferentes. Usamos un vocabulario actualizado pero no localizado en Buenos Aires. En el texto no hay indicaciones de cómo ponerlo en escena, pero es porque la buena obra no las necesita. Encarné a Prometeo en cuatro actores porque Prometeo podía estar en más de un lugar a la vez.
> Prometeo es el prototipo del superhombre que peca. Es el primero en todo. Es castigado (como en el pecado original) por informarse. Queda apresado por dar el fuego a los hombres. La imagen del castigo era sintetizada con una máscara.
> Según parece el texto que conservamos es la segunda parte de la trilogía trágica. Como se ha perdido la primera parte, pensé: el principio es el principio, y busqué textos vinculados al origen cosmogónico del mundo y del hombre, el nacimiento del hombre y de las cosas. Recreamos en una escena el Popol-Vuh y hacíamos un hombre de arcilla, ante los ojos de los espectadores. También remitimos al Génesis, 'En el principio fue el Verbo', y trabajábamos todo el comienzo en la oscuridad. Alejandro Zanga era el Prometeo principal y a la vez la voz del Popol-Vuh y del Génesis. Ropa de taller, lugar ochentoso, de fábrica. Hermes: herrero.
> El de Prometeo fue mi primer elenco grande y eso me impulsó a trabajar con un solo texto completo (antes trabajaba con fragmentos, un collage, que incluía fragmentos de Sófocles y Eurípides). El personaje de Io también aparecía en tres actrices con el mismo vestuario. La razón es sencilla: tenía que trabajar con tres actrices. En algunos casos el desdoble funciona y en otros no.
> Hicimos un entrenamiento de percusión con César Lerner y nos pareció que lo mejor que entraba eran los tachos grandes. El uso de grandes timbales estaba en la época: Stomp, El Choque Urbano. Se suma la atemporalidad de la sala del IFT, una caverna. Prefiero la sala de cámara para la tragedia y los espacios no convencionales o los naturales, al aire libre.

¿Por qué *Prometeo* en la primera experiencia de dirección de Esquilo?

> Es un texto con el que vengo trabajando desde siempre. El lamento de Prometeo encadenado es de una belleza absoluta. Me fascina su prepotencia, su arrogancia de no aceptar la negociación con Zeus. Es el gran momento, la gran decisión de Prometeo. La secuencia de interés es: Prometeo sabio, el

[5] Conservamos un video de la puesta en escena en el IFT (2002) en nuestro archivo, por gentileza de Daniel Casablanca.

> que descubre el fuego y lo roba, el encadenado. Sumamos al texto unos versos de Juan Goytisolo ("Palabras para Julia"), que le dicen a Prometeo cuando lo encadenan; y una canción tradicional de José Luis Castiñeira de Dios con su grupo Anacrusa: 'No me río de la muerte', folclore anónimo argentino. También incorporamos Bach. En un espectáculo anterior trabajamos la Pasión según San Mateo con ejecutivos, se les abrían los maletines, uno de ellos era crucificado y se decía el lamento de Prometeo.
>
> ¿Cómo fue el entrenamiento y las técnicas actorales en aquella primera experiencia?
>
> En el caso de Prometeo trabajamos con la fiera herida atacada por la espalda, el árbol huracanado que no sufre el huracán sino que lo resiste, el témpano y con el mar agitado (Poseidón). Llevo baldes de hielo y los actores hacen la energía con el hielo en la mano. Trabajo con sufrir el hielo –algo humano, melodramático- y convertirse en el hielo, que es mucho más hierático: el héroe no sufre. No hay una energía constante, sino momentos. Es como un trabajo de guión cinematográfico: el actor tiene una disponibilidad de energías y trabaja cada momento con una energía diferente.
>
> Devenir de energías en Prometeo: peca y pasa por una alegría cuando le da el fuego a los hombres; eso va a terminar en un desastre, pero está contento; el momento de mayor furia es cuando habla con Hefesto. Hefesto corta carne y la cocina: mediación y delegación de la tortura a un campo simbólico. Traducir la violencia. El muñeco de barro, la carne, el yunque, la máscara como cárcel y cadenas, funcionan como delegaciones simbólicas.

El testimonio de Daniel Casablanca sobre su relación con la tragedia esquileana devela aspectos fundamentales de su apropiación heterodoxa, desprejuiciada y transformadora, tanto en la estructura de su poética como en las formas de trabajo creativo y la concepción. ¿Cuánto hay en su poética del Esquilo histórico? Poco importa. El eje comparatista privilegia la perspectiva de la reescritura y el ejercicio contrastivo del pasado con las nuevas coordenadas de un artista singular desde Buenos Aires en el siglo XXI. A través de los siglos y de innumerables mediaciones, Casablanca construye su propio Esquilo y, al mismo tiempo y más allá de las diferencias, opera como intermediario de la presencia del gran trágico en el presente del teatro argentino.

Bibliografía

Dubatti, J. (coord.) (2002), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I.* Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. (coord.) (2003), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II.* Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. (coord.) (2006), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. (2010), *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2014), *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2015), "La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas", in Luis Alberto Quevedo (comp.), *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.

Esquilo (1982), *Tragedias*. Traducción y notas de B. Perea Morales, introducción general de F. Rodríguez Adrados, revisión de B. Cabellos. Madrid: Gredos.

Kott, J. (1987), *The Eating of The Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. Illinois: Northwestern University Press.

Lecoq, J. (2003), *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.

Macocos Banda de Teatro (2002), *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal.* Buenos Aires: Editorial Atuel. Incluye *Macocos, adiós y buena suerte*, *Macocos Geometría de un viaje*, *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* y *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina).* Estudio preliminar (5-51) y edición al cuidado de J. Dubatti.

Moreira, C. (2010), *Las múltiples caras del actor.* Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Mercurio visita Buenos Aires: sobre una puesta contemporánea del *Anfitrión* plautino
(Mercure visits Buenos Aires: about a performance of Plautus's *Amphitruo*)

Viviana Diez (vividiez@yahoo.com)
Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Río Negro

Resumen — La escena argentina parece no registrar una preferencia destacable por las puestas teatrales que retoman textos de la *palliata*, puesto que si comparamos a estas con la cantidad de espectáculos que trabajan sobre argumentos u obras de la tradición trágica o cómica griega, podemos observar el predominio de estas últimas frente a las primeras. Entre las pocas excepciones al estado de cosas descripto, encontramos la comedia *Anfitrión*, realizada por el grupo de teatro Heceneros y estrenada en 2004 en la ciudad de Buenos Aires. Analizaremos este acontecimiento teatral y sus vinculaciones con la obra de Plauto a partir de registros fílmicos de las funciones y de material adicional disponible, como notas de prensa, por ejemplo. En virtud de estar alejada de cualquier intención de reconstrucción arqueológica o de recuperación laudatoria o escolar de la historia del teatro occidental, esta adaptación nos permite un examen de las operaciones realizadas con el objetivo de volver atractivo un texto clásico para el público actual. En este sentido, indagaremos acerca de las diversas estrategias utilizadas en algunos aspectos -texto dramático, acciones físico-verbales, uso del espacio escénico-, atendiendo especialmente a las continuidades y rupturas entre el texto plautino y esta realización. Proponemos que estas exceden el plano de la *fabula* y se ubican en el de los procedimientos de despliegue de la comicidad de la pieza, elemento clave de apelación y seducción de los espectadores tanto romanos como contemporáneos.

Palabras Clave: Plauto, *Anfitrión*, escena contemporánea, versión teatral, comicidad.

Abstract — The Argentine scene seems not to register a remarkable preference for theatrical productions reprising texts from the *palliata*. If we compare these with the number of plays that are based on Greek tragedies or comedies, we see the predominance of the latter against the former. Among the few exceptions to this situation, we find *Anfitrión*, created by the theater group Heceneros and premiered in 2004 in the city of Buenos Aires. We will discuss this play and its connections with Plautus considering video recordings and additional material available. As this play is far from any intention of archaeological reconstruction or laudatory or school recovery of the history of Western theater, this adaptation allows us an examination of procedures that aim to turn attractive a classic text for today's audiences. We propose that these exceed the level of *fabula* and are located in the comic procedures of the piece, a key element to appeal and seduce both Roman and contemporary spectators.

Keywords: Plautus, *Amphitruo*, contemporary scene, stage version, comicality.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_28

La escena contemporánea de la ciudad de Buenos Aires parece no registrar una preferencia destacable por las puestas teatrales que retoman textos de la *palliata*, puesto que si las comparamos, en términos de cantidad, con los espectáculos que trabajan sobre argumentos u obras de la tradición trágica o cómica griega, podemos observar el predominio de estas últimas frente a las primeras. Entre las pocas excepciones al estado de cosas descripto, encontramos la comedia *Anfitrión*, realizada por el grupo de teatro Heceneros y estrenada en 2004 en la mencionada ciudad. En este trabajo, nos proponemos analizar el referido acontecimiento teatral y sus vinculaciones con *Amphitruo* de Plauto, a partir de registros fílmicos de las funciones, del texto dramático elaborado por esta compañía y de otros materiales adicionales disponibles, como notas de prensa y una entrevista realizada a su director, Diego Manara.[1] Considerando que esta adaptación no presenta intención de reconstrucción arqueológica o de recuperación laudatoria o escolar de la historia del teatro occidental, entendemos que es apta para un examen de las operaciones que estos realizadores teatrales han concretado a partir del objetivo de generar un espectáculo atractivo para el público actual. En este sentido, indagaremos acerca de algunas estrategias utilizadas, atendiendo especialmente a las continuidades y rupturas entre el texto plautino y esta realización. Proponemos que estas exceden el plano de la *fabula*[2] y se ubican en el de los procedimientos de despliegue de la comicidad de la pieza, elemento clave de apelación y seducción de los espectadores tanto romanos como contemporáneos.

A continuación, describiremos brevemente algunas características de la versión teatral que nos ocupa[3]. Comenzando por los aspectos visuales de la pieza, se advierte en ellos una apuesta por la economía de recursos, que prescinde de indicios de contextualización geográfica o temporal. Para la escenografía, se optó por un espacio despojado con dos salidas laterales y casi sin objetos en escena, con excepción de dos practicables que a lo largo de la obra van adquiriendo diversas funciones derivadas de las situaciones presentadas por las acciones físico-verbales de los actores. Por su parte, el vestuario tampoco presenta marcas identificables con una época, sino que se han elegido para su diseño y confección colores y formas que subrayan el rol social o jerarquía de cada personaje, estrechamente vinculados a la construcción de su identidad. De este modo, el esclavo Sosia

[1] La entrevista fue realizada el día 16/7/13. Diego Manara no solo fue director de la puesta, sino también parte de su equipo creativo y actor en todas las funciones realizadas.

[2] Si bien este trabajo no abordará la cuestión, resulta interesante señalar la atracción que ejerce la obra plautina en función de su tratamiento del problema de la identidad y el doble. En la entrevista referida, Manara nos comentaba que este fue uno de los aspectos que impulsó al grupo a encarar un trabajo de creación con *Anfitrión*.

[3] Tomamos los conceptos de versión o adaptación teatral y texto fuente de Dubatti 2008:153-155.

lleva ropas de tono neutro, más bien descuidadas, mientras que Anfitrión, o quien usurpa su identidad, porta vestimentas de color obispo, mejor dispuestas sobre su cuerpo y acordes a la construcción de su personaje como un general que regresa de la guerra cubierto de honores.

En cuanto al texto dramático pre-escénico[4] de la puesta, este parte de traducciones al castellano de los parlamentos plautinos a partir de los cuales las únicas operaciones realizadas fueron de recorte o de combinación, es decir se evitaron explícitamente actualizaciones o reformulaciones del material de base disponible, en términos, por ejemplo, de léxico o de referencias contextuales o culturales.[5] En el plano del sistema de personajes, la dramaturgia de Heceneros presenta una modificación relevante respecto de la composición del cómico latino, que es la condensación de los personajes divinos de *Amphitruo*, Júpiter y su hijo Mercurio, en la figura de este último.[6] En efecto, si bien el deseo del dios supremo por la casta Alcmena sigue siendo el elemento desencadenante de las situaciones que se suceden en la pieza, este no aparece en escena y las funciones dramáticas de ambos dioses son desempeñadas en su totalidad por el joven mensajero celestial.

Pasemos ahora a examinar, en el nivel de los procedimientos, algunos aspectos relacionados con la búsqueda del efecto cómico. En primer lugar, consideraremos el tipo de vínculo entre espectadores y escena que la obra propone. Con un texto cuyo modo de composición hemos referido, se observa en las filmaciones de la obra (lamentablemente solo se conservan la primera y la tercera y última parte) un desempeño escénico que articula el plano verbal con un guión corporal muy preciso y ajustado en función de provocar la hilaridad de los espectadores. Los movimientos, gestos e inflexiones de la voz presentan por momentos un alto grado de artificiosidad, lo que permite inferir un detallado trabajo de selección de estos recursos. El texto, con sus invocaciones a los dioses o referencias a un contexto sociocultural ajeno, una selección léxica que incluye términos poco frecuentes (“bellaco”, “inicuos”, “murena”, “vapulear”) y usos de lengua ajenos al público rioplatense (referencia a la 2° persona del singular como tú y del plural como vosotros, uso del futuro imperfecto)[7] contribuye a

[4] Dubatti, 2008:137.

[5] Manara contó en la entrevista mencionada que el colectivo que trabajó en la obra se autoimpuso como límite utilizar como punto de partida en la generación del texto dramático pre-escénico traducciones disponibles en Buenos Aires de *Amphitruo*, sin que hubiera una preocupación particular por el origen de dichos textos (en términos de calidad de la traducción, época y lugar de producción de la misma, registro de lengua, etc.)

[6] En la obra del sarsinate, Júpiter aparece en los pasajes que comprenden los versos 861 a 984 (en los que dialoga con Alcmena) y en la escena final (1131-1143).

[7] Este registro, alejado de la oralidad rioplatense, se debe a las traducciones utilizadas en la formulación del texto pre-escénico. Estas diferencias en los usos lingüísticos resultaron interesantes para la compañía teatral y decidieron incorporarlas al repertorio de recursos, según nos comentó Diego Manara.

este efecto que se aleja de toda la tradición de actuación naturalista y provoca un alto grado de distanciamiento. Sin embargo, observamos que, al mismo tiempo que se estimula esta sensación de distanciamiento, subrayando todo el tiempo la condición teatral de aquello que se despliega en escena, los actores realizan a partir de sus acciones físicas diversos tipos de apelaciones a los espectadores. Con el evidente objetivo de atraer y sostener su atención, establecen con frecuencia contacto visual, realizan guiños a partir de los gestos y utilizan las reducidas dimensiones de la sala para aproximarse físicamente. Reconocemos, sin duda, en estos mecanismos metateatrales el aprovechamiento de uno de los recursos básicos de la comicidad plautina, presente en los prólogos (muy especialmente en el caso del pronunciado por Mercurio en *Amphitruo*[8]) y en el complejo y abundante sistema de apartes y de referencias a las experiencias cotidianas de los espectadores de los *Ludi*[9]. Este intenso intercambio, muchas veces anclado en la complicidad entre el público y los personajes, que es un componente fundante de la matriz dramática de la comedia latina de Plauto, se concentra en el caso de la adaptación porteña en el plano de lo gestual, descartando voluntariamente el sistema de alusiones al contexto sociohistórico de representación. Es interesante señalar que encontramos en estos rasgos ciertos puntos de intersección con los procedimientos descriptos por Pricco (2012) en su análisis de la traducción y puesta argentina de *El soldado fanfarrón*[10]. En efecto, se aprecia la inscripción de ambos espectáculos en una tradición cómica propia de nuestro contexto cultural, que toma también elementos del clown, del cine mudo y del dibujo animado. En este sentido, consideramos que es posible proponer que la textualidad plautina se presenta particularmente permeable a este tipo de decisiones poéticas, tal vez porque es posible advertir en ella un modo de tratamiento de lo cómico que persiste en la tradición occidental. Esto no sucede de manera idéntica, pero sí exhibe una continuidad manifiesta, que, desde luego, incluye otros elementos incorporados y reelaborados a lo largo de siglos de historia del teatro cómico.

[8] Moore 1998: 110-115.

[9] Ver, entre otros, López (1998).

[10] "Ha sido, justamente, la performance teatral la que ha facultado la textualidad para constatar su funcionamiento en la relación *scaena/cavea* actual. Esa confrontación ha puesto de manifiesto la complementación entre parlamentos y rutinas actorales vinculadas a dinámicas de clown y estética de cine mudo de principios del siglo XX, conforme a una tradición europea de varieté y especies dramáticas circenses y populares. Es en esa coreografía teatral en la que el texto plautino, liberado de la carga de doxas clásicas, ha planteado un dialogo efectivo con el espectador. […] Por ello, es frecuente en la comedia de Plauto en general y en *El Soldado fanfarrón* en particular la táctica constante de la apelación –o sus amagos- a la intervención del público, un dispositivo que sigue la línea de la mayoría de los cómicos mencionados. Nos referimos a que los enunciados plautinos se reservan una gran cuota de manipulación del orden perceptual basándose en la "inclusión" del público en los imponderables de la tradición de la que forma parte." (Pricco 2012: 423-424)

En segundo lugar, apoyado en este vínculo escena-espectadores antes descripto, se opera el efecto de construcción de verosímil cómico. Este se conforma, desde luego, a partir del comienzo de la pieza, pues es condición de posibilidad para el desarrollo de la misma, pero alcanza un grado de despliegue particularmente interesante hacia el final de la misma, donde aparece incluso desafiando la percepción visual. Debemos hacer un breve excursus para ubicar y describir la escena en que se puede observar lo señalado. El texto dramático de Heceneros debió enfrentarse al principal problema de la transmisión de *Amphitruo*, es decir la presencia de la laguna que comienza aproximadamente en el verso 1030, antes del pasaje que cierra la obra y resuelve el conflicto explicando lo sucedido, liberando de culpa a Alcmena y reestableciendo el orden. La versión que nos ocupa ubica en este momento de la pieza una escena de enfrentamiento por la atribución de identidad articulada a partir de los testimonios fragmentarios conservados y de las palabras de Blefarón de los versos 1035-1036. En esta versión, los que rivalizan son Anfitrión y Mercurio, pues este último ha tomado la apariencia del general tebano, y Sosia es quien oficia de ineficaz juez. Para la organización del sistema de personajes cobra una gran importancia la elección de vestuario que hemos referido, ya que Mercurio deviene Anfitrión por el uso del vestido púrpura y una especie de gorrito amarillo.

El duelo verbal consiste en el relato de anécdotas acerca de lo que ha sucedido en una batalla, que ambos contrincantes parecen recordar con exactitud y que reconstruyen a partir de ciertos detalles inaccesibles para cualquier otro sujeto. Este mecanismo funciona de modo similar al desplegado en el contrapunto que se da entre Mercurio y Sosia durante su primer encuentro en la obra plautina (416 y ss.). Finalmente, al no poder identificarse un "verdadero" Anfitrión, se propone una última prueba para verificar quién es en realidad el amo de Sosia: ambos deben exhibir la tetilla izquierda en la que el general tiene una cicatriz producida por una herida de guerra. Desde luego, de modo consistente con el desarrollo argumental, la marca está presente en ambos, lo que determina el abandono de la situación por parte de Sosia, que marcha al interior de la casa, es decir a bambalinas, dejando a los dos contrincantes que, por su parte, en escena continúan la disputa. Lo destacable, en el plano de los procedimientos dramáticos, es que no hay en el cuerpo de los actores signo alguno. Vemos aquí en funcionamiento la construcción de un verosímil cómico que desafía la percepción del espectador contemporáneo, en una apuesta escénica arriesgada, si consideramos la condición fuertemente escópica de los consumos culturales de nuestro tiempo. En otras palabras, se ha optado por evitar explícitamente el uso del maquillaje o algún otro recurso que presentara visualmente a los espectadores la similitud. En este sentido, también vuelve Plauto, pues son las palabras y las acciones físicas de los actores las que instauran un orden de realidad que es propio de la comedia y que está dotado de plena eficacia en tanto el público

accede a ese pacto ficcional y a partir de él se ríe[11]. El uso del recurso de vestuario como manera de referir la identidad en el plano de lo físico es condición de este juego y retoma el código utilizado en el prólogo de *Amphitruo* para distinguir a hombre y dios en el par duplicado[12]. Pero lo que interesa es el modo en que, tanto explícita como implícitamente –no hay en la versión contemporánea referencias verbales al procedimiento de identificación- el tipo de pacto establecido con el auditorio permite que este dé por válido justamente aquello que no está en la escena.

Revisemos, por último, el final de la versión que nos ocupa. Una vez que Mercurio, ocupando el rol que Plauto le otorgaba a Júpiter, explica lo que ha sucedido e indica a Anfitrión hacer las paces con su esposa para reestablecer la concordia en el hogar, comienza una serie de diferencias con el texto fuente. La primera es la actitud de los humanos: frente a los acontecimientos se produce una risa casi frenética entre los dos esposos al abandonar la escena, que podemos interpretar como mezcla de alivio, incredulidad e incluso desesperanza frente a la imposibilidad de comprender cabalmente lo sucedido. A continuación tiene lugar, sin ninguna marca de transición, la acción de Sosia. El esclavo, que se encuentra tendido en escena, se levanta, viste las ropas que portaba Mercurio, es decir aquellas que otorgan jerarquía social, y entra a la casa. Se oye un grito desde el interior y cierra la obra. Esta secuencia de acciones físicas, en las que el texto se encuentra ausente, se desarrolla apelando a una gran complicidad del público, al que se le indica permanecer en silencio. Observamos aquí dos cuestiones. La primera es la continuidad de la estrategia de posicionamiento del público implementada por Plauto, quien otorga a los espectadores de su *Amphitruo* un rol de superioridad que los asemeja a la perspectiva divina, pues son ellos los que podrían, al igual que Júpiter y Mercurio, explicar lo que sucede y confunde a los mortales[13]. La segunda es la dificultad que puede observarse en algunos "Anfitriones" del siglo XX de sostener el final de la *palliata*, que podríamos describir como cerrado, en el sentido de que devuelve las cosas a su sitio y encuadra la peripecia vivenciada como un producto de la voluntad divina. En efecto, si constituimos una serie con otros casos que hemos estudiado

[11] Desde luego, con razón podría plantearse que esto es lo que sucede siempre en el acontecimiento teatral. Lo destacable del caso plautino, retomado en nuestra opinión por la puesta examinada, es que el pacto *scena/cavea* resulta particularmente interesante porque desafía la coherencia de las referencias contextuales o, en este caso, de la misma percepción visual individual.

[12] *Amphitruo* 142-145: *nunc internosse ut nos possitis facilius, / ego has habebo usque in petaso pinnulas; / tum meo patri autem torulus inerit aureus / sub petaso: id signum Amphitruoni non erit* ("Ahora, para que puedan distinguirnos más fácilmente, yo tendré estas plumitas en el sombrero, mi padre una cinta de oro debajo del suyo, este signo Anfitrión no lo tendrá").

[13] "Plautus made much of the play a puzzle for the audience to solve: in figuring put the puzzle spectators could feel both superiority over the characters who do not know the truth, and satisfaction at their own cleverness." (Moore 1998:110)

como *El amante*, de Harold Pinter, o *Los dioses y los cuernos*, de Alfonso Sastre, observamos que un elemento que siempre sufre modificaciones radicales es el final de la obra (Diez 2010, 2011). Si en el primer caso se restablece el juego de dobles en el matrimonio y en el segundo se revela en un epílogo en el cielo que Juno también participó de la dinámica de suplantación de la identidad, aquí la ocurrencia de Sosia pone en cuestión la explicación sobrenatural, abriendo una serie de interrogantes que la obra no responde: ¿ha sido todo un juego entre humanos?, ¿es la jerarquía social estable?, ¿podemos modificar nuestra identidad?, ¿al final todo no era más que un juego teatral? Desde luego, no es este el lugar de abordarlas, pero si podemos ver el modo en que la concepción[14] presente en la poética de cada una de estas piezas nos revela la profunda distancia que nos separa de los clásicos, pese a la atracción que nos generan y nos hace volver a ellos una y otra vez. En efecto, las reescrituras dramáticas referidas parecen no tolerar la instauración de un sentido que reduce la existencia humana a un juego de fuerzas de una voluntad ajena[15].

A partir de los elementos que hemos revisado, creemos haber mostrado cómo la adaptación examinada presenta una continuidad respecto del texto fuente que, más allá de apoyarse en la ficción estructurante del argumento, se vale de modo particular de los procedimientos cómicos y de apelación presentes en él: el establecimiento del vínculo con el público, la construcción del verosímil, la atribución de un lugar específico a los espectadores en relación con lo que sucede en el argumento. En nuestra opinión, esto puede observarse en especial en las escenas "agregadas" o "inventadas" de la obra (específicamente, la exhibición de la invisible herida de guerra o el giro inesperado en el final, generado por la acción de Sosia) pues estas se fundan sobre la combinación de dichos procedimientos, al mismo tiempo que se alejan, en mayor o menor grado, de la *fabula* plautina. De este modo observamos en la obra de Heceneros la continuidad de ciertas formas de tradición cómica que, ya presentes en Plauto, siguen operando como organizadores de la experiencia dramática en el convivio teatral. Sin duda, estas formas de lo risible se combinan con otras, pertenecientes a la historia del teatro y las artes audiovisuales nacionales e internacionales, en el intento de seducir al público y entretenerlo.

De este modo, a partir de estos principios compositivos, presentes tanto en la Roma republicana como en nuestro tiempo, la "historia" contada, sus orígenes y los sentidos derivados de ella pasan a ser solo una parte de la experiencia estética, pues lo que se pone en primer plano es la expectativa de convocar la presencia de los espectadores, divertirlos y sostener así su atención durante el acontecimiento

[14] Entendemos concepción en términos de Dubatti (2010: 138).

[15] Resulta interesante el siguiente comentario, realizado por el director de la obra en la entrevista ya referida: al relatar el trabajo con la obra, nos señaló la necesidad que apareció desde un primer momento de "resolver el final", como si la obra no lo tuviera.

escénico. En suma, esta voluntad de atraer y mantener la expectación resulta el imperativo que organiza los materiales disponibles y el carácter evidente de este procedimiento es lo que nos permite sostener que en las elecciones dramáticas contemporáneas habitan prácticas de la comicidad de larga data, capaces todavía de provocar la risa y el ansiado aplauso final.

Bibliografía

Diez, V. (2012), "Divina infidelidad: una vuelta sobre el tema de Anfitrión en el teatro español", in López López, A., Pociña Pérez, A., Sousa e Silva, M. F. (eds.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Impresa da Universidade de Coimbra: 187-194.

Diez, V. (2012), "Dioses, mortales y lenguaje: Plauto, Pinter y el mito de Anfitrión", in Atienza el at. (eds.), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, Eudeba: 555-564.

Dubatti, J. (2008), *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2010), *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

Lindsay, W. M. (1959), *T. Macci Plauti, Comoediae*. Oxford: University Press.

López, A. (1998), "Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto", in Pociña, A., Rabaza, B. (eds.), *Estudios sobre Plauto*. Madrid, Ediciones Clásicas: 3-46.

Moore, T. (1998), *The theater of Plautus. Playing to the audience*. Austin: University of Texas Press.

Pricco, A. (2012), "*Ars* retórica / *ars* teatral y el *Decorum* como factor de escritura: una traducción argentina de *Miles Gloriosus* para la escena", in López López, A., Pociña Pérez, A., Sousa e Silva, M. F. (eds.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Impresa da Universidade de Coimbra: 419-428.

(Página deixada propositadamente em branco)

El soldado fanfarrón: pervivencia del acontecimiento teatral (*El Soldado fanfarrón*: persistence of a theatrical event)

Stella Maris Moro (smmoro@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de Rosario

María Eugenia Martí (evgeny@gmail.com)
Universidad Nacional de Rosario

Resumen — Analizamos en este trabajo la adaptación del *Miles Gloriosus* de Plauto, en la versión para escena del director Aldo Pricco. Dado que el acontecimiento poético funciona como anclaje en la tensión entre texto, escena y público, en la tarea de traducir un texto con siglos de versiones y cierta consagración, que en su representación original resultaba inseparable de su circuito de recepción, el traductor se ve obligado a negociar con los sentidos y sus efectos sobre el público. De este modo, logra situarse entre el texto dramático, concebido para ser representado ante un *homo spectator* que compartía las convenciones escénicas de la época, y las divergencias planteadas por la lengua destino y un público inmerso en otras redes simbólicas. Consideramos que, en esta versión, se instaura un contrato de recepción, gracias a operaciones retóricas que reactualizan el pacto inicial de complicidad *scaena-cavea*. A los fines de fundamentar esta hipótesis, recorremos algunos pasajes del texto destino indagando los posibles mecanismos de este proceso que, sin desdeñar las características convencionales de las máscaras plautinas, pretende sostener la *captatio benevolentiae* a través de la transfiguración de su comicidad intrínseca que la vuelve accesible para el espectador contemporáneo.

Palabras Clave: *Miles Gloriosus*, acontecimiento poético, convenciones escénicas, contrato de recepción, traducción.

Abstract — In this paper, we will analyze the adaptation of *Miles Gloriosus* by Plauto in the stage rendition directed by Aldo Pricco. Because the poetic event works as the anchorage in the tension between text, stage and public, in the task of translating a text whit some level of consecration that has been put throughout centuries of versions, that was inseparable from the reception circuit's codes in its original representation, the translator is put in the position of having to negotiate whit the meanings and their effect on the public. Therefore, he managed to put his version between the dramatic text, conceived as a text for the representation before a *homo spectator* who shared that era's stage conventions, the divergences the translated language may offer and an audience immersed in different symbolic networks. We consider that, in this version, there's a reception contract established thanks to rhetorical operations that are able to update the original complicity pact between *scaena/cavea*. To support this hypothesis, we go through some particular passages of the translated text to take into account the mechanisms of this process that, without disdaining the plautine *personae*'s conven-

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_29

tional characteristics, aims to sustain the *captatio benevolentiae* and the play's intrinsic comedic effect so it can become accessible to the contemporary audience.

Keywords: *Miles Gloriosus*, poetic event, stage conventions, spectatorial contract, translation.

Introducción

En este trabajo analizamos *El soldado fanfarrón*, versión para escena del *Miles Gloriosus* propuesta por el director Aldo Pricco y estrenada por el elenco de la Universidad Nacional de Rosario, en el año 2006. El texto recibió el Premio *Teatro del Mundo a la traducción 2006,* otorgado por el *Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas* de la Universidad de Buenos Aires.

Las representaciones de la obra recibieron una buena acogida de parte de la crítica teatral argentina, que destacaba la manera en que la frescura, informalidad, desacralización y cotidianeidad de la obra causaban, a los ojos del espectador, un efecto de aparente improvisación en la labor actoral:

> (…) con la despreocupación de quien no mide la responsabilidad de hacer un clásico latino -porque accede a él en un espacio previamente **desacralizado**- y con vertientes de conocimientos totalmente ajenos a lo que pudiera entenderse como formalmente idóneos para este tipo de representación, lograron tomarle el pulso a esta comedia, infundiéndole toda la **vivacidad** que la misma requería. Y allí estaba *Miles Gloriosus*, completa y fresca como hace muchos siglos y quizá tan genuinamente **desprejuiciada** como Plauto la concibió. Versión desprovista del tratamiento formal al que nos tiene acostumbrado el teatro clásico y más aún: con un lenguaje **cotidiano** y casi televisivo (…) se tenía la sensación de que el texto no existía más allá de los lineamientos argumentales, como si se tratara de un sorprendente juego de **improvisación**. Si el circuito teatral concluye en el receptor, la respuesta fue la de una **carcajada inteligente y cómplice rubricando cada escena**[1]**.**

> (…) algunas regulaciones propias del arte del clown han sido tomadas por el Teatro de la Universidad para llevar a cabo la versión que se propone en este espectáculo, en el intento de construir una puesta en escena que recorra los módulos del humor de la Antigüedad **sin recurrir a los consabidos lugares comunes del "teatro clásico"**[2]**.**

> Personajes tipificados y sencillos que circulan por tramas cercanas a la comedia de enredos juegan situaciones elementales en las que el **juego de palabras** y

[1] Allocco Garin 2007: 2-3. Los resaltados en las citas son nuestros.
[2] Cejas 2011: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-8496-2007-0511.html.

> el humor físico (que luego estructurará los primeros años del cine) sostienen un **discurso lúdico** vinculado con las **dinámicas del teatro de improvisación** y su proyección hacia el universo de la dinámica farsesca y a reminiscencias circenses[3].

Este carácter definido por la crítica como apariencia lúdica, de improvisación, vivaz, desprejuiciada y cotidiana, lejos de ser un efecto casual, parece ser resultado de una operatoria cuyo germen estaría dado ya desde la misma traducción.

El traductor de Plauto asume la tarea de proponer una versión de un texto que, a través de los siglos, ha logrado cierta consagración, versionado en sucesivas ocasiones y a lenguas diversas. Un texto que, en su formulación original, resultaba inseparable de su circuito de recepción, en tanto y en cuanto estaba concebido para un público inmerso en un contexto de significaciones propias de su época.

El acontecimiento poético funciona como anclaje en la tensión entre texto, escena y público, tal como sugiere Dubatti:

> Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son: *el acontecimiento convivial*, que es condición de posibilidad y antecedente de *el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético*, frente a cuyo advenimiento se produce *el acontecimiento de constitución del espacio del espectador*[4].

El traductor de Plauto (y de cualquier otro texto cuyo contexto de producción se aleje del de recepción) se ve obligado, entonces, a negociar con los sentidos y sus efectos sobre el público. De este modo, A. Pricco se sitúa entre el texto dramático, concebido para ser representado ante un *homo spectator* que compartía las convenciones escénicas de la época, y las divergencias planteadas por la lengua destino (el español rioplatense) y un público (el argentino del siglo XXI) inmerso en redes simbólicas muy distantes de las romanas.

En este tránsito, el traductor parece haber tomado una decisión que se ve reflejada en las consideraciones de la crítica teatral. Se podría pensar que esta versión propone la instauración de un contrato de recepción, gracias a operaciones retóricas que reactualizan el pacto inicial de complicidad *scaena-cavea*.

A los fines de fundamentar esta hipótesis, en los parágrafos siguientes, realizamos un recorrido por algunos pasajes del texto destino, con el fin de indagar los posibles mecanismos de este proceso que, sin desdeñar las características convencionales de las máscaras plautinas, pretende sostener la

[3] Aldo Pricco: "El Soldado Fanfarrón", in http://www.ate.org.ar/eventos/val/6838/seccion/2/aldo-pricco-el-soldado-fanfarron.html

[4] Dubatti 2007: 59.

captatio benevolentiae a través de la transfiguración de su comicidad intrínseca con el objetivo de que se vuelva accesible para el espectador contemporáneo.

Analizaremos, en primer lugar, algunos aspectos del devenir de las máscaras en el proceso de transfiguración desde el mundo romano al argentino contemporáneo; luego, tomaremos en cuenta la relación del texto con las nuevas expectativas del auditorio, y en última instancia, examinaremos algunos recursos lingüístico-retóricos utilizados por el traductor en su intento de revitalizar los juegos de palabras y guiños humorísticos[5] que el texto ofrece al espectador.

Pervivencia de las máscaras

En la versión de *El soldado fanfarrón* que el director Aldo Pricco ha diseñado para la escena argentina contemporánea, las máscaras conservan muchos de los rasgos que les otorgan las dimensiones prototípicas del teatro plautino, sin dejar, al mismo tiempo, de adquirir ciertas características originales, gracias a una traslación rioplatense que agrega un plus de sentido a la configuración de sus entidades primarias.

Ya desde la opción de traducción de los nombres, se hace presente una operación retórica de transfiguración tendiente a ofrecer una clave de interpretación de los personajes paralela a la de los nombres parlantes que ofrecía el original plautino. Es a partir de esa clave que comienza para el espectador el proceso de dilucidación progresiva de las características de cada una de las máscaras.

Tomemos, en primera instancia, al *servus Palaestrio*, convertido ahora en Malabar, nombre parlante que permite identificarlo como verdadero acróbata del engaño, cuyos planes, por un cuidado equilibrio del ingenio, sostienen la trama. El *servus* de la *palliata* se construye, en los *dicta* propios y ajenos, como "máscara del hacer" que provoca la peripecia, o sea, como agente de la transformación que, a través de su habilidad histriónica y verbal, logra la obtención del objeto de deseo del amo.[6] El personaje del esclavo maquinador produce referencialidades de segundo grado dentro de la representación, ya que: "articula una 'puesta en escena' interna, se apropia de discursos de simulación dentro de la simulación instituida".[7] Por ese motivo, el *senex Periplectomenus* (nombrado, a su vez, como Enredado, en la versión que estamos trabajando) lo describe como arquitecto y soldado:

> ENREDADO - ¿No ves que los enemigos se te acercan y el peligro acecha a tu espalda? Reflexioná, usá la fuerza y los recursos para este asunto, conviene hacerlo rápido, y no con tranquilidad. Adelantate y rodealos con tu ejército

[5] Fontaine 2010.
[6] Rabaza, Pricco, Maiorana, Pérez 1994: 266.
[7] Rabaza, Pricco, Maiorana, Pérez 1994: 267.

> como por algún desfiladero. Llevá de la nariz a los enemigos a la emboscada y prepará las defensas para los nuestros. Interceptá el aprovisionamiento de los enemigos; asegurate el camino por donde la comida y las provisiones puedan llegar sin peligro a vos y a tus legiones. Hacelo. La cosa es urgente. Pensá. Imaginá, Quiero que nos sirvas rápido un plan...astuto: que no se haya visto lo que se vio y no haya sido hecho lo que se hizo. […] Si te comprometés a hacer solo este trabajo, es seguro que vamos a poder derrotar a nuestros enemigos. (Pricco, Acto II, Escena 2).

La doble representación del actor en el caso particular de esta obra se da a través de un entramado retórico que se sirve de tópicos militares, de un lenguaje que equipara la misión del esclavo con una campaña bélica heroica. No solo en los *dicta* ajenos se diseña la imagen de Malabar, también en su propio discurso se aprecia su polifuncionalidad y sus palabras exudan un tono que excede la confianza y seguridad del *Palaestrio* original:

> MALABAR - ¡Cuántos quilombos que armo, cuántas maquinarias bélicas pongo en marcha! Voy a afanarle hoy la concubina al milico, si mis soldados están bien disciplinados. Pero lo voy a llamar. ¡Eh, Estelerdo!,[8] si no estás ocupado, salí a la calle, te llama Malabar.

De este modo, se elabora un verosímil persuasivo que logra convertir a este estratega en un *canchero*[9] argentino, cuya habilidad discursiva e histrionismo le permiten dirigir (o manipular) el accionar de los otros personajes intervinientes como el malabarista del circo con sus objetos. Muchas de las metáforas que Plauto elaboró para permitir el reconocimiento de los múltiples papeles del actor que encarna al esclavo se conservan en la versión de Pricco, pero obtienen connotaciones diferentes al ser extraídas del circuito de producción y recepción originario. La tensión paródica que permite la irrisión se produce gracias a cierta ridiculización del prestigio de las características militares que han caído en las manos de un esclavo. En el marco de la historia argentina reciente, ninguna acepción de "militar" puede gozar del prestigio que tenía esta función social para

[8] Estelerdo es el nombre parlante elegido por el traductor para nombrar al *Sceledrus* plautino. De este modo, la denominación tiene el mérito de alcanzar cierta homofonía con el original al mismo tiempo que la traducción ambigua permite recuperar algunos de los rasgos significantes originales. Si bien *Sceledrvs* remite, según la tradición, a *scelus* (fechoría) y δράω (hacer), también puede considerarse como compuesto de σκέλος (*pierna*) y ἕδρα (*acción de sentarse*) en alusión al hecho de que el personaje se desplaza por el escenario en cuclillas como los primates mientras dice perseguir una mona (López López 2003). Así puede que se aluda a cierta lentitud en su andar, pero, además, la denominación funciona como descriptor irrisorio, ya que también permite la caracterización de un personaje que no se destaca, precisamente, por su brillantez.

[9] *Canchero*: "Alguien con experiencia y habilidad //(moderno) Persona que quiere mostrarse" (http://www.asihablamos.com/word/palabra/Canchero.php. Consultado: marzo de 2013)

los espectadores romanos de Plauto. El *miles* puede ser ridiculizado en Plauto porque no es más que un mercenario griego, mientras se reservan los rasgos militares más propiamente romanos para el *servus*, estratega de la trama. En el caso de la versión de Pricco, el tono paródico retuerce las posibilidades de prestigio heroico de una campaña militar. Así, la superposición de imaginarios habilita una lectura lateral que demuestra que la acción militar no es más que engaño, está sostenida sobre la manipulación y solo puede terminar en violencia (como se advierte en la golpiza del *miles* al final de la obra).

Algo similar sucede con la trasposición del personaje del *miles*. Nombrado como *Pyrgopolynices* en la obra plautina, el traductor opta por llamarlo Virgopolinízame, acentuando su mejor perfil de "seductor" fallido y pasivo[10]. La escena introductoria sirve en ambas versiones para construir el perfil del soldado, y en esos primeros parlamentos vemos los reajustes sutiles que reconfiguran la comicidad del soldado. Cuando el parásito (*Artotrogus* en Plauto, traducido aquí como Hartotragón) demuestra su eficiencia en registrar las hazañas ficticias del soldado, Plauto escribe, en el 50: *dum tale facias quale adhuc /communicabo semper te mensa mea.…* ["mientras actués tal como ahora, te invitaré siempre a mi mesa"]; Pricco traduce: "Siempre que seas sincero,..." (Acto I, Esc. 1). El adjetivo 'sincero' en este contexto no solo es extraño sino que además agrega una clave de interpretación diferente dentro la lógica de las simulaciones en la que está inserto. El *parasitus* sabe que él mismo está inventando, el público comparte este conocimiento, e incluso el soldado lo sabe, ya que jamás efectuó las proezas enumeradas. Entonces, cuando Virgopolinízame alude a la "sinceridad" de Hartotragón, no sólo alienta su conducta, sino que además construye sobre esa mentira (reconocida por todos) una ilusión discursiva de verdad. La diferencia entre "mientras actúes de ese modo" y "siempre que seas sincero", implica que hay un mayor grado de autoconciencia en este *miles*. El soldado plautino se construye y agota en la hipérbole, mientras que el soldado de Pricco parece fabular como mitómano y vender sus mentiras con impunidad. Este gesto lo configura, deliberadamente, como un *chanta*[11] argentino.

[10] Nuevamente, por medio del nombre propuesto a partir de cierta homofonía con el original latino, se construye una caracterización cómica del personaje, que deja de lado la traducción posible, debido a que la etimología de *Pyrgoponlinyces* resulta distante y prácticamente irrecuperable para audiencias contemporáneas. Según López López (2003) este nombre es un compuesto por πύργος ("torre colocada sobre el lomo de un elefante") πολυνίκης ("vencedor muchas veces") (López López 2003). La referencia a las torres elefantinas puede haber resultado una graciosa novedad para los testigos de las guerras púnicas, pero no tendría efecto en un público argentino contemporáneo. Este nombre parlante también puede ser interpretado como "vencedor de fortalezas y ciudades", por πύργος, fortaleza, y πόλις, ciudad (López López 2003), en clara clave irónica, como se demuestra en la enumeración de conquistas (de territorios, ejércitos y mujeres) que aparece en el Prólogo y evidencian ser completamente imaginarias y solo posibles como constructo de una fabulación delirante.

[11] "(lunf.) Descarado, desvergonzado// informal, incumplidor// insolvente moral, persona

Es posible encontrar operaciones similares en la adaptación de otras máscaras plautinas. El rol del *parasitus*, por ejemplo, no se desprende totalmente de la larga tradición clásica que le otorga rasgos formales precisos, y sin embargo, pasa a encarnar, al mismo tiempo, otro tipo cómico local: el *chupamedias*[12] que, como todo subalterno en absoluta dependencia, hace gala de una habilidad impresionante para la obsecuencia. En los apartes, especialmente, los rasgos coloquiales de su léxico ("laburo", "hinchapelotas", etc.) lo vuelven fácilmente identificable para la audiencia. Así también el *senex* plautino encuentra en Enredado a un viejo "repiola"[13] que se las sabe todas y cuya experiencia en la trampa le da verosimilitud para una escena contemporánea.

Finalmente, los personajes femeninos conservan los rasgos de la tradicional imagen configurada en el interior de la comedia latina: su capacidad de engaño es intrínseca a su condición de mujeres y las convierte en maestras de persuasión, ideales compañeras para la intriga. En esta versión, se convierten en mujeres que pudieron tranquilamente ser extraídas de las tribus *botineras*[14] o los elencos de *vedettes* televisivas que obran con glamour y ponen su astucia al servicio del mal y del engaño:

> FIESTERA[15] - Mandame, si querés, diez mujeres apenas astutas, que yo te las voy a educar para que sean bien ladinas, con lo que a mí sola me sobra. […] (Pricco, Acto II, Escena 4)

> LATOP[16] - Si una mujer tiene que hacer algo con perfidia y astucia, su memoria es inmortal y eterna para recordarlo. Si, al contrario, tienen que hacer algo con bondad y lealtad se vuelven, de una, olvidadizas, no pueden recordar. (Pricco, Acto III, Escena 3)

En términos generales, por lo tanto, la *palliata* plautina, como teatro de

que contrae deudas con las que no cumple." (http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=chanta, consultado en marzo de 2013).

[12] Adulador, servil (http://dle.rae.es/?id=94dDCZo, consultado en marzo de 2013).

[13] Piola2: Simpático, astuto, listo, (http://dle.rae.es/?id=T6oTdbS|T6qRKqm, consultado en marzo de 2013) En esta ocurrencia aparece aumentado por el prefijo re- .

[14] Se denomina así en la jerga rioplatense a las modelos que buscan formar pareja y casarse con deportistas para tener acceso a sus fortunas.

[15] *Philocomasium*. Este nombre parlante resulta de la combinación de φίλος ("que gusta de") y κώμος ("banquete, diversión, placer"); por lo tanto, la traducción de Pricco no sólo recupera un sentido original, sino que lo traduce a un término rioplatense que cubre todos los aspectos posibles en los que se puede entender la "fiesta": banquete, orgía, fiesta o procesión descontrolada (López López 2006).

[16] *Acroteleutium*. Dado que en este nombre original se encuentra presente la idea de "fin, terminación, extremo", Latop recupera el sentido de estar en lo máximo de las propias habilidades, ya que se trata de una prostituta con el supremo grado de consumación y experticia en engaños.

tipos fijos, se ve trasladada a una escena que, en todas las dimensiones de su aparato retórico de persuasión, crea un repertorio nuevo de tipos que logra la identificación del público que puede, de este modo, recepcionar su comicidad efectiva más allá del ambiente griego y la trama latina.

Pervivencia de la expectación

Si, tal como sostiene Dubatti[17], todo hecho teatral tiene, entre sus componentes fundamentales, el "acontecimiento de expectación", la versión que analizamos parece tener fundamento en la pervivencia de ciertos aspectos claves de la relación texto-*performance*-público propias del teatro plautino. Entre estos aspectos, las series social, histórica y cultural atraviesan la escena plautina en sus diversas dimensiones.

Por una parte, mientras ciertos valores propios de los *mores maiorum* (costumbres de los antepasados, serie de normativas consuetudinarias de conducta) como la *pudicitia*, la *fides*[18] y el *decorum*[19] debían ser demostrados públicamente de modo constante, ya que convalidaban la respetabilidad de los ciudadanos, ciertos espectáculos, como las procesiones triunfales, políticas y funerarias[20], se ofrecían a la comprobación del ojo público. Esta insistencia en la demostración ostensiva señala la importancia que la mirada sobre el otro tenía en la Roma republicana.

Por otra, además del contacto directo que los soldados romanos tuvieron con el teatro griego en épocas de guerra, las representaciones teatrales constituían un alto porcentaje de los entretenimientos en días festivos[21].

De ahí que el romano pueda caracterizarse como un *homo spectator* en un doble sentido: por un lado, debido a la importancia del "parecer" frente al "ser" en todos los órdenes de la vida social[22]; por otro, en cuanto al conocimiento de las convenciones escénicas propias de un teatro que pone el artificio a la vista del público[23].

En cuanto al primero de estos aspectos, la construcción del *chanta*, el *chupamendias* y el viejo *piola*, mencionados en el apartado anterior, como también la continua mostración de las prostitutas, resignifican en el espacio lúdico del *théatron* la relevancia de la mirada del otro, el juego sobre el "ser" y el "parecer", vigente en la conciencia del público contemporáneo.

Con relación al segundo, la presunción de un público devenido *homo*

[17] Dubatti 2007.
[18] De Del Sastre, Schniebs 2001.
[19] Grimal 2008.
[20] Dupont 1985.
[21] "Bajo la República, contamos 55 días de juegos escénicos sobre 77 días" festivos (Dupont 1985).
[22] Dupont 1985.
[23] Slater 1985.

spectator, consciente del artificio teatral, se pone de manifiesto en la reaparición de las convenciones de la *palliata* en esta versión rioplatense: apartes, monólogos, indicaciones escénicas incluidas en los parlamentos (como por ej: "Pero aquí escucho que crujen las puertas de la casa del viejo", acto II, escena 2, para indicar la llegada de algún personaje) encuentran su espacio en la traslación al texto destino.

El siguiente parlamento de Malabar constituye un claro ejemplo:

> MALABAR - **Por la obra y por el público** conviene que nos dediquemos, en primer lugar a lo que vamos a hacer. Ahora ustedes dos atiendan. Necesito tu ayuda, Enredado; porque encontré una artimaña divertida para joderlo bien jodido al milico y para darles a nuestro enamorado y a Fiesterita la oportunidad de que se vayan juntos, **como tiene que terminar toda comedia**.

Estas referencias a la obra y al público, presentes en las palabras de Malabar, son estrategias habituales en la *palliata*. Así, la mención de los finales de las comedias agregada aquí por el traductor evoca un horizonte de expectativa propio del espectador latino, pero también contemporáneo.

Las referencias "espectaculares" presentan aún otra faceta. Si el público romano tenía en su haber el conocimiento del referente griego, la versión de Pricco se aparta del texto dramático plautino, y traslada esa relación a nuevas referencialidades, manteniendo el artificio. "Estoy ahí, ahí, para adorarte" (Acto I, escena 1), le dice Hartotragón al *miles*, y en nuestros oídos resuena la melodía de Manuel Alejandro, en la voz del cantante español... "Anita anota", agrega enseguida, frase repetida por el personaje de "Pepe", interpretado por el actor argentino Pepe Biondi, en "Viendo a Biondi", programa humorístico popular de la década del '60[24]. O también, la referencia a "Minguito Tinguitela", personaje que hizo célebre el actor cómico Juan Carlos Altavista a partir de los años '50[25], en esta contradictoria respuesta de Estelerdo:

> ESTELERDO - **Efectivamente, todo lo contrario**, por la fuerza y contra tu voluntad (…) (Pricco Acto 2, Escena 5)

Una y otra vez a lo largo de la obra nos vuelve la sospecha de que esas voces nos interpelan en nuestro imaginario cultural. Referencias de complicidad con el auditorio, que transfiguran el procedimiento plautino a la actualidad, lo hace pervivir.

El anclaje del *miles*, que ya no remite al soldado griego, objeto de burla paródica, sino a otro *miles*, también paródico, pero más argentino, constituye

[24] https://www.youtube.com/watch?v=QduX70_BqE8
[25] http://www.cinenacional.com/persona/juan-carlos-altavista

una confluencia de todos estos aspectos: por una parte, la transposición del artificio paródico a una realidad contemporánea, y así mismo, la referencia a una matriz espectatorial televisiva, en la que el ejercicio de mostración constituye una búsqueda de expectación entre el "ser" y el "parecer":

> VIRGOPOLINÍZAME - La duda es la jactancia de los intelectuales. Un soldado no duda, acciona. (Pricco, Acto I, Escena 1)

Esta frase, pronunciada ante los medios locales por Aldo Rico, teniente carapintada protagonista de un conato contra el sistema republicano en los años '80, revela la pasión mediática, el intento de construcción de una "intelectualidad" fallida, y la apelación directa al saber cultural y social del *homo spectator* contemporáneo.

Pervivencia del acontecimiento poético

Cabe entonces preguntarse cuál es el lugar del acontecimiento poético[26] en esta transposición al castellano rioplatense.

Según Dubatti[27], el acontecimiento poético constituye la formulación de un mundo posible, ficcional, que comparten durante la expectación actores y público. Este universo de ficción se construye a partir de la palabra poética que evoca en el imaginario las condiciones de producción y recepción de ese universo lingüístico habitado por los personajes y el espectador.

El trabajo de traducción, por tanto, enfrenta la tarea de proyectar esas condiciones a un universo perceptible para un auditorio contemporáneo.

Pricco aborda minuciosamente esta tarea, entretejiendo efectos de lectura desde su trabajo de traducción.

La presencia del refranero latino en el texto de origen se vierte al español rioplatense cuando aún es posible la evocación en el auditorio contemporáneo: "yo no pagaría por tu vida ni un quinoto podrido" (Malabar, Acto II, esc. 3)

Otras veces, omite los refranes que ya no tienen vigencia o incorpora nuevos modismos, aludiendo al espectador contemporáneo: "es casi una condición genética" (Malabar, acto I, esc. 2), refiriéndose a la maldad de las mujeres, en lugar de "*domi*", 191 del original plautino); "es pan comido" (Malabar, id.); "llevá de la nariz a los enemigos a la emboscada" (Enredado, id.), versión castellana del 222 plautino: "*coge in opsidium perduellis*": literalmente, 'asediá a los enemigos'; "sin moros en la costa" (Acto III, Escena 1).

Los múltiples juegos de lenguaje[28] presentes en la obra plautina desafían

[26] Dubatti 2007.
[27] Dubatti 2007.
[28] Fontaine 2010.

el ingenio del traductor, que no siempre encuentra su correspondencia en la lengua destino. Aliteraciones, juegos de palabras, dobles sentidos. Se mantiene el artefacto, el recurso poético reaparece aquí y allá, aún cuando no sea posible hacerlo en los mismos sitios textuales del original latino. En la versión rioplatense construida por el director, encontramos juegos de palabra como "boludivisual" (*stultividum*) (Malabar, Acto I, Esc. 3), aliteraciones del estilo de "Parpadocaida[29]:—Enton**ces**, por Dio**s**, mi **s**ecreto ya no e**s** un **s**ecreto. Malabar: Por el contrario. E**s** un **s**ecreto y no e**s** un **s**ecreto. (Acto IV, Esc. 2)". Incluso, los propios nombres parlantes, como hemos visto, son ejemplo de este artificio.

Es interesante el trabajo retórico realizado sobre el *lapus linguae*[30] de Hartotrogus en 25-27:

> **Pyrg.** Vbi tu es? **Art.** Eccum. edepol vel elephanto in India, 25
> quo pacto ei pugno praefregisti bracchium.
> **Pyrg.** Quid, bracchium? **Art.** Illud dicere volui, femur.

En la traducción del director rosarino leemos:

> HARTOTRAGÓN - Aquí. ¿Y en la India? ¡Por dios! ¿Te acordás del elefante, y cómo de una trompada le rompiste un brazo?
> VIRGOPOLINÍZAME - ¿Cómo el brazo? ¿Qué brazo?
> HARTOTRAGÓN - Quise decir la pata. ¡Qué quebrazo el de la pata! (Pricco, Acto I, Escena 1)

Al *lapsus* original, se agrega un juego de palabras, que aquí es cosecha del propio director, pero que constituye un artificio omnipresente en la obra plautina.

Pervivencia de la *captatio*: el *convivium festivum*

Consideramos que los recursos analizados hasta aquí apuntan a captar el interés de un público que se siente interpelado en su inteligencia. Se trata, pues, de un teatro que juega con la complicidad de un público que, en tanto *homo spectator,* posee un conocimiento implícito de estos recursos.

En la misma línea, se ubica la selección de la variedad lingüística en la traducción. Los personajes de la versión analizada se comunican (entre ellos, consigo mismos, con el público) utilizando un dialecto rioplatense y un registro

[29] Parpadocaida es la versión elegida por nuestro traductor para *Milphidippa*. Según López López 2006, este nombre se asocia con la milphiosis, una enfermedad que puede aparecer en fases avanzadas de la sífilis y que la asocia a las funciones meretricias. También, la idea del guiño se asocia a la coquetería y el nuevo nombre parlante construido por el traductor recupera esas nociones que ayudan a identificar al personaje.

[30] Fontaine 2010.

característico de ciertos sectores sociales acordes a los personajes plautinos.

"¿Qué tul?" (¿Qué tal / qué te parece?), "milico" (militar), "¡la puta!", "¿Capishi?", "mala leche" (mal intencionado), "calentura" (enojo/excitación), "encajetado" (muy enamorado, hasta el punto de comportarse como idiota), "posta" (seguro), "el muy boludo" (muy estúpido), "trompa" (por "patrón"), "chabón" (muchacho)... En una lista interminable, resuenan una y otra vez expresiones coloquiales, informales, propias del habla cotidiana, que remiten al ámbito de la calle, del bar, del encuentro fortuito entre dos argentinos típicos. En esta selección léxica, el texto busca la complicidad con un público habituado a este vocabulario y que a través de estos términos identifica rasgos propios de la cotidianeidad en las máscaras originales latinas: cuando Hartotragón dice "morfar" (comer/devorar), no es sólo un argentino que expresa su hambre en un dialecto rioplatense vulgar, sino también un personaje cuya misión es procurarse comida sin mostrar escrúpulos.

La traducción apunta, pues, a la instauración del acontecimiento convivial[31], el encuentro de texto, actores y público en un espacio de expectación, de creación de mundo ficcional, de complicidad inteligente.

En este conjunto de estrategias de traducción resulta significativa la omisión por parte del traductor de una larga tirada de versos en los parlamentos del *senex* Enredado. Se trata, justamente, de aquellos versos en los que el anciano, en su autocaracterización, se presenta como un *semisenex* (Pricco traduce "jovato", término despectivo con el que en el habla rioplatense se alude a los ancianos), cuya compañía resulta agradable en los convivios, es decir, en los banquetes, adecuada a las ocasiones, nunca inoportuna.

Uno podría preguntarse el por qué de tal omisión. Tal vez la extensión del pasaje no se correspondía con la búsqueda de captación de un auditorio, o es posible que gran parte del público contemporáneo desconociera el contexto referido y quedara por fuera de las referencias a las reglas de comportamiento en Roma.

En lugar de esto, el traductor prefiere el otro convivio, el del encuentro escena-*cavea*, el de la mirada y la risa cómplice. Otro gesto de transfiguración que hace perdurar el convivio lúdico. El texto no "habla" del convivio, lo instaura. Cuando los espectadores llegan a la sala, en cada representación, el artificio está ahí, expuesto a nuestra mirada, sin siquiera la separación de un telón. Actores y público comparten la puesta en escena, que nos invita a reír(nos) de nuestro entorno, de nuestros personajes más próximos y de nuestros fantasmas.

[31] Dubatti 2007.

…PLAUSUM SI CLARUM DATIS

Como hemos señalado a lo largo de este trabajo, diferentes aspectos del texto plautino son sometidos a un proceso de transfiguración a través del cual son revitalizados para un público contemporáneo al mismo tiempo que mantienen sus rasgos prototípicos.

Así, por ejemplo, las máscaras conservan lo esencial de cada estereotipo, pero incorporan facetas que los acercan a la cotidianeidad del público para la puesta en escena contemporánea. Del mismo modo, el horizonte de expectación propio del romano, conocedor de las convenciones escénicas, se amplía para incluir el conocimiento de las condiciones de espectacularidad de un auditorio habituado a una cultura de masas que incluye tanto la cultura letrada como el cine, el periodismo, el pop o la telenovela. Los juegos de lenguaje, por su parte, se sitúan para provocar efectos de humor más que en función de la fidelidad al texto traducido. Por último, todas estas estrategias tienden a la creación del pacto de complicidad con el espectador, que se ve interpelado a cada momento en su horizonte de cultura, logrando lo que la crítica reconoce como frescura e improvisación, que lejos de ser un resultado aleatorio, constituye un efecto sutilmente tramado en la tarea de versionar el original plautino.

Al final de la obra plautina, los actores sugieren al público que, si aplauden, salvarán al desventurado *Pyrgopolynices* del castigo. También en esta instancia, la adaptación escénica recupera un gesto casi ritual de los finales de la *palliata*, pero logra conciliarlo con las particularidades de una escena contemporánea y sus convenciones. Así, Virgopolinízame se reserva aún el último guiño, pues ¿quién no ha errado alguna vez al aplaudir antes de tiempo al final de una escena, un concierto o una canción?:

> *(al público)* Ya se puede. Aplaudan.- (Acto V, Escena Única)

Bibliografía

Allocco Garin, R. (2007), "La risa continúa: sobre El soldado fanfarrón, una propuesta del Teatro de la Universidad", *Telón de fondo* 6. Disponible en: www.telondefondo.org/download.php?f=YXJMi8MjAucGRm&tipo=articulo...

Cejas, J. (2011), "El elenco que viaja a San Luis", *Página/12*. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-8496-2007-0511.html

De Del Sastre, E. y Schniebs, A. (eds.) (2001), *La* fides *en Roma. Aproximaciones*. Buenos Aires: UBA.

Dubatti, J. (2007), *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2008), "Teatro y cultura viviente", *Armas y Letras* 58 (Revista de la Universidad Autónoma de Nueva León, México). www.armasyletras.uanl.mx/numeros/58/58_10.pdf

Dupont, F. (1985), *L'acteur-roi*. Paris: Les Belles Lettres.

Fontaine, M. (2010), *Funny Words in Plautine Comedy*. Oxford: University Press.

Grimal, P. ([2]2002; 1981), *La civilización romana*. Buenos Aires: Paidós.

Lindsay, W. M. (ed.) (1905), *Titus Maccius Plautus. Comoediae*. II. Oxonii.

López López, M. (2003), "*Interpretatio nominum* y diversificación del concepto de *ratio* en Plauto", *Revista de Estudios Latinos* 3: 29-44.

López López, M. (2006), *Invitación a Plauto: el hombre, el cómico, la obra. Guía de lectura de* Miles Gloriosus *y* Mostellaria. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones.

Rabaza, B., Pricco, A., Maiorana, D., Pérez, L. (1994), "El *servus* en la Palliata Plautina: la *servi facultas* como ficción del espacio de poder", in *Homenaje a Aída Barbagelata. In Memoriam*. I. Buenos Aires: Actualidad Producciones.

Slater, N. (1985), *Plautus In Performance: The Theatre of the Mind*. Princeton: University Press.

Fuentes

Leo, F. (ed.) (1895-6), *Plauti. Comoediae*, Berlin: Oxford.

Plauto, T. M. (1989), *Comedias*. Versión de Viveros, G. México: UNAM.

Plaute (1938), *Comédies*. Paris: Les Belles Lettres.

Teatro de la Universidad (elenco oficial de la UNR) (2006-2016), *El soldado fanfarrón*, con traducción, adaptación, puesta en escena y dirección de Aldo Pricco.

César Brie:
su Teatro antropológico político en *La Odisea* de los Andes
(César Brie: his anthropological political theatre in *The Odyssey* of the Andes)

Mónica Bujacich (talitasur@gmail.com)
Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen — Este trabajo analiza la resignificación del texto clásico, *La Odisea,* que César Brie llevó a escena junto a su grupo Teatro de los Andes. Luego de su experiencia en ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) elige Bolivia para desarrollar una actividad teatral con mirada política y compromiso social, renovando la concepción de la antropología teatral. En la obra teatral boliviana *La Odisea* habla de Latinoamérica, el exilio, la identidad, la pérdida. Los personajes adquieren una dimensión universal ya que nos recuerdan al mito, y a la vez los actores comparten la música, los bailes, las costumbres de la cultura boliviana, revelan el sentido de pertenencia de un pueblo. Brie relata su historia y emprende su *nostos* para vengarse también del olvido.

Palabras Clave: César Brie, *La Odisea,* dramaturgia, antropología teatral, teatro político.

Abstract — This paper analyzes the redefinition of the classic text, *The Odyssey*, which César Brie performed with his theatre company, Teatro de los Andes. Brie, formed at ISTA (International School of Theatre Anthropology), chooses Bolivia to develop his stage work with political gaze and social commitment; he renews the concept of theater anthropology. In the Bolivian play *The Odyssey* he talks about Latin America, exile, identity, loss. The characters get an universal dimension by the fact that they remind us of the myth , at once the actors share music, dances, customs of the Bolivian culture, they reveal the particular people's sense of belonging. Brie, tells his own story, he begins his *nostos* to take revenge over oblivion.

Keywords: César Brie, *La Odisea,* playwriting, political theater, theatrical anthropology.

"Palimpsesto. Quiero que el espectador vea a través de muchas capas y que viaje conmigo."
César Brie

Cesar Brie: nuevo teatro antropológico y compromiso político

Este trabajo analiza la resignificación del texto clásico, *La Odisea,* que César Brie; llevó a escena junto a su grupo Teatro de los Andes. Luego de su experiencia en la escuela de teatro antropológico de Eugenio Barba, elige Bolivia para desarrollar una actividad teatral con mirada política y compromiso social, renovando la concepción de la antropología teatral. En la obra teatral boliviana *La*

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_30

Odisea habla de Latinoamérica, el exilio, la identidad, la pérdida. Los personajes adquieren una dimensión universal al basarse en un texto clásico, recrean una historia conocida, mítica y a la vez muestran la música, los bailes, las costumbres de la cultura boliviana, revela el sentir particular de un pueblo, y relata la historia del propio Brie, quien emprende su *nostos* para vengarse también del olvido.

César Brie nació en Argentina en 1954; comenzó su experiencia con el teatro laboratorio en la Comuna Baires pero a consecuencia de amenazas y ataque de grupos paramilitares, a ese colectivo cultural en 1974 se autoexilió en Italia, fundó en 1975 el Teatro Tupac Amaru, hizo una importante carrera teatral en Europa, junto al Odin Theatre de Dinamarca a principios de la década del '90, decidió volver a América Latina, a Bolivia, donde funda el Teatro de los Andes. En 2009, trabajó en dos documentales de gran compromiso social: "Humillados y Ofendidos" y "Tahuamanu", documental sobre la masacre de Porvenir en la jungla boliviana el 11 de septiembre de 2008.

Brie es enfático y lucha contra los métodos o la sacralización de los maestros evitando que lo agrupen-identifiquen con el Teatro Antropológico de Eugenio Barba o con el movimiento de Creación Colectiva (Giraldo, 2002). No creo tampoco que seamos el nuevo teatro latinoamericano. No somos nuevos. (…) Todo me inspira pero soy otra cosa

Del mito al rito en la *Odisea*

César Brie explica que para estructurar *La Odisea* siguió tres caminos. En el primero sintetizó el mito de Homero para transformarlo en un texto contemporáneo; en el segundo creó escenas de personajes colectivos buscando que en ellas se reflejara un sentir personal, un yo íntimo "… estoy convencido que el coro, para tener sentido hoy en día, es un coro que debe reflejar lo íntimo. Lo íntimo que se aloja en todos nosotros. El yo que refleja el nosotros de algún modo, el colectivo reflejado a través de la cosa más personal. Eso es una búsqueda que estoy haciendo hace varios años que me interesa mucho" (Giovannini--Dansilio 2010); el tercer camino fue el tratamiento del tema de la migración, considerando que este tema surge con más urgencia al vivir en Bolivia, al ser un país con 7 millones de habitantes y casi 2 millones viviendo afuera, un país que ha sido vaciado (Giovannini –Dansilio 2010).

Los conflictos de índole socio-política son presentados al espectador quien los reconoce como fórmulas, escenas sociales típicas con la máscara del mito griego. La actriz Paola Oña, una de las integrantes, confirma el interés del grupo por este proceso de resignificación:

> El amor, la espera, la ausencia…la pasión…Nosotros hemos creado este espectáculo siempre pensando en la gente de Latinoamérica, de Bolivia…porque hablamos de un tema contemporáneo y fuerte… (P. Oña 2010)

Dos categorías de personajes establecen diálogo con el mundo clásico; personajes individuales hombres y dioses y los personajes colectivos: migrantes, pretendientes, esclavas, pueblo, deportados, funcionarias de migración, marinos, sirenas, vacas del sol, muertos en el Hades; en los que actuarán como el coro griego " un grupo de bailarines, cantantes y recitantes que toman la palabra colectivamente para comentar la acción a la cual están diversamente integrados" (Pavis 2003) nos detendremos en los últimos para observar la actualización del texto homérico porque reflejarán de manera más íntima y personal *La Odisea* de Brie.

> Nos referiremos al rito, entendido como una acción voluntaria y colectiva que sucede aquí y ahora, como acto que "pone en visión el mundo invisible y está en oposición al mito y lo revitaliza" (Sánchez 2009).

El mito se resignifica al darle un valor contemporáneo: el Odiseo homérico emprende su *nostos* en el tiempo del mito, pero Ulises Quispe o Ulises Choque es uno y todos los que emigraron, en distintos rituales del exilio; en nuestro tiempo presente. La escena se hace ritual cuando hace visibles para el espectador, a los latinoamericanos viajando a una tierra extranjera, enfrentando al monstruo de la ilegalidad, la persecución y la muerte, alejados de sus familias, añorando su lengua, su país de origen, humillándose, perdiendo la identidad como advierte Ulises: "Esta es una tierra de personas frías que en nadie confían. Siempre tienen prisa. Pasan la jornada cada uno en lo suyo. Y lo tuyo qué es?" (Acto 1, esc. 9)

La oposición rito –mito es equivalente a la diferencia entre el vivir y el pensar, se vive el rito en el teatro, actores y espectadores, partícipes de la misma ceremonia; el mito se piensa, se lee, se narra, se transmite, es ejemplo a seguir o evitar . El teatro ritual vivo, evoca el mito pero se nutre de los sentimientos de cada asistente al ritual; no es un ejemplo, es una pregunta, involucra a cada celebrante. Los rituales en el teatro antropológico reviven las acciones, trayéndolas al presente, cargándolas, agregando el sentimiento de todos los participantes de la ceremonia teatral.

Personajes colectivos en rituales del sufrimiento colectivo

Los Migrantes, los Pretendientes y las Esclavas, el pueblo, los muertos, las Vacas del sol y los Funcionarias, los Marinos Deportados, juegan como personajes-coro, los rituales sociales que movilizan cada escena. Los Migrantes, entre los que se incluye y destaca Ulises, representan el carácter colectivo del proceso migratorio en América Latina y en el resto de los países pobres y depredados del mundo. Si los colectivos pueden ocupar el lugar del Coro antiguo, el actor que habla saliendo del mismo, es actualización del corifeo:

> Ulises - Yo partí de Troya, o sea Bolivia, viajando en camiones y a veces a pie… (El grupo avanza Ulises habla en el medio) De Colombia fuimos ocultos en lancha hasta Guatemala. Éramos cuarenta. Navegamos lejos, el alma angustiada…Ya estábamos cerca cuando aparecieron botes guardacostas. El que nos llevaba, que habíamos pagado, empuñando un rifle nos arrojó al agua. Algunos se hundieron, no sabían nadar…(Acto 1, Esc. 1)

Del mito, Odiseo y sus hombres saliendo de Troya hacia Ítaca; en la obra de Brie parten Ulises y los Migrantes sintiendo una doble perdida, yéndose de Ítaca que ahora se llama México, puede ser Bolivia o Argentina, en definitiva todo país donde surge el grupo social de exiliados, quienes comparten una experiencia de padeceres de un tiempo y espacios cercanos y salen del lugar abstracto del mito. El público teatral partícipe del rito; reconoce el dolor del desarraigo en búsqueda de progreso, los expulsados de su país y el diseño de la escena típica sabiendo que siempre se repetirán como en espejos paralelos las acciones partir, viajar ocultos, angustiados, estafados, salvarse o morir, llegar para empezar de cero.

En el escenario se recrea una procesión, en tanto "acto de ir ordenadamente de un lugar a otro muchas personas con algún fin público y solemne, por lo común religioso" (RAE); los migrantes se dirigen hacia Estados Unidos; es un ritual de despedida, que los transformará en extranjeros ilegales; es la escena típica del destierro, en procesión marchan a la frontera, y una nueva secuencia reconocible se representa en la escena que aparece como un agobiante desierto suben a una combi; sufren extorsión, amenazas, llegan a tierra desconocida: "Sudamericanos, centroamericanos/ Cada día cruzaban de a mil la frontera / Yéndose hacia el norte, a Estados Unidos" (Acto1, Esc. 2).

Marchan en hileras con el orden de la resignación, dependiendo del coyote, guía a través de la frontera, que puede abandonarlos en el desierto si se complica la situación: "Procesión. /Como un rebaño, con los bules de agua, delante el coyote,/ bajo un sol de infierno /pasamos la línea entre las fronteras". (Acto 1, Esc. 11, 5). Los actores con un recurso del teatro de sombras multiplican la procesión, las sombras parecen abarcar a los hombres del pasado y del futuro, en oscuridad encienden velas que funcionan sobre el escenario como luminaria para los dedos de los actores convertidos en hombrecitos caminantes, los hacen marchar sobre un desierto de arena en proscenio (Acto 1, Esc. 11, 5). Marcha ; procesión que en la acepción religiosa, se realiza como sacrificio a cambio del favor de alguna deidad; esta es en cambio una procesión sacrificada sin dioses, recibe solo la posibilidad de acceder al sueño americano, a los trabajos que enumera para sus compañeros Ulises:

> Hacer los trabajos que los demás gringos no quieren hacer./ (Leen una carta)/ Peones de albañil, recoger tomates, trabajar la tierra,/ juntar la basura, colar

> el acero en las fundiciones. / Bajar a las minas sacando carbón, o asbesto o estaño./ Lo mismo que hacías allá en tu Bolivia, pero es otro el trato. (Acto 1, Esc. 11 , 9)

Los personajes colectivos abren y cierran la obra: las esclavas y los pretendientes. En la *Odisea* homérica, lugar del mito, Euriclea le informa a Odiseo que de 50 esclavas, 12 son merecedoras de castigo "se entregaron a la impudencia no respetándome a mí ni a la propia Penélope "(Canto XXII) . Ellas mismas retiran los cadáveres de los pretendientes y limpian la escena de la matanza antes de ser ahorcadas, cumpliéndose el mandato del mito, no traicionar al basileus; pero en la *Odisea* de Brie, las esclavas cumplen órdenes de Penélope, no van voluntariamente con los pretendientes, son solo una distracción entretenimiento de los pretendientes como refleja el diálogo entre Penélope y Antímaco: "Tengo el coche listo, ¿Vamos? / Hoy no, Antímaco, estoy muy ocupada/ Y no tendrás una eslava libre?/ Sí…Anfitea…Anfitea (Acto 1, Esc. 3).

Las esclavas encarnan el ritual de la espera femenina; Penélope sentada junto a las esclavas, abandonadas, esperando, aguardan el retorno de Ulises:

> (…) De noche escuchamos pasos en la calle, Pensamos: es él, finalmente ha vuelto./ (Entran los Pretendientes)/ Y los pasos siguen, entran a otra puerta. Y en la madrugada, barremos la acera, limpiamos la casa, todo queda en orden para cuando vuelva. Y así se nos va el tiempo otorgado. (Acto 1, Esc. 5)

Asistimos a otra resignificación cuando en la escena siguiente las esclavas son violadas, el poder de los pretendientes/violadores es exhibición; alarde de dominio; sobre la mujer, sobre el trabajador ilegal y su familia indefensa. Las mujeres esclavas que esperan son personaje colectivo por correspondencia con las esclavas homéricas y porque el desamparo coloca en situación de esclavitud; junto a Penélope-familia abandonada que espera; son las esclavas de una situación de pobreza endémica de latinoamericana, sin resolver. Sin embargo las esclavas sufren el mismo fin en las dos odiseas, el destino de los más indefensos solo cambiaría con el final, la guerra civil, en la propuesta de Brie.

El personaje colectivo Pueblo es "Todos" corea el éxito de Menelao, cantando y bailando; celebra que se cumpla el sueño de prosperidad en uno de ellos; en el festejo del casamiento de su hija, Menelao tiene incluso dólares prendidos a la solapa; su triunfo tras un pasado de ciudadano de segunda; actualiza el mito, aún Egipto, donde en el mito el Atrida hace fortuna; es reemplazado por la lista de lugares en los cuales los migrantes trabajan en todo tipo de empleos:

> Menelao: (...) Lo que aquí tú ves, salió del esfuerzo, luego de quince años de duro trabajo en el extranjero. No preguntes dónde. Albañil en
> Todos: Texas

Menelao: Taxista en Todos: Miami,
Menelao: Marine en Todos: Irak,
Menelao: Dealer en Todos: Las Vegas
Menelao: Y cornudo en Todos: Troya.

El Canto XI comienza en Homero con un ritual, la *nekyia* o invocación a los muertos. la ofrenda a la tierra invocando ayuda de los muertos; Brie lo toma para su obra se realiza para tener noticias de los que están más allá y saber cómo volver:

> Tomé la espada afilada y cavé una fosa/ Larga un metro y ancha lo mismo./ Dentro derramé una ofrenda para los difuntos/ Miel mezclada a leche y vino dulcísimo/ Encima esparcí la harina y el agua. (Acto 2)

En el mito Odiseo habla con su madre quien le informa sobre su familia, en la obra de Brie también con bella síntesis poética recibe las novedades:

> Anticlea - Penélope espera, tu hijo pregunta. /Tu padre está viejo, duerme con esclavos, /entre la ceniza al lado del fuego, /cubierto de trapos y llora por ti. /Y yo morí así: ni enferma ni vieja. /Fue la nostalgia por ti, (…) (Acto 2, Esc. 2, 3)

La imposibilidad de abrazar a la madre se transforma en un juego teatral, rico y nostálgico a la vez, metáfora del rito de ausencia: aquellos en el exilio están tan lejos se puede saber de ellos pero no tocarlos, como los muertos; luego las preguntas de los familiares desde el Hades son las preguntas de los familiares a la distancia:

> Muertos: ¿Ulises, sabes de mi padre?/Soy Epicasta, la madre de Edipo. / ¿No me reconoces, no me reconoces?/Dile a mamá que la extraño mucho/Soy Leda, la madre de Castor y Pólux. / ¿Me llevas contigo, me sacas de aquí?/Te dicto una carta para mis hermanos/Soy Clori, la bella…/Aquí no me acostumbro./ En este lugar todo está frío/¿Mis hijos, los viste? Se mueren un día, renacen el otro. /¿Quién vive en mi casa, ahora que he muerto? (Acto 2, Esc. 2, 2)

Tiresias, profetiza la llegada, como en el mito, mientras un personaje "Le coloca un chullo en su cabeza"; todas las relaciones que el espectador pudo establecer, reconocer, sentir se hacen inequívocas: subrayadas por este sombrero típico de los Andes, Ulises regresa a Bolivia, al lugar de origen, y su identidad será restituida.

Las Vacas personificadas, mujeres que toman sol en Bikini y comen yogurt, que hablan otra lengua solo dicen "Mmm Mmm" y Las Funcionarias que rechazan migrantes son otros personajes colectivos; que ayudan a conformar la escena típica del rechazo comparten el rol son la sociedad que

los desprecia, ignoran las preguntas que les hacen los marineros aunque se muestran desnudos y las ofenden, ellas evidencian que los migrantes nunca serán ciudadanos de primera, a pesar de la indignación de los migrantes ahora en su nuevo rol, personaje colectivo los deportados:

> Deportados - Tengo en orden los papeles. Nadie avisó de la visa. Déjenme llamar a casa. La puta que los parió. ¿Y mis hijos, quién los cuida? Yo también tengo derechos. Métanse el país en el culo. ¿Por qué escriben bienvenidos? Sé caminar, no me toquen mierdas. ¿Acaso les pedimos visa cuando vienen de visita? Pero si yo aprendí inglés. Déjenme buscar mis cosas. ¿Acaso cometí algún delito? Guachos, perros, cojudos. ¿Y la publicidad "más allá de las fronteras"? Que se les mueran sus hijos. Revienten en su veneno. ¿Y quién les hizo las casas? ¿Quién cosechó sus verduras? ¿Quién les alza la basura? ¿Quién les cuida sus ancianos? ¿Quién los coloca en sus tumbas? Muéranse todos bastardos. Ignorantes llenos de oro. Ávidos hijos de puta.

Música, danza y canto: la esencia ritual

Los actores componen y ejecutan su música en vivo, bailes, música y voz cantada, acentúan el carácter ritual.

Cada uno de los nueve integrantes del elenco se encarga de tocar cuando no le toca actuar. Guitarra, violín, chelo, tambor, clarinete y charango intervienen en las partituras creadas por el músico Pablo Brie (Arias 2010). Con la música el artista se apropia del lenguaje de la comunidad. El público conoce, melodías e instrumentos, se crea un ámbito familiar, fiesta de culturas. Los migrantes evocan a los compañeros perdidos al ritmo de una coreografía inspirada en dos danzas presentes en los carnavales, la Kullawada y el Potolo. Como el canto de Femio, hace recordar. Penélope baila con un soñado Ulises mientras dice: "… es la música…el deseo/ Él no está y yo lo sueño…" (Acto 1, Esc. 5, 4); Atenea cuenta los efectos del canto en Penélope:

> Oía el canto y lloraba,/ le hacía recordar los tiempos felices,/ tan breves, lejanos, el marido ausente./ Las noches de amor perdidas, distantes/ahora regresaban con esas palabras. (Acto1, Esc. 5, 4)

A Telémaco el canto lo ayuda a ver al padre, a sentirlo cerca, dice a su madre: "eso que te duele, que te quita el aire, me ayuda a vivir". La música acompaña el viaje en tren, antes de escapar de la "migra". Un ritmo de tambores, marca el relato de la agonía al cruzar el desierto (Acto 1, Esc. 11, 7); con danza encanta Circe a los marineros y en una danza invocación con versos de Vinicius de Moraes, despide a Ulises: "Que puedo decir yo del amor que tuve/ Que no sea inmortal visto que es llama /pero que sea infinito mientras dure."(Acto 2, Esc. 2, 2). Cantando las sirenas, reúnen imaginariamente a Ulises, Penélope y

Telémaco; percusión de trapos que golpean contra el suelo incita a la batalla, en la masacre de pretendientes y Femio, por cantor se salva, con un popurrí de temas populares solicitado por Ulises mientras Telémaco ultima a un pretendiente a palos (percusión); las esclavas "Cantan mientras sacan el cuerpo y limpian. Luego forman en fila. Femio entona un punteado" (Acto 2, Esc. 13, 2); con música se reencuentran Penélope y Ulises, y la guerra civil se prepara con un anuncio entre tambores, golpes de trapos y gritos al unísono.

Conclusión

César Brie consigue de este modo dejar su sello, al teatro antropológico de Grotowsky y Barba le suma el compromiso fuera del laboratorio, sin traicionar a sus maestros no se repite, busca un lenguaje propio. Con la *Odisea*, su línea de trabajo está trazada claramente, no concibe el teatro sin algo que comunicar, cumple con su premisa de que "El actor quiere inquietar, busca que el público haga un viaje de reconocimiento que se vuelva a conocer".

Bibliografía

Arias, S. (2010), *120 cañahuecas sirven de guía para la "Odisea*". Disponible en: http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/tragaluz/20100513/120--canahuecas-sirven-de-guia-para-%E2%80%9Cla-odisea%E2%80%9D_70354_129796.html 13/05/2010

Brie, C. (2009), *La noche anterior a la felicidad*. Disponible en: http://lanocheanterioralafelicidad.blogspot.com.ar/2009/10/cesar-brie.html 19/10/2009

Brie, C. (2009), *La Odisea*. Buenos Aires: CELCIT.

Giovannini, D., Dansilio, F. (2010), *El actor poeta en el sentido etimológico del término*. Disponible en: http://fondodetodo.blogspot.com.ar/2010_06_01_archive.html

Giraldo, D. (2002), "Entrevista a César Brie", *Teatro en Bogotá*. Disponible en: http://www.eltiempo.com/archivo/documento 15/03/2002

Grimal, P. (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Hopkins, C. (2010), "César Brie, entre el teatro y los documentales", *Página 12,* 22/2/10.

Oña, P. (2010), "Entrevista". Disponible en: http://www.citytv.com.co/videos/63828/entrevista-con-paola-ona-actriz-de-la-odisea-de-bolivia 25-03-2010

Pavis, P. (2003), *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

Sánchez, M. J. (2008), *El teatro, el cuerpo y el ritual*. Buenos Aires: INTeatro.

(Página deixada propositadamente em branco)

El escorpión blanco, una recreación de *Medea* (*The White Scorpion*, a recreation of *Medea*)

María Cristina Silventi (silventicris@gmail.com)
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen — Las palabras dichas por la nodriza a comienzo de *Medea* de Eurípides nos sirven para centrar el monólogo de *El escorpión blanco*, una recreación de la misma tragedia del dramaturgo Daniel Fermani: "[...] mi señora, consume su vida en su habitación nupcial, sin que las palabras de ningún ser querido lleven alivio a su espíritu" (141-143)[1]. El personaje femenino es presentado en el instante exacto de la peripecia, que es diferente a la tradicional, puesto que no es ni brusca ni repentina, sino que se prolonga a través de todo el monólogo. Las circunstancias que la han conducido a ese estado de desolación se reflejan en sus palabras. Inclusive el filicidio aparece como un tema más de este lamento, a veces a modo de anticipación, otras ya ejecutado, para luego volver a retomarlo más que como hecho concreto, como parte de un lamento que vuelve una y otra vez cíclicamente. Medea no es la maga, la hechicera mitológica, es una mujer que sufre la decepción de una promesa y el agobio de la vejez. Su desilusión la lleva a plantearse cuestiones existenciales de carácter intemporal: la vida, la muerte, la maternidad, la vejez. Con un movimiento pendular sus reflexiones oscilan entre el pasado, donde la presencia de su hombre marcaba la plenitud de su existencia y el presente desbordado por el vacío provocado por la ausencia masculina.

Palabras clave: desengaño, maternidad, vida, muerte.

Abstract — The words spoken by the nurse at the beginning of Euripides' Medea serve us to focus on the monologue of *The White Scorpion*, a recreation of the same tragedy by the playwright Daniel Fermani: "[…] my wife, consumes her life in her bridal room, without no words from any nearest people bringing relief to her spirit" (141-143). The female character is presented at the exact moment of the incident, which is different from the traditional since it is neither abrupt nor sudden, but extends throughout the monologue. The circumstances that have led her to that state of desolation are reflected in her words. Even the filicide appears as an extra issue of this lament, some times as an anticipation, others already executed, to be taken up later as part of a lament that returns again and again cyclically rather than as a concrete fact. Medea is not the magician, the mythological sorceress, she is a woman who suffers the disappointment of a promise and the burden of old age. Her disappointment leads her to consider existential questions of a timeless character: life, death, motherhood, old age. With a back and forth movement her reflections swing between the past, where the presence

[1] Medina González, A. y López Férez, J. (trad.) (2000). *Eurípides. Medea*. Madrid: Gredos.

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_31

of a man marked the fullness of her existence, and the present, overflowed by the emptiness caused by the male absence.

Keywords: disappointment, maternity, life, death.

La pieza del dramaturgo mendocino, Daniel Fermani, es una propuesta original desde su misma estructura, pues es breve y consiste en un monólogo expuesto por la protagonista. Pero además, realiza otros aportes singulares en el planteo temático. Para poder referirnos a estas innovaciones con más claridad, vamos a partir del mito y luego recorrer los principales puntos de la tragedia de Eurípides, *Medea*, de modo de poder establecer una comparación entre las dos mujeres.

El mito de Medea según Apolodoro

Según la mitología, cuando Jasón llegó a la Cólquide a buscar el vellocino por encargo de Pelias, rey de Yolco, se encontró con Eetes, soberano del lugar. Este, antes de entregarle el vellocino, le impuso una prueba: uncir los toros, regalo de Hefesto que "estaban provistos de pezuñas de bronce y arrojaban fuego por la boca" (Libro 1, 23)[2]. A continuación, Apolodoro coloca en primer plano a Medea que había estado observando a Jasón y se había enamorado de él:

> Mientras Jasón cavilaba cómo uncir los toros, Medea se enamoró de él; era una hechicera, hija de Eetes y de la oceánide Idía. Temiendo que los toros destrozaran a Jasón, prometió, sin conocimiento de su padre, ayudarle a uncirlos y conseguir el vellocino de oro si juraba tomarla por esposa y llevarla en su viaje a la Hélade. (1, 23)[3]

Por esta misma fuente sabemos que luego de obtener el vellocino, Jasón se hizo a la mar junto a Medea y su hermano Apsirto, a quien la propia hermana asesinó y lo fue arrojando por partes al mar para retrasar la persecución de su padre. Luego de cuatro meses de viaje, llegaron a Yolco y Jasón entregó el vellocino a Pelias. El héroe como quería vengarse del rey, pidió a Medea que por intermedio de sus poderes le diera muerte. "Esta se dirigió al palacio y persuadió a las hijas de Pelias a que despedazaran y cocieran a su padre, prometiéndoles

[2] Para las traducciones de Apolodoro, Calderón Felices 2002. Para la fuente, Frazer 1954. οἳ χαλκοῦς μὲν εἶχον πόδας, πῦρ δὲ ἐκ στομάτων ἐφύσων (1. 9. 23).

[3] ἀποροῦντος δὲ τοῦ Ἰάσονος πῶς ἂν δύναιτο τοὺς ταύρους καταζεῦξαι, Μήδεια αὐτοῦ ἔρωτα ἴσχει· ἦν δὲ αὕτη θυγάτηρ Αἰήτου καὶ Εἰδυίας τῆς Ὠκεανοῦ, φαρμακίς. δεδοικυῖα δὲ μὴ πρὸς τῶν ταύρων διαφθαρῇ, κρύφα τοῦ πατρὸς συνεργήσειν αὐτῷ πρὸς τὴν κατάζευξιν τῶν ταύρων ἐπηγγείλατο καὶ τὸ δέρας ἐγχειριεῖν, ἐὰν ὀμόσῃ αὐτὴν ἕξειν γυναῖκα καὶ εἰς Ἑλλάδα σύμπλουν ἀγάγηται. (ibid.1. 9. 23).

rejuvenecerlo con sus drogas [...] (1. 27)[4]. Luego Acasto, el hijo de Pelias, expulsó de Yolco a la pareja. "Estos llegaron a Corinto y vivieron felices durante diez años, hasta que Creonte, rey de Corinto, prometió dar a su hija Glauce a Jasón quien abandonando a Medea se casó con ella" (1. 28)[5].

La tragedia de Eurípides

En esta obra la nodriza cumple con la función específica del prólogo trágico y recuerda al público todo ese pasado que relaciona a Medea con Jasón hasta el momento en que este la abandona. Agrega, además, un tema indispensable para poder comprender la profundidad del agravio que Jasón ha infligido a Medea, esto es: Jasón ha faltado a los juramentos[6] que le había dado respecto de su fidelidad: "Y Medea, la desdichada, objeto de ultraje, llama a gritos a los juramentos, invoca a la diestra dada, la mayor prueba de fidelidad, y pone a los dioses por testigos del pago que recibe de Jasón"[7] (20-24)[8]. En su parlamento la nodriza nos describe el estado anímico de la protagonista completamente destruida[9] pues su buena fe ha sido traicionada. Medea consideraba que su matrimonio con Jasón a pesar de no poseer la anuencia de su padre, había sido un acuerdo basado en el amor y en la buena fe de la palabra empeñada y por eso había traicionado a los suyos, lo había seguido y le había dado hijos[10]. Esta falta de reciprocidad, por parte de Jasón, es el peor ultraje y por esto se desencadena la peripecia principal. A partir de este momento, Medea se debate entre el aniquilamiento moral, que

[4] ἡ δὲ εἰς τὰ βασίλεια τοῦ Πελίου παρελθοῦσα πείθει τὰς θυγατέρας αὐτοῦ τὸν πατέρα κρεουργῆσαι καὶ καθεψῆσαι, διὰ φαρμάκων αὐτὸν ἐπαγγελλομένη ποιήσειν νέον. (ibid. 1. 9. 27).

[5] Οἱ δὲ ἦκον εἰς Κόρινθον, καὶ δέκα μὲν ἔτη διετέλουν εὐτυχοῦντες, αὖθις δὲ τοῦ τῆς Κορίνθου βασιλέως Κρέοντος τὴν θυγατέρα Γλαύκην Ἰάσονι ἐγγυῶντος, παραπεμψάμενος Ἰάσων Μήδειαν ἐγάμει. (ib.1. 9. 28).

[6] El valor de la palabra empeñada era importantísimo entre los griegos que no necesitaban papeles para cumplirlas. Antígona hace referencia a estas leyes no escritas, pero de origen divino y por lo tanto, más válidas que las institucionales: "No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses" (S. *Ant*. 454-455). Alamillo 1992.

[7] Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη / βοᾷ μὲν ὅρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται / οἵας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ. Trad. Way 1958.

[8] Sigo la traducción de Medina González, López Férez 2000.

[9] Afirma López Férez 1988: 385: "[...], desde sus primeras obras Eurípides se preocupa por la actitud anímica de los personajes, expresando hábilmente el intrincado mundo de los sentimientos y las pasiones y mostrándose experto consumado en expresar las emociones íntimas, desde la cólera implacable de Medea, los desvanecimientos amorosos de Fedra, y la locura de Orestes, hasta la actitud, ya pacífica, ya desbordante y salvaje de las bacantes".

[10] Al respecto afirma Gambón 2009: 54: "Claramente se trata de una unión no convencional, fundada en la reciprocidad y sellada por los juramentos y las diestras estrechadas, un vínculo contractual que contrasta sensiblemente con la nueva unión real escogida por Jasón que sigue las pautas de un acuerdo homosocial entre *kyrios*".

se traduce en un estado físico de abatimiento y la indignación vengativa que crece en el odio hasta las últimas consecuencias.

También a través de la nodriza conocemos el carácter de su ama y parte de lo que comenta sirve de anticipación de lo que va a suceder en la obra:

> Ella odia a sus hijos y no se alegra al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado, [pues su alma es violenta y no soportará el ultraje. Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado, entrando en silencio en la habitación donde está extendido su lecho, o que vaya a matar al rey y a su esposa y después se le venga encima una desgracia mayor], pues ella es de temer. (36-45)[11]

En el diálogo posterior entre el pedagogo y la nodriza se agrega un dato más que aumentará la situación desgraciada de Medea: "Pedagogo - He oído a alguien, [...] que Creonte, soberano de esta tierra, iba a expulsar de este suelo a estos niños con su madre" (67-74)[12].

La nodriza, como único recurso a su alcance, trata de mantener alejados a los niños de su madre, tal es la desconfianza que siente respecto de su señora:

> Entrad, todo irá bien, dentro de la casa, hijos. Y tú, tenlos lo más apartados que puedas y no los acerques a su irritada madre, pues ya la he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo. No cesará en su cólera, lo sé bien, antes de desencadenarla sobre alguien (89- 94)[13].

Es interesante destacar la relevancia que tienen en las tragedias de Eurípides los personajes que pertenecen a una capa social inferior. Frecuentemente aportan comentarios de carácter sentencioso que agregan conceptos muy relacionados con la época. Así, por ejemplo, el pedagogo afirma: "Las antiguas alianzas ceden el paso a las nuevas y aquel ya no es amigo de esta casa" (76-77)[14]. Versos lapidarios que están presentando una situación muy común en la época, pues Creusa (hija de Creonte) lleva ventaja sobre Medea, aun cuando esta última haya conformado una familia. Acorde con la ley contemporánea de Pericles, Medea

[11] στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὁρῶσ' εὐφραίνεται. / δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλεύσῃ νέον· / βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς / πάσχουσ'· ἐγᾦδα τήνδε, δειμαίνω τέ νιν, / [μὴ θηκτὸν ὥσῃ φάσγανον δι' ἥπατος, / σιγῇ δόμους εἰσβᾶσ', ἵν' ἔστρωται λέχος, / ἢ καὶ τύραννον τόν τε γήμαντα κτάνῃ / κἄπειτα μείζω συμφορὰν λάβῃ τινά.] / δεινὴ γάρ.

[12] Παιδαγῶγος - ἤκουσα του λέγοντος [...] ὡς τούσδε παῖδας γῆς ἐλᾶν Κορινθίας / σὺν μητρὶ μέλλοι τῆσδε κοίρανος χθονὸς / Κρέων.

[13] ἴτ', εὖ γὰρ ἔσται, δωμάτων ἔσω, τέκνα. / σὺ δ' ὡς μάλιστα τούσδ' ἐρημώσας ἔχε, / καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένῃ. / ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ' ὥς τι δρασείουσαν· οὐδὲ παύσεται / χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τινα.

[14] Παιδαγῶγος - παλαιὰ καινῶν λείπεται κηδευμάτων, / κοὐκ ἔστ' ἐκεῖνος τοῖσδε δώμασιν φίλος.

era una extranjera y por tanto el matrimonio no tenía validez[15]. Todo lo contrario ocurre con Creusa cuyo futuro matrimonio sería consolidado con una unión que respetará "las pautas de un acuerdo homosocial entre *kyrioi*" (Gambón 2009: 54).

Medea, sin dudas, está en condiciones de inferioridad absoluta, abandonada, de origen extranjero lo que implica exclusión social y en un futuro cercano, exiliada.

El porqué del exilio lo conocemos unos versos más adelante, cuando se presenta ante ella el mismo Creonte y le manifiesta el temor de que tome represalias, pues conoce su naturaleza heredada: "[...] eres de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas [...]" (85)[16].

En efecto, según la mitología, Medea era nieta de Helio y de la maga Circe. Otras tradiciones míticas, como por ejemplo la que sigue Diodoro, Medea es hija de Hécate, patrona de las magas[17]. Ella misma se reconoce como nieta del sol y se dice a sí misma: "[...] tú, hija de un noble padre y progenie del Sol" (406)[18]. Lo cierto es que es conocida por su carácter de hechicera y en la tragedia esto se manifiesta en los obsequios que le envía a Creusa: un peplo y una corona de oro envenenados, que causarán su muerte y la de su padre. Los regalos son portados por sus propios hijos y con esta acción se cierra un círculo inevitable. Medea ha sido abandonada, no puede regresar a su *oikos* pues ha destruido todo lazo con este, en Corinto nunca dejará de ser extranjera y con fama justificada de hechicera, exiliada no tiene adónde ir y los corintios buscarán vengar la muerte del rey y Creusa en sus hijos. Todo esto sumado al temor de ser el motivo de la risa de los ciudadanos, la empuja a la decisión extrema de ultimar a sus hijos, pues de este modo se vengará en lo que más duele al hombre griego, su progenie. Al respecto comenta Hall (1997: 106): "The destruction of the kinship line is a major theme in tragedy. [...] it is a reason why Medea Chooses for Jason not his own death but the death of his new wife (On whom he could beget new heirs) and the deaths of his sons [...]".

El escorpión blanco

En la recreación que el dramaturgo Daniel Fermani hace de esta tragedia, encontramos elementos que se vinculan estrechamente con la obra griega y el mito, pero también reconocemos aportes originales que dan al personaje una perspectiva renovada.

---

[15] Al respecto afirma Hall 1997: 104: "The polis consisted of a multiplicity of households, and it was in the household that the citizen body reproduced itself; the Athenian's claim to the privileges of citizenship depended upon his ability to prove that he emanated from a legitimate union of two Athenians, at least after 451 BC".

[16] σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις.

[17] Ver Grimal 2008: 336.

[18] γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἡλίου τ' ἄπο.

En el epígrafe conocemos el fundamento de la selección del título: "En este raro tipo de escorpión blanco, la hembra destruye la cría cuando el macho abandona el nido". Es decir, que el autor desde un comienzo está aludiendo a una reacción instintiva más que humana en Medea y veremos que de las características principales que hemos visto con antelación en las fuentes, solo busca resaltar la pasión desenfrenada de la protagonista y el poder destructivo del incumplimiento de la promesa dada.

El mismo abatimiento que, como hemos visto, describe la nodriza en la tragedia de Eurípides, lo percibimos aquí a través de las palabras cargadas de amargura y escepticismo de la mujer. Su monólogo, por momentos se asemeja a un "libre fluir de la conciencia" que deja entrever el desencanto y abandono de su persona. El nuevo matrimonio de Jasón ya está consumado y la obra sólo presenta las consecuencias de esta traición. El tempo interior del monólogo es lento, casi detenido y su punto de partida es la peripecia trágica que no es brusca, sino que opera como desencadenante de todo el monólogo. Con movimiento pendular la protagonista oscila entre un pensamiento que se extiende más allá de su problemática personal y el replanteo de su propia existencia.

Comienza el monólogo haciendo referencia al ciclo de la vida en su eterno devenir a través del recurso clásico del *ubi sunt*:

> Vida y muerte en perfecta armonía. Perecía la semilla para dejar paso al tallo vigoroso. ¿De dónde surgía? ¿De dónde esa rama verde erguida y esas hojas De dónde habían nacido De qué fuerza Y esos pimpollos y luego esos pétalos de un color que nunca antes De dónde De dónde si no de la amorosa batalla entre vida y muerte Del abrazo silencioso que libera y arranca y abre el camino a la luz[19].

La elisión de signos gráficos así como los espacios en blanco hacen visible el carácter ambiguo de las interrogaciones retóricas. A veces, el discurso se prolonga, como si la protagonista quedara por momentos en un estado de vacío mental, de enajenación.

La devoción de Medea hacia Jasón y la traición de este adquieren una dimensión cósmica y lo que debiera ser necesario y natural para la vida, se detiene y transforma en dolor enfermizo en la protagonista, que todo lo observa desde esta perspectiva de profundo rencor.

La vida ha perdido el sentido, pues Jasón ha atentado contra lo más sagrado que implica una promesa y ha quebrado la seguridad y la reciprocidad que supone el juramento. La destrucción de esta lealtad, la mentira es lo que enferma a Medea, pues la considera como un acto impropio y opuesto a la naturaleza y

[19] Fermani 2012: 1.

al hombre: "Mentir no pueden los elementos. Mentir no pueden las voces que libera la montaña, el canto mudo de las piedras de mi calle. Mentidas no fueron las palabras que un día sentí rozar y atravesar mi cuerpo joven"[20].

La decepción alimenta una pasión diferente que la paraliza, pues el abandono de su hombre implica dejarla en un estado marginal de la vida, por eso el fluir vital también se detiene. El lugar que ella ocupaba como seguro, el *oikos* al que antes hemos hecho referencia, ha desaparecido. Junto con la mentira, Medea pierde su espacio social y lo que ella consideraba como un estado permanente se ha derrumbado:

> ¿Es posible?
> Siempre. Gritaban la tierra. Siempre, murmuraba el agua en los océanos tempestuosos.
> Siempre, dijo el aire y diseñó las nubes y su lluvia fecunda[21].

Para Medea la promesa era tan cierta como la existencia misma de la tierra y sus océanos, era el fundamento de su amor. Pero la mentira fue más fuerte y su poder, devastador. Todo se modifica a partir de esto:

> Pero otra verdad se impuso sobre la Tierra. Y esa verdad ha barrido todo lo demás. Piedras hojas viento océanos aire nubes Aquello que conocí y callé. Nada de todo aquello que era es ya. Nada que sea testigo de la mano protectora de la vida y su dulce caricia sobre la cara devastada de Este Día Funesto[22].

La falta de puntuación hace de la enumeración un "libre fluir" como si por un instante Medea tomara conciencia de su situación y esto se ve acentuado por la interrogación retórica que dirige a sus hijos a continuación, como si recién los descubriera: "Hijos míos, ¿por qué lloran?"[23]. A su vez, la interrogación delimita un segundo momento que se extiende hasta el final y que se relaciona con la idea de la muerte y la venganza: «Mensajero de la muerte soy, que no de la vida. Ha terminado el tiempo que el ritmo de las cosas señalaba para sellar entre vida y muerte una alianza. Ha quedado la muerte, y es a ella que yo estoy anunciando»[24].

El cuestionamiento de Medea nos recuerda la tragedia de Eurípides (799-780): "¿Qué ganancia tengo con vivir? No poseo ni patria, ni casa, ni refugio de mis males". En el monólogo Medea ve como concluida su vida. No espera nada. "Seré nadie. Y mis hijos. Nadie serán. Como nadie es todo aquello que de la muerte se vuelve posesión"[25].

[20] Fermani 2012: 1.
[21] Fermani 2012: 1.
[22] Fermani 2012: 1.
[23] Fermani 2012: 1.
[24] Fermani 2012: 1.
[25] Fermani 2012: 2.

En un espacio indeterminado, es la mujer cansada que entre lamentos analiza su propia existencia, la decisión de ser madre para justificar su presencia y la devoción por su hombre. Una devoción que se altera en enfermedad y muerte. Porque ahora es la mujer despreciada por su vejez y desplazada por otra más joven. Un estado que ella misma describe con cruel realismo en la presencia silenciosa de la nodriza y que se constituye en su propio espejo: "rostro surcado", "paso arrastrado", "manos deformes", "cuerpo retorcido", "Sombra no luz y mal olor", "olor a olvido"[26].

Con diferentes recursos el autor ha sabido expresar el debate interior de la protagonista. Así, por ejemplo, mediante un *oxymoron* manifiesta el amor por sus hijos y el odio a Jasón "Hijos amados Odiados pedazos de su adorada carne"[27]. Por momentos, toda la fuerza de su odio vengativo se deshace cuando surge en Medea su amor maternal y se refiere a sus hijos como seres frágiles. El uso del diminutivo "cuerpitos blancos delicados" o de la comparación, cuando hace referencia a los párpados de sus niños como "alas diminutas de las luciérnagas en las noches de verano" ilustran este sentimiento. Es la madre que en la indefensión de sus hijos manifiesta su profunda ternura. Sin embargo, ese momento de debilidad es solo un breve instante y lo cierra con una frase sentenciosa: "Pasión les dio la vida Pasión se las quitó"[28].

La originalidad del autor

Contrariamente a la tradición mítica en donde uno de los elementos principales de la figura de Medea era su cualidad de hechicera, en la obra es presentada como una mujer común, cuyo odio la hace desear tener poderes especiales para vengarse: "Bruja quisiera ser Bruja y maga para quemar viva aquella joven inconsciente que me lo roba [...]"[29].

Por otra parte, Medea es presentada como una mujer vieja, cualidad que la coloca en absoluta desventaja frente a la "avasalladora furia de la juventud" de su rival.

En su monólogo se manifiesta el odio hacia su hombre, pero también hacia sí misma. Es este doble odio el que justifica la muerte de sus hijos. Ella los mata para evitarles el sufrimiento que implica vivir: "¿Saben lo que es crecer? ¿Querían conocer la madurez? Si la muerte les doy como una vez la luz les di es también para ahorrarles este dolor"[30].

Pero también para impedir que en el futuro se parezcan a su padre, cuya

[26] Fermani 2012: 3.
[27] Fermani 2012: 3.
[28] Fermani 2012: 3.
[29] Ib.4.
[30] Ib.3.

conducta no es de hombres y por eso la imagen de Jasón se ha desdibujado para Medea y ahora lo ve como un ridículo "fantoche".

El ensimismamiento se acentúa en el fluir desordenado del discurso. Preguntas, respuestas, inclusive son confusos los tiempos referidos a la muerte de sus hijos. Por momentos, la madre les habla como si ya estuvieran muertos "Ah, ¿en qué infierno vagan [...]" y luego los llama, en el mismo fragmento, "aférrense a mi falda y lloren"[31].

La intervención de la nodriza es solo una excusa para acentuar aún más la terrible visión que tiene sobre la vejez. Su llanto es parte de la flaqueza y debilidad de los viejos "Llorás, vieja tonta" "Secá esas lágrimas estúpidas"[32]. La nodriza es la presencia muda de la vejez, que atiende a otra vieja, Medea. Con movimiento mecánico le cepilla sus cabellos en un intento por quitar las hebras blancas que evidencian el paso del tiempo.

La comunión que existe entre ambas mujeres le permite a Medea abandonarse en el regazo de su nodriza, compañera de toda una vida, pero su debilidad dura instantes.

El tempo se agiliza, Medea habla a sus hijos ya muertos. Luego ordena a la nodriza que los cubra y casi al mismo tiempo, observa que es de día.

A un solo párrafo reduce la justificación de su acto: "Llorar lo quiero ver. Llorar por mí por mi juventud perdida por mi carne marchita no lo he visto. Entonces llorar por estas muertes irremediables lo quiero sentir. [...] Bálsamo será para mi pecho de madre asesina su pena"[33].

Finalmente la mujer bárbara euripídea que huye sobre un carro tirado por dragones alados con los cadáveres de sus hijos y que en breve diálogo con Jasón le anuncia su pronta muerte, es reducida en esta pieza a una simple mujer que ordena a su nodriza anunciar su propia locura.

Con el día, Medea enfrenta los hechos. Su vigilia ha durado lo que el monólogo. Sin embargo, nos da la impresión de que ha pasado largo tiempo en un estado de postración acompañada de los cadáveres de sus hijos y de la nodriza y si bien toma, por momentos, conciencia de esas presencias, vuelve una y otra vez a su lamento. Un lamento que parece un murmullo de rezo, donde se cuestiona el sentido de su propia existencia al punto de llegar a despreciarla.

Sus últimas palabras sólo expresan órdenes, ni siquiera manifiestan emoción. Es la mujer destruida que ya no tiene nada que perder. Nos deja la impresión de que ni siquiera le importa qué ocurrirá con Jasón, así como tampoco qué pasará con ella.

[31] Ib.3.
[32] Fermani 2012: 4.
[33] Fermani 2012: 5.

Bibliografía

Fuentes

Fermani, D. (2012), *El escorpión blanco*. Sin publicar.

Frazer, J. (1954), *Apollodorus. The Library*. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press: London: William Heinemann, v. I.

Way, A., Page, T. *et alii* (1958), *Euripides*. IV. The Loeb Classical Library, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinemann.

Traducciones

Alamillo, A. (1992), *Sófocles. Tragedias*. Madrid: Gredos.

Calderón Felices, J. (2002), *Apolodoro. Biblioteca*. Madrid: Akal.

Medina González, A., López Férez, J. (2000), *Eurípides. Tragedias*. I. Madrid: Gredos.

Bibliografía específica

Hall, E. (1997), "The Sociology of Athenian tragedy", in Easterling, P., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.

Gambón, L. (2009), *La institución imaginaria del oíkos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur- Ediuns.

Grimal, P. (2008), *Diccionario de Mitología*. Buenos Aires: Paidós.

López Férez, J. A. (1988), *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Cátedra.

Index nominum et locorum

Abellán, José Luis - 200
Acevedo, Jesús T. - 195
Actos
10. 11-15 - 50 n. 11
Aélion, Rachel - 141, 141 nn. 4-6, 142, 142 n. 7, 149
Agustín, San - 57 n. 43
Alamillo, Assela - 347 n. 6, 354
Alatorre, Antonio - 36 n. 6, 45
Alazrak, Benito - 211, 213, 215
Amor, amor, amor ... - 213
Café Colón - 215
La viuda - 211, 213, 215
Las tres perfectas casadas - 215
Los jóvenes amantes - 215
Raíces - 215
Alcalá-Zamora, José - 37 n. 12, 45, 46
Alcalde Martín, Carlos - 103
Alceo - 49 n. 6
Fr. 6 - 49 n. 6
Fr. 208 - 49 n. 6
Fr. 249 - 49 n. 6
Alemany, José - 74
Allocco Garin, Roberto - 322 n. 1, 334
Almodóvar, Pedro - 212, 216
Hable con ella - 212
Alsina Clota, José - 80
Alvar, Manuel - 89
Amadori, Luis César - 212
Ambrosio, San - 57 n. 43
Andino Moscoso, Peky - 201-209
Edipo rey y su señora mamacita - 201-209
Andrachuck, G. P. - 55 n. 34, 59
Andrade, M. M. de - 235 n. 11, 237
Angelelli, Guillermo - 298
Asterión - 298
Angenot, Marc - 201, 202, 202 nn. 3-4, 209, 227
Anouilh, Jean - 151, 153, 154, 155, 156, 156 n. 6, 157, 157 nn. 7-8, 160, 171, 172, 173, 174, 174 nn. 9-11, 13-14, 175, 175 n. 16, 177, 177 nn. 23-24, 179, 179 nn. 32-34, 180, 180 n. 34, 181, 284
Antígona - 151, 153, 155, 179, 179 n. 34
Médée - 171, 172, 181
13 - 177 n. 23
21 - 179 n. 32
22-23 - 179 n. 23
36 - 175 n. 16
40 - 177 n. 24
52 - 175 n. 16
70 - 174 n. 11

71-72 - 174 n. 14
88 - 174 nn. 9-10
89 - 174 n. 13
Pauvre Bitos ou le Dîner des têtes - 180 n. 34
Apollinaire, Guillaume - 127-137, 295
Les mamelles de Tirésias - 127-137
64 - 131
99 - 134
100 - 128, 129
102 - 134
104 - 134
138 - 131
140 - 133 n. 13
Apolodoro - 346, 354
Biblioteca - 354
1. 9. 23 - 346 n. 3
1. 9. 25 - 250 n. 1
1. 9. 27 - 347 n. 4
1. 9. 28 - 347 n. 5
1. 23 - 346
1. 27 - 347
1. 28 - 347
Apolonio de Rodas - 48
Aquiles Tacio - 37 n. 13
Leucipa y Clitofonte - 37 n. 13, 140
Ara, Federico - 300
Aran de Meriles, Pampa - 227
Arango, Manuel Antonio - 38 n. 17, 45
Arellano, Ignacio - 47 n. 1, 48 nn. 3-5, 49, 49 n. 6, 50, 50 n. 11, 51, 51 nn. 13-16, 53 n. 24, 54, 55, 56 n. 38, 58, 59
Argote de Molina, Gonzalo - 36 n. 6
Discurso sobre la poesía castellana - 36 n. 6
Arias, Sandra - 341, 343
Aristófanes - 134, 259, 298
Acarnenses
1231 - 134
Aves - 298
Tesmofórias
1226 sqq. - 134
Aristóteles - 136, 140, 148, 148 nn. 11-12, 149, 154 n. 3, 155, 241, 244, 247
Ética a Nicómaco - 149
Metafísica - 136
1005b 18 sqq. - 129 n. 6
Poética - 136, 140, 247
1448b 5-6 - 130 n. 7
1452b 15-18 - 241
1452b 23-24 - 132 n. 10
1453a - 154 n. 3
1454b - 42
1456a 25-27 - 132
1456a 26-27 - 244
Arráez Llobregat, José Luis - 112, 113
Artaud, Antoine - 133 n. 16, 136, 168, 170
Assis Rojo, Mirta Estela - 227
Atienza, Alicia - 24, 319
Aub, Max - 214
Audivert, Pompeyo - 23, 298
Ayala, Francisco - 71-80
Cazador en el alba - 75
De 'Histrionismo y representación' - 73
De la eternidad del arte, o 'el hombre de mundo' - 73
La cabeza del cordero - 71, 75
La paradoja de la comedia - 72
Los usurpadores - 71-80
Recuerdos y olvidos - 78, 80
San Juan de Dios - 76
Azcue, Verónica - 92 n. 5, 102

Bach, Johann Sebastian - 98, 304
Bachofen, Johann Jakob - 178 n. 31
Das Mutterrecht - 178 n. 31

Baffie, Laurent - 299
Toc toc - 299
Balmaceda, Carlos - 221
El puñal de Dido - 221
Bañuls Oller, José Vicente - 92 n. 5, 97 n. 17, 100 n. 20, 102, 281
Barata, José de Oliveira - 115, 116 n. 5, 124
Barba, Eugenio - 129, 130, 136, 335, 336, 342
Barbachano Ponce, Miguel - 214
Lola de mi vida - 214
Barei, Silvia - 220 n. 1, 227
Barranco, M. Isabel - 143, 149
Barreda, Gabino - 198
Barrenechea, Ana María - 200
Barthes, Roland - 82, 82 n. 1, 89, 109 n. 4, 111, 111 n. 5, 112, 113, 220, 252, 252 n. 8, 259
Baslez, Marie-Françoise - 45
Bassnett, Susan - 281
Bataillon, Marcel - 55 n. 34, 59
Baudelaire, Charles - 170, 175 n. 15, 181
Les fleurs du mal - 175 n. 15, 181
Baumgartner, Alexander - 51, 59
Bauzá, Hugo - 270
Bayo, Manuel - 92 n. 5
Ahora en Tebas - 92 n. 5
Beauvoir, Simone - 179
Deuxième Sexe - 179
Beckett, Samuel - 186
Belardinelli, Anna M. - 102
Bénézet, Mathieu - 172, 172 n. 1, 181
Bérard, Victor - 198
Bergamín, José - 92 n. 5
La sangre de Antígona - 92 n. 5
Bergson, Henri - 281
Bernabé, Alberto - 251 n. 3, 259
Bertrán Almería, Luis - 227
Bessière, Jean - 227
Bianchi, Olivier - 24
Biebel, Gabriela - 300, 301
Bjurnström, Carl Gustav - 172 n. 4, 181
Blanchart, Pascal - 181
Bo, Armando - 212
Boccaccio, Giovanni - 48 n. 2
Genealogia deorum gentilium - 48 n. 2
13. 26 - 48 n. 2
Bodoc, Liliana - 261
Los días del fuego - 261
Bontempo, Martín - 301
Borgal, Clément - 174 n. 12, 181
Borges, Jorge Luis - 221
El escritor argentino y la tradición - 221
Bosch Juan, M. del Carme - 102
Bosch Mateu, M. - 102
Bottini, Angelo - 251 n. 3, 259
Botton, F. V. - 115 n. 2, 119 n. 8, 124
Bourgeois, Louise - 28
Boytler, Arcady - 212
La mujer del puerto - 212
Bowers, Maggie Ann - 93 n. 8, 102
Brecht, Bertolt - 154 n. 3, 284
Breton, André - 161, 162, 163, 170
Brie, César - 335-343
La Odisea - 335-343
1. 1 - 338
1. 2 - 338
1. 3 - 339
1. 5 - 339
1. 5. 4 - 341
1. 9 - 337
1. 11. 5 - 338
1. 11. 7 - 341
1. 11. 9 - 339
2 - 340

2. 2. 2 - 340, 341
2. 2. 3 - 340
2. 5 - 338
2. 13. 2 - 342
Brie, Pablo - 341
Brignone, Germán - 112, 113
Brioso Sánchez, Mássimo - 18 n. 6, 24, 36 n. 3, 45
Brioso Santos, Héctor - 36 n. 3, 45
Brunel, Pierre - 283, 283 n. 2, 295
Buarque, Chico - 229-237
Gota d'Água - 229-237
Buber, Martin - 25, 25 n. 1, 26, 30, 32
Buñuel, Luis - 215, 216
Burkert, Walter - 102, 251 n. 3, 259
Buero Vallejo, Antonio - 81-89
La tejedora de sueños - 81-89
Buffière, Félix - 55 n. 35, 59

Caballero Sánchez, Raúl - 103
Cabañas, Pablo - 57 n. 42, 59, 259
Cabellos, B. - 310
Cagnola, Ariel - 301
Calame, Claude - 251 n. 3, 259
Calderón de la Barca, Pedro - 35-46, 47-61
Andrómeda y Perseo - 47 n. 1, 53 n. 26, 54 nn. 28, 30-31, 55
144 - 52 n. 18
779-782 - 52 n. 18
1207-1213 - 54 n. 31
Darlo todo y no dar nada - 40
El divino Jasón - 47-61
71-72 -
73-76 - 49
77 - 50
85-86 - 49
89-92 - 49
93-96 - 51 n. 14
96-97 - 50 n. 11
101-104 - 51 n. 14
108-110 - 51 n. 15
113-114 - 51 n. 15
117-120 - 53 n. 25
123-124 - 53
179-207 - 58 n. 44
197-204 - 48 n. 5
212-213 - 52 n. 21
227 - 48 n. 3
252-253 - 50 n. 8
253-256 - 52 n. 20
257-260 - 52
258 - 51 n. 16
262-263 - 52 n. 22
279-280 - 53 n. 25
282-284 - 53
297-299 - 52 n. 21
429 - 50
437 - 50 n. 8
493-495 - 49 n. 6
669-674 - 50 n. 11
698 - 48 n. 3
700 - 51
751-752 - 51
804-806 - 50 n. 9
809-812 - 52 n. 19
823 - 51
895-924 - 50 n. 9
942 - 50 n. 10
971-982 - 52 n. 21
El divino Orfeo - 47 n. 1, 53 n. 26, 54 n. 28, 55
El laberinto del mundo - 47 n. 1, 54 nn. 29-30, 56 n. 38
248 - 52 n. 18
El maestrazgo del toisón - 56 n. 37
El pintor de su deshonra - 40
El sacro Parnaso - 47 n. 1, 55, 56, 57 n. 43, 61
195-389 - 56

236-237 - 56
237-238 - 56
238 sqq. - 56 n. 39
El tesoro escondido - 55 n. 36
El verdadero Dios Pan - 47 n. 1, 52 n. 23, 54 n. 30, 55
64-66 - 52 n. 18
143-150 - 52 n. 23
1950 - 52 n. 18
2025-2228 - 52 n. 18
La piel de Gedeón - 55 n. 36
La segunda esposa y triunfar muriendo - 57 n. 40
Los alimentos del hombre - 51 n. 13
790 - 51 n. 13
Los encantos de la culpa - 47 n. 1, 54 n. 30
25-30 - 49 n. 6
Los hijos de la fortuna: Teágenes y Cariclea - 35-46
350 - 43
356 - 41
362 - 43
366 - 44
382 - 42
406 - 43
430 - 39
436 - 41
462 - 41
463 - 41
464 - 43
Los alimentos del hombre
790 -
Mística y real Babilonia - 55 n. 36
Psiquis y Cupido - 47 n. 1, 53 n. 26, 54 nn. 29-30, 55
Tu prójimo como a ti - 51 n. 13
1446 - 51 n. 13
Calderón Felices, José - 346 n. 2, 354
Calveyra, Arnaldo - 251 n. 6
Latin American trip - 251 n. 6
Camacho Rojo, José María - 92 n. 5, 102
Campo, Antonio Manuel del - 53 n. 27, 54 nn. 32-33, 59
Auto de los desposorios de Isaac - 54 n. 27
El vencimiento de Turno - 53 n. 27, 54 n. 28, 54 n. 32, 55 n. 36, 59
52-53 - 54 n. 32
Camus, Albert - 151, 152, 153, 154, 155, 157, 160, 185-194
Calígula - 160, 185-194
1. 1 - 187, 189
1. 3 - 187
1. 4 - 188, 191, 192
1. 5 - 187
1. 6 - 191, 192
1. 8 - 191, 192
1. 9 - 190, 191
1. 10 - 190
1. 11 - 190
2. 2 - 192
2. 5 - 189
3. 2 - 191
3. 6 - 192
4. 14 - 189, 193
Le malentendu - 155, 160
Cané, Miguel - 197
Cantarella, Eva - 140, 140 n. 1, 149
Cao Luaces, José María - 64
Caras y caretas - 64
Carballido, Emilio - 213
Carballo Calero, Ricardo - 70
Carballo Picazo, Alfredo - 36 n. 5, 45
Caritón de Afrodisias - 37 n. 13
Quéreas y Calírroe - 37 n. 13
Carlson, Marvin - 247
Carriedo, Gabino Alejandro - 93
Casablanca, Daniel - 297-310

Alma de saxofón - 299
Cenicienta la historia continúa - 299
44 atardeceres - 299
Forever young - 299
Hermosura - 299
Prometeo en trance - 301, 308-309
Sitiados - 300, 303, 304
Casadesús, Francesc - 259
Caso, Antonio - 195
Castaneda, Carlos - 303
Relatos de poder - 303
Castiñeira de Dios, José Luis - 309
Cavallero, Pablo - 130 n. 8, 136
Cazier Pierre - 295
Cejas, J. - 334
Cervantes, Miguel de - 36, 37, 39, 40, 44, 45, 64
La ilustre fregona - 64
Los trabajos de Persiles - 36, 36 n. 7, 39
2. 16 - 39
Novelas ejemplares - 36
Quijote - 36
1. 47 - 36
Viaje al parnaso - 36 n. 7
4. 46-48 - 36 n. 7
Chauvin, Danièle - 295
Cherubini, Luigi - 22
Chevalier, Jean - 268 n. 22, 270, 281
Chevitarese, André L. - 237
Chicharro, Antonio - 71, 71 n. 1, 76 n. 24, 77 n. 28, 80
Chiodi, Pietro - 188 n. 4, 191, 191 n. 8, 194
Chréophylos de Samos - 175 n. 18
Cilveti, Ángel L. - 48 nn. 3-5, 49, 49 n. 6, 50 n. 11, 51, 51 n. 14-16, 53 n. 24, 55, 55 n. 36, 58, 59
Cirlot, Lourdes - 136
Clarín - 262 n. 5
Claun, El Clú del - 298
La historia del tearto (sic) - 298
Clauss, J. J. - 24
Clemente de Alejandría - 56 n. 38
Cocteau, Jean - 161-170
El testamento de Orfeo - 161, 167, 168
La dificultad de ser - 169
Los novios de la torre Eiffel - 163
Orfeo - 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170
523 - 164
526 - 165
527 - 166
555 - 167
Codoñer, Carmen - 227
Cole, Susan G. - 251 n. 3, 259
Contreras, Marta - 270
Corneille, Pierre - 172, 172 n. 2
Cornelli, Gabriele - 237
Coroleu, Alejandro - 45
Coutinho, Eduardo - 281
Créophylos de Samos - 175 n. 18
Crespo, Ángel - 93, 93 n. 11
Crespo, Emilio - 36 n. 4
Crespo Alcalá, Patricia - 92 n. 5, 97 n. 17, 100 n. 20, 102
Cruickshank, Don W. - 39 n. 21, 40 n. 24, 45
Cuenca y Prado, Luis Alberto de - 32
Cukor, George - 212
La dama de las camelias (*Camille*) - 212
Cunningham, Maurice - 18 n. 6, 24
Cureses, David - 219, 221, 222, 222 n. 5
Después de la función - 222 n. 5
El viajero en mitad de la noche - 222 n. 5
La frontera - 219, 221, 222, 222 n. 5
Las ratas - 222 n. 5

Retablo de Navidad - 222 n. 5
Una cruz para Electra - 222 n. 5
Una mujer muy discreta - 222 n. 5
Curtius, Ernst Robert - 40, 40 n. 25, 45, 259
Curtiz, Michael - 21
Casablanca - 212

Dancourt, Michèle - 178 n. 29, 181
Dansilio, Florencia - 336, 343
Dante, Alighieri - 252, 253, 254, 256, 264, 268 n. 20
Divina Comedia
III. 9 - 252, 253
De Del Sastre, Elisabeth - 328 n. 18, 334
De Martino, Francesco - 281
De Pourcq, Maarten - 281
Demare, Lucas - 212
Demattè, Claudia - 37 n. 10, 38, 40, 45
Detienne, Marcel - 26 n. 2, 28, 28 nn. 7, 9, 32, 270
Deucalión - 93
Di Lello, Lydia - 270
Díaz Balsera, Viviana - 57 n. 41, 59
Díaz Rengifo, Juan - 36 n. 6
Arte poética - 36 n. 6
Diez, Viviana - 317, 319
Diez Borque, José María - 37 n. 12, 45, 46
Diez del Corral, Luis - 268 n. 21, 270
Diggle, James - 19 n. 10, 24
Diodoro Sículo - 349
Diógenes Laercio - 288
Dodds, Eric Robertson - 32
Dorlin, Elsa - 177 n. 25, 181
Dorsey, Viola M. - 48 n. 3, 59
Duarte, J. Enrique - 57 n. 42, 59
Dubatti, Jorge - 128 n. 2, 129, 129 n. 3, 133 n. 14, 134 n. 18, 136, 186, 186 n. 2, 189 n. 6, 191, 191 n. 10, 194, 247, 259, 262, 262 nn. 5-6, 270, 279 n. 12, 281, 298 n. 2, 301, 302, 304, 310, 312 n. 3, 313 n. 4, 317 n. 14, 319, 323, 323 n. 4, 328, 328 n. 17, 330, 330 nn. 26-27, 332 n. 31, 334
Dupont, Florence - 175 n. 17, 181, 328 nn. 20-22, 334
Durán, M. Ángeles - 43 n. 28
Duroux, Rose - 92 n. 2, 102, 103
Dürrenmatt, Friedrich - 277 n. 9, 281

Easterling, Patricia - 354
Echavarren, Arturo - 53 n. 27, 54, 54 n. 33, 57 n. 42, 59
Eckermann, Johann Peter - 72, 72 n. 6
Edmonds, Radcliffe - 251 n. 3, 259
El Cronista - 262 n. 5
Eliade, Mircea - 251 n. 4, 259, 268 n. 22
Elice, Martina - 20 nn. 14-15, 17-18, 22 n. 20, 24
Elliott, Alan - 18 n. 6, 19 n. 12, 24
Elmer, D. F. - 44 n. 30, 45
El Pájaro de Paja - 93
Engelbert, Manfred - 51 n. 14, 59
Espinosa Andrade, Alfonso - 207 n. 31, 209
Espriu, Salvador - 92 n. 5, 103
Antígona - 92 n. 5
Esquilo - 71, 73, 74, 74 n. 14, 75, 76, 77, 78, 80, 141, 142, 149, 197, 267, 270, 284, 290, 292, 294, 297-310
Agamenón - 18 n. 5, 141, 158, 292
1119-1120 - 131 n. 9
1372 - 18 n. 7
Coéforas - 156 n. 6
Ifigenia - 141, 142
Los siete contra Tebas - 158, 297, 300, 303
Orestíada - 290, 298

Persas - 76, 297, 300, 304
Prometeo - 297, 300, 301, 308-309
309 - 78
Suplicantes - 297, 300, 301, 304
Esslin, Martin - 186
Estacio - 55 n. 35
Tebaida - 55 n. 35
Estesícoro - 141
Estrabón - 38
Geographica
1. 2. 21 - 38 n. 15
9. 4. 11 - 38 n. 15
9. 5. 22 - 38 n. 15
Ette, Otmar - 220 n. 2, 221 n. 3, 227
Euforión de Calcis - 146
Eurípides - 17-24, 25-32, 73, 139-149, 171, 172, 175, 176 n. 21, 197, 213, 219, 221, 222, 223, 224, 229-237, 239-247, 252, 273-282, 284, 285, 288, 290, 298, 302, 303, 308, 345-354
Alcestis
67 - 19 n. 11
Alcmeón en Corinto - 141 n. 3
Andrómaca - 147, 281
Bacantes - 25-32, 141 n. 3
90-104 - 27 n. 5
135-140 - 28 n. 6
142-143 - 30 n. 12
147-150 - 28 n. 8
160-169 - 29 n. 10
306-309 - 30 n. 14
704-711 - 29 n. 11
Creso - 32
Electra - 18 n. 5, 141, 142
Fenicias - 32, 285, 286 n. 10
10 - 286 n. 10
Hécuba - 149
Helena - 32, 149
Hercules Furens
1030 - 18 n. 7
Hipólito - 281
Ifigenia en Áulide - 18 n. 5, 32, 140, 141-149, 290
89 sqq. - 144
1011 - 144
1013 - 144
1211-1212 - 144
1211-1252 - 144
1240 - 144
1262 - 145
1279-1335 - 145
1318 - 145
1368-1401 - 145
1376 - 145
1397-1398 - 145
1468 - 145
1474 - 145
1474-1499 - 145
1476 - 145
1480 - 145
1483-1484 - 145
1561-1562 - 146
1581 - 145
1586 - 145
Ifigenia en Tauris - 139, 141, 142
Las Pelíades - 20 n. 16
Medea - 17-24, 219, 221, 229-237, 239-247, 273-282, 298, 345-354
36-45 - 348
67-74 - 348
76-77 - 348
85 - 349
89-94 - 348
141-143 - 345
214 - 18
381-383 - 234 n. 8
404-406 - 234 n. 8
406 - 233, 349

718 - 233
746 - 233
799-780 - 351
782 - 234 n. 8
789 - 233
794-797 - 234 n. 8
954-955 - 234
955 - 233
956 - 234
965 - 234
1049-1050 - 234 n. 8
1122-1123 - 19
1250 - 18
1296-1298 - 19, 22
1317 sqq. - 18
1317-1320 - 19
1320 - 20
1321 - 233
1321-1322 - 19
1327 - 20 n. 13
1342-1343 - 279
1354-1355 - 234 n. 8
1362 - 234 n. 8
Orestes - 32
Rhesus - 149
621 - 19 n. 11
Supplices
662 - 19 n. 11
Troyanas - 149
Even-Zohar, Itamar - 227

Fassinder, Rainer Werner - 216
Feijoo, Benito - 56 n. 38, 61
Fermani, Daniel - 345-354
El escorpión blanco - 345-354
Fernández, Emilio (Indio) - 215, 216
Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano - 57 n. 42, 59
Figueiredo Peixoto, Luísa H. - 233 n. 7, 237
Finley, Moses I. - 130, 136
Fiszman, Mariano - 133 n. 12, 136
Flashe, Hans - 51 n. 14, 60
Flawiá de Fernández, Nilda M. - 227
Floeck, Wilfried - 89
Fo, Dario - 172, 172 n. 4, 180, 181
Fokkema, Douwe - 227
Foley, Helen - 18 n. 5, 24
Fontaine, Michael - 324 n. 5, 330 n. 28, 331 n. 30, 334
Fornet, Jorge - 227
Fortuño, Miguel - 48 n. 2
Fothergill-Payne, Louise - 48 n. 3, 53 n. 27, 54 n. 30, 55 n. 35, 60
Fraisse, Simone - 92 n. 4, 102
Franco Carvalhal, Tânia - 247
Frazer, George - 346 n. 2, 354
Freud, Sigmund - 162, 205
Frutos, Eugenio - 56, 57 n. 41, 60
Fuentes Marel, José - 100 n. 20
La joven Antígona va a la guerra - 100 n. 20
Fulgencio Plancíades - 55 n. 35
Mitologías - 55 n. 35

Galasso, Silvia - 20 n. 18, 24
Gambaro, Grisela - 249-260, 261-271, 284, 298
Antigona furiosa - 262, 298
La casa sin sociego - 249-260, 261-271, 298
Querido Ibsen: soy Nora - 265 n. 13
Gambón, Lidia - 279 n. 11, 281, 347 n. 10, 349, 354
Gandini, Gerardo - 249
García de Blanes, Margarita - 77 n. 28
García Espinosa, Julio - 213
Cuba baila - 213
García Gual, Carlos - 32, 89

García Lorenzo, Luciano - 46, 60
García Márquez, Gabriel - 214
García Morales, Alfonso - 200
García Negro, María Pilar - 70
García Yebra, Valentín - 281
García Wehbi, Emilio - 298
Garciadiego, Paz Alicia - 216
Garibay K., Ángel M. - 213
Gaulier, Philippe - 299
Gedeon, Eric - 299
Forever young - 299
Geirola, Gustavo - 202 nn. 5-6, 203 nn. 8-9, 11, 13, 204 nn. 15-18, 205 nn. 19-23, 206 nn. 25-29, 207 nn. 30, 32, 34, 209
Genette, Gérard - 201, 202 n. 6, 203 n. 14, 209, 247, 281, 283 n. 1, 295
Gentilli, Luciana - 35 n. 2, 45
Geny, Evelyne - 259
Georgoudi, Stella - 178 n. 31, 181
Gernet, Louis - 27 n. 4, 32
Gheerbrant, Alain - 270, 271
Giangrande, Giuseppe - 251 n. 3, 259
Giantsiou Watrinet, Chrysi - 130 n. 8, 136
Gide, André - 151, 152, 153, 154, 156 n. 6, 158, 158 nn. 9-10, 159 n. 11, 160
Edipo - 151, 156 n. 6, 158
Gil, Luis - 89
Giovannini, Daniel - 336, 343
Giraldo, Diego - 343
Girardet, Raoul - 185, 187, 187 n. 3, 194
Giraudoux, Jean - 151
Glaser, Edward - 57 n. 42, 60
Glass, Philip - 304
Genesis - 308
1. 1-2 - 56 n. 39
2. 21-22 - 179
3. 24 - 54 n. 31
6. 5-8 - 57 n. 39
6. 22 - 57 n. 39
10. 8-11 - 57 n. 39
Goethe, Johann Wolfgang von - 72, 72 n. 6, 73
Goldoni, Carlo - 299
Arlequín servidor de dos patrones - 299
Gómez Bedate, Pilar - 93 nn. 6, 9, 100 n. 21, 102
Gómez Robelo, Ricardo - 195
Gomperz, Theodor - 197
González, Javier Roberto - 273-282
Cirongilo de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura - 273 n. 1
Jasón de Alemania - 273-282
3 - 275
12 - 275
14 - 276
19 - 276
23 - 278
24 - 277
25 - 277
27 - 276
31 - 277, 278
34-35 - 278
38 - 278, 279
39 - 279
La declaración de Electra - 273 n. 1
Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos - 273 n. 1
Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre - 273 n. 1
Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo - 273 n. 1
González Delgado, Ramiro - 89, 251 n. 5, 259
Gordon, Alan M. - 60, 103
Goytisolo, Juan - 309
Graves, Robert - 209, 270
Greco, Giovanni - 102

Gregorio, San - 57 n. 43
Griffith, David W. - 212
El nacimiento de una nación - 212
Grijelmo, Alex - 265 n. 11, 270
Grimal, Pierre - 89, 106, 107, 227, 250, 250 n. 2, 259, 328 n. 19, 334, 343, 349 n. 17, 354
Grotowsky, Jerzi - 342
Guelermann, César - 281
Guichard, Luis Arturo - 39 n. 22, 45
Guiraud, Hélène - 20 n. 18, 24
Guthrie, William Keith C. - 167, 170
Gutiérrez Alea, Tomás - 213
Historias de la revolución - 213

Hall, Edith - 282, 349, 349 n. 15, 354
Hardwick, Lorna - 239, 239 n. 1, 247, 282
Hartwig, Susanne - 202 n. 1, 209
Headlam, Clinton E. S. - 281
Hegel, Georg Wilhelm - 152-153 n. 1, 160
Heliodoro - 35-46
Etiópicas - 35-46, 140
1. 23. 2 - 39
2. 29. 32 - 40
2. 33. 3 - 39 n. 21
3. 17. 5 - 42
7. 13 - 39 n. 19
9. 24. 2 - 44
10. 14. 5 - 41
10. 15. 2 - 43
10. 38. 3 - 43
Henríquez Ureña, Pedro - 74, 195-200
Memorias - 197
Heráclito - 55 n. 35
Alegorías homéricas - 55 n. 35
19 - 55 n. 35
Herrera, Fernando de - 36 n. 6
Anotaciones - 36 n. 6
Hesíodo - 141, 263 n. 7
Eeas - 141
Teogonía - 263 n. 7
Higino
Astronomica
7. 3 - 250 n. 1
Fábulas
14. 27 - 250 n. 1
14. 32 - 250 n. 1
Hochman, Claudio - 299
Hoffmann, Philippe - 45
Hölderlin, Friedrich - 155 n. 4, 160, 268
Homero - 36, 39, 59, 85, 105-113, 141, 263, 284, 336
Ilíada - 284
1. 188-223 - 55 n. 35
2. 749 - 38
9. 144-145 - 141
22. 168-185 - 99
22. 208-213 - 100
Odisea (Ulyxea) - 39, 82, 87, 107, 263, 284
XI - 340
XXII - 339
Hopkins, Cecilia - 343
Hualde Pascual, Pilar - 80, 102
Hunter, Richard - 46

Iñiguez, Alberto - 239-247
Una hoguera en las tinieblas - 239-247
Ionesco, Eugène - 137, 186
Isaías - 51
2. 3-4 - 99
7. 14 - 57 n. 39
14. 12-14 - 57 n. 39
40. 3 - 51
45. 8 - 57 n. 39

Jabouille, Vitor - 102

Jaeger, Werner - 71, 72, 72 n. 5, 74, 75, 75 n. 18, 76, 76 n. 25, 77, 77 nn. 27, 30-32, 78, 78 nn. 33, 35-36, 79, 79 n. 39, 80
Jahnn, Hans Henny - 172, 172 n. 4, 178, 180, 181
Janko, Richard - 134 n. 17, 136
Jarry, Alfred - 137
Jauss, Hans Robert - 284, 284 n. 6,
Jelín, Lía - 299
Jenofonte de Éfeso - 37 n. 13
Efesíacas - 37 n. 13
Jerónimo, San - 57 n. 43
Jiménez Romero, Alfonso - 92 n. 5
Oración de Antígona - 92 n. 5
Jiménez San Cristóbal, Ana I. - 251 n. 3
Johnston, Timothy S. - 24
Jourdheuil, Jean - 181
Juan, San - 50 n. 11, 52 n. 20
1. 23 - 51
1. 29 - 50 n. 10
1. 36 - 50 n. 10
18. 13-27 - 52 n. 19
Justino, San - 56 n. 38

Kadaré, Ismael - 75, 75 n. 19, 80
Esquilo. El gran perdedor - 75
Karkinos de Nauplie - 175 n. 18
Kartun, Mauricio - 298
Salto al cielo - 298
Kassel, Rudolph - 136
Kaurismäki, Aki - 216
Kierkegaard, Soren - 162
Klinger, Friedrich Maximilian - 173 n. 5
Medea auf dem Kaukasos - 173 n. 5
Konig, Irmtrud - 259
Kott, Jan - 304, 310
Kowzan, Tadeusz - 276 n. 7, 282
Kriger, Clara - 216, 218
Kristeva, Julia - 201, 202, 202 n. 2, 209
Kurtz, Barbara E. - 56 n. 38, 58, 60
Kuscher, E. - 227
Kyrklund, Willy - 172, 172 n. 4, 180, 181

La Charite, Raymond C. - 131, 137
La Charite, Virginia A. - 137
Lampon - 259
La nación - 262 n. 5
Lance, Alain - 175 n. 19, 181
Lance-Otterbein, Renate - 175 n. 19, 181
Lasso de la Vega, José - 89
Laurence, Araceli - 259
Lecercle, Françoise - 181
Lecoq, Jacques - 299, 305, 306, 307, 310
Lenormand, Henri-René - 171, 172, 173, 173 nn. 6-7, 177, 177 n. 26, 178, 178 nn. 28, 30, 179, 180, 181
Asie - 171, 172, 173, 177, 181
120-121 - 173 n. 6
147 - 173 n. 7
Leo, Friedrich - 334
Léonard-Roques, Véronique - 284 n. 4, 295
Lesky, Albin - 132, 133, 137
Lévi-Strauss, Claude - 284, 284 n. 5, 295
Lida, María Rosa - 74, 74 n. 15, 77, 80
Lima Ribeiro, Danielle - 232 n. 4, 237
Lindsay, Wallace Martin - 319, 334
Lisle, Leconte de - 197
Livingstone, Richard Winn - 198
Longo - 37 n. 13
Dafnis y Cloe - 37 n. 13
Lope de Vega, Félix - 36, 37, 45, 56 n. 37, 73
El tusón del Rey del cielo - 56 n. 37
La Araucana - 56 n. 37

La dama boba - 36
López López, Aurora - 102, 103, 227, 237, 281, 314 n. 9, 319
López López, Matías - 325 n. 8, 326 n. 10, 327 n. 15, 331 n. 29, 334
López Calahorro, Immaculada - 72 n. 2, 74 n. 17, 75 n. 20, 80
López Estrada, Francisco - 36 n. 4, 45
López Férez, Juan Antonio - 281, 345 n. 1, 347 nn. 8-9, 354
López Pinciano, Alonso - 36, 36 n. 6, 37, 38, 44, 45, 46
Philosofía antigua poética - 36
2. 331 - 36
3. 167 - 36
3. 207 - 37
Loraux, Nicole - 142, 142 n. 8, 149, 291, 294, 295
Lourenzo, Manuel - 92 n. 5
Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca - 92 n. 5
Lucano - 75
Farsalia - 75
Lucas, San
3. 4 - 51
4. 1-13 - 50 n. 9
10. 1 - 49
15. 4 - 48 n. 5
22. 54-62 - 52 n. 19
Lugones, Leopoldo - 196, 198
Lusseryan, Jacques - 128, 137
Luzuriaga, Lorenzo - 74, 74 n. 17

Maccarone Médici, Julio - 239-247
Una hoguera en las tinieblas - 239-247
Macgowan, Kenneth - 130, 137
Macintosh, Fiona - 282
Mactoux, Marie-Madeleine - 259
Magaña, Sergio - 213
Maiorana, Darío - 324 nn. 6-7, 334
Manara, Diego - 312, 312 nn. 1-2, 313 nn. 5, 7
Marcos, San
1. 3 - 51
1. 12-13 - 50 n. 9
1. 17 - 48
14. 37 - 50 n. 9
14. 66-72 - 52 n. 19
Martí, Juan Pablo - 56 n. 38
Martín Acosta, M. Inés - 48 n. 3, 50 n. 11, 58 n. 44, 60
Martín Elizondo, José - 92 n. 5, 93 n. 10, 102, 103
Antígona y los perros / Antígona 80 / Antígona entre muros - 92 n. 5, 93 n. 10, 102
Martín Robles, Pedro Antonio - 74 n. 13, 80
Martindale, Charles - 282
Martinengo, Alessandro - 54 n. 30, 60
Martínez, Horacio - 137
Martínez, José Luis - 200
Martínez Carrizales, Leonardo - 199 n. 5, 200
Mastronarde, Donald - 18, 18 nn. 6, 8, 19 n. 9, 20 nn. 13, 18, 21 n. 19, 22, 24, 281
Mateo, San - 309
3. 3 - 51
3. 4 - 50-51 n. 13
4. 1-11 - 50 n. 9
4. 19 - 48
5. 8-10 - 99
10. 34-39 - 95
16. 18 - 49 n. 6, 51 n. 14, 53
16. 19 - 50 n. 12
26. 35 - 50 n. 11
26. 40 - 50 n. 9
26. 69-75 - 52 n. 19
27. 46 - 254
Mazzioti, Nora - 270

McCarey, Leo - 212
Algo para recordar - 212
McGarry, Francis de Sales - 48 n. 3, 60
Medina, Roberto Nicolas - 251 n. 6
Orfeo en las tinieblas - 251 n. 6
Medina González, Alberto - 281, 345 n. 1, 347 n. 8, 354
Melero, Antonio - 130, 130 n. 8, 137
Melnitz, William - 130, 137
Mena, Fernando de - 36, 36 n. 4, 41, 44, 44 n. 31, 45
Mendoza, Héctor - 213
La Sunamita - 213
Menéndez Pelayo, Marcelino - 37 n. 11, 56 n. 38, 60
Menu, Michel - 24
Méridier, Louis - 281
Merkelbach, Reinhold - 251 n. 3, 260
Mileschi, Christophe - 178 n. 29
Milone, Gabriela - 270, 271
Mimoso-Ruiz, Duarte - 232, 233, 237
Minnelli, Vincente - 212
Té y simpatía - 212
Miras, Domingo - 89
Mitelman, Christian - 219, 221, 224, 225, 227
Cuadernos de Odiseo - 224 n. 6
Libros de mapas y de símbolos - 224 n. 6
Villa Medea - 219, 221, 224, 225
Mizoguchi, Kenji - 216
Moir, Duncan - 40 n. 24, 46
Molina, Tirso de - 45, 49 n. 7, 53 n. 27
El laberinto de Creta - 49 n. 7, 53 n. 27
928-930 - 49 n. 7
930-933 - 49 n. 7
Molinari, Cesare - 102
Moliner, María - 35
Monteverdi, Claudio - 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 260, 262, 262 n. 4, 264, 268 n. 20, 269
La favola d'Orfeo - 249, 253, 260, 262 n. 4
Monti, Ricardo - 298
La oscuridad de la razón - 298
Moore, Timothy - 314 n. 8, 316 n. 13, 319
Morais, Carlos - 92 n. 5, 93 n. 10, 103
Morante, Elsa - 253, 261, 263, 266, 267, 268 n. 20, 270
Canzoni popolari - 266 n. 17
Il mondo salvato dai ragazzini - 253, 253 n. 12, 266, 266 n. 17, 270
La noche dominical - 253 n. 12, 261, 266, 266 n. 17
Moreau, Alain - 175 n. 18, 176 n. 20, 181, 278 n. 10, 282
Moreira, Cristina - 299, 302, 305-306, 307, 310
Morenilla, Carmen - 281
Morgan, John Robert - 39, 39 n. 18, 45
Muelas, Frederico - 93
Müller, Heiner - 175, 176, 176 n. 22, 177, 180, 181, 285, 288
Müller, Otfried - 197
Mundani, Liliana - 271
Muñoz Martín, M. Nieves - 102
Muñoz i Pujol, Josep - 92 n. 5
Antígona - 92 n. 5
Muscari, José María - 298
Electra Shock - 298
Musitano, Adriana - 262 n. 5, 264, 264 n. 9, 265 n. 13, 271

Nápoli, Juan Tobia - 281
Neumeister, Sebastian - 56, 60
Ninagawa, Yukio - 23
Medea - 23
Nietzsche, Friedrich - 31, 162, 197, 198
Nycz, Ryszard - 227

Oliveira Silva, M. Aparecida - 237

Oña, Paola - 336, 343
Orfeo - 48, 49, 50, 51, 52, 52 n. 17, 56, 57 n. 42, 59, 144, 161-170, 249-260, 261-271, 298
Orozco, Emilio - 76, 76 n. 24
Ortiz García, Paloma - 140, 140 n. 2, 149
Ortiz de Zárate, Roberto - 207, 207 n. 35, 209
Otto, Walter - 30, 30 n. 13, 32, 263, 263 n. 8, 271
Ovidio - 48, 81-89, 107, 113, 249, 251, 252 n. 9, 261, 262 n. 4, 263, 268, 268 n. 20, 269, 270
Arte de amar - 107, 113
1. 281 - 107
1. 341-342 - 107
Heroidas - 81-89, 107, 113
1. 83-84 - 107
Metamorphoses - 263, 270
1. 5-9 - 56 n. 39
1. 151-155 - 57 n. 39
1. 208-415 - 57 n. 39
2. 311-324 - 57 n. 39
4. 607-620 - 57 n. 39
5. 319-331 - 57 n. 39
6. 113 - 57 n. 39
7. 1-158 - 57 n. 39
7. 1-403 - 48
10. 1-84 - 251, 252 n. 9
10. 1-85 - 249
10. 41-44 - 52 n. 17
11. 1 sqq. - 250 n. 1, 252 n. 9
Oxenhandler, Neal - 168, 170
Ozu, Yasujiro - 216

Pablo, San - 56, 56 n. 38
Rom. 1. 14-25 - 56 n. 38
Rom. 5. 14 - 56
Pacheco, Carlos - 285 n. 9, 295
Paco Serrano, Diana de - 81-89
El canto póstumo de Orfeo - 85 n. 10
Lucía - 85 n. 10
Polifonía - 81-89
Page, Denys L. - 19 n. 12, 20 n. 13, 24, 281
Page, T. - 354
Pámaro Pomareda, Jorge - 51 n. 14, 60
Parker, A. A. - 47, 53 n. 27, 55, 60
Parker, Jack Horace - 60
Pascual, Itziar - 88, 88 n. 16, 89, 105-113
Las voces de Penélope - 89, 105-113
2 - 109
3 - 108
8 - 109
13 - 110
21 - 109
25-26 - 110
27 - 111
32 - 110
33 - 106
33-34 - 111
36 - 112
45 - 108
Pasolini, Pier Paolo - 22, 178, 178 n. 29, 217
Medea - 178 n. 29
Pater, Walter - 197, 198
Pausanias - 146
Descripción de Grecia
9. 30. 5-6 - 250 n. 1
Pavis, Patrice - 247, 337, 343
Paz, Octavio - 227
Pedraza Jiménez, Felipe B. - 59
Pemán, José María - 92 n. 5
Antígona - 92 n. 5
Peña, Margarita - 47, 61
Peral Crespo, Amelia - 113
Percovich, Mariana - 283-295

Clitemnestra. Falso monólogo griego - 284, 290-295
2-3 - 292
2. 4 - 292
2. 16 - 293
5 - 290
6. 9 - 294
6. 19 - 294
11 - 293
11. 9 - 291, 293, 294
14 - 292, 293
Medea del Olimar - 284, 288-290, 295
1. 3 - 289
1. 4 - 289
6. 13 - 288
7 - 289
8. 14 - 290
8. 15 - 290
9 - 289
9. 21 - 290
10. 23 - 290
Te casarás en América - 284 n. 8
Yocasta una tragedia - 284, 285-287, 295
I. 1 - 285
II. 2 - 286
III - 286
VIII. 6 - 286
VIII. 7 - 286, 287
XI. 11 - 287
Perea Morales, Bernardo - 310
Pérez, Gonzalo - 45
La Ulixea - 45
Pérez, Leonor - 324 nn. 6-7, 334
Pérez Jiménez, Aurelio - 103
Pérez de Montalbán, Juan - 35, 37, 37 nn. 9-10, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 54 nn. 28, 32, 57 n. 42, 60
Polifemo - 53 n. 27, 54 nn. 28, 32, 55 n. 36, 57 n. 42, 60
Teágenes y Clariquea - 37, 38
Pérez de Moya, Juan - 48 n. 2, 52 n. 17, 53 nn. 24-25
Filosofía secreta - 48 n. 2
4. 53 - 48 n. 2
Pérez Rubio, Pablo - 211, 212, 216, 217, 218
Peri, Jacopo - 253
Euridice - 253
Periférico de Objetos - 298
Zooedipous - 298
Pernot, Laurent - 39 n. 20, 45
Pessoa, Fernando - 105, 106, 107
Mensajes - 107
"Ulises" - 105, 106, 107
Petronio - 214, 215, 218
Satiricón - 218
Pianacci, Rómulo - 103, 284 n. 7, 295
Piglia, Ricardo - 227
Píndaro - 77, 141, 262 n. 3, 263 n. 7
Ístmicas - 263 n. 7
Nemeas - 263 n. 7
Pítica
11. 22-23 B - 141-142
Pinter, Harold - 316, 319
El amante - 316
Platón - 43, 197, 259
Banquete
179d - 250 n. 1
Filebo - 43
50b - 43 n. 28
Leges
644d - 43 n. 27
803c - 43 n. 27
Plauto - 63-70, 73, 74, 74 nn. 13-14, 80, 311-319, 321-334
Anfitrión - 311-319
142-145 - 316 n. 12
416 sqq. - 315
861-984 - 313 n. 6

1030 - 315
1035-1036 - 315
1131-1143 - 313 n. 6
Casina - 63
El soldado fanfarrón - 314, 314 n. 10, 321-334
50 - 326
Mostellaria - 334
Pociña, Andrés - 63, 102, 103, 227, 237, 281, 319
Poe, Edgar Allan - 41 n. 26
The oval portrait - 41 n. 26
Polo de Bernabé, José M. - 93 n. 7, 103
Pont Ibáñez, Jaume - 93 n. 7, 103
Pontes, Paulo - 229-237
Gota d'Água - 229-237
Portela, Alejandra - 216, 218
Pörtl, K. - 209
Póveda, Sebastián - 301
Povill i Adserà, Joan - 92 n. 5
La tragèdia d' Antígona - 92 n. 5
Pricco, Aldo - 314, 314 n. 10, 319, 321-334
Proaño Gomez, Lola - 209
Prudencio - 55 n. 35, 60
Psicomaquia - 55 n. 35, 60
Pselo, Miguel - 43
Pseudo-Dionisio Areopagita - 51 n. 16
De caelesti hierarchia
7 - 51 n. 16
Puga Alves de Sousa, Dolores - 230 n. 2, 235, 237

Quéval, Jean - 172 n. 4, 181
Quevedo, Luis Alberto - 310
Quevedo y Villegas, Francisco de - 57 n. 42, 59, 60
La Perinola - 57 n. 42
Quintanilla, Susana - 195 n. 1, 200

Rabaza, Beatriz - 319, 324 nn. 6-7, 334
Racine, Jean - 139-149, 153 n. 2, 154, 160
Andrómaca - 149
Fedra - 149
Ifigenia - 139-149
470 - 147
476 - 147
505 sqq. - 147
688 - 146
689 - 146
1171-1216 - 147
1237 - 147
1245-1247 - 147
1245-1312 - 147
1512-1612 - 147
1727-1790 - 148
Radrizzani, H. et René - 172 n. 4, 181
Ragué Arias, M. José - 92, 92 nn. 3, 5, 97 n. 17, 103
Rallo Grus, Asunción - 35 n. 1, 45
Rame, Franca - 172 n. 4, 181
Ramírez de Verger Jaén, Antonio - 107, 113
Ray, Nicholas - 212
Johnny Guitar - 212
Raymond, Marcel - 163, 170
Real de Azúa, Carlos - 197
Rei Romeu, Manuel - 70
Reichenberger, Kurt - 60
Reichenberger, Theo - 60
Reyes, Alfonso - 195, 196, 197, 198, 200
Ifigenia cruel - 198
Reyes, Ignacio - 195
Revista moderna - 197, 198
Rey Hazas, Antonio - 37, 46
Rica, Carlos de la - 91-104
Edipo el Rey - 93
La razón de Antígona - 91-104

11 - 93
13 - 93, 94 n. 13
17 - 93, 94
19-21 - 93, 94
21 - 93 n. 12
22 - 94
23 - 94
24 - 95
25-26 - 95
26 - 95
27 - 95
32 - 96
33-34 - 96
36 - 94 n. 14, 101
38 - 96
39 - 101
43 - 97
48 - 97
50-51 - 97
51 - 98
56 - 98
57 - 98
61-62 - 99 n. 19
63 - 98, 99
64-65 - 98
67 - 99
73 - 99, 99 n. 18
75 - 99
75-76 - 100
78-79 - 100
79 - 100
80 - 100, 101
81 - 99 n. 19, 100
83 - 101 n. 22
Poemas junto a un pueblo - 93, 98 n. 17
Ricoeur, Paul - 271
Riedweg, Christoph - 251 n. 3, 260
Rilke, Rainer María - 249, 252, 253, 256, 261, 263, 268, 268 nn. 20-21, 23, 269, 270
Sonetos a Orfeo - 249, 253, 256, 261, 268, 268 nn. 21, 23, 270
IX - 249, 256, 268, 268 n. 23
Rinuccini, Ottavio - 253
Ripstein, Arturo - 211, 216, 217
Así es la vida - 22, 211, 216
Rivier, André - 143, 143 n. 9, 149
Roces, Wenceslao - 74 n. 17
Rocha Pereira, M. Helena - 102
Rodó, José Enrique - 197
Ariel - 197
Rodríguez, Xosé María - 92 n. 5
Créon ... Créon - 92 n. 5
Rodríguez Adrados, Francisco - 267, 267 n. 18, 271, 310
Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel - 63-70
Cousas - 65
Os vellos non deben de namorarse - 63, 65
Sempre en Galiza - 64, 65
Rodríguez Cidre, Elsa - 18 n. 4, 24
Rodríguez de la Fuente, Félix - 129 n. 5
Rodríguez Muñoz, Alberto - 251 n. 6
Los tangos de Orfeo - 251 n. 6
Rodríguez Rípodas, Alberto - 56 n. 38, 57 n. 39, 61
Rojas, Ricardo - 197
Rojas Zorrilla, Francisco de - 53 n. 27, 54, 59
El robo de Elena y destrucción de Troya - 53 n. 27, 54, 54 nn. 28, 33, 55, 55 n. 36
Romilly, Jacqueline de - 141 n. 3, 149
Ross, William David - 136
Rouquette, Max - 172, 172 n. 3, 180, 181
Rubio Fernández, Lisardo - 218
Rugg, Evelyn - 60, 103
Ruiz de Alarcón, Juan - 45

Ruiz Alceo, Juan - 54 n. 30, 60
La navegación de Ulises - 54 n. 30
Rull, Enrique - 58 n. 44, 61

Sabina, Joaquín - 26 n. 3, 32
Sagastume, Jorge - 194
Sahade, Andrés - 298, 300, 301
Lisístrata Unplugged - 298
Saint-Exupéry, Antoine de - 299
El Principito - 299
Sainz de Robles, Federico Carlos - 270
Salzman, Patricia - 260
Sánchez, José Antonio - 136
Sánchez, M. José - 337, 343
Sánchez de Lima, Miguel - 36 n. 6
Arte poética en romance castellano - 36 n. 6
Sánchez Marín, José Antonio - 102
Sanchis Sinisterra, José - 285
Santareno, Bernardo - 115-124
António Marinheiro (Édipo de Alfama) - 115-124
11 - 117
13 - 117
15 - 117, 119 n. 7
16 - 117
17 - 117, 121
19 - 118
22 - 117
29 - 118
30 - 118
32 - 119
34 - 119 n. 7
52 - 120
54-55 - 120
55 - 120
62 - 121
65 - 121
65-66 - 121
66 - 121
67 - 121
71 - 122
77 - 122
101 - 119 n. 7
102 - 123
105 - 123
Sanz Morales, Manuel - 102
Sartre, Jean-Paul - 151, 152, 154, 155, 155 n. 5, 156 n. 6, 160, 189, 189 n. 7, 194
Les mouches - 156 n. 6
Saslavsky, Luis - 212
Sastre, Alfonso - 316
Los dioses y los cuernos - 316
Savia Moderna - 196
Schnait, Nelly - 266, 266 n. 15, 271
Schniebs, Alicia - 328 n. 18, 334
Schwarzinger, Heinz - 181
Séneca - 22, 171, 181, 211, 216, 219, 221, 222, 233, 273, 274, 281, 288
Medea - 181, 211, 216, 219, 221, 222, 273, 274
933-934 - 274 n. 4
982-984 - 173 n. 8
Seznec, Jean - 48 n. 2, 61
Shakespeare, William - 158, 258, 299
Hamlet - 158
La tempestad - 299
Sueño de una noche de verano - 299
Schopenhauer, Arthur - 162
Sérgio, António - 103
Siganos, André - 295
Silva, M. Fátima - 102, 103, 237, 319
Simón, Gabriela - 270, 271
Sinnott, Eduardo - 247
Sirk, Douglas - 212
Escrito en el viento - 212
Slater, Niall - 328 n. 23, 334
Sócrates - 43, 199

Sófocles - 73, 74, 74 n. 14, 77, 80, 91-104, 115-124, 141, 142, 156, 158, 197, 201, 202, 203, 206, 208, 209, 212, 284, 285, 298, 302, 303, 308, 354
Antígona - 91-104, 298, 303
223-231 - 93
454-455 - 347 n. 6
523 - 98
Edipo en Colono - 158
Edipo Rey - 115-124, 201, 204, 209, 285, 298
280-281 - 206 n. 24
708-709 - 120
713-714 - 203 n. 12
723-724 - 120
1072-1073 - 203 n. 10
1334-1335 - 123
1371-1374 - 123
Electra - 141
740 - 19 n. 11
Filoctetes - 298
Ifigenia - 141, 142
Fr. 596 - 21 n. 19
Sokolowicz, Raquel - 299
Sole, José - 213
Sourvinou-Inwood, Christiane - 18, 24
Spiller, Roland - 259
Starosta, Diego - 298
Prometeo. Hasta el cuello - 298
Steiner, George - 104, 151, 160
Stephens, Susan - 37, 37 n. 13, 46
Sternfeld, Frederick William - 253 n. 11, 260
Striggio, Alessandro - 253, 262, 262 n. 4
Suetonio - 185, 185 n. 1, 186, 187, 188, 193, 194
Vida de los doce césares - 186, 194
11. 85 - 186
16. 89 - 186
18 - 186
22. 93 - 187
22. 94 - 188
24. 95 - 187
Sur - 75

Tales de Mileto - 288
Tantanian, Alejandro - 284 n. 8
Juego de damas crueles - 284 n. 8
Pentesilea - 284 n. 8
Taplin, Oliver - 282
Tarantuviez, Susana - 260, 262 n. 1, 271
Tasca, Valérie - 172 n. 4, 181
Taylor, Barry - 45
Thévenaz, Olivier - 24
Thibault Schaefer, Jacqueline - 283 n. 3, 295
Todorov, Tzvetan - 151, 160
Tola, Eleonora - 260
Tomás, San - 57 n. 43
Torre Nilsson, Leopoldo - 212
Torri, Julio - 195
Tortorelli Ghidini, Marisa - 251 n. 3, 260
Trastoy, Beatriz - 244 nn. 21-22, 247
Trédé, Monique - 45
Trousson, Raymond - 56 n. 38, 61
Tschudi, Lilian - 282

Ubersfeld, Anne - 276 n. 8, 282
Urdician, Stéphanie - 92 n. 2, 102, 103, 271
Ure, Alberto - 298
Antígona - 298
Urondo, Paco - 265
Urondo Raboy, Ángela - 265, 265 n. 14, 271

Valbuena-Briones, Ángel - 37 n. 9, 46

Valbuena Prat, Ángel - 47, 51, 55, 56 n. 38, 57 n. 40, 61
Valdivieso, José de - 53 n. 27, 54 n. 30, 55 n. 36, 60
El hombre encantado - 54 n. 30
Psiques y Cupido - 53 n. 27
Valenti, Rubén - 195
Valerio Flaco - 48
Van Looy, Herman - 230 n. 1, 237
Vega, Garcilaso de la - 36 n. 6
Vega, Ricardo de la - 66
La verbena de la Paloma - 66
Véjar, Sergio - 211, 213
Coqueta - 213
Cuatro contra el crimen - 213
El ganador - 213
El último pistolero - 213
La casa del pelícano - 213
La jaula de oro - 213
La puerta negra - 213
La trenza - 213
Las mariposas disecadas - 213
Las Troyanas - 211, 213
Los signos del Zodiaco - 213
Mamá, soy Paquito - 213
San se acabó - 213
Solo de noche vienes - 213
Traición - 213
Vélez de Guevara, Luis - 56 n. 37
Auto de la mesa redonda - 56 n. 37
Velo, Carlos - 215
Vernant, Jean-Pierre - 32, 244 n. 19, 247
Vezetti, Hugo - 262, 271
Viana Filho, Oduvaldo - 230
Vidal-Naquet, Pierre - 244 n. 19, 247
Vieira Maciel, Diógenes André - 232 n. 4, 234, 237
Vilanova, Antonio - 60
Vilches de Frutos, María Francisca - 89, 103, 104
Villegas, Juan - 165, 170
Virgilio - 36, 249, 251, 261, 262 n. 4, 263, 269
Eneida
1. 257 sqq. - 54 n. 33
Geórgicas - 251, 263
4. 454- 550 - 249, 251
4. 495-498 - 252
Vitoria, Baltasar de - 56 n. 38
Teatro de los deoses de la gentilidad - 56 n. 38
Viveros, Germán - 334
Voght, G. M. - 56 n. 38, 61

Yusem, Laura - 262 n. 2

Xirau, Joaquín - 74 n. 17

Walter, Philippe - 295
Wardropper, Bruce - 57, 61
Way, Arthur S. - 141 n. 3, 149, 347 n. 7, 354
Weber, Alfred - 197
Webster, Thomas Bertram L. - 141 n. 3, 149
Weinberg, Liliana - 199 n. 5
Whenham, John - 260
Whitman, Jon - 57 n. 41, 61
Whitmarsh, Tim - 38, 46
Wilamowitz, Ulrich von - 198
Wilde, Oscar - 41 n. 26
The picture of Dorian Grey - 41 n. 26
Wilson, Edward Meryon - 40 n. 24, 46
Winkler, Martin - 43 n. 29, 46
Wolf, Christa - 175, 178, 179, 180, 181
Médée Voix (*Medea Stimmen*) - 175, 175 n. 19, 181

Zambrano, María - 92 n. 5, 102, 284

La tumba de Antígona - 92 n. 5, 102
Zanca, Alicia - 299
Zangaro, Patricia - 262, 262 n. 5, 265 n. 12, 271
Zayas de Lima, Perla - 243, 243 n. 14, 244 nn. 21-22, 247
Zavalía, Alberto de - 212
Zeger, Otto Dörr - 268 n. 23, 270
Zúñiga, Antonio - 270
Zunzunegui Diez, Santos - 216

Apresentação dos autores

Alejandra Liñán es Licenciada en Letras (UNR), Doctoranda en Letras (UNNE). Profesora Adjunta en Lengua y Cultura Griegas y en Seminario de Cultura Clásica de la Facultad de Humanidades de la UNNE. Es Subdirectora del Proyecto de investigación (CyT, UNNE, 2015-2018): "El héroe y el poder: elecciones y rupturas. Transtextualidades en torno a las figuras de Aquiles y Alejandro en el cine". Integra el Proyecto de Investigación "Tradición clásica y viaje en la literatura latinoamericana", dirigido por la Dra. Ana María González de Tobia. (Secretaría de Ciencia y Técnica de la UN de La Plata, 2013-2016).

Alejandro Palma Paz es Profesor auxiliar en el Área de Literatura General y Comparada, Depto. de Literatura, Universidad de Chile. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, mención Literatura, de la Universidad de Chile. Actualmente es candidato a Magíster en Literatura en la misma casa de estudios con la tesis "El juego de las representaciones como experiencia artística y existencial en el teatro dramático de Jean Cocteau". Participa en el proyecto de investigación FONDECYT 11130269: "Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno", a cargo de la Dra. Carolina Brncic.

Alicia Noemí Lorenzo es Doctora en Letras por la Universidad del Salvador. Se desempeña como docente semiexclusiva en Literatura Clásica en la Universidad Nacional de la Patagonia SJB. Ha participado en varios proyectos de investigación: "Lo dionisíaco en la literatura latinoamericana contemporánea. *Lituma en los Andes* de M. Vargas Llosa y *El sueño de los héroes* de A. Bioy Casares" (codirectora); "La presencia de los clásicos en la narrativa de M. Mujica Lainez. *Bomarzo, Los cisnes, El escarabajo*" (directora); "Mito e historia. *El unicornio* y *El laberinto* de M. Mujica Lainez" (directora); "Teatro e intertextualidad. Griselda Gambaro" (directora). Ha dictado numerosos seminarios vinculados con su especialidad. Entre sus publicaciones, además de artículos en revistas y capítulos de libros, se pueden citar: *El imaginario clásico en la narrativa de M. Mujica Lainez. Bomarzo, Los cisnes, El escarabajo* (Bs. As., Vela al viento, 2008); *Alianzas y rupturas entre el mito y la historia. El unicornio y El laberinto de M. Mujica Lainez* (Bs. As. Biblos, 2013); *Y en el principio fue el mito* (en prensa).

Analía Costa es Profesora Adjunta de la Cátedra de Literatura Iberoamericana I, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes UNR. Doctoranda por esta misma universidad, investiga la relación entre tradición clásica y literatura hispanoamericana de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Antonio Río Torres-Murciano es profesor titular en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia (Universidad Nacional Autónoma de

México). Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Santiago de Compostela, hizo un posdoctorado en Literatura Latina en la Università di Roma-La Sapienza. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México y del consejo editorial de la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. Sus líneas de investigación incluyen la poesía épica latina, la poesía épica hispánica, la crítica textual, la traducción y la tradición clásica en el Siglo de Oro español. Ha publicado una traducción española de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2011) y una monografía sobre esta epopeya (*El restablecimiento de la causalidad épica en Valerio Flaco. Problemas poslucaneos de una epopeya posvirgiliana*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011), además de una veintena de artículos en revistas y volúmenes colectivos. En la actualidad es responsable del proyecto de investigación «De la épica romana a la épica de indias. La pervivencia de los modelos clásicos en las epopeyas sobre la conquista de México». Ha impartido cursos de Textos latinos, Lingüística latina y Didáctica de las lenguas clásicas en la Universidad de Santiago de Compostela; actualmente enseña Latín, Literatura clásica y Tradición clásica en la ENES, Unidad Morelia (UNAM).

Carlos Morais é Doutor em Literatura pela Universidade de Aveiro, na especialidade de Literatura Grega, com a tese *O Trímetro Sofocliano: variações sobre um esquema*, publicada em 2010 (Lisboa, FCT/FCG). Professor do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, tem desenvolvido a sua principal investigação em literatura grega e na receção do teatro clássico. Neste domínio, publicou *Máscaras Portuguesas de Antígona* (Aveiro 2001) e *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*, com Andrés Pociña, Aurora López e Maria de Fátima Silva (Coimbra 2015), bem como vários estudos, em livros e revistas internacionais, sobre o mito de Antígona nas literaturas portuguesa, espanhola e argentina.

Carolina Brncić es Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, Magister en Literatura, mención en Literatura General y Comparada, Doctora en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte. Académica del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, imparte cursos y seminarios de pre y postgrado de Literatura General y Comparada. Sus líneas de especialización son Teoría del Drama, Teatro Europeo Contemporáneo y Teatro Comparado, las que se verifican en sus publicaciones, seminarios de postgrado, grupos de estudios e investigación. Actualmente dirige el Proyecto Fondecyt Iniciación "Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno" y un grupo de estudios sobre dicha investigación.

Elsa Rodríguez Cidre es Profesora Asociada Regular del Área de Griego de la Universidad de Buenos Aires y de la Maestría en Estudios Clásicos de la misma institución e Investigadora Independiente del CONICET (Argentina).

Se ha especializado en el discurso femenino en la tragedia griega, en particular la obra de Eurípides. Entre sus publicaciones figuran *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides* (2010) y varios artículos y capítulos de libros de la especialidad. Ha editado en colaboración: *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo* (2016), *El* oîkos *violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (2013), Nóstoi. *Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012), *La* pólis *sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011), *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011), *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008), y ha traducido la *Medea* de Eurípides para la editorial Losada.

Inmaculada López Calahorro es Doctora y Miembro del grupo de investigación de la Universidad de Granada *Recuperación de las Fuentes latinas y estudio de la Tradición clásica en Andalucía*. Su trabajo de investigación se centra esencialmente en la relación entre la Antigüedad grecorromana y la literatura del siglo XX, en especial sobre las obras literarias de Francisco Ayala, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Albert Camus y José Hierro.

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Profesor Adjunto Regular (a cargo) de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación UBACyT «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)». Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal. Es responsable de la edición del teatro de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Urdapilleta, Alberto Vacarezza, entre otros. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo Nacional de las Artes), *Cien años de teatro argentino*, *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*.

José Ernesto Camaño es Licenciado en Filosofía y docente en la Facultad de Lenguas y en el Colegio Nacional de Monserrat.

Lía Galán es Doctora en Letras (Filología Clásica) graduada en la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como profesora Titular del Área de Latín desde 1987. Realizó estudios doctorales en la Universidad Complutense de Madrid (1984-5) y post doctorales en la Universidad de Tübingen, Alemania (1991). En 1993 funda el *Centro de Estudios Latinos*, que dirige desde entonces; en 1996 crea *Auster, Revista del Centro de Estudios Latinos*, que también continúa dirigiendo. Ha publicado numerosos estudios sobre literatura latina y ha dictado cursos y conferencias de su especialidad en Argentina, Brasil, España y Francia.

Lucía Casal Viñote es Profesora en Letras y se desempeña como Auxiliar Docente en la cátedra Lengua y Cultura Griegas del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la UNNE. Integra Proyecto de investigación (CyT, UNNE, 2015-2018): "El héroe y el poder: elecciones y rupturas. Transtextualidades en torno a las figuras de Aquiles y Alejandro en el cine".

Marcela Coria (Rosario, 1978) es Licenciada en Letras y Doctora en Humanidades y Artes con mención en Filosofía, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde actualmente se desempeña como docente en las cátedras Lengua Griega I, Lengua Griega II y Lengua Latina II. Es Coordinadora de la Sección Lenguas Clásicas del Centro de Estudio e Investigación en Filosofía Patrística y Medieval y miembro del Centro de Estudios Latinos y del Centro de Estudios sobre la Problemática de la Traducción, todos de la misma Facultad. Integra proyectos de investigación y participa como expositora en reuniones académicas de su especialidad. Ha publicado traducciones del griego en diferentes editoriales y estudios en revistas especializadas y de divulgación.

Marcela Inés Coll es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Es Especialista en Filología Clásica, título obtenido en la Universidad Nacional de Cuyo. Es Docente-investigadora, ha integrado y codirigido Proyectos de Investigación desde el año 2000. Ha participado como expositora en congresos y encuentros académicos de la especialidad; ha publicado artículos en coautoría en libros de la especialidad. Se desempeña como Profesora Adjunta Regular en las Cátedras Lengua y Literatura Latina I y II, de las Carreras Licenciatura y Profesorado en Letras, de la FFHA de la Universidad Nacional de San Juan. Es co-directora del Proyecto de Investigación: "Entre Semiótica y Literatura: mapas para pensar el presente".

María Cecilia Colombani es Doctora en Filosofía por la Universidad de Morón. Profesora Titular Regular de Problemas Filosóficos y de Antropología Filosófica (Universidad de Morón) Profesora Titular de Filosofía Antigua y Problemas Especiales de Filosofía Antigua (Universidad Nacional de Mar del Plata). Profesora del Instituto Superior de Formación Docente Ricardo Rojas de la localidad de Moreno. Investigadora principal por la Universidad de Morón. Miembro del Proyecto de Investigación UBACyT "Genealogías violentas y ´problemas de Género: Conflictividades familiares y perversiones del *oikos* en la literatura griega antigua". Coordinadora académica de la Cátedra Abierta de Estudios de Género (Universidad de Morón). Autora de *Hesíodo. Una Introducción crítica*, Bs As, 2005, *Homero. Una introducción crítica*, Bs As, 2005, *Foucault y lo político*, Buenos Aires, 2009. Autora de capítulos en obras colectivas y de artículos en revistas nacionales e internacionales de la especialidad. Profesora invitada anualmente a la UFRJ, a la UERJ (Río de Janeiro) y a la UFMG y a la UFOP (Minas Gerais) en calidad de conferencista o profesora de cursos de pos graduación.

María Cristina Silventi es Profesora (1984), Licenciada (1985), Especialista en docencia universitaria (2005), Especialista en Filología Clásica (2012). Actualmente doctoranda en una edición revisada de Jorge de Pisidia, autor bizantino del siglo VII. Profesora asociada de Lengua y Literatura griega III y Lengua y Cultura griega I de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Docente Investigadora, Categoría III (Secyt, Res. Nº 323/2005). Integrante de 15 proyectos desde el año 1991 hasta la actualidad. Directora del Proyecto de Investigación "Espacios virtuales para la enseñanza de las lenguas clásicas", acreditado por la SeCTYP. Periodo 2013-2015. Integrante de tribunales de evaluación de Seminarios de Licenciatura con orientación en Lenguas Clásicas, miembro de la comisión evaluadora de concursos docentes, de los proyectos para la convocatoria de Becas de investigación, del programa de Movilidad académica de estudiantes de la Secretaría de Relaciones Internacionales e Integración regional universitaria y de la comisión evaluadora de informes de avance de Proyectos de investigación. Delegada titular de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC) desde octubre de 2012. Ha publicado 11 libros de cuentos en el programa «Volver a leer», varios fascículos como integrante del Equipo Técnico Curricular de capacitación, producción y de publicaciones científicas de la D.G.E., 5 capítulos de libros, cuadernillos didácticos, reseñas, artículos y noticias en la Revista de estudios Clásicos de la UnCuyo, Synthesis de La Plata, así como en numerosas actas de congresos.

María Estela Assis de Rojo es Profesora y Doctora en Letras, UNT; Profesora titular de Lengua y Literatura Latinas, UNT; Directora de Proyectos de Investigación y de Publicaciones vinculadas a los Estudios Comparados; Compiladora

y autora de capítulos. Publicaciones: *La escritura de la historia en C.Salustio C y D.F. Sarmiento,* UNT; *Los estudios clásicos en el NOA.* UNT; *Significación y resignificación del mundo antiguo.* UNT; *Miradas culturales sobre la Roma antigua.* UNT; *Aportes latinos a la identidad argentina.* UNT; *Variaciones iridiscentes de la Roma antigua.* UNT. En coautoria con la Dra Nilda María Flawia de Fernández publicó *Textos clásicos, reescrituras contemporaneas,* Tucumán, 1998; *Ayres de familia. Lejana cercanía de la cultura clásica.* UNT, 2010.

María Eugenia Martí se desempeña como Auxiliar de Primera en la Cátedra "Lengua Latina II" perteneciente a la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se encuentra inscripta en el Doctorado en Lingüística y Lenguas y ha formado parte de Proyectos de Investigación. En la actualidad participa del Proyecto de Investigación 1HUM487 2015-2018 "Teatralidades romanas. La relación *scaena/cavea* en Plauto, Terencio y Séneca" dirigido por el Dr. Aldo Pricco.

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de outras nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro.

María Gabriela Simón es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de San Juan. Es Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente-investigadora. Profesora Titular por concurso en las cátedras "Teoría Literaria" y "Semiótica" del Departamento de Letras y "Literatura Griega" de la Licenciatura en Filosofía de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Directora del *Programa de Estudios Semióticos* y de Proyectos de Investigación en la misma Universidad. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y libros como autora, directora y coordinadora. Ha dictado y dicta cursos de posgrado en diferentes universidades nacionales argentinas, entre las cuales se encuentran la Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Comahue, Universidad Nacional de San Luis, Universidad Nacional de Misiones, Universidad Nacional de San Juan.

María Isabel Barranco actualmente es docente titular de las asignaturas "Lengua griega I" y "Lengua griega II" de la Escuela de Letras en la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Es dictante del Seminario orientado en Lenguas y Literaturas Clásicas para la Licenciatura. Es directora de numerosos proyectos de investigación –Programa de Incentivos para Docentes

e Investigadores, Secretaría de Ciencia y Técnica (UNR)– donde revista con la categoría II. Es autora de publicaciones en universidades argentinas, en Estados Unidos y en España, relacionadas con la temática de su especialidad. Dirige el Centro de Estudios sobre Problemática de la traducción en la Facultad de Humanidades y artes, Universidad Nacional de Rosario, cuyo órgano de difusión es la revista *Metaphorein*.

María Silvina Delbueno es Profesora en Letras y Magíster en Literaturas Comparadas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta Ordinaria o Regular en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Participa como integrante de dos Proyectos de Investigación radicados en la Universidad Nacional de La Plata: "Las expresiones de violencia en la literatura, de Grecia a nuestros días". Código H 669 y "Textos antiguos para la enseñanza actual del griego y del latín. "Código 80120140200015LP. Dirige el Proyecto de Extensión universitaria "La problemática de las mujeres filicidas: una propuesta humanizante a través del mito griego a la realidad, de Medea a las mujeres del siglo XXl". Unidades Académicas intervinientes: Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires, Facultad de Derecho. Unidad Penal Nº 52 del Servicio Penitenciario Bonaerense. Proyecto 1-009-2012-2014. Acreditado con Resolución Nº 2200. Coordina la Cátedra abierta cervantina por la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Resolución C.A.Nº 079/2014. Entre las publicaciones de los últimos años destacamos: *Iniciación a la lectura y a la escritura universitarias*. Colección Textos para la enseñanza. Segunda Serie 06.ISBN 978-950-685-326-2, Editado por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil 2013. "El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: *Médée Kali* **de Laurent Gaudé"**. Publicación digital bilingüe en la revista francesa Trans-Revue de littérature générale et compárée, numéro 17 "Au-delà", de l`Université Sorbonne Nouvelle (2) con referato, ISSN électronique: 1778-3887, publicada en formato digital en:http:/trans.revues.org/921#ext.2014 "***Images d'une antinomie: la dimension aérienne de l'impureté de*** Médée*,d'Euripide, dans la resignification de Laurent Gaudé.*» Assaël Jacqueline [dir.], *Euripide et l'imagination aérienne*, Paris, 2015, L'Harmattan, "Thyrse 6".pp 93-116. ISBN 978-2-343-05746-0. "La complejización del mito: su subversión en Jasón de Alemania de Javier Roberto González" en *Revista de Literaturas Modernas*, ISSN 0556-6134, vol. 45, n° 2, Mendoza, jul.-dic. 2015, pp. 111-140. Indizada en el Catálogo de Latindex.

María Pilar García-Negro (Galicia [Lugo], 9 de Octubre de 1953), es Profesora Titular de la 'Universidade da Coruña' desde 1991. Doctora en Filología

Románica por la Universidad de Santiago de Compostela, su tesis doctoral fue pionera en el tratamiento de las relaciones lengua-legislación. Sus principales campos de investigación y estudio son la sociolingüística de la lengua gallega; la literatura gallega, particularmente la del siglo XIX y 1ª mitad del XX (Rosalía de Castro; Castelao…); la crítica feminista; la didáctica de la lengua y las relaciones política-cultura. Veinte libros individuales y cientos de artículos en revistas especializadas y también de divulgación. Corredactora y miembro del Comité Científico de la Declaración Universal de Derechos Lingüísticos.

Martha Susana Díaz es Profesora Especialista en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Docente de latín y griego del Colegio Nacional de Monserrat.

Mónica Bujacich egresó de la Escuela de Teatro de La Plata en 1991, donde obtuvo el título de Actriz, en 1995 en el ISFD Nº 9 obtuvo el título de Maestro Especializado en Educación Primaria, es estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de La Patagonia Austral, Unidad Académica Río Gallegos. En esta universidad desde el año 2000 coordina el taller de teatro universitario TeatrUNPA, se desempeña como directora en las producciones del taller que presentan en diferentes ámbitos, promoviendo la actividad teatral.

Nilda María Flawiá de Fernández es Profesora y Doctora en Letras, UNT; Profesora Titular de Literatura Argentina I, UNT; Investigadora Principal del CONICET; Directora de Proyectos de Investigación. Publicaciones en los últimos años: *Identidad y ficción*. Tucumán, UNT, 1999; *Argentina 1910-1930. Discurso e Identidad,* UNT. 2000; *Itinerarios Literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*. Vervurt, España, 2001; *Polémicas por la Patria. Literatura, Crisis y Desencanto*. UNT, 2004; *Caminos del ensayo. Argentina como reflexión*. Colonia, Alemania, 2011; *La obra de Juan B. Teran. Ensayos críticos.* Buenos Aires. Corregidor, 2013; *Momentos, textos, escrituras 1900.1930*. Buenos Aires. Corregidor, 2015. En coautoria con la Dra M. Estela Assis de Rojo publicó *Textos clásicos, reescrituras contemporaneas,* Tucumán, 1998; *Ayres de familia*. *Lejana cercanía de la cultura clásica*. UNT, 2010.

Patricia Zapata es Profesora y Licenciada en Letras (Instituto Universitario de Santa Cruz , adscripto a la Universidad Nacional del Sur). Ejerce como profesora adjunta de Lengua y Cultura Latinas I y II en el Profesorado y la Licenciatura en Letras en la UARG-Universidad Nacional de la Patagonia Austral donde acredita actividades de investigación, de extensión y de formación de recursos humanos. Ha integrado y conforma en la actualidad el Proyecto acreditado en la Universidad (2015-2017): " La ciudad como escenario lúdico y de tensiones sociales en la comedia de Terencio. Antecedentes y proyección en la modernidad" que dirige la Dra. Estela Assís de Rojo (Universidad Nacional de Tucumán). Ha participado en Jornadas, Simposios y Congresos nacionales e internacionales

afines con el área de los Estudios Clásicos y tiene Publicaciones en actas de jornadas y congresos, entre las últimas se destacan: "Poder político y poesía en *Epigramas* de Marcial" (2016, en prensa); "La tensión entre Roma y Bílbilis en *Epigramas* de Marcial" en ACTAS de la I Jornada de estudios clásicos de la Patagonia Austral AIKE CLÁSICO y VIII Jornadas de Letras. Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA). 2015. ISBN 978-987-3714-10-8; "La representación paródica del poder en *Apocolocyntosis divi Claudii"* en Libro de Actas del II Coloquio Nacional de Retórica Los códigos persuasivos: historia y presente y el I Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina / Alex Colman, Ailin Nacucchio, María Alejandra Vitale - 1a ed. - Buenos Aires : Asociación Argentina de Retórica (AAR); 2014. E-Book. ISBN 978-987-26346-1-2; "El amor estoico y la política. Análisis de *De Clementia* de Séneca" en «El Eros Antiguo y sus Metamorfosis», coordinado por Armando Ramón Poratti. - 1a ed. - Rosario : UNR Editora, 2012; "La palabra que ordena el mundo. Análisis de *Tiestes* de Séneca" en St*ylos* Nº 20, UCA, 2011. pp.231-240 y "Honor y pasión en *Fedra* de Miguel de Unamuno" en *Fedra e Hipólito: nos caminhos de um mito.* Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, en la Facultade de Letras de Coimbra, 2011. Enlace para la versión digital: https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/handle/123456789/127

Roberto Jesús Sayar es Licenciado y Profesor Normal y Superior en Letras (con orientación en Letras Clásicas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado varios capitulos de libros, una traducción y dos artículos sobre temas de su especialidad, que giran, por un lado, en torno al eje de la exégesis bíblica en la serie de textos de los Macabeos y por el otro en las relaciones que pueden rastrearse entre la cultura clásica y los textos literarios nipones. Por la primera de estas líneas lleva adelante un proyecto de investigación como adscripto a la materia Lengua y Cultura Griegas I-V (Cavallero), bajo la dirección de la Prof. Dra. Diana L. Frenkel. Dicho proyecto se titula: "La configuración del mártir a través de sus palabras en los libros de los Macabeos".

Rodolfo González Equihua es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca con la tesis "La influencia escolar en las *Etiópicas* de Heliodoro". Es profesor de Literatura Griega, de Griego y de Tradición Clásica en la Literatura Occidental, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son la literatura griega de época imperial, y la transmisión y recepción de los clásicos.

Rómulo Pianacci es Arquitecto, diseñador, autor y director teatral. Investigador y profesor universitario en la UNMdP y UNCPBA. Dirige el proyecto *Pervivencia de los modelos clásicos en América Latina: Literatura y Cine*. Ha publicado, dictado conferencias y cursos en Brasil, Chile, Colombia, Cuba,

España, EE.UU., Francia, Italia, México, Portugal y Uruguay. Asistió en dos oportunidades a las sesiones del ISTA (International School of Theatre Anthropology) que organiza Eugenio Barba. Fundador y Director Artístico del Grupo de Investigación Teatral Güennakén (Gente de la tierra) desde 1982, ha realizado más de cuarenta puestas en escena. Actualmente dirige en la UNMdP el *Teatro Nova Scæna*, dedicado al teatro clásico greco latino. *Master of Fine Arts* por la Ohio University; Magister *Artis* en Letras Hispánicas por la UNMdP, en 2007 se ha doctorado de la Universitat de València en el programa Teatro y Literatura Española, Latinoamericana, Portuguesa y Teoría Literaria. En 2011 y 2013 ha formado parte de la dirección de CLASTEA y CLASTEA 2, Congreso Internacional sobre la Pervivencia de los Modelos Clásicos en el Teatro Iberoamericano, Español, Portugués y Francés; co organizados con las Universidades de Coimbra y Granada. Actualmente es Presidente de ATEACOMP (Asociación Argentina de Teatro Comparado, y se encuentra abocado a la organización del VIIIº Congreso Internacional en Mar del Plata, para agosto del 2017.

Silvana Soledad Ferrari es Profesora de Lengua y Literatura egresada de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, tesinista de grado. Se desempeña como Auxiliar Docente de la cátedra Literatura Latinoamericana, en la misma universidad. En la actualidad se dedica también a la investigación de la producción literaria latinoamericana contemporánea, entre ella, el teatro.

Stella Maris Moro es Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra "Lengua Latina II", correspondiente a la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Ha integrado proyectos de investigación en Lingüística, Lingüística Informática, Oralidad y Filología Latina. Está finalizando su Doctorado en Humanidades (UNR). Actualmente, forma parte del Proyecto de Investigación 1HUM487 2015-2018 "Teatralidades romanas. La relación *scaena/cavea* en Plauto, Terencio y Séneca" dirigido por el Dr. Aldo Pricco.

Stéphanie Urdician es Maître de conférences en la Universidad Clermont Auvergne, Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS, EA 4280). Su experiencia laboral incluye trabajo académico y de investigación sobre el teatro hispanoamericano (*Le théâtre de Griselda Gambaro*, 2010), la sociopoética de los mitos (*Les Antigones contemporaines de 1945 à nos jours*, co-editado con Rose Duroux, 2010; *Mythes de la rébellion des fils et des filles*, co-editado con Véronique Léonard-Roques, 2013) y la creación femenina (reseñas sobre teatro hispanoamericano en *Le Dictionnaire universel des créatrices*, A. Fouque-B.Didier-M.Calle-Gruber, 2013). Dirige un taller de teatro universitario en lengua española con el que pone en escena obras del teatro hispánico contemporáneo (Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, José Sanchis

Sinisterra, Mariana Percovich, Sergio Blanco, Itziar Pascual, Cristina Escofet).

Véronique Léonard-Roques es Doctora en Literatura General y Comparada, se desempeña actualmente como Maître de conférences en Littérature générale et comparée, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, France. Es miembro del CELIS (EA 1002), Université Blaise Pascal, del CRLC, Université Paris 4 – Sorbonne y de la SFLGC. Es además responsable de Relaciones Internacionales en el Départamento de Francia, Universidad Blaise Pascal y co directora de la colección "Mythographies et sociétés", Presses Universitaires Blaise Pascal. Sus investigaciones versan sobre mitos literarios, figuras y lugares míticos, la Biblia y la literatura, la escritura de las representaciones familiares y la autoficción. Entre sus principales publicaciones se cuentan *Caïn, figure de la modernité (Conrad, Unamuno, Hesse, Steinbeck, Butor, Tournier)*, Paris, Honoré Champion, colecc. "Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée " (2003) y *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Editions du Rocher, colecc. « Figures et Mythes » (2007). Ha dirigido y codirigido además la publicación de obras colectivas sobre temáticas míticas.

Viviana Diez es Licenciada en Letras Clásicas (UBA) y Magister en Sociología de la Cultura (UNSaM). Actualmente se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Río Negro.

Volumes publicados na Coleção Humanitas Supplementum

1. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 1 – Línguas e Literaturas. Grécia e Roma* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).

2. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 2 – Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).

3. Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrício: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 3 – História, Arqueologia e Arte* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2010).

4. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira (Coords.): *Horácio e a sua perenidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).

5. José Luís Lopes Brandão: *Máscaras dos Césares. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).

6. José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster and Paula Barata Dias (eds): *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).

7. Gabriele Cornelli (Org.): *Representações da Cidade Antiga. Categorias históricas e discursos filosóficos* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/Grupo Archai, 2010).

8. Maria Cristina de Sousa Pimentel e Nuno Simões Rodrigues (Coords.): *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/CEC/CH, 2010).

9. Françoise Frazier et Delfim F. Leão (eds.): Tychè *et* pronoia. *La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, École Doctorale 395, ArScAn-THEMAM, 2010).

10. Juan Carlos Iglesias-Zoido, *El legado de Tucídides en la cultura occidental* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, ARENGA, 2011).

11. Gabriele Cornelli, *O pitagorismo como categoria historiográfica* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).

12. Frederico Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).

13. José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel, Maria do Céu Fialho, Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

14. Carmen Soares & Paula Barata Dias (coords.), *Contributos para a história da alimentação na antiguidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

15. Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho & José Ribeiro Ferreira (coords.), *Hipólito e Fedra - nos caminhos de um mito* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

16. José Ribeiro Ferreira, Delfim F. Leão, & Carlos A. Martins de Jesus (eds.): *Nomos, Kosmos & Dike in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

17. José Augusto Ramos & Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Mnemosyne kai Sophia* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

18. Ana Maria Guedes Ferreira, *O homem de Estado ateniense em Plutarco: o caso dos Alcmeónidas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

19. Aurora López, Andrés Pociña & Maria de Fátima Silva, *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

20. Cristina Pimentel, José Luís Brandão & Paolo Fedeli (coords.), *O poeta e a cidade no mundo romano* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

21. Francisco de Oliveira, José Luís Brandão, Vasco Gil Mantas & Rosa Sanz Serrano (coords.), *A queda de Roma e o alvorecer da Europa* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

22. Luísa de Nazaré Ferreira, *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).

23. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & JoséLuís Brandão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. I – Dos saberes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia,2013). 282 p.

24. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & Delfim Leão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. II – Dos poderes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 336 p.

25. Joaquim J. S. Pinheiro, *Tempo e espaço da paideia nas* Vidas *de Plutarco* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 458 p.

26. Delfim Leão, Gabriele Cornelli & Miriam C. Peixoto (coords.), *Dos Homens e suas Ideias: Estudos sobre as* Vidas *de Diógenes Laércio* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013).

27. Italo Pantani, Margarida Miranda & Henrique Manso (coords.), A*ires Barbosa na Cosmópolis Renascentista* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).

28. Francisco de Oliveira, Maria de Fátima Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (coords.), *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade* (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).

29. Priscilla Gontijo Leite, *Ética e retórica forense:* asebeia *e* hybris *na caracterização dos adversários em Demóstenes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

30. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo.* - Volume I (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).

31. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo.* - Volume II (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).

32. Pilar Gómez Cardó, Delfim F. Leão, Maria Aparecida de Oliveira Silva (coords.), *Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

33. Carlos Alcalde Martín, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

34. Ana Iriarte, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).

35. Ana Maria César Pompeu, Francisco Edi de Oliveira Sousa (orgs.), *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).

36. Carmen Soares, Francesc Casadesús Bordoy & Maria do Céu Fialho (coords.), *Redes Culturais nos Primórdios da Europa - 2400 Anos da Fundação da Academia de Platão* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

37. Claudio Castro Filho, *"Eu mesma matei meu filho": poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

38. Carmen Soares, Maria do Céu Fialho & Thomas Figueira (coords.), *Pólis/ Cosmópolis: Identidades Globais & Locais* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

39. Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

40. Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

41. Gabriele Cornelli, Maria do Céu Fialho & Delfim Leão (coords.), *Cosmópolis: mobilidades culturais às origens do pensamento antigo* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

42. Nair de Nazaré Castro Soares, Cláudia Teixeira (coords.), *Legado clássico no Renascimento e sua receção: contributos para a renovação do espaço cultural*

europeu. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

43. Françoise Frazier & Olivier Guerrier (coords.), *Plutarque. Éditions, Traductions, Paratextes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).

44. Cláudia Teixeira & André Carneiro (coords.), *Arqueologia da transição: entre o mundo romano e a Idade Média*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).

45. Aldo Rubén Pricco & Stella Maris Moro (coords.), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).

(Página deixada propositadamente em branco)

Este volumen presenta una serie de estudios que proyectan su interés sobre el mundo antiguo y su permanencia a través de los siglos. Los autores aquí reunidos construyen un entramado de abordajes que develan desde diversos puntos de vista la potencia simbólica y expresiva de la literatura grecolatina. En ese sentido, se propone una indagación acerca de la reescritura de textos clásicos y la intertextualidad entre mitos y motivos de la literatura antigua en general y dramaturgias posteriores. Cada uno de los estudios presentados busca echar luz sobre las razones de su pervivencia en la crítica, en la literatura y en la escena teatral.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

CECH
Centro de Estudos
Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

· U C ·

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS