

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA 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 perspectivas 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 recepção na atualidade.

Breve nota curricular sobre os coordenadores do volume

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 nove comédias de Aristófanés, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro. Tem desenvolvido vários estudos de recepção, sobretudo a propósito de autores portugueses.

Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho. Concluiu a Agregação - em 1995. É Professora Catedrática na Universidade de Coimbra desde 1998. Publicou 42 artigos em revistas especializadas e 12 trabalhos em actas de eventos, possui 46 capítulos de livros e 26 livros publicados. Participou em 65 eventos no estrangeiro e 7 em Portugal. Orientou 6 teses de doutoramento, orientou 6 dissertações de mestrado e co-orientou 3 nas áreas de Línguas e Literaturas, Filosofia, Ética e Religião, Outras Humanidades e História e Arqueologia. Recebeu 1 prémio e/ou homenagem. Entre 2007 e 2013 participou em 3 projectos de investigação, sendo que coordenou 2 destes. Actualmente participa em 3 projectos de investigação (coordenação até 2014), sendo que coordena 1 destes. Nas suas actividades profissionais interagiu com 31 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos.

José Luís Lopes Brandão, professor associado do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, dedica-se ao estudo da língua, cultura e literatura latina (epigrama, romance latino, biografia, historiografia), bem como da história de Roma. Entre os autores que tem estudado salientam-se Marcial, Suetónio, a *História Augusta* e Plutarco, sobre os quais publicou diversos estudos e traduções. Trabalha na coordenação de volumes sobre a história de Roma. No que respeita ao teatro clássico, tem desenvolvido actividade relacionada com a tradução e produção dramática (actor, encenador e consultor), no grupo de teatro *Thíasos*, e actualmente dirige a FESTEIA – associação promotora.

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
EDITORIAL ASSISTANTS

João Pedro Gomes
Marina Gelin Fernandes
Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Aurelio 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

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho
& José Luís Brandão (coords.)**

Universidade de Coimbra

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

TÍTULO TITLE

O LIVRO DO TEMPO: ESCRITAS E REESCRITAS. TEATRO GRECO-LATINO E SUA RECEPÇÃO II
THE BOOK OF TIME: WRITING AND REWRITING. GREEK-LATIN THEATRE AND ITS RECEPTION II

COORD. Eds.

Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão

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 Printed by
Simões & Linhares, Lda

ISSN
2182-8814

ISBN
978-989-26-1297-3

ISBN Digital
978-989-26-1298-0

DOI
<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1298-0>

Depósito Legal Legal Deposit
421826/17

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contacto Contact
@annablume.com.br

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
POCI/2010



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

© Dezembro 2016

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Universtitatis Conimbrigenis
<http://classica.digitalia.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>)

O LIVRO DO TEMPO: ESCRITAS E REESCRITAS. TEATRO GRECO-LATINO E SUA RECEPÇÃO II
THE BOOK OF TIME: WRITING AND REWRITING. GREEK-LATIN THEATRE AND ITS RECEPTION II

COORD. EDS.

Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão

FILIAÇÃO AFFILIATION

Universidade de Coimbra

RESUMO – Estes dois volumes reúnem um conjunto de estudos sobre teatro grego e latino (I) e sua recepção (II). Da Antiguidade são considerados, além da análise de diversos textos concretos, aspectos relacionados com a evolução dos géneros trágico e cómico, com os seus agentes e com a função cívica que deles se espera. Os estudos de recepção (II) abrangem colaboradores de um âmbito geográfico alargado e incluem inúmeros estudos de caso, sobretudo no âmbito da literatura e do teatro do mundo latino e ibero-americano.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro greco-latino, encenação, criação literária, recepção.

ABSTRACT

These two volumes collect several studies about Greek and Latin theatre (I) and its reception (II). From Antiquity, beside the analysis of specific texts, are considered aspects related with the evolution of the tragic and comic genres, their agents and their civic function. The reception studies (II) put together collaborators from a large geography and include a big number of case studies, mainly considering literature and theatre from the latin and iberoamerican world.

KEYWORDS

Greek-Latin theatre, performance, text, reception.

COORDENADORES

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 nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro. Tem desenvolvido vários estudos de recepção, sobretudo a propósito de autores portugueses.

Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho. Concluiu a Agregação - em 1995. É Professora Catedrática na Universidade de Coimbra desde 1998. Publicou 42 artigos em revistas especializadas e 12 trabalhos em actas de eventos, possui 46 capítulos de livros e 26 livros publicados. Participou em 65 eventos no estrangeiro e 7 em Portugal. Orientou 6 teses de doutoramento, orientou 6 dissertações de mestrado e co-orientou 3 nas áreas de Línguas e Literaturas, Filosofia, Ética e Religião, Outras Humanidades e História e Arqueologia. Recebeu 1 prémio e/ou homenagem. Entre 2007 e 2013 participou em 3 projectos de investigação, sendo que coordenou 2 destes. Actualmente participa em 3 projectos de investigação (coordenação até 2014), sendo que coordena 1 destes. Nas suas actividades profissionais interagiu com 31 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos.

José Luís Lopes Brandão, professor associado do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, dedica-se ao estudo da língua, cultura e literatura latina (epigrama, romance latino, biografia, historiografia), bem como da história de Roma. Entre os autores que tem estudado salientam-se Marcial, Suetónio, a *História Augusta* e Plutarco, sobre os quais publicou diversos estudos e traduções. Trabalha na coordenação de volumes sobre a história de Roma. No que respeita ao teatro clássico, tem desenvolvido actividade relacionada com a tradução e produção dramática (actor, encenador e consultor), no grupo de teatro *Thíasos*, e actualmente dirige a FESTEIA – associação promotora.

EDITORS

Maria de Fátima Sousa e Silva is Full Professor of the Institute of Classical Studies, University of Coimbra. Her PHD was about Ancient Greek Comedy (*Critics of Theatre in Ancient Greek Comedy*); from then, she went on researching in this same subject. She published Portuguese translations with a commentary of nine of Aristophanic plays, as well as of plays and the most significant fragments by Menander. She also has been developing several reception studies, mainly about Portuguese authors.

Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho. Agregation: 1995. Full Professor of Classics at the University of Coimbra since 1998. She published 42 papers in scientific reviews, 12 papers in Proceedings, 46 book chapters, 26 books. Participacion in 65 congresses abroad and 7 in Portugal. Supervision of 6 PhD theses, 6 Master theses, joint supervision of 3 theses in the domain of Languages and Literatures, Philosophy, Ethics and Religion, Other Humanities, History, Archeology. She received a prize. 2007-2013: she participated in 3 research projects (coordination until 2014). At present time she participates in 3 research projects (coordination of 1). In her professional activities she interacted with 31 collaborators in joint authorships of scientific productions.

José Luís Lopes Brandão, Associated Professor of the Institute of Classical Studies, University of Coimbra, and researcher in the Centre of Classical and Humanistic Studies, works on Latin language, culture and literature (epigram, Roman novel, biography, historiography), as well as Roman history. Among his preferences are Martial, Suetonius, *Historia Augusta*, and Plutarch, to whom he dedicated several studies and translations. He has been coordinating volumes about Roman history. In relation to classical theatre, he works on translation and performance (as actor, director and expert), in the group *Thiasos*, and now directs the FESTEIA - a promoting association.

(Página deixada propositadamente em branco.)

SUMÁRIO

RECEPÇÃO EM PORTUGAL E EM ESPANHA

- A ANTIGUIDADE CLÁSSICA NO TEATRO DE GIL VICENTE 15
(Classical Antiquity in Gil Vicente's theatre)
Andrés José Pociña López
- DO MITO À TRAGÉDIA:
UMA INTERPRETAÇÃO DA “IFIGÉNIA”, DE FRANCISCO DIAS (1798) 29
(From myth to tragedy: an interpretation of Francisco Dias' Iphigeneia (1798))
Maria Fernanda Brasete
- CARLOS JORGE PESSOA, *ESCRITA DA ÁGUA: NO RASTO DE MEDELA* 43
(Carlos Jorge Pessoa, *Writing on water: Following Medea's steps*)
Susana Hora Marques
- HÉLIA CORREIA, *A DE CÓLQUIDA* 55
(Hélia Correia, *The one from Colchis*)
Maria António Hörster, Maria de Fátima Silva
- VALE A PENA TRAZER ALCESTE DE VOLTA À VIDA? EURÍPIDES E GONÇALO M. TAVARES 69
(Is it worth to bring Alcestis back to life? Euripides and Gonçalo M. Tavares)
Jorge Deserto
- FIGURAÇÕES DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA EM DUAS RELEITURAS DO MITO DE ANTÍGONA 85
(Figurations of the Spanish civil war in two readings of the Antigone myth)
Carlos Morais
- BROMIA (DE PLAUTO A TIMONEDA) O LA EVOLUCIÓN DE UN PERSONAJE 101
[Bromia (from Plautus to Timoneda) or the evolution of a figure]
María Jesús Pérez Ibáñez
- A LAGARADA* DE RAMÓN OTERO PEDRAYO 117
OU A TRAGÉDIA CLÁSSICA COMO INSTRUMENTO RENOVADOR DA VISÃO DA GALIZA
(Ramón Otero Pedrayo's *Lagarada*,
or classical tragedy as an instrument for renovation of Galicia's image)
Carme Fernández Pérez-Sanjulián
- A SOMBRA DE ORFEU*, DE RICARDO CARVALHO CALERO:
O MITO CLÁSSICO AO SERVIÇO DE UMA FANTASIA MASCULINA? 129
(*Orpheus' shape*, by Ricardo Carvalho Calero: classical myth serving a male phantasy?)
Maria Pilar Garcia Negro
- UNA MUJER DE UN TIEMPO DISTINTO: *LA FEDRA* (1984) de Lourdes Ortiz 141
(A woman from a different time: *Phaedra* (1948) by Lourdes Ortiz)
Aurora López

UNHA TARDIÑA EN MITILENE DE ANDRÉS POCIÑA, UNHA RECONSTRUCCIÓN DO MUNDO SÁFICO (<i>An evening at Mitilene</i> by Andrés Pociña, a reconstruction of the Sapphic world) M ^a Teresa Amado Rodríguez	155
ANOMIA Y DIKE EN LA ANTÍGONA DE SÓFOCLES Y EN ANTÍGONA FRENTE A LOS JUECES DE ANDRÉS POCIÑA (<i>Anomia and dike</i> in Sophocles' <i>Antigone</i> and Andrés Pociña' <i>Antigone in front of the judges</i>) Noelia Cendán Teijeiro	171
UN NOVO XUÍZO A ANTÍGONA (A new judgement of Antigone) Iria Pedreira Sanjurjo	183
 NA AMÉRICA LATINA	
UN PUEBLO QUE MANTIENE VIVA SU MEMORIA NUNCA MUERE VERSIÓN LIBRE DE <i>LAS TROYANAS</i> DE EURÍPIDES (A people that preserves alive its memory never dies. A free version of Euripides' <i>Trojan Women</i>) María Inés Grimoldi	199
RECORRIDO GENERATIVO DE LAS COMEDIAS DE TERENCIO: DE LA TRADUCCIÓN FILOLÓGICA AL TEXTO ESPECTACULAR (About the genesis of Terentius' comedies: from a philological translation to a performative text) Rómulo Pianacci	205
ORESTES EN PALERMO: <i>EL REÑIDERO</i> DE SERGIO DE CECCO. VERSIÓN DEL MITO EN EL CONTEXTO CULTURAL DE LA ARGENTINA DEL SIGLO XX (Orestes at Palermo: <i>El Reñidero</i> by Sergio De Cecco. A version of this myth in the cultural context of 19th Argentina) Lía Galán	213
DIVERSOS ASPECTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN <i>EL CARNAVAL DEL DIABLO</i> DE JUAN OSCAR PONFERRADA (Different aspects of Classical tradition in <i>Evil's Carnival</i> by Juan Oscar Ponferrada) Ariel Arturo Herrera Alfaro	225
UN NUEVO TIEMPO PARA ELECTRA: <i>ELECTRA AL AMANECER</i> DE OMAR DEL CARLO (A new time for Electra: <i>Electra at dawn</i> by Omar de Carlo) Concepción López Rodríguez	237
<i>EL LÍMITE</i> DE ALBERTO DE ZAVALÍA: ANTÍGONA Y LA ANTINOMIA CIVILIZACIÓN Y BARBARIE (<i>El límite</i> by Alberto de Zavalía: Antigone and autonomy of civilization and barbarism) Aníbal A. Biglieri	251

LA PARODIA, MODALIDAD DE RECEPCIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN
MATARÁS A TU MADRE (1999) DE MARIANO MORO Y *KASSANDRA* (2005) DE SERGIO BLANCO 261
 [Parody and reception modality of Greek tragedy in Mariano Moro, *You will kill your mother* (1999)
 and Sergio Blanco, *Kassandra* (2005)]
 Stéphanie Urdician

ANTÍGONA 1-11-14 DEL BAJO FLORES.
 VERSIÓN LIBRE SOBRE *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES DE MARCELO MARÁN. UNA LECTURA 275
 (*Antigone 1-11-14* of Bajo Flores. A free version by Marcelo Marán of Sophocles' *Antigone*)
 María Inés Saravia

MEDEA Y JASÓN EN EL *PURGATORIO* DE ARIEL DORFMAN 289
 (Medea and Jason in Ariel Dorfman's *Purgatory*)
 Begoña Ortega Villaro

MYTHOLOGIAI-MYTHOLOGEMATA: IRREDUCTIBILIDAD DEL MITO EN LA DRAMATURGIA
LATINOAMERICANA (ESTUDIO DEL TEATRO DE LEÓN FEBRES-CORDERO) 305
 [*Mythologiai-Mythologemata: Irreductibility of the myth in Latin-American dramaturgy*
 (Study of León Febres-Cordero's theatre)]
 Carlos Dimeo

EM ITÁLIA

“UN CERTO GIORNO DI UN CERTO ANNO IN AULIDE” DE VICO FAGGI.
 EL MITO DE IFIGENIA COMO SÍMBOLO DE RESISTENCIA AL MAL 329
 (“Un certo giorno di un certo anno in Aulide” of Vico Faggi.
 The myth of Iphigenia as a symbol of resistance to evil)
 Daniele Cerrato

ENTRE CIRCE Y MEDEA. RESCRITURAS DEL MITO EN ADRIANA ASSINI 343
 (Between Circe and Medea. Rewriting the myth in Adriana Assini)
 Mercedes Arriaga Flórez

CONDOMINIO MITOLOGICO DI PATRIZIA MONACO:
 UNA CASA DEL DUEMILA CON VISTA SUL PASSATO 351
 (Patrizia Monaco's *Condominio mitologico*: a house of 2000 with a view to the past)
 Roberto Trovato

PENELOPEIDE DE PATRIZIA MONACO: LA ODISEA DE PENÉLOPE A ESCENA 367
 (Patrizia Monaco's *Penelopeide*: Penelope's Odyssey on stage)
 Milagro Martín Clavijo

EM FRANÇA

LES MÉTAMORPHOSES D'ARIANE DANS *ARLANE ET BARBE-BLEUE*
 DE MAURICE MAETERLINCK 383
 (The metamorphoses of *Ariane and Barbe-Bleue* by Maurice Maeterlinck)
 Pascale Auraix-Jonchière

EURIPIDE REVISITÉ DANS <i>LE MYSTÈRE D'ALCESTE</i> DE MARGUERITE YOURCENAR (Euripides revisited in Marguerite Yourcenar's <i>Alcestis' Mystery</i>) Rémy Poignault	395
---	-----

NO REINO UNIDO

TRAGEDIA Y FILOSOFÍA EN LA ¿COMEDIA? <i>NOCHE DE REYES</i> DE SHAKESPEARE (Tragedy and philosophy in <i>Twelfth Night</i> , a “comedy” by Shakespeare) Mónica Maffía	411
--	-----

NO CINEMA AMERICANO

IFIGÊNIA EM WESTEROS: AS DIFERENÇAS ENTRE O DILEMA DE AGAMÉMNON E DE STANNIS BARATHEON (Iphigeneia in Westeros: the differences between Agamemnon' and Stannis Baratheon' s dilemma) Fernanda Borges da Costa	421
--	-----

INDEX	431
-------	-----

APRESENTAÇÃO DOS AUTORES	455
--------------------------	-----

EM PORTUGAL E EM ESPANHA

(Página deixada propositadamente em branco.)

A ANTIGUIDADE CLÁSSICA NO TEATRO DE GIL VICENTE (Classical Antiquity in Gil Vicente's theatre)

ANDRÉS JOSÉ POCIÑA LÓPEZ (apocina@unex.es)
Universidade de Extremadura, Espanha

RESUMO - Gil Vicente é um autor dramático que não entra no elenco de autores do Teatro Renascentista português dito “clássico”. Mais medieval do que classicista, os seus autos recolhem uma influência da Antiguidade Clássica bastante modesta, e pouco, ou nada, determinante. Porém, a presença de personagens de origem greco-romana não é nada despidianda na obra deste autor, ficando porém mais próxima de uma interpretação medievalizante do Passado Clássico, do que de uma interpretação propriamente classicizante. O presente estudo tenta, avaliando em conjunto todas estas coordenadas da relação de Gil Vicente com o Classicismo, reconhecer as pegadas da Antiguidade Clássica em Gil Vicente, bem como o valor e significação delas.

PALAVRAS-CHAVE - Gil Vicente, Teatro do Renascimento, Idade Média, Antiguidade, Classicismo.

ABSTRACT - Gil Vicente is a dramatist that doesn't belong to the authors of Portuguese Renaissance theatre considered as 'classic'. More medieval than classical, his 'autos' receive, from Antiquity, a very modest contribution. But the presence of characters from the Greek-Roman world is not secondary in his creations, having more affinity with a medieval interpretation than with a classical one. This article tries, considering all these relations between Gil Vicente and classicism, to identify the marks of Classical Antiquity and their meaning in his texts.

KEYWORDS - Gil Vicente, Theatre of Renaissance, Middle Ages, Antiquity, Classicism.

Gil Vicente, o autor de peças de teatro mais famoso de toda a História da Literatura Portuguesa, mostra-se como uma personalidade literária e artística afastada do mundo clássico greco-romano. Apesar da sua inserção cronológica no século XVI, época do triunfo do Renascimento por toda a Europa, Gil Vicente pertence mais ao ambiente cultural da Idade Média (Alçada 1992: 9; 2003: 250; Bernardes 2003: 18, 27; 2008: 26, 70), do que àquele do Humanismo¹ italianizante e classicizante que, de facto, demorará muito a vingar inteiramente em solo lusitano. Isto não impede, é claro, que se encontrem na obra do

¹ Não tem deixado de haver, porém, vozes discordantes a este respeito, defendendo um lugar para G. Vicente dentro do âmbito do Humanismo; dentre estas, talvez a mais preclara seja a de Eugenio Asensio, ao pesquisar os ecos de Luciano de Samósata, Erasmo de Roterdão e Beroaldo (Asensio 1991), ou, antes mesmo disso, ao rastrear as pegadas dos *Diálogos dos Mortos* lucianescos nas *Barcas* vicentinas (Asensio 1974: 60 e ss.), que eu próprio discuti noutro lugar (Pociña López 2013: 75-98).

dramaturgo elementos procedentes do “Novo Estilo” renascente, ou da cultura da Antiguidade que este tentava ressuscitar; o que não significa, por sua vez, que Gil Vicente possa ser encarado como um autor “de transição”, categoria esta que, embora usada de modo muito rotineiro por inúmeros investigadores, tem sido contestada pelo vicentista Cardoso Bernardes (Bernardes 2008:70). De facto, Gil Vicente foi excluído – e com justas razões, em meu entender – do cânone dos autores quinhentistas portugueses de “teatro clássico”², por um dos máximos especialistas neste tipo de teatro, Adrien Roig, que fala de dois estilos opostos, no teatro português do século XVI: o de um “teatro popular”, onde se inserem Gil Vicente e os autores da (mal) chamada “escola vicentina”, e o de um “teatro clássico”³, onde o próprio Roig situa a produção dramática de Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos (Roig 1983: 9-11); os autos de Camões e de Simão Machado resultando, por seu turno, de uma mistura de elementos de ambos os estilos (Roig 1983: 12-13). Todas estas constatações conduzem-nos inevitavelmente a uma visão geral da obra vicentina, como situada nos antípodas do mundo clássico greco-latino. É que, de facto, nenhuma peça vicentina resulta da reelaboração de uma obra qualquer da Antiguidade clássica; nem se encenam mitos, lendas ou histórias do acervo greco-romano: estas, no máximo, são aludidas de um modo mais ou menos vago; de quando em quando, é verdade, aparecem personagens da mitologia ou da história antigas, porém inseridas em quadros cénicos de um teor nada classicista, à mistura com personagens populares ou medievais. Este é, portanto, o quadro geral, que dificilmente poderia ser mais desapontador para quem quer que se empenhe em fazer um trabalho como o presente.

Todavia, um rápido olhar ao elenco de personagens que povoam os autos do nosso dramaturgo poderá facilmente contradizer esta primeira impressão. Tal trabalho é agora mais fácil, graças ao *Dicionário* de personagens vicentinas (*DPTGV*), coordenado pela professora Maria José Palla. Destriçando como personagens diferentes as diversas ocorrências de um mesmo nome em autos

² Apesar disso, a figura e a obra de Gil Vicente têm sido comparadas com os máximos dramaturgos do passado clássico – e especialmente com Plauto, sendo tópico falar de Gil Vicente como o “Plauto Português” – já desde o século XVIII, sobretudo a partir da publicação da *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa de Machado e dos estudos de Gomes Monteiro, no século seguinte (Bernardes 2003: 18; 2008: 18). Contudo, já no século XIX aparecem as primeiras visões de um G. Vicente ignorante dos clássicos e sem cultura literária, nomeadamente a partir da obra *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (Bernardes 2003: 19), o que não impede que ainda hoje continue a repetir-se, de maneira corriqueira e irrefletida, a denominação de “Plauto Lusitano” para o nosso autor.

³ As características principais deste “teatro clássico” são, segundo Roig, as seguintes: a filiação clara dos seus textos nos autores dramáticos gregos e romanos; influências do Renascimento Italiano; ou o uso exclusivo da língua portuguesa – salvo nas três quadras em espanhol do *Vilhalpandos* de Sá de Miranda – frente ao bilinguismo luso-espanhol do teatro dito “popular” (Roig 1983: 11).

diferentes (como acontece, nomeadamente, com deuses clássicos como Apolo, Júpiter ou Mercúrio), a contagem dá um resultado de 29 nomes de personagens, baseados em tipos oriundos, quer da Mitologia, quer da História, da Antiguidade Clássica. O número mostra-se bastante escasso num universo como o vicentino, com cerca de cinquenta peças dramáticas e centos de personagens, mas não, de maneira nenhuma, um número despiciendo, e mais ainda se tivermos em conta que alguns autos vicentinos ostentam títulos onde se reflete com clareza a extração clássica de alguns dos seus protagonistas, como é o caso de *Cortes de Júpiter*, *Templo de Apolo*, *A Sebila Cassandra* ou a *Frágua de Amor*⁴ (onde “Amor” é referido a uma personagem do auto, o clássico Cupido – ou “Copido”, segundo aparece literalmente na obra). Isso não quer dizer, e importa vincarmos bem isto, que esses autos se baseiem em temas, mitos, lendas, capítulos da História, ou dramas clássicos conhecidos, ou que essas personagens figurem em entretos reconhecíveis de situações extraídas de argumentos clássicos. Podemos, contudo, determinar, a partir desta contagem, que o único estudo sobre influências clássicas em Gil Vicente que nos parece rentável é, justamente, o estudo do papel e importância que adquirem as *personagens* clássicas no seu teatro. Por outras palavras, mais do que falar de “O Mundo Clássico”, o presente trabalho deverá endereçar-se a falar das “Personagens Clássicas no teatro de Gil Vicente”. E, certamente, o elenco é rico e variegado, incluindo personagens históricas (Aníbal ou “Cepião”, *id est* Públio Cornélio Cipião, dito “o Africano”), heróis míticos como Aquiles ou Heitor de Tróia, heroínas como Polixena (“Policena”), Pentesileia (“Pantasilea”) e mais alguma, profetisas como Cassandra (transformada em sibila, no auto da *Sebila Cassandra*) e, enfim, deuses como Apolo, Mercúrio, Júpiter e deusas como Vénus, Palas (Ateneia) ou Vesta.

Ora bem, em meu entender, uma análise séria do papel dramático que as personagens clássicas cumprem no teatro de G. Vicente deverá desligar-se totalmente de duas controvérsias bem antigas referentes à natureza do teatro deste autor. Uma é a discussão atinente à cultura literária do nosso dramaturgo; a outra, a que diz respeito ao medievalismo ou renascentismo do mesmo. Em relação à primeira, dever-se-á lembrar que data dos inícios do século XX o confronto entre uma imagem de Gil Vicente como autor com uma bagagem de erudição exígua, difundida por D. Carolina Michaëlis (Michaëlis 1949), e a de um Gil Vicente letrado, bom conhecedor da retórica eclesiástica e dos primores da cultura da sua época, postulada, entre outros, pelo ilustre filósofo conimbricense Joaquim de Carvalho (Carvalho 1983)⁵. Cada vez mais vai-se

⁴ As citações da obra de Gil Vicente fazem-se sempre pela edição da *Copilaçam* de 1562 que consta dos dois primeiros volumes de *As Obras de Gil Vicente*, edição sob a coordenação de José Camões (Vicente 2002, vols. I e II). As citações de trechos de peças vicentinas fazem-se sempre pelo título da obra, seguido dos números de versos nessa edição.

⁵ Sobre esta controvérsia, Bernardes 2003: 23-24, 2008: 21.

impondo a consideração de a cultura literária vicentina ter sido muito mais ampla do que, por via de regra, se pensava (Reckert 1983: 175-197; Bernardes 2003: 33). Por exemplo, quanto ao conhecimento do latim por parte do nosso dramaturgo, parece que era muito maior do que se costuma considerar⁶. De facto, o emprego de um latim macarrónico por parte deste autor é claramente um recurso conscientemente cómico, como é bom de ver, nomeadamente, no diálogo entre o Diabo, o Corregedor, o Procurador e o Parvo na *Barca do Inferno* (604-736), de que se salienta o celebérrimo “rapinastis coelhorum/ e pernis perdigatorum” (718-719), do Parvo ao Corregedor e ao Procurador, ao mesmo tempo. Por outro lado, Gil Vicente sabe perfeitamente quem é quem no Mundo Antigo, não usa os personagens clássicos à toa, mas com perfeito conhecimento dos valores, história e problemática pessoal de cada um deles, mesmo quando pudesse parecer o contrário. Assim, por exemplo, na *Exortação da Guerra*, inclui Gil Vicente o grande herói cartaginês, Aníbal, cantando num coro, de mãos dadas com o seu inimigo figadal, Cipião o Africano (denominado “Cepião” no auto), o que pareceria indicar um desconhecimento, por parte de Vicente, destas personagens e das suas circunstâncias históricas. Ora, em boa verdade, se atentarmos no facto de nesse mesmo auto aparecerem também Heitor o Troiano e Aquiles (ou “Arquiles”) cantando juntos, também no mesmo coro, verificamos rapidamente que o nosso autor sabe perfeitamente quem é quem, e que a reunião de personagens antagónicas num grupo de amigos, no auto, resulta de um estratagema dramático bem consciente, que busca patentear perante o público uma ideia básica – de facto, a ideia fundamental do auto, ou seja, que o esforço bélico para a propagação da fé cristã em terras africanas deverá unificar no mesmo sentido todas as potências bélicas, dos tempos antigos e modernos, que se congregam no mesmo palco, no decurso do auto, para apelar à guerra santa. Uma tal congregação significa também uma superação dos conflitos dos tempos antigos (assim o reconhecem estas personagens, que perante a corte portuguesa confessam não serem já necessárias), acabando todos por renderem homenagem ao rei de Portugal (*Exortação da Guerra* 500-585)⁷.

Quanto à ligação da questão do aproveitamento de personagens clássicas no teatro vicentino, por um lado, àquela outra do medievalismo *vs.* renascentismo nesse mesmo teatro, por outro – tema que apresentei sucintamente no início deste estudo –, deve dizer-se que a presença de figuras da Antiguidade, bem como assuntos relacionados com mitos ou factos históricos dela, na Idade Média, é muito mais importante, rica e marcante do que em geral se opina. Até ao ponto de ter existido, em época medieval, uma voga, nada menosprezável, de

⁶ “A sua [de G. Vicente] cultura latina era na realidade bastante mais ampla do que em certo momento se chegou a pensar” (Reckert 1983: 197).

⁷ Neste sentido aponta também o parecer de Bernardes (2008: 54).

romances baseados na Guerra de Tróia – ou seja, aquilo a que é dado chamar-se de “Matéria de Tróia” (Pociña López 2013: 11-17) e que começa já no século XII, nomeadamente com o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (Sainte-Maure, ed. 1904-1912). De facto, o assunto da guerra de Tróia era perfeitamente conhecido por Gil Vicente, que poderia ter tido acesso a edições da *Crónica Troyana* peninsular em solo português; as alusões a este assunto lendário são muito frequentes na obra do nosso autor (Michaëlis 1949: 330-331, 346, Alçada 2003: 464-465, Machado 2005: 89). Gil Vicente não precisava, em suma, da recepção da nova cultura renascente, de origem italiana, para modelar as suas personagens clássicas: elas procedem fundamentalmente de uma linhagem perfeitamente medieval.

Por outro lado, o choque entre o paganismo e a religião cristã, que é não só a da Idade Média mas, evidentemente, a da Europa quinhentista (e, claro, a de Gil Vicente), resolve-se segundo o costume medieval, apelando às interpretações da mitologia, de tipo alegórico e racionalista, surgidas sobretudo a partir da época helenística⁸. Entre estes sistemas de interpretação teve especial relevância a chamada interpretação evemerista. A de Evémero é uma visão ateísta, de raiz estoica (Pépin 1958: 125, 148), fundamentada na ideia de as crenças nos deuses serem a consequência da divinização de personagens relevantes da História (Eliade 1969: 189-192, Buffière 1956: 245-247; Sanz Morales 2002: 209). Desvalorizando o carácter sagrado dos deuses pagãos, o evemerismo e as suas sequelas medievais permitiram a conciliação entre personagens mitológicas, vistas como simples personalidades relevantes da História, com a religião do Deus único cristão, em que se baseia a concepção dos deuses greco-latinos durante a Idade Média e o Renascimento (Seznec 1972: 11-20, Cooke 1927: 396-410; Demats 1973: 10-12, 32-35, 40-45, 102-103, Biglieri 2005: 290 e ss.). Tal é a concepção mítica que vigorou na Europa medieval e renascentista, onde Portugal não constitui, nem de longe, uma exceção, como o demonstra, por exemplo, a visão dos deuses pagãos em Gil Vicente e nos seus coetâneos, e que há-de chegar aos consílios de deuses d’Os *Lustadas*. Um bom exemplo deste modo de considerar os mitos está num texto ainda pouco divulgado, a tradução manuscrita para português da *Crónica Troyana* castelhana impressa, e que ostenta o título de *Coronica Troiana em Limguoajem Purtuguesa* (ed. García Martín 1998), datada pela sua editora, Professora García Martín, da década de 1530 a 1540 (García Martín 1998: 67), portanto coeva das últimas encenações vicentinas. Falando-se de Saturno, por exemplo, diz-se ali que “este rrei Saturno foy mui gram mestre nas artes das estrelas [...] de tall guisa que aimda os grandes sabedores que depois dele vieram,

⁸ Uma visão de conjunto sobre todos estes sistemas de interpretação dos mitos, na “Introducción” de Sanz Morales à sua edição dos *Fenómenos Incríveis* de Paléfato, no volume *Mitógrafos Griegos* (Sanz Morales 2002: 191-217).

do seu nome chamaram a planeta do mais allto firmamento” (ed. García Martín 1998: 152, sublinhados meus).

É esta também a maneira de ver de Gil Vicente. Acresce que, em vários autos, como *Os Quatro Tempos*, no intróito de Mercúrio ao *Auto da Feira*, ou na *Exortação da Guerra*, Gil Vicente encena a rendição de homenagem de deuses pagãos perante o Deus cristão, sobretudo em autos representados no Natal (Alçada 2003: 222-223, Bernardes 2008: 54); acrescentarei também outros casos, em que os deuses pagãos se põem ao serviço dos reis de Portugal ou cantam os seus louvores, como em *Cortes de Júpiter* ou no *Templo de Apolo*. Um pormenor sem dúvida interessante é o papel cómico de alguns deuses em autos vicentinos, como é o caso de Mercúrio e das “deusas do Oriente” na *Lusitânia* (Teyssier 1992: 176-177, 179), ou o discurso de “non sense”, também de Mercúrio, no *Auto da Feira*, onde o deus critica, ridicularizando-as, as credices baseadas na astrologia: em realidade, como deus-planeta, Mercúrio acaba por se ridicularizar a si próprio (Alçada 2003: 176 e ss.). Por via destes estratagemas, a rendição de homenagem ao Deus cristão, e a ridicularização do poder dos deuses (quer seja como deuses, quer como planetas, influentes segundo a doutrina astrológica), o que se quer salientar é sempre a mesma coisa: a subalternidade dos deuses pagãos, face à supremacia do Deus único do Cristianismo.

Tudo isto não deve iludir-nos até ao ponto de considerarmos nula a influência do Renascimento e do Humanismo na obra de Gil Vicente. Coincido com vários estudiosos vicentinos, no sentido de aceitar a presença de elementos de ascendência renascentista que, no teatro vicentino, viriam como que a enxertar-se numa matriz fundamentalmente medieval, tardo-gótica (Bernardes 2008: 21; Alçada 2003: 459, 472; Alçada 1992: 9 e ss.; Machado 2005: 45), e que motivou que um dos grandes especialistas no teatro vicentino, António José Saraiva, pudesse falar de um Gil Vicente vinculado ao “Fim do Teatro Medieval” (Saraiva 1992). Gil Vicente não ignorava, é claro, o surto de um novo movimento estético e cultural na Itália, e a sua progressiva expansão, nos últimos decénios do século XV e primeiros do seguinte, alastrando por todo o território europeu. Só que, em Gil Vicente, os elementos de raiz italianizante que se possam encontrar, aparecem sempre inseridos no estilo próprio do nosso autor, que é também o estilo apreciado pela corte perante a qual se encenam as suas peças dramáticas: um estilo peculiar, derivado tardio do gótico final ou flamejante, a que costumamos denominar por “Manuelino” (Pereira 1992; Machado 2005; Leite/ Pereira 1991). Predominante na escultura, pintura e arquitetura portuguesas, desde os últimos decénios do s. XV (mesmo antes do começo do reinado de D. Manuel I) até quase aos anos 40 do século XVI (20 anos, aproximadamente, após a morte desse mesmo monarca, e já durante o reinado do seu sucessor, D. João III), o Manuelino deu forma também a todas as criações espetaculares da época em apreço, época em que adquirem especial relevância os espetáculos destinados a festejar as ocasiões importantes na vida

da corte portuguesa, uma das mais ricas e brilhantes da Europa da altura. Entre estas atividades espetaculares merecem lugar de destaque os célebres “momos”, em realidade celebrações típicas em diversas partes da Europa, mas que em Portugal alcançaram um sucesso e um caráter espantoso especialmente notáveis, e cuja influência, pelo menos do ponto de vista cénico, na obra vicentina, não tem deixado de ser posta em destaque por numerosos investigadores (Asensio 1958; Reckert 1983: 39-45; Bernardes 2008: 35). As peças vicentinas, do ponto de vista cénico, visual – mas estou em crer que, também, do ponto de vista literário – receberam um forte influxo do estilo manuelino: um estilo tardo-gótico, muito influenciado pelo flamejante da Europa do Norte, nomeadamente dos Países Baixos e (atual) França Septentrional, na altura estados na dependência direta dos Duques de Borgonha. As relações, comerciais e políticas, de Portugal com a Flandres, ou a Picardia, através dos portos de Lisboa, por um lado, e os portos e feiras de Antuérpia, Arrás, Valenciennes..., por outro, conjuntamente com relações políticas e matrimoniais, envolvendo casamentos de infantes portugueses com nobres borguinhões e, mais tarde, o casamento de D. Isabel de Portugal com o Imperador Carlos V, herdeiro dos Estados de Borgonha (casamento ao qual dedicou Gil Vicente o seu *Templo de Apolo* [Alçada 2003: 460], diga-se de passagem), explicam as ligações culturais intensas entre Portugal e essa zona da Europa. Estas relações determinam, com efeito, a influência, em Gil Vicente, não só do teatro flamengo e francês do Norte (Bernardes 2003: 32-33), mas também de muitos elementos do imaginário, plástico e espetacular, do gótico tardio dos estados borguinhões (Alçada 2003: 460; Machado 2005: 89).

Pertence, pois, Gil Vicente a esse espaço histórico conhecido como “Outono da Idade Média”, como bem tem salientado Cardoso Bernardes (2008: 70). Este nome de “Outono da Idade Média” tem atingido notável sucesso na historiografia, a partir da publicação do famoso livro de Johan Huizinga⁹. Percorrendo as páginas do livro de Huizinga, que focam especialmente a vida cultural nas cortes da França e dos Duques de Borgonha, somos levados a admirar toda a variedade de organizações espetaculares, revestidas de um aparato simbólico e ornamental muito ligado àquele que enforma a arte flamejante da mesma época, nos mesmos países: recepções de monarcas e nobres, serões do Paço, torneios, celebrações de muito diversa índole, sem esquecer as ordens cavaleirescas com todo o seu cortejo e rituais. Uma mesma linguagem artística transparece simultaneamente no Cordeiro Místico dos Van Eyck, ou na Nossa Senhora do Chanceler Rolin, e nos fastos cortesanescos da altura. Pois bem: o elemento clássico greco-romano não está de maneira nenhuma ausente de todo este universo imagético,

⁹ Que leio pela tradução espanhola de José Gaos (na reedição de 1996: Huizinga 1996). Para uma visão, bastante exaustiva, desta época cultural e histórica em Portugal, veja-se o livro de António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal* (Saraiva 1998).

chegando mesmo, como se sabe, a inspirar o nascimento da mais importante e duradoura de todas as ordens cavaleirescas dos Estados de Borgonha: a Ordem do Tosão de Ouro, relacionada simbolicamente com a gesta de Jasão. Ora, todo este universo simbólico influenciou, de modo muito direto, a conformação do simbolismo do Manuelino.

De resto, o Manuelino define-se como um estilo artístico que, embora fundamentado no gótico final ou flamejante, adquiriu uma feição própria, assimilando motivos, temas e símbolos procedentes doutros âmbitos culturais: desde o plateresco castelhano a elementos tomados das vivências das navegações e descobertas, sem esquecer os influxos da Renascença italiana – e, portanto, também do mundo clássico. Mas o Manuelino não é só o estilo arquitetónico dos Jerónimos em Lisboa, a janela de Tomar ou o palácio de Sub-Ripas, em Coimbra, nem é apenas um estilo pictórico ou escultórico, com repercussão mesmo na ourivesaria, com a famosa Custódia de Belém; o Manuelino criou de facto toda uma simbologia, todo um universo imagético que transparece nos momos e outras criações espetaculares, como recebimentos régios, faustos da corte, onde se inserem de facto os autos vicentinos (Machado 2005: 45 e ss.). Tal estilo Manuelino segue-se, nas artes plásticas e espetaculares, a um período tardo-gótico, ou se quisermos, “pré-manuelino”, na época dos reis D. Afonso V e D. João II, a que se seguiria o Manuelino propriamente dito, durante os de D. Manuel o Venturoso e primeiros anos de D. João III. O somatório destas duas épocas artísticas (tardo-gótico e Manuelino) coincide, cronologicamente, com a época que, na História da Literatura (e da língua portuguesa), é conhecida como “Período Pré-Clássico”, a que pertencem obras como o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* ou as obras de Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, por exemplo. Esta Literatura do Período Pré-Clássico, se bem que vazada, em boa medida, em moldes ainda medievais, integra, exatamente do mesmo modo que o fazem as artes plásticas do Manuelino, motivos oriundos de outros estilos e de outras coordenadas históricas e culturais, a começar pela repercussão das empresas marítimas, e a acabar no influxo do passado clássico. Cingindo-nos mais concretamente a este influxo, não devemos esquecer, por exemplo, as pegadas de Ovídio no *Cancioneiro Geral*, onde se recolhem várias versões livres, em português, das *Heroídas*, devidas às penas de Joam Rodriguez de Saa e de Joam Rodriguez de Lucena¹⁰. Nesta Baixa Idade Média, neste Outono da Idade Média (ou “Crepúsculo da Idade Média”, segundo A. J. Saraiva) em Portugal, os deuses e heróis pagãos, a mitologia clássica, em suma, nunca foram esquecidos.

¹⁰ Dias (ed.) (1990-1998). Um estudo destas composições, no vol. V dessa obra, pp. 351-352. Para as obras de J. Rodriguez (ou Roiz) de Saa [de Meneses], vol. II, 291-402 (Penélope a Olixes [= Ulisses]), 402-415 (de Laodomia [Laodamia] a Protesilao [= Protesilau]), e 415-433 (de Dido a Eneas [= Eneias]). Para as obras de J. R. de Lucena, vol. III, 86-94 (Ulisses a Penélope) e 95-107 (de Oenone [= Enone] a Pares [= Páris]).

Já em 1451, o rei D. Afonso V, num torneio, fora desafiado por alguém que se apresentou como sendo “O Rei de Tróia com os seus três filhos: Heitor, Príamo e Ajax [?]” (Machado 2005: 45), onde o total desconcerto genealógico não impede a constatação de um interesse bem vincado pela Antiguidade. Mais uma vez, somos levados à Matéria de Tróia, tal e como a sonhava a Idade Média. Nem será oportuno deixar de lembrar o facto de Heitor, como personagem, figurar na *Exortação da Guerra* de Gil Vicente. Ou, por exemplo, que no Recebimento Régio dos Reis, D. Manuel I e a sua terceira esposa, D. Leonor de Áustria, organizado de uma feição nitidamente “manuelina” (portanto num estilo e tom “tardo-góticos”), os escolares da Universidade (na altura, ainda em Lisboa) representaram uma espécie de “momo” baseado, pois claro, na Guerra de Tróia (Machado 2005: p. 45). Todas estas coisas não devem espantar-nos. Sim poderá espantar mais, quicá, o facto de nas procissões do *Corpus Christi* em Portugal, ao longo de todo o século XVI e mesmo no XVII, portanto numa época de recuo do imaginário pagão, devido ao Concílio de Trento, continuarem sempre a ter presença dançantes disfarçados de ninfas e sátiros (Machado 2005: 49-50), e mesmo chegando a figurar o próprio Deus Baco, para contentamento dos mercadores de vinho, nomeadamente em cidades como o Porto (Machado 2005: 50-51).

O triunfo do “Novo Estilo”, ou “Estilo Romano”, como na altura era chamado o estilo renascente (Machado 2005: 117), custou a conseguir-se plenamente em Portugal. Para Stephen Reckert (1992: 140-141), não devemos esquecer-lo, o Renascimento é mais um “estado de espírito”, do que uma época cultural, ou histórica, coesa. Uma época com as suas contradições, num contexto de coexistência, ou briga, entre várias tendências artísticas, num leque amplo que vai do medievalismo e da tradição às tendências do Humanismo mais estrito. A investigadora Sylvie Deswarte (1992: 51) lembra-nos que a preeminência do Renascimento à italiana, classicista portanto, não chegará, pelo menos a nível das artes plásticas, a vingar inteiramente em Portugal, até à década de 1540, sob o reinado de D. João III; portanto, alguns anos depois do falecimento de Gil Vicente. Será então, e só então, que aparecerá em cena aquele “Diabo vestido à italiana” do *Auto da Ave Maria*¹¹, de António Prestes, que para a mesma investigadora seria uma figuração do maior teórico do novo estilo italianizante em terras portuguesas, Francisco de Holanda. O orgulho nacional português, próprio de um país que tinha descoberto o mundo para a velha Europa, tornava desnecessária a introdução na coroa lusitana dos primores de um classicismo de cunho italiano. D. Manuel I tinha-se tornado como que um novo *Imperator*

¹¹ A melhor edição é, sem dúvida, a de José Camões, que figura no volume *Autos de António Prestes* (Prestes 2008: 23-125). A didascália a que se alude, “entra o Diabo vestido à italiana que vem enganar o Cavaleiro”, etc., na p. 89.

totius orbis, que muito à vontade arremedava os cerimoniais da Roma Imperial (Machado 2005: 64-65), e que ao título de Rei de Portugal e dos Algarves tinha juntado os de Rei da Guiné e Rei da Índia, fazendo de Goa uma nova Roma, a Roma do Oriente, a Roma de um império colonial em expansão e também de uma nova Cristandade militante, o que explica o render de homenagem dos deuses clássicos, nas obras de G. Vicente, não só ao Deus cristão, como também à coroa real portuguesa. Portugal casa com a bela Lusitânia, em detrimento de Mercúrio, no *Auto da Lusitânia*; o próprio pai dos deuses, Júpiter, impele a nau que nas *Cortes de Júpiter* há-de conduzir a infanta de Portugal até Itália, onde contrairá núpcias com o Duque de Sabóia. Portugal não renuncia, deste modo, a uma arte, a um estilo, o Manuelino, que avulta como o “estilo nacional português”, que representa o espírito das descobertas, de tudo aquilo que Portugal podia oferecer à História Universal. A custódia de Belém é lavrada com o ouro das primeiras páreas de Quíloa, tal e como o imaginário de Gil Vicente se enche de referências à Índia e aos “Pomares do Oriente”¹².

É por isso que o nosso dramaturgo se considera habilitado para, no *Auto da Feira*, fazer, através de várias personagens, e entre elas nem mais nem menos que o deus Mercúrio, uma crítica de Roma, da Roma dos papas, mas também, não se esqueça, a mesma Roma que outrora fora sede do Império. A Roma dos deuses pagãos, de um passado que ressurgia, de Raffaele di Sanzio ou de Miguel Ângelo, a Roma enfim, capital de uma Itália tornada em berço da Renascença e do Humanismo. Ora, ao mesmo tempo que denunciava a corrupção do papado (Tranchida 1992, Alçada 2003), Gil Vicente também estava implicitamente a satirizar – mesmo que fosse inconscientemente – essa Roma dos papas entusiasmados pelos brilhos do Renascimento e pela descoberta, no sub-solo da cidade do Lácio, das ruínas clássicas. Os papas, alvo das críticas vicentinas, são os continuadores de um Júlio II, aqueles mesmos que viram florescer a arte de Miguel Ângelo. O seu David mais nos evoca Hércules, do que o herói bíblico que pretende retratar; o Moisés, com os seus chifres, arremeda o Júpiter Ammon; as figuras dos frescos da Capela Sistina, mais nos lembram um consílio olímpico, do que o Dia do Juízo Final. Em sentido oposto, em Portugal, serão os deuses e heróis clássicos, a vestir os trajes dos momos manuelinos. Com cerca de cinquenta anos de antecedência ao *Auto da Ave Maria* de António Prestes, Gil Vicente, sobretudo no *Auto da Feira*, estava a advertir os seus contemporâneos dos perigos das tentações de um diabo “vestido à italiana”, de um diabo de “estilo romano”, o diabo do Classicismo.

¹² Veja-se, a este título, o artigo de Cardoso Bernardes, “As “Partes d’Além” e os “pomares de oriente”, sinais da expansão na arte de Gil Vicente” (publicado em Bernardes 2003: 65-87).

BIBLIOGRAFIA

- DPTGV: Dicionário das Personagens do Teatro de Gil Vicente* (2014), Coordenação e Organização de Palla, M. J. Lisboa: Chiado Editora.
- Alçada, J. N. (1992), “Apresentação”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 7-18.
- Idem* (2003), *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus.
- Asensio, E. (1958), *De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente*, separata dos *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (Rio de Janeiro, 1958)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Biblioteca Nacional/ Universidade da Bahia.
- Idem* (1974), “Las fuentes de las Barcas de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática”, in Asensio, E., *Estudios Portugueses*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português: 59-78.
- Idem* (1991), “Gil Vicente y su deuda con el humanismo: Luciano, Erasmo, Beroaldo”, in *Estudios Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, Difel: 277-299.
- Bernardes, J. A. C. (2003), *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Ângelus Novus.
- Idem* (2008), *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70.
- Biglieri, A. A. (2005), *Medea en la Literatura Española Medieval*. La Plata: Fundación Decus.
- Buffière, F. (1956), *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Carvalho, J. (1983), “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”, in *Obras Completas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 45-131.
- Cooke, J. D. (1927), “Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism”, *Speculum* 2: 396-410.
- Demats, P. (1973), *Trois études de mythographie antique et médiévale*. Genève: Librairie Droz.
- Deswarte, S (1992), “Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 43-72.
- Dias, A. F. (ed.) (1990-1998), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. e estudo de A. F. D. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 5 vols.
- Eliade, M. (1969), *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- García Martín, A. M. (1998), *Coronica Troiana em Limguoajem Purtuguesa*.

- Edición y estudio por A. M. G. M. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Huizinga, J. (1996), *El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XV y XVI en Francia y en los Países Bajos*, versión española de Gaos, J. Madrid: Alianza Editorial (13ª ed. em espanhol).
- Leite, A. C., Pereira, P. (1991), “São João Verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente – Apontamento iconológico”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, Difel: 371-387.
- Machado, J. N. S. (2005), *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente*. Casal de Cambra: Caleidoscópico.
- Michaëlis [de Vasconcelos], C. (1949), *Notas Vicentinas*. Lisboa: Revista de Ocidente.
- Pépin, J. (1958), *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Aubier-Éditions Montaigne.
- Pereira, P. (1992), “Gil Vicente e a contaminação nas artes. O Teatro na Arquitectura – o caso do Manuelino”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 101-137.
- Pociña López, A. J. (2013), *Clásicos Lusitanos. Estudios sobre la influencia de la Antigüedad Clásica en la Literatura Portuguesa*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Prestes, A. (2008), *Autos de António Prestes*. Introdução de José Camões; edição de Camões, J., Silva, H. R. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- Reckert, S. (1983), *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- Idem* (1992), “Gil Vicente e a génese da ‘Comédia Espanhola’”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 139-145.
- Roig, A. (1983), *O Teatro Clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Sainte-Maure, B. (1904-1912), *Le Roman de Troie*, ed. Constans, L. Paris: Librairie de Firmin – Didot et Cie, 6 vols.
- Sanz Morales, M. (2002), *Mitógrafos Griegos*, edición y estudio de M. S. M. Madrid: Akal.
- Saraiva, A. J. (1992), *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Gradiva.
- Idem* (1998), *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva.
- Seznec, J. (1972), *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton: Princeton University Press.

- Teyssier, P. (1992), “Interpretação do *Auto da Lusitânia*”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 175-185.
- Tranchida, V. (1992), “O *Auto da Feira*: uma leitura”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 187-197.
- Vicente, Gil (2002), *As Obras de Gil Vicente*, ed. sob a Direcção Científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa – Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 5 vols.

(Página deixada propositadamente em branco.)

DO MITO À TRAGÉDIA: UMA INTERPRETAÇÃO DA “IFIGÉNIA”, DE FRANCISCO DIAS (1798)¹

[From myth to tragedy: an interpretation of Francisco Dias’ Iphigeneia (1798)]

MARIA FERNANDA BRASETE (mbrasete@ua.pt)
Universidade de Aveiro

RESUMO - “Ifigénia; tirada da história grega” (1798), uma tragédia da autoria de Francisco Dias, recupera, no contexto da dramaturgia setecentista portuguesa, uma das últimas tragédias euripidianas que foi representada em Atenas (c. 407-406 a.C.), depois da morte do tragediógrafo. Pretende-se, neste estudo, examinar o processo de reescrita e a adaptação do mito na *Ifigénia* de Francisco Dias, tendo em consideração os princípios estéticos da Arcádia portuguesa e o contexto histórico-teatral da segunda metade do século XVIII.

PALAVRAS CHAVE - Francisco Dias, *Ifigénia: tirada da história grega*, tragédia euripidiana, *Ifigénia em Áulide*, teatro português do século XVIII, teatro da Arcádia portuguesa, reescrita da tragédia.

ABSTRACT - “Iphigeneia; taken from Greek history” (1798), a tragedy by Francisco Dias, goes back, inside Portuguese dramaturgy of the 18th century, to one of the last Euripidean tragedies performed in Athens (c. 407-406 BC), after its authors’ death. This article focuses on the rewriting process and the myth’s adaptation of Francisco Dias’ *Iphigeneia*, considering the aesthetic principles of Portuguese Arcadia, inside the historical-dramaturgical context of the second half of the 18th century.

KEYWORDS - Francisco Dias, *Iphigeneia, taken from Greek history*, Euripidean tragedy, *Iphigeneia in Aulis*, 18th century Portuguese theatre, Portuguese Arcadia’s theatre, tragedy rewriting.

Com um título que evoca uma das figuras trágicas femininas de Eurípides, pretende dar-se a conhecer uma tragédia de um autor setecentista português, Francisco Dias Gomes² (1745-1795), um dos “Homens de Letras”³ que integrou

¹ Seguiu-se a edição *Ifigénia: tragedia tirada da historia grega/* de Francisco Dias, Lisboa, Off. de João Antonio da Silva, 1798, 76 pp., 15 cm. Exemplar em mau estado de conservação. Obra digitalizada a partir do original, disponível em: http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552_item1/P6.html. Daqui em diante, as citações desta obra apresentar-se-ão na forma abreviada Dias 1798, com indicação de página(s).

² Atendendo a que o apelido Gomes não figura na capa de rosto da peça e que, geralmente, também não figura nas citações bibliográficas da sua obra dramática, como se pode comprovar, por exemplo, nas que existem na Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o dramaturgo será citado, neste estudo, pelo apelido Dias. As citações das suas *Obras Poéticas* far-se-ão, contudo, sob o apelido Gomes, já que o seu nome completo, Francisco Dias Gomes, figura na página de rosto do volume editado pela Academia Real da Ciências de Lisboa, em 1799.

³ Terá sido para honrar a memória deste Homem de Letras “de primeira ordem”, que aos

a “geração” do Cenáculo⁴, a Arcádia Lusitana⁵ (fundada em 1756) e a Academia Real das Ciências de Lisboa. Na “Breve Notícia, sobre Vida, e Obras do Autor” da sua coletânea de odes e elegias, intitulada *Obras Poéticas* (1779), referem-se duas tragédias da sua autoria, então já impressas, *Ifigénia* (1798) e *Electra* (1799), sobre as quais o autor do prefácio se escusa, no entanto, de dizer “outra alguma cousa” (Dias 1799: XXII). Menciona-se ainda o facto de o poeta, em diversas ocasiões, ter apresentado as duas tragédias ao “prémio de poesia” que a Academia Real das Ciências de Lisboa⁶ anualmente propunha para este género de composição, mas que nenhuma delas fora “julgada digna do laurel Académico” (Dias 1799: XXII). Apesar de nenhuma das tragédias ter sido publicada em vida do poeta, não deixa de ser curiosa a informação fornecida por Teófilo Braga, no terceiro

cinquenta anos sucumbira a uma febre epidémica (no dia 30 de setembro de 1795, como se pode ler na “Breve Notícia, sobre Vida, e Obras do Autor” (Gomes 1779: XXV-XXVI)), que a Academia Real das Ciências editou, em benefício da viúva e do filho, um volume de odes e elegias, sob o título de *Obras Poéticas*. Ed.ut: Gomes, F. D. (1799), na versão digitalizada, disponível em URL persistente: <https://archive.org/details/obraspoeticasdef00dias>

⁴ Uma plêiade de homens cultos, dos quais muitos pertenciam à Igreja, que se organizou em torno de Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814). Sob a égide do Marquês de Pombal, o ensino da língua portuguesa, e da gramática em especial, seria colocado ao serviço do poder, passando a estar no cerne da reforma pedagógica que se preconizava. Isso explicará que a geração de Cenáculo tenha sido tão pródiga não só em textos metalinguísticos canónicos – gramáticas, ortografias e dicionários –, verdadeiros instrumentos normalizadores e codificadores, como também em textos de configuração e escopo distintos, a saber, discursos, memórias académicas, diálogos, etc. Sobre a importância das ideias e projetos desta ‘geração’ veja-se Gonçalves (2007). Refere a A. que Francisco Dias Gomes integrou este grupo de reformistas “irmanados pelo chamado Iluminismo pedagógico e linguístico de Setecentos” (Gonçalves 2007:41) e os seus interesses filológico-linguísticos estão patentes nos seguintes títulos da sua obra (1792): “Analyse e combinações filosóficas sobre a elocução, e estylo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha, e Camões [...]” (Memorias de Litteratura, IV); “Ensaio sobre a filologia Portugueza por meio do Exame e comparação da Latina, nem esta foi em tempo algum a lingua vulgar dos Lusitanos”, *Memorias de Litteratura*, XII, Parte I, 1- 43), (Gonçalves 2007:41).

⁵ Também designada de Arcádia Ulissiponense, foi a maior e a mais importante academia literária portuguesa do nosso século XVIII que, sob o lema latino *inutilia trincat*, se opunha aos excessos da arte barroca, e cujos membros se empenharam numa profunda renovação literária, artística e ideológica, inspirada por princípios do racionalismo iluminista e preceitos neoclássicos. Na opinião de Cruz (2001: 106), “a Arcádia Lusitana pouca ou nenhuma influência teve na evolução do teatro português”, mas não nos restam dúvidas de que os “Árcades foram os primeiros doutrinadores a debruçar-se, com interesse e coerência, sobre o teatro como fenómeno estético”. Efetivamente, o esforço desenvolvido por árcades, como Correia Garção, Manuel Figueiredo, Domingues dos Reis Quita e Cândido Lusitano, notabilizou-se quer ao nível da teorização e doutrinação estético-literária, quer em termos da tão desejada restauração do teatro nacional, predominantemente, ao nível de produção literária, sob a influência de preceitos neoclássicos e de modelos da dramaturgia estrangeira, nomeadamente, francesa. Pode concluir-se que os efeitos do projeto da Arcádia Lusitana, posteriormente continuado pela Nova Arcádia (fundada em 1970), foram pouco eficazes em termos práticos, tanto ao nível das representações das peças, como na ambicionada renovação dos gostos do público. Vejam-se as informações detalhadas que são fornecidas por Teófilo Braga (1843-1924: 258-361; 2005).

⁶ Fundada em 1778, no reinado de D. Maria I, pelo Duque de Lafões.

volume da sua *História do Teatro Português* (1843-1924), num capítulo dedicado ao árcade Domingues dos Reis Quita, e em que, comentando a influência das tragédias francesas no teatro coevo, refere que Francisco Dias Gomes “leu a sua tragédia *Ifigénia*” na “Academia Real das Ciências de Lisboa, que sucedeu à Academia de História” (Braga 1843-1924: 319).

Editada já postumamente, no ano anterior ao das *Obras Poéticas*, já mencionadas, o volume da tragédia *Ifigénia: tirada da história grega*, impressa na Oficina de João António da Silva, impressor de Sua Majestade, e colocada à venda “nas lojas de Bertrand”, não inclui, todavia, uma breve nota preambular, semelhante à que encontramos na sua outra tragédia, intitulada *Electra* (Dias 1779). Talvez valha a pena relembrar o início da “Advertência” que o poeta-dramaturgo antepusera a essa tragédia, publicada anteriormente:

Este assunto é um dos mais famosos da antiguidade. O Grego Sófocles, que é o maior Trágico dos antigos, o tratou com aplauso: ele foi quem inventou a cena da urna, uma das situações mais teatrais da cena trágica, e que maior efeito fizera nos Teatros antigos, e modernos, imitado pela primeira vez em escrito próprio nesta Tragedia em Portugal, e tal em Espanha⁷.

Efetivamente, ao contrário de *Electra*, a figura mitológica de Ifigénia inspirou alguns dos nossos dramaturgos do neoclassicismo setecentista. Já em França, a célebre tragédia homónima de Racine⁸, fora representada, pela primeira vez, na corte de Luís XIV, em Versailes a 17 de agosto de 1674, e, como muitas outras peças francesas, passaram a circular em Portugal, sobretudo por ação dos “estrangeirados”, na segunda metade do século XVIII. Nota José Oliveira Barata (1998:134) que a divulgação de Racine em Portugal foi algo tardia, e intensificou-se devido “ao crescente gosto neoclássico”. Recorde-se, no entanto, que a *Ifigénia* de Racine mereceu nesta época duas traduções portuguesas, como refere Faria (1950:74): uma pela mão de Lima Leitão; outra, por Filinto Elísio (1734 – 1819), um nome de vulto do designado neoclassicismo português, mas opositor da Arcádia Lusitana. Um homem de letras e de vasta erudição como Francisco Dias poderá ter lido a *Ifigénia* de Racine, mesmo na língua original.

⁷ Francisco Dias, *Electra: tragedia em cinco actos, tirada da historia grega I* de Francisco Dias, Lisboa, Typ. Régia Silvina, 1799, 108 pp., 16 cm. Obra digitalizada a partir do original. Disponível em URL persistente: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015063033321;view=1up;seq=13>. As citações de obras do século XVIII apresentam-se sempre numa versão moderna da ortografia portuguesa. Sobre a tragédia *Electra* deste autor, ver (Brasete 2012).

⁸ Como refere Ana Clara Alves (2003: 7), apenas duas tragédias do repertório raciniano (*A Tebaida* e *Berenice*) não foram traduzidas em Portugal, se bem que não se conheça “qualquer representação teatral das restantes”. A primeira tradução portuguesa do teatro francês é a de uma comédia de Molière (1737); depois Voltaire passou a ser o autor mais traduzido. No início do século XIX, a dramaturgia francesa dominaria a cena nacional. Sobre a influência francesa na dramaturgia portuguesa setecentista, veja-se ainda Faria (1950) e Barata (1988:130-134).

Neste período que antecede a introdução do Romantismo em Portugal, as circunstâncias histórico-culturais haviam fomentado o gosto pela tradução e adaptação de tragédias gregas, e a atividade de imitação instituiu-se como processo fundamental para a preconizada renovação do teatro nacional, reclamada pelos escritores arcádicos. A copiosa produção dramaturgica dos árcades, que se manifestou também na tradução ou adaptação modernizante de tragédias gregas, especialmente de peças de Sófocles e de Eurípidés, denotou uma luta dialética entre o regresso à imitação dos modelos clássicos e a ânsia renovadora, que marcaria especialmente a segunda metade do nosso Século das Luzes⁹, um tempo de fortes contrastes, em que o teatro ocupou um lugar central na cultura nacional, como meio de entretenimento e de instrução pública¹⁰. Não sendo este o momento oportuno para referenciar, mesmo que de uma forma breve, a heterogénea e prolixa atividade teatral que proliferou na época setecentista, restringir-me-ei a assinalar apenas alguns aspetos significativos para a contextualização da tragédia em apreço.

Com base nas principais referências bibliográficas sobre o teatro português de setecentos (nomeadamente, as obras de Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello, Duarte Ivo Cruz e José Oliveira Barata); de estudos mais temáticos sobre os dramaturgos arcádicos (com especial destaque, a “Introdução” de António José Saraiva ao II volume das *Obras Completas* de Correia Garção (1958: pp. vii- lxxvii); do estudo das *Fenícias*, de Cândido Lusitano (pseudónimo literário do P.e Francisco José Freire), realizado por Manuel dos Santos Alves (1973-1974); de dois estudos de José Ribeiro Ferreira (1973-1974; 1974), um dedicado a *Mégara*, de Reis Quita e Pedegache (inspirada nas tragédias *Héracles* de Eurípidés e de Séneca), outro sobre a influência da *Andrómaca* euripidiana no nosso teatro setecentista); além do valioso ensaio de Maria Helena da Rocha Pereira, intitulado “A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII” (1985-1987), fica-nos a ideia suficientemente fundamentada de que vários escritores da segunda metade do século XVIII (cuja atividade dramaturgica se desenvolveu entre a Arcádia Lusitana (1756) e a Nova Arcádia, fundada em 1790), se inspiraram nos antigos tragediógrafos gregos para traduzirem, não fielmente, ou adaptarem, muito livremente, tragédias. Além de três *Édipos* (em 1757, por Manuel de Figueiredo; em 1765, por Pina e Melo – um opositor da Arcádia; em 1760, por Cândido Lusitano¹¹) e de três *Ifigénias*

⁹ Um período que abrange três reinados: D. João V (1706-1750), D. José I (1750-1777) e D. Maria I (1777-1792).

¹⁰ Sobre a heterogeneidade da dramaturgia portuguesa e da *praxis* teatral no século XVIII, *vide, e. g.*, Picchio (1969:185-207), Cruz (2001: 91-132; 2003), Rebello (1968: 60-71) e Vasconcelos (2004).

¹¹ Como informa, em nota, Pereira (1985/1987:102), “as sete tragédias gregas que Cândido Lusitano traduziu ou parafraseou encontram-se todas em códices inéditos da Biblioteca Pública Municipal de Évora: Cod. CXIII (*Ifigénia entre os Tauros* — apenas metade); Cod.

(além da que estudamos, mais uma da autoria de Manuel de Figueiredo (1777), e outra, de Cândido Lusitano), contamos ainda mais sete títulos de tragédias: *Mégara* (1767), de Reis Quita e Pedegache, (inspirada nas tragédias euripídiana e senequiana, *Hércules*); *Electra* (1799), de Francisco Dias; *Medeia*, *Hécuba*, *Hércules*, *Fenícias*, e uma inacabada *Ífigénia entre os Tauros*, todas estas da autoria de Cândido Lusitano. Curiosamente, num drama escrito por Correia Garção, intitulado *Teatro Novo*¹², uma comédia impressa no ano de 1766, cujo argumento gira em torno de uma reunião para se decidir o repertório de um teatro construído às expensas de um “brasileiro”, a tragédia mais votada é a do Poeta, Gil Leinel, intitulada “Ífigénia”, inspirada na *Ífigénia em Áulide* de Eurípides. O que importa, neste momento, ressaltar é que, na proclamada tentativa de renovação do teatro nacional, o drama trágico grego inspirou um número significativo de tragédias que nunca pretenderam apresentar-se como traduções literárias ou meramente linguísticas. Segundo os preceitos doutrinários da Arcádia, nomeadamente daqueles que encontramos inscritos nas célebres três *Dissertações* (datadas do ano de 1957), que um dos seus mais proeminentes fundadores, Correia Garção, dedicou à tragédia, ou na célebre e muita citada *Sátira II* (dedicada ao Conde de São Lourenço, D. João José Ausberto de Noronha, no ano da polémica fundação da Arcádia, 1756), a recuperação do género trágico deveria fazer-se sob o signo de uma imitação original dos antigos:

imite-se a pureza dos Antigos
mas sem escravidão, com gosto livre,
com polida dicção, com frase nova (*Sátira II*. 10-12),

já que:

Os Gregos e os Latinos, que dia e noite não devemos largar das mãos, estes soberbos originais, são a única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epepeias (*Diss.* III, p. 132).

Este anseio doutrinário de “imitar e seguir os Antigos” (*Diss.* III, p. 134) deveria fazer-se, segundo Correia Garção, “de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo” porque “...quem imita deve fazer seu o que imita” (*Diss.* III, p.135). E acrescenta: “Se imito a fábula, devo

CXIII — IOd (*Medéia*); Cod. CXIII d (*Édipo*); Cod. CXIII d (*Hécuba e Fenícias*); Cod. CXIII d (*Hércules e Ífigénia em Áulide*)”.

¹² Correia Garção II (1958: 34). Esta é uma das duas comédias do árcade, composta por um ato único, e cuja representação no teatro do Bairro Alto em 22 de Janeiro de 1766, foi mal recebida pelo público (p. LV). Numa edição de José Camões, esta peça está disponível *online*: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/sec%20xviii/Teatro%20Novo.pdf

conservar a acção, ou a alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios para que pareça outra nova e minha” (*Diss.* III, p. 135), visto que:

O poeta é senhor da matéria de que se trata: se a invenção é toda sua, pode formá-la como lhe parecer; se a pediu emprestada a algum dos antigos poetas, deve, quando lhe for possível, reduzi-la a tão nova figura que pareça outra e que fique sendo sempre a mesma. (*Diss.* III, p. 138)

Efetivamente, Francisco Dias apropria-se do mito de Ifigénia com grande originalidade, independentemente do valor dramático que se possa atribuir à sua peça. A história da infortunada filha de Agamémnon é dramatizada segundo a tradição euripidiana¹³ e entrelaçando, como *topoi* fulcrais, as núpcias com Aquiles, o sacrifício humano exigido pelos deuses e a salvação *in extremis* da jovem princesa. Mas do cotejo com a tragédia euripidiana *Ifigénia em Áulide* ressaltam, além das esperadas discrepâncias formais, condizentes com o estilo de época, inovações sintomáticas ao nível do tratamento do mito e, conseqüentemente, da construção da trama. A tragédia de Francisco Dias inspira-se, efetivamente, naquela que terá sido uma das últimas peças de Eurípides¹⁴, mas o arquétipo grego aparece transformado numa peça em cinco atos, divididos em várias cenas e escrita, no geral, em decassílabos soltos. Abdica-se da participação do Coro e introduzem-se didascálias em algumas cenas. A mais extensa encontra-se na abertura da 3.ª cena do ato V (Dias 1798: 65) e descreve a numerosa assistência que rodeia a cândida filha de Agamémnon, vítima inocente “daquele triste holocausto” que se prepara e que constitui o clímax da peça.

O elenco das figuras dramáticas, patente logo na abertura da peça (Dias 1798: 3), revela alterações significativas que afetam, naturalmente, a reconfiguração do mito: o nome de Menelau não aparece mas, em contrapartida, juntam-se a Agamémnon, Ifigénia, Clitemnestra e Aquiles outras figuras procedentes da tradição épica (Calcante, designado pela variante Calcante, Nestor, Ulisses, Diomedes, um Soldado e Sínon). Como figuras-mudas e absolutamente secundárias, mas que não aparecem incluídas no elenco inicial, há ainda a referir duas

¹³ Note-se que Eurípides dedicou a Ifigénia duas tragédias: *Ifigénia entre os Tauros*, que terá sido escrita provavelmente entre os anos 414 e 413 a.C e, posteriormente, *Ifigénia em Áulide*, também de data incerta, mas que se supõe ter sido composta em 409 ou 408 a. C., pouco antes da morte do poeta em terras da Macedónia. Para a discussão sobre as cronologias das peças, *vide* as “Introduções” às traduções portuguesas, da autoria de Rodrigues (2014) e Almeida & Silva (2018), respetivamente. Diferentemente da versão do mito seguida na trilogia esquiliana, *Oresteia*, Eurípides encontra na tradição épica antiga cambiantes semânticas que lhe permitem uma inovação surpreendente mas mitologicamente fundamentada, no desfecho final do sacrifício da jovem filha de Agamémnon: na *IT*, a salvação de Ifigénia é efetuada pela intervenção *ex machina* de Atena; na *IA*, é a própria deusa Ártemis que arrebatou a princesa, no último momento, substituindo-a por uma corça. Sobre a *IT*, *vide* o estudo de Rebelo (1944).

¹⁴ Sobre o debate em torno da cronologia desta peça, *vide* Almeida & Silva 2018: 17-23.

sacerdotisas e alguns sacerdotes subalternos que, sob o comando de Calcante, encenam os preparativos para o ritual do sacrifício, executados perante um alargado público intradramático, que além das personagens inclui “ao fundo grande número de guerreiros disposto em ordem militar” (Dias 1798: 65). A ação desenrola-se nas praias de Áulide, onde as hostes gregas se encontravam retidas, aguardando ventos favoráveis que as conduzissem até Tróia. Seguiam-se, em termos gerais, as linhas-mestras da “história grega”.

O motivo do sacrifício de Ifigénia¹⁵, que detém também um lugar central nesta tragédia portuguesa, ligava, como sabemos, duas tradições mitológicas (as histórias da Guerra de Tróia e o destino malogrado dos descendentes da Casa de Atreu) e dois mundos (a dimensão política e militar de Agamémnon que liderava a expedição a Tróia; e a esfera familiar da Casa de Atreu, amaldiçoada pelos crimes sangrentos perpetrados por Tântalo). Tal como Eurípides, também Francisco Dias entrecruza essas duas tradições, circunscrevendo a ação dramática da sua peça ao momento em que Agamémnon tem de decidir se sacrifica ou não a sua filha. Uma tomada de decisão em qualquer situação dilemática revestia-se de grande força trágica, mas na *Ifigénia em Áulide* de Eurípides, as circunstâncias dramáticas que confrontam as personagens de Agamémnon, Menelau, Aquiles e da própria Ifigénia, com a exigência divina do sacrifício humano, geram uma pressão psicológica e uma tensão emocional tão fortes que leva a que cada um deles, perante a agonia da indecisão, reconsidere a hipótese de não executar o sacrifício, acabando por mudar radicalmente de atitude, assentindo que se cumpra o oráculo proferido pelo adivinho Calcas. Uma inesperada reviravolta que se opera no espírito de Agamémnon, e que tantos comentários e interpretações tem merecido, é um dos ingredientes mais inovadores da peça euripídiana que, segundo Almeida & Silva (1988: 55), seguindo a opinião de Murray, aparece como uma espécie de “embrião da Comédia Nova”.

A renovação que o autor português imprimiu à trama euripídiana alicerça-se também no pungente drama íntimo de Agamémnon, que, todavia, não aparece dramaticamente gravado nas duas cartas contraditórias que o seu congénere grego envia a Clitemnestra (um expediente que é não utilizado na tragédia portuguesa), sob o pretexto das núpcias com Aquiles. Mas a mudança radical da atitude da jovem Ifigénia que, na tragédia grega, decide repentinamente imolar-se por uma causa pan-helénica¹⁶, não acontece nesta peça portuguesa. A originalidade do nosso dramaturgo manifesta-se numa recriação dramática do episódio mítico-lendário originário, que ganha, assim, novos matizes e sentidos através da reconfiguração das personagens e da reorganização dos acontecimentos.

¹⁵ Sore o desenvolvimento deste motivo como tema central da tragédia euripídiana *Ifigénia em Áulide*, vide Silva 2005: 152-164.

¹⁶ Sobre esta questão vide especialmente o recente estudo de Fialho (2016).

Em sintonia com a versão euripidiana, Agamémnon demonstra ser muito mais humano e emotivo do que a sua figura épica, mas falta-lhe a densidade psicológica do seu congéneres trágico. No Ato I desta peça portuguesa, ele é como um rei-chefe militar e um pai atormentado que silencia o motivo da dor que o oprime à mulher e à filha, ocupadas com a preparação das sumptuosas núpcias de Ifigénia e Aquiles, que está prestes a chegar. Mas, logo na abertura da 1.^a cena, fica patente que o gáudio exultante de Clitemnestra contrasta com o “interior tumulto que oprime, noite e dia”, o coração da jovem nubente (Dias 1978: 3), um inexplicável sentimento premonitório que lhe ensombra a ideia de um destino glorioso. O manipulador Ulisses e o interesseiro Calcante¹⁷ confrontam Agamémnon para se assegurarem de que ele obedecerá ao oráculo divino. Mesmo que constrangido pelo peso de uma exigência que, na sua opinião, viola “as leis da natureza/fazendo derramar o puro sangue de filhos inocentes” (Dias 1978: 9), Agamémnon parece soçobrar ao peso da eloquência daqueles seus dois interlocutores com quem partilha um desígnio tão cruel e contrário à vontade de um pai e de um monarca prudente mas sensível ao destino do seu povo:

Ag. - (...) Quem pode resistir? Ceda-se enfim:
Calem-se as leis da natureza, e cessem
Os clamores altíssimos da Grécia. (Dias 1979: 11)

O Ato II abre com a chegada de Aquiles, uma figura de acentuado recorte épico, que dominará estas cenas mais familiares que giram em torno do enigmático segredo que tanto inquieta o Atrida. O halo romântico que envolve os noivos, unidos por um “fervente amor” (Dias 1978: 16), à semelhança do par raciniano, expressa-se, ironicamente, numa linguagem metafórica que evoca a esfera do ritual e em que se repetem as palavras “templo”, “altar”, “culto” e “sacrifício”. Intensifica-se, assim, o suspense dramático criado sobre o “mistério escuro” (Dias 1978: 22) que as palavras de Agamémnon vão encobrendo, sempre que interpelado sobre o motivo da tristeza que, visivelmente, o atormenta. Na penúltima cena deste ato, o aparecimento de Calcante e o diálogo que ele estabelece com Aquiles gera, porém, um novo enigma. À exceção de Agamémnon aquelas personagens são incapazes de entender, naquele momento crítico, o alcance do delírio profético que o adivinho pronuncia: “O cândido holocausto destinado/ para abrandar do Céu o furor justo/. Ao mandado dos Deuses obedece” (Dias 1978: 24). Na última cena deste ato II, uma *rhexis* única pronunciada por

¹⁷ Estas duas figuras de recorte homérico, a que a peça euripidiana alude mas sem as colocar em cena, assumem, na peça portuguesa, papéis conformes à tradição: Ulisses, um demagogo hábil e insidioso, associado ao pérfido Calcante, cujos augúrios haviam decretado o sacrifício de Ifigénia.

Aquiles assevera, no entanto, a determinação do herói intrépido em “penetrar estes mistérios” (Dias 1798: 26).

Mas será pela boca do velho Nestor que Aquiles e Clitemnestra, no ato III, tomarão conhecimento do “fúnebre holocausto” (Dias 1798: 34) a que a cândida Ífigénia está destinada, ignorando a sorte sangrenta que o “vil e infame Calcante” lhe vaticinara. A indomada cólera de Aquiles, no seu férreo desejo de salvar a “mísera Ífigénia” (Dias 1798: 31 *passim*) confronta o fanatismo pérfido do adivinho Calcante e o fraudulento Ulisses, que, com a anuência constrangida de Agamémnon, conduziria a vítima ao altar do sacrífico. A determinação do Pelida em impedir a realização do infame sacrifício da sua querida noiva leva Ulisses e Calcante a unirem-se num plano maquiavélico para alcançarem os seus verdadeiros desígnios: dividir entre ambos o domínio da Grécia (Dias 1798: 50):

Calc. - (...) Nós podemos dividir entre ambos
O domínio da Grécia, se tentarmos
Com a morte de Nestor abrir caminho
Para o trono sublime, que nos chama.
Uliss. - Ah! Que dizeis, Senhor, um tal projeto
As potências do espírito me aviva.

Para isso, Ulisses deveria com a sua “eloquência vigorosa” (Dias 1798: 51) persuadir Sínon (outra figura homérica –o espião que os gregos haviam deixado em Tróia para os avisar do momento propício para o cavalo entrar na cidade) a executar a “ádua empresa” de matar Nestor. Afinal, fora o ancião grego quem impulsionara, com as suas sábias e avisadas palavras, o desenvolvimento de toda a situação que se encontrava, então, num momento de impasse. Sínon vacila, no entanto, quando se prepara para desferir o golpe mortal sobre o indefeso ancião, que o convence a não “consumar o crime abominável” (Dias 1798: 60).

A peripécia ocorrerá no V e último ato. Na 1.^a cena, Agamémnon vacila e pondera a sua deliberação inicial de permitir que Ulisses conduzisse a filha inocente ao altar sacrificial. Prevalece, por momentos, o amor paterno e o trivial afeto ao desejo de glória que nutre o espírito de um herói épico. Depois de um *agon logon* com Clitemnestra em que ela desferiu contra ele duras e comoventes acusações, e depois da enternecedora súplica da cândida e singela filha que lhe implora para ser poupada “ao triste holocausto”, avivam-se, no espírito de Agamémnon, os seus sentimentos de pai e, por isso, perturba-o a execução daquele ato desumano que faria derramar o seu próprio sangue. Na alma do rei homérico, senhor dos exércitos, clamava mais alto a voz da natureza (*physis*), mas, por força das circunstâncias, resigna-se a não agir contra “os decretos dos deuses soberanos” (Dias 1798: 64). Clitemnestra, bem diferente do retrato que a tradição lhe traçara, revela-se uma mãe devotada e amorosa, uma esposa fiel mas firme nas suas convicções e decisões, nunca se abnegando na luta pela redenção da filha. O

seu amor de mãe incita-a a resistir àquele ato de barbárie maquinado pela pérfida cumplicidade entre o “fraudulento” Ulisses e o “bárbaro” Calcante (Dias 1798: 63). Esta mulher diferente não hesita em reagir, pela força da eloquência, à atrocidade que, em nome dos deuses, levaria à imolação de uma donzela inocente, mas, por outro lado, não persiste no ódio contra o marido, quando recupera a filha nos seus braços.

Uma das maiores novidades deste drama reside, precisamente, no desfecho original que o dramaturgo arquitetou, conciliando a tradição com a sensibilidade da sua época. Aquiles, o herói intrépido, salva, com a espada em punho, a noiva, *in extremis*, quando o sacerdote Calcante se prepara para dar início ao ritual do sacrifício, numa cerimónia executada perante uma assistência numerosa, que contava com a presença de Ájax e Diomedes, à frente das “belígeras falanges” (Dias 1798: 20). Face à investida armada de Aquiles, as hostes reagem: nomeadamente o belicoso Diomedes e o ilustre Ájax acabam por ceder, no entanto, às palavras sensatas de sábio Nestor. O salvamento de Ifigénia realiza-se pelas mãos heróicas do seu amado noivo, Aquiles, e não pela intervenção sobrenatural de uma divindade. Um desfecho moralizante, mais sintonizado com a tradição judaico-cristã, conclui o drama, surpreendentemente pela voz de Ájax:

Em desprezo envolvido, em vil opróbrio
Fique o traidor avaro, e para sempre
Extinto seja o culto abominando,
Que ofende o Céu, e ultraja a natureza. (p. 76)

Se na peça de Eurípides a intervenção divina não assumia já grande significado, no drama português as referências aos deuses obedecem ao princípio de verosimilhança mítica requerido pelo género, mas, na verdade, a dimensão religiosa subjacente nutre-se de valores nitidamente cristãos como sejam a noção de um Deus justo e que vela pelo bem da humanidade, o binómio Bem e Mal, uma ética regida pela verdade, lealdade, solidariedade e, acima de tudo, a reprovação de crimes sangrentos.

Desta brevíssima sinopse do argumento da peça de Francisco Dias, pode depreender-se que esta *Ifigénia* portuguesa retoma, de um modo geral, as premissas tradicionais do antigo mito, mas assume-se como uma versão inovadora em relação ao arquétipo grego. Talvez em respeito dos princípios doutrinários da Arcádia Lusitana, Francisco Dias “imita” Eurípides de uma forma assaz original e ajustada ao espírito da época.

Muito mais haveria que dizer, sobre esta peça praticamente esquecida de Francisco Dias, um exemplo do teatro literário de índole neoclássica, ajustado à realidade cultural da segunda metade do nosso século XVIII e que, independentemente do seu valor, constitui um marco na receção da tragédia grega. É certo que Francisco Dias Gomes integra uma galeria de escritores menores na história

do Teatro Português mas com as suas duas tragédias *Electra* e *Ifigénia* é um dos dramaturgos que testemunha a vitalidade, o gosto, o interesse e a receção da antiga tragédia grega na dramaturgia portuguesa setecentista.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, C. A. P. de, Silva, M. de F. (21988), *Eurípides. Ifigénia em Áulide*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alves, M. dos S. (1973-1974), “*As Fenícias de Eurípides. Uma paráfrase de Cândido Lusitano*”, *Humanitas* 25-26: 25-41.
- Barata, J. O. (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Barata, J. O. (1996), *História do Teatro em Portugal (século XVIII). António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Lisboa: Difel.
- Braga, T. (1870-1871) *História do Teatro Português. III. A Baixa Comédia e a Ópera – Século XVIII*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Braga, T. (2005), *História da Literatura Portuguesa. Os Arcades. IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Brasete, M. F. (2012), “Uma Electra portuguesa do século XVIII: ‘Tragedia em cinco actos, tirada da historia grega’, de Francisco Dias Gomes”, in López, A., Pociña, A., Silva M. F., *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 95-104.
- Cruz, D. I. (2001), *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Cruz, D. I. (2003), “O Teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia”, *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 15-16 (janeiro-junho): 102-115.
- Dias, F. (1798), *Ifigenia: tragedia tirada da historia grega*. Lisboa: Off. de João Antonio da Silva. Obra digitalizada a partir do original, disponível em URL persistente: http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552_item1/P6.html
- Dias, F. (1799), *Electra: tragedia em cinco actos, tirada da historia grega*. Lisboa: Typ. Régia Silvina. Obra digitalizada a partir do original, disponível em URL persistente: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015063033321;view=1up;seq=13>
- Faria, J. de (1950), “Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)”, *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais* 1. 1: 62-92.
- Ferreira, J. R. (1974), *Influência da Andrómaca de Eurípides no Teatro Português do Século XVIII*. Braga. [s.n.]
- Ferreira, J. R. (1973-1974), “Fontes clássicas na *Mégara* de Reis Quita e Pedegache”, *Humanitas* 25-26: 115-153.
- Fialho, M. C. (2016), “A febre da guerra: retórica e demagogia em *Ifigénia em Áulide*”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18: 81-98.
- Garção, P. C. (1958). *Obras completas*. I-II. Lisboa: Ed. Livraria Sá da Costa.

- Gomes, F. D. (1799), *Obras Poéticas*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências. Versão digitalizada, disponível em URL persistente: <https://archive.org/details/obraspoeticasdef00dias>
- Gonçalves, M. F. (2007), “Recreação filológico-linguística com a geração de Cenáculo”, *Revista de Letras* 6, Série II: 37-51.
- Pereira, M. H. R. (1985/1987), “A Apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII”, in *Ensaio de Literatura e Filologia*. V. Coimbra, IUC: 93-111.
- Picchio, L. S. (1969), *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugalíia.
- Rebelo, A. M. R. (1994), “O contributo do mito de Ifigénia, na sua versão da “Ifigénia entre os Tauros”, para a interpretação da “Oresteia””, *Humanitas* 46: 75-109.
- Rebello, L. F. (1968), *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.
- Rodrigues, N. S. (2014), *Eurípides. Ifigénia entre os Tauros*. Tradução do Grego, Introdução e Comentário. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra -Annablume.
- Santos, A. C. (2003), “A tradução do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX: o caso da dramaturgia francesa”, in Muñoz Martín, R. (ed.) I AIETI. *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada 12-14 de Febrero de 2003. Granada: AIETI. Vol. n.º 1. Disponível em: http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_ACS_Traducao.pdf
- Silva, M. F. (2005), “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano”. In *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa, Ed. Cotovia: 124-165.
- Vasconcelos, A. I. de (2004), *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

(Página deixada propositadamente em branco.)

CARLOS JORGE PESSOA, *ESCRITA DA ÁGUA: NO RASTO DE MEDEIA*¹ (Carlos Jorge Pessoa, *Writing on water: Following Medea's steps*)

SUSANA HORA MARQUES (smp@fl.uc.pt)
Universidade de Coimbra

RESUMO - Medeia, heroína de antanho, é convocada à cena contemporânea pela escrita de Carlos Jorge Pessoa, particularmente porquanto se associa de modo incontornável ao desmoronamento inesperado – e fatal – da família, um dos motivos fulcrais da peça *Escrita da água: no rasto de Medeia*. Revisitar Medeia implica para o autor destacar a dimensão humana e familiar da figura, que é inserida no contexto quotidiano do comum dos mortais da atualidade. Seguir no rasto da princesa colca é um pretexto para presentificar mitos civilizacionais representativos de valores intemporais, é um pretexto para questionar a família, núcleo restrito e primeiro de moldagem do ser, mas também as sociedades atuais.

PALAVRAS CHAVE - Carlos Jorge Pessoa, Medeia, reescrita.

ABSTRACT - Medea, the heroine of a bygone era, is summoned to the contemporary stage in the writings of Carlos Jorge Pessoa, in particular through the inexorable association to the sudden and fatal downfall of the family unit, one of the leitmotifs central to his play *Escrita da água: no rasto de Medeia*. The re-enactment of Medea required the author to highlight the human and familial aspects of the character which are inserted in the social context of modern daily life. To follow on the trail of the princess from Colchis is an alleged reason to present on stage societal myths that embrace timeless values whilst at the same time questioning the family as the restricted nucleus that primarily shapes human development but also the contemporary societies.

Keywords - Carlos Jorge Pessoa, Medea, rewritten.

INTRODUÇÃO

A tragédia que estamos a viver baseia-se em histórias de todos os dias que podem ser lidas nos jornais. Tenho aqui recortes, ei-los!...²

“Mãe atuou com ‘especial perversidade’ no caso das crianças de Caxias”;
“menina de 5 anos que estava sozinha em casa morre após queda do 21º

¹ O presente trabalho integra um texto mais amplo, em inglês, sobre a peça de Carlos Jorge Pessoa, incluído no volume II da coleção da Brill, que se encontra em fase de publicação e que é consagrado à receção do tema de Medeia em Portugal. Foi desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Deixo uma palavra especial de agradecimento a Maria João Vicente e a Carolina Mano, membros do Teatro da Garagem, pelas informações gentilmente concedidas.

² *Escrita da água: no rasto de Medeia*, 237.

andar...”³. Títulos como estes multiplicam-se na imprensa contemporânea, expondo reiteradamente a tragicidade da vida humana, hoje, ontem, sempre. Medeia, heroína de antanho, é convocada à cena pela escrita de Carlos Jorge Pessoa, diretor artístico e encenador do Teatro da Garagem⁴, particularmente porquanto se associa de modo incontornável ao desmoronamento inesperado – e fatal – da família, um dos motivos fulcrais da peça⁵. Revisitar Medeia implica para o autor destacar a dimensão humana e familiar da figura, que é inserida no contexto quotidiano do comum dos mortais da atualidade – por isso mesmo, no elenco das personagens, o nome ‘Medeia’, individualizador, é substituído pelo termo ‘Mãe’, capaz de irmanar a protagonista de outrora com a condição de tantas outras mulheres dos mais diversos tempos e lugares e, por outro lado, de evidenciar como as histórias se repetem. O facto de *Escrita da água: no rasto de Medeia* se contar entre os cinco textos complementares – mas independentes – que integram o *Pentateuco: manual de sobrevivência para o ano 2000*⁶ espelha o desejo de uma conexão particular com o mundo coevo, porquanto este conjunto de produções aborda temas de relevo no Ocidente e no Portugal hodierno – ‘a fé, a Europa, Portugal, a família, o futuro’⁷. A reunião das cinco peças sob um título comum traduz uma necessidade premente de reflexão, de debate, na iminência da chegada de um novo milénio, pelo que o projeto das representações do Teatro da Garagem previu, significativamente, um espetáculo de apresentação global dos cinco textos⁸, momento culminante de um percurso de dois anos em que cada peça foi sendo exibida *per se* em locais distintos. A inclusão da designação bíblica *Pentateuco* acentua a noção de uma sequência temática entre os textos, tal como acontecia com os cinco primeiros livros do Antigo Testamento, como se sabe, a propósito das origens do povo de Israel e da sua caminhada de libertação até à Terra Prometida, orientada por Moisés. A ideia de uma procura, de um percurso que urgia fazer-se em busca de nós próprios na última década do século XX, marcada por uma abundância e por um facilitismo aparentes, perpassa o Ciclo destas cinco peças escritas por Carlos Jorge Pessoa. Remetendo-nos para

³ Notícias da imprensa portuguesa de 19 de fevereiro de 2016, respetivamente do *Jornal de Notícias* e do *Diário de Notícias*.

⁴ Companhia de teatro fundada em 1989, conta com um autor/ encenador residente, Carlos Jorge Pessoa, e está no Teatro Taborada, em Lisboa, desde 2005.

⁵ Representada pela primeira vez em 1998, no Teatro Rivoli, no Porto, esta peça teve diversas reposições em Portugal e no Brasil, nesse mesmo ano.

⁶ Neste ciclo, com cinco peças originais de Carlos Jorge Pessoa, incluem-se os espetáculos *O homem que ressuscitou: epifania em 20 estações*; *Desertos: evento didático seguido de um poema grátis*; *Peregrinação: o fio de Ariadne*; *Escrita da água: no rasto de Medeia* e *A menina que foi avó: peça teatral em jeito de conto de fadas*, todos eles levados à cena entre 1997-1998, ora separadamente, ora em conjunto.

⁷ “Programa do espetáculo”, 22.

⁸ Os 5 espetáculos do *Pentateuco* foram representados de modo sucessivo no Festival de Teatro de Montemor-o-Velho (CITEMOR), em julho de 1998.

o passado, *Pentateuco* instiga ao estabelecimento de uma relação entre problemáticas que afetam diversas épocas - a História prossegue, incessantemente, retomando e reescrevendo personagens, comportamentos, situações, itinerários de vida. Nesse sentido de continuidade entre passado, presente e futuro, o título *Escrita da água* tão pouco parece isento de simbolismo: a água, elemento primordial que corre num fluir constante, é a imagem do fluxo ininterrupto que une a *physis* de diversas gerações, em todas as famílias e sociedades, água amniótica e água mortal, em simultâneo (cf. *Escrita da Água*, 277)⁹. Escrever na água volátil resulta em algo impreciso; seguir no rasto de Medeia, por sua vez, permite secundarizar os contornos da intriga tradicional e descentralizar a atenção da heroína à qual, todavia, se interliga a morte dos filhos, a tragédia familiar, ainda que em moldes bem distintos do original euripídiano, desta feita delineados pela perspectiva de Carlos Pessoa em relação à realidade ocidental e portuguesa contemporânea, pautada por uma crise de valores, de afetos, por uma crise da família, pela sobrevalorização do económico. Uma série de mortes com que o autor se deparou na vida pessoal marcou também o *Manual de sobrevivência*, porquanto o instigou a encontrar no teatro, palco de expressão de emoções e sentimentos, de questionamento, “um reduto de sobrevivência”¹⁰.

ESCRITA DA ÁGUA - UM DIÁLOGO COM O TEMA TRÁGICO DE MEDEIA

Que afinidades se percebem entre a *Escrita da água* e o tema ‘Medeia’? Que significado tem para Carlos Pessoa convocar o mito da heroína colca à contemporaneidade? Desde logo, o facto de os textos clássicos ainda hoje fazerem sentido, favorecendo a abordagem de questões como a relação entre as pessoas, o poder, o amor, a morte. Por outro lado, a história trágica de Medeia permite refletir sobre a própria tragicidade da vida humana, tópico de relevo da versão contemporânea. Acresce ainda que, como em Eurípidés, Medeia é esposa e mãe de uma família que a morte destrói – na *Escrita da água*, apenas o pai sobrevive, enlouquecido, bem como a sua memória do núcleo familiar de outrora: primeiro morrera a esposa, numa banal intervenção cirúrgica, e em seguida os dois filhos, um menino e uma menina, na piscina do hotel onde passavam férias para procurar esquecer a perda da mãe. A traição do marido, por sua vez, designado genericamente, no texto de 1998, como ‘Pai’, é mais um motivo que aproxima a peça portuguesa da versão clássica euripídiana, ainda que agora não

⁹ Cf. a concepção de Heraclito sobre a realidade, entendida como um fluir contínuo (cf. fr. 12 Diels-Kranz).

¹⁰ Afirmações de Carlos Jorge Pessoa em entrevista a Fernando Matos Oliveira e Mickael de Oliveira, em 2014. Disponível em http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/MJB_caminhos_da_escrita_dramatica_em.htm [consultado a 22 de janeiro de 2016].

se apontem motivos políticos que procurem justificar essa traição. Tão pouco a esposa mal-amada busca estratagemas para se vingar das relações extraconjugais do companheiro, embora tenha conhecimento das mesmas – simbolizará a sua atitude o conformismo – e o cansaço – de algumas mulheres/ mães de família modernas, que sobrevalorizam o papel social de mãe/ pai, a salvaguarda das aparências, em detrimento da vida amorosa do casal? A Amiga, uma das personagens que se inclui no novo elenco, evoca precisamente a figura de uma rival de Medeia, qual Creúsa/ Glauce da Antiguidade; numa produção que coloca em cena vivos e mortos em diálogo, garantindo teatralidade à peça e também motivo de questionamento, a Mãe, já morta, dirige-se à Amiga, sem rancores perceptíveis, nos expressivos termos que se seguem: “Eu sei, eu sempre soube que amavas o paizinho...” (*Escrita da água*, 263). Constituindo-se como uma das três personagens da ficção cinematográfica que se produz dentro do próprio espetáculo teatral, a par do Homem do Cinema e da Voz Off (= Realizador)¹¹, a figura da Amiga, uma atriz na película que está em rodagem para gravar – e recordar – aquela tragédia familiar¹² (“Sou uma amiga que testemunhou alguns momentos decisivos desta história”, *Escrita da água*, 232), remete para um dos elementos do triângulo amoroso da tradição clássica do mito, permitindo estabelecer o diálogo entre tempos e artes distintas, o passado e o presente, o teatro e o cinema, entrecruzamento sugestivo da repetição de situações, de forma ininterrupta, que afetam o ser humano em geral, independentemente do seu estatuto social, do país, da época em que se situa. Nesse sentido, o diálogo é uma forma de expressão por excelência da *Escrita da água*.

Paradigmático da desagregação familiar, o mito de Medeia presta-se pois a uma visão da crise que atinge boa parte das famílias nas sociedades ocidentais contemporâneas – é natural, por isso, que, ao contrário do modelo euripídiano, a nova Medeia não se revista da grandeza da princesa bárbara de antanho, mas surja em vez disso como uma mulher comum, enquadrada na banalidade do mundo ocidental hodierno, marcada pela perda de liames familiares.

Os ecos da tragédia clássica são ainda perceptíveis nas palavras de abertura do espetáculo apresentado pelo Teatro da Garagem, que constituem uma

¹¹ A ideia de converter o Homem do Cinema e o Realizador em personagens da cena recorda o que fizeram Anouilh e também o português António Pedro a propósito de *Antígona*, na linha de Pirandello (cf. capítulos de M. F. Silva e de C. Moraes, no volume I da coleção Brill (no prelo), relativos a Anouilh e a António Pedro, respetivamente) – trata-se de uma tática de exploração metateatral que dá voz a figuras transteatrais, permitindo-lhes fornecer indicações técnicas, mas também ir comentando o que se passa em palco e, desse modo, entrecruzar ilusão e realidade, passado e presente.

¹² Cf. capítulo de M. F. Silva e M. H. Hörster no volume II da Coleção Brill (em fase de publicação), relativo à *Medeia* de Mário Cláudio, onde se fala de uma atriz que toda a vida sonhou fazer o papel de Medeia, procurando a compreensão da heroína euripídiana e da sua própria vida.

espécie de prólogo proferido pela única intervenção na peça de um Coro de dois elementos – numa tonalidade prenunciadora de tragédia, esboçam-se temas de relevo retomados em seguida pela cena, nomeadamente os da fragilidade da vida humana, da inevitabilidade do destino, da ingenuidade e inocência infantis, da morte.

Carlos Jorge Pessoa, no entanto, para refletir sobre «a natureza do sentimento trágico da vida»¹³, apenas pretende seguir ‘no rasto de Medeia’, pelo que opções diversas, a nível temático e formal, sublinham a distância entre a versão euripidiana e a deste autor, que ganhará sentidos com um conhecimento prévio do texto do século V a.C.

“O rasto de Medeia representa uma espécie de negativo do retrato clássico; nesta peça, a mãe e os filhos são espíritos cujo verbo inspira os vivos a retomarem a vida <como se perceberá>”¹⁴.

Os propósitos de Carlos Pessoa levam-no desde logo a alterar a listagem inicial das personagens, que concede papel preponderante à família em geral, omitindo os nomes próprios de cada um dos seus quatro elementos e registando, em vez deles, os termos ‘Mãe’, ‘Pai’, ‘Criança 1’, ‘Criança 2’, sugestivos de que a tragédia familiar que o texto recorda é apenas exemplo de mais “um caso entre tantos outros” (*Escrita da água*, 246), destabilizador de qualquer núcleo familiar. Incitam-no também a incluir no elenco, para além da Amiga, figuras que remetem para o seu gosto pessoal pelo cinema e que conferem traços da modernidade ao teatro antigo – o Homem do Cinema e a Voz Off, como ficou dito. O Homem do Cinema em particular, para além das indicações técnicas que vai dando a propósito da filmagem, tece comentários à história trágica da família que o filme evoca e estabelece relações com a sua própria história de vida, sobre a qual vai refletindo, em intervenções que recordam o Coro da tragédia clássica, como por exemplo: “Mas afinal quem foram eles? Quem somos nós? Qual a sua diferença? Qual a nossa diferença? Estará a diferença apenas no destino? Seremos apenas marionetas do destino?” (*Escrita da água*, 238). Neste confronto entre passado e presente, favorecido pelas vozes do Homem do Cinema e também da Amiga, figuras que complementam o papel habitual do Coro, a percepção de forças superiores que parecem comandar de modo contínuo a vontade humana sublinha a noção da fragilidade existencial. O texto, escrito em prosa, distribui-se por quatro quadros, precedidos pela espécie de prólogo inicial já mencionada e subdivididos em várias cenas separadas pela claquete, nas quais se inclui um epílogo. Sugestivos dos episódios da tragédia clássica, esses quadros, porém, mais do que no desenvolvimento de uma intriga específica, centram-se na reflexão que se produz na contemporaneidade a partir da história

¹³ Programa do espetáculo, 6.

¹⁴ Programa do espetáculo, 6.

trágica de uma família cujos membros as filmagens trazem à cena (cf. e.g. as palavras da Amiga: “são as crianças que vão morrer, será que não entendem como é terrível, e horrível (...)”? Como podem morrer, com dois erros, as crianças, duas, como podem ser sacrificadas, repito, com r, sacrificadas, os inocentes, oh deuses, porquê?” - *Escrita da água*, 256). Palavras/ expressões da linguagem cinematográfica mesclam-se, naturalmente, com o discurso teatral (cf. e. g. ‘zoom’ (*Escrita da água*, 248), ‘acção!’; ‘Repete, mais pathos...’ (*Escrita da água*, 250), ‘uma panorâmica geral!’ (*Escrita da água*, 265)). A diferença entre a criação de Carlos Pessoa e a tragédia clássica que lhe serve de modelo é assinalada por fraturas evidentes em relação a elementos tradicionais: assim, por exemplo, o estatuto nobre – e excecional – característico das personagens da tragédia clássica, bem como as situações extremas por elas vividas ou a solenidade da linguagem em que se expressam, tudo se altera em nome do enquadramento da produção num contexto compatível com a realidade do homem comum contemporâneo.

FAMÍLIA: UM TÓPICO DE RELEVO DA VERSÃO CONTEMPORÂNEA

As palavras de Carlos Jorge Pessoa, no programa do espetáculo (pp. 6-7), são expressivas da reflexão que o autor propõe para a *Escrita da água*, no que ao tema ‘família’ diz respeito:

A família é entendida como célula agregadora em crise, crise de afectos, crise de valores, despoletada pelo acontecimento trágico; a questão principal tem a ver com duas posições distintas: ser fiel à memória e abstermo-nos da vida no sentido de abdicarmos da mesma, enveredando por um luto perene, ou a lealdade à memória, que não ignorando o passado o reescreve numa nova oportunidade, numa vida renovada, renascida. O objectivo da peça passa por uma reinvenção da Família, e esta constitui uma unidade possível de um processo de transformação social mais vasto, um processo em que a Cidade se revê, se rearticula. A Família na tragédia clássica é sempre o mote exemplar para uma reflexão mais ampla; neste aspecto fomos razoavelmente conservadores.

A família, célula primeira que nos influencia, é um ponto de partida para uma meditação mais ampla, relacionada com as nossas sociedades ocidentais – sob o olhar de Carlos Pessoa, o mito de Medeia espelha sobretudo a história de uma família contemporânea comum, constituída por uma Mãe, um Pai e duas Crianças, que se desmorona devido a uma tragédia súbita. Num mundo marcado pela perda de valores, pela decadência da noção de família, é importante refletir sobre laços que a morte quebra, incomodando os vivos (cf. *Escrita da água*, 269). A família, centro de afectos, de segurança, de proteção, é também lugar de libertação, de respeito pelas diferenças, pelas inquietações individuais, “um lugar sinónimo de cidadania” (Pai, *Escrita da água*, 238), onde cada elemento

tem voz. O seu desmantelamento, com a negra morte por comandante, sem aviso prévio e sem escolha de idades ou classes sociais, destabiliza, desespera, enlouquece. Por isso o Pai anda à deriva, na peça de 1998, sedento das afeições e dos liames de outrora, dominado por uma saudade que materializa no vestido de noiva com que aparece em cena e que lhe traz à memória a companheira e a vida passada: “sou um fraco, sem força anímica para controlar o desespero; limito-me a enlouquecer” (*Escrita da água*, 237). Os ecos do mito de Medeia nesta personagem dos nossos dias percebem-se em aspetos como o desmoronamento da sua família, com a morte a atingir os próprios filhos, ou como a sua traição da relação conjugal – o resto é desvio, mesmo a forma como dialoga com a esposa morta: um tom carinhoso substitui-se à retórica do modelo euripídiano, porquanto a afetividade, a importância dos laços familiares são precisamente questões que agora se pretende destacar. A solidão e o sofrimento que o Pai vive, após as mortes dos seus, favorece uma série de considerações sobre o que fora a sua existência no papel de homem de família no Portugal coevo – e no ocidente em geral –, realidades que não deixa de criticar:

A família, o emprego, o prestígio, a casa... eram essas as preocupações que dominavam a minha cabeça e no entanto sabia que faltava alguma coisa (...); neste mundo controlado, vigiado, eu tinha que inventar um lugar! (...)..eu sentia a teia de poderes que dominam o mundo, eu percebia como a individualidade se desvanece nessa teia (...). A minha família teria o seu lugar, um lugar que fosse sinónimo de libertação, sinónimo de respeito pelas nossas diferenças, pelas nossas inquietações, sinónimo de cidadania (*Escrita da água*, 237-238).

(...) ...a minha lista de contactos é maior que um rolo de máquina registadora, isso é fundamental para uma pessoa que queira vencer na vida... (*Escrita da água*, 252)

Integrando a sua atuação nos padrões de um pai de família comum, era dominado por preocupações habituais do homem contemporâneo, ainda que sentisse desajuste entre as exigências sociais e a singularidade que distingue cada família. As atitudes do Pai no *post-mortem* da família parecem convergir para uma ‘abstenção da vida’: “- Ajudem-me a dar um tiro” (*Escrita da água*, 236), pede, num grito expressivo da sua falta de perspetiva existencial.

A importância concedida pela peça à dimensão familiar fomenta a recriação de cenas passadas no domínio da vida privada, sugestivas de sentimentos e emoções com que se vão entretecendo as relações humanas. Na verdade, o Pai evoca o carinho e a paciência com que assobiava canções de embalar para os seus bebês, imprescindíveis na hora de os adormecer (cf. *Escrita da água*, 261). De modo significativo, alerta também para a fragilidade dos pequenos seres (*Escrita da*

água, 262), que é preciso proteger. Por outro lado, confessa reiteradamente a sua afeição pela esposa já sem vida, numa insistência ilustrativa da saudade suscitada pela ausência física (cf. *Escrita da água*, 276) e, em particular, da valorização que o ser humano confere em geral àqueles que perde.

O retrato de família complementa-se com a perspectiva da Mãe, uma voz que instiga os vivos a prosseguirem a existência, a recomeçarem, apesar da memória da tragédia, apesar do desagregar da família. Na verdade, dirigindo-se à Amiga e ao Pai, num discurso sugestivo de que a infidelidade do companheiro é uma característica que se preserva no texto de Carlos Pessoa, como foi dito, afirma: "...oxalá sejam felizes os dois... (...) Vá lá, dêem as mãos, isso, assim é que vos quero ver, de mãos dadas!" (*Escrita da água*, 263). As suas intervenções descrevem como vivera a condição de esposa e de mãe, sem dúvida papéis destacados pela peça de 1998. Curiosamente, embora desta feita se sublinhe a vertente amorosa e familiar de Medeia, há uma ou outra intervenção da personagem que parece aludir a traços da heroína clássica, nomeadamente ao seu carácter descontrolado, que se apressa a conter (cf. *Escrita da água*, 266, 270), bem como à circunstância de esposa traída, mal-amada (cf. *Escrita da água*, 267). No entanto, perpassa sobretudo a imagem de uma Mãe ternurenta, respeitada (cf. "os meus pintainhos" (*Escrita da água*, 264) / "Minha Menina (...), encho o teu corpo de beijos" (*Escrita da água*, 265) / "Eu quero-vos bem, meus filhos" (*Escrita da água*, 275)), inusitadamente tímida, de uma Mãe cansada, que suportou quase tudo sozinha – "dizem que as mães são a força estruturante" (*Escrita da água*, 266). Inserindo a sua atuação nos padrões da sociedade envolvente, educara os filhos da melhor forma que pudera: "a melhor alimentação, vestir, calçar, os melhores colégios (...) ...'melhor' era o que eu acreditava que valia a pena, que era seguro... (...) ...eu lutei por essa ordem que me parecia justa, fui pragmática, uma mãe pragmática" (*Escrita da água*, 271).

A nível da relação do casal, ainda que a Mãe não poupe críticas ao companheiro do passado, senhor de múltiplos uniformes – de marido, de amante e de homem (cf. *Escrita da água*, 267) -, recorda, em diálogo com ele, o encontro de antanho entre os dois, a paixão, o entusiasmo, num cenário muito atual e 'de passagem' – o telheiro de uma bomba de gasolina junto à estação de comboios (*Escrita da água*, 278)¹⁵.

Da relação entre a Mãe e o Pai resultaram duas crianças, filhos que Medeia não mata, ao contrário da heroína euripidiana, ainda que não deixe de ser, em certo sentido, por causa da progenitora que os filhos morrem – as férias, a piscina representam uma forma de procurar esquecer um pouco a perda da mãe. Recordemos que ser filho de Medeia, com toda a tradição que isso implica,

¹⁵ Este tópico do amor fulminante, que tudo condiciona, é parte do motivo de Medeia na Cólquida, como se sabe.

exige um desfecho específico para as crianças: a morte. A presença do menino e da menina em cena permite evocar o universo infantil, significativo numa produção que valoriza a família; permite igualmente destacar o poder de juntar sílabas, de formar palavras, de construir sentidos, como as crianças. O teatro, palco de reflexão, questiona a razão da morte terrível de dois meninos inocentes (cf. *Escrita da água*, 256); não há respostas, porém; apenas a “vontade de entender o sentido da vida” (Homem do Cinema, *Escrita da água*, 257). Para as crianças, viver faz sentido, pelo que as suas palavras podem de algum modo ser entendidas como um estímulo para um recomeço, para um futuro (cf. *Escrita da água*, 273):

O meu vocabulário não pára de crescer, cada dia que passa acrescento novas palavras, cada uma com significados diferentes... antes de adormecer repito em voz alta cada palavra e delicio-me com o som de cada sílaba, com o modo como os sons se procuram, se fundem...

Trazer à cena esta tragédia familiar na ficção filmica em rodagem no próprio espetáculo permite também ao Homem do Cinema recordar, de passagem, a sua progenitora de outrora, porto de abrigo em momentos de tristeza (cf. *Escrita da água*, 235), mas a quem uma doença arrebatara a vida. Uma fotografia da mãe, que guarda, torna-a presente (cf. *Escrita da água*, 236), mas evidencia também que ele se converteu num “fragmento sem unidade” (*Escrita da água*, 236), numa peça solitária – e sem sentido – da família, da sociedade. “Não me apetece arranjar soluções” (*Escrita da água*, 247) ou “...no fundo, quero aprender a morrer convosco...” (*Escrita da água*, 265), ou ainda “ensina-me a morrer... sinto uma enorme descrença em tudo isto” (*Escrita da água*, 271) são desabafos que parecem apontar para uma ‘abstenção da vida’ por parte de um homem do nosso tempo, angustiado pelo peso da memória. Viver com a memória, no entanto, não é impeditivo de recomeçar um novo ciclo, de renascer para uma existência renovada. No epílogo da peça, as palavras do Homem do Cinema, resultantes de uma reflexão que vai partilhando com a cena e com o público, aludem à tragédia como “derradeiro testemunho de esperança”.

O sentido trágico da vida talvez nos enobreça, porque não nos alimenta a vaidade; porque nos torna humildes: não, não se trata de rendição, mas antes de combate (...). A tragédia talvez seja um testemunho da nossa necessidade irreprimível de amarmos a vida em toda a sua plenitude. (*Escrita da água*, 284-285)

CONCLUSÃO

Seguir no rasto de Medeia é um pretexto para presentificar mitos civilizacionais representativos de valores intemporais, é um pretexto para questionar

a família, núcleo restrito e primeiro de moldagem do ser, mas também as sociedades atuais, dominadas por perspectivas economicistas, consumistas, em que o individualismo se sobrepõe a valores humanos tradicionais. Num mundo em crise, a memória da tragédia é mote de reflexão que poderá abrir caminho para uma reconstrução do nosso universo, ainda que sem esquecer o passado. As linhas gerais do mito de Medeia não são desenvolvidas pela peça de Carlos Pessoa, que retoma sobretudo um nome em estreita associação com a tragédia antiga – Medeia –, alguns motivos da história da heroína de outrora – a condição de mulher e mãe, a morte dos filhos por causa da progenitora (mas não por ela), a inocência das crianças, a infidelidade do marido –, e ainda temas conectados com este mito, como o da fragilidade da vida humana ou o do desmoronar da família. A peça contemporânea segue apenas ‘no rasto’ de Medeia, suavizando-lhe os traços cruéis de outrora, porquanto é a relação familiar, física e dolorosamente quebrada pela morte inesperada, que se destaca – falam pais e filhos, reunindo as gerações no diálogo. Perdura a água, a renovar continuamente a *physis* humana.

BIBLIOGRAFIA

- Brilhante, Maria João (2003), “Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX”, Lisboa. Disponível em http://ww3.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/MJB_caminhos_da_escrita_dramatica_em.htm [consulta a 20 de dezembro de 2015]
- Camacho Rojo, J. M. (ed.) (2006), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada.
- Entrevista de Fernando Matos Oliveira e Mickael de Oliveira a Carlos Jorge Pessoa, no âmbito do Centro de Dramaturgia Contemporânea (2014). Disponível em http://www.uc.pt/org/centrodramaturgia/4/pqrs/pessoa_carlos_jorge [consulta a 22 de janeiro de 2016]
- Floeck, Wilfried (1997), “El teatro actual en España y Portugal”, *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa* 14: 47-67.
- Nogueira, Joaquim Paulo (2002), “Escribir lo real”, in J. Monleón y N. Diago, *Teatro y realidad – Acción teatral de la Valldigna II*. Valência, Universitat de Valência: 93-100.
- Pessoa, C. J. (1998), *Pentateuco: Manual de sobrevivência para o ano 2000*. Lisboa, Cotovia.
- Serôdio, Maria Helena (1997), “Teatro português actual. Un dossier sobre el teatro en Portugal”, *ADE Teatro* 62-63: 55-101.
- Silva, M. F. S., coord. (2006), *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

(Página deixada propositadamente em branco.)

HÉLIA CORREIA, *A DE CÓLQUIDA*¹
(Hélia Correia, *The one from Colchis*)

MARIA ANTÓNIO HÖRSTER (mahorster@sapo.pt)

MARIA DE FÁTIMA SILVA (fanp13@gmail.com)

Universidade de Coimbra

RESUMO - Hélia Correia dedicou ao mito de Medeia dois textos: um em forma dramática, *Desmesura. Exercício com Medeia*, e, antes dele, uma narrativa breve que intitulou *A de Cólquida*. É a este último texto que dedicamos a presente reflexão. Inspirado em versões antigas distintas da peça de Eurípides, ele retrata uma Medeia frágil, afastada do seu mundo natural, rendida ao amor e acomodada à condição subserviente da mulher grega.

PALAVRAS CHAVE - Bárbaros, mulher, amor, maternidade, filicídio.

ABSTRACT - Hélia Correia produced two texts about Medea: a play, *Desmesura. Exercício com Medeia* and, before it, a short narrative entitled *A de Cólquida*. It is this last text we are going to comment. Inspired by ancient versions of the myth different from that adopted by Euripides, it portrays a fragile Medea, living far from her natural world, taken by passion and acomodated to the subservient condition of Greek women.

KEYWORDS - Barbarians, women, love, maternity, filicide.

Como celebração de anos de companheirismo, Hélia Correia dedicou a Jaime Rocha, para lhe assinalar o aniversário, um conjunto de quatro breves textos em prosa poética, que representam uma releitura muito pessoal da cultura clássica e de alguns dos seus grandes mitos femininos. Reunidas sob o título de *Apodera-te de mim* (2002), estas composições testemunham um profundo conhecimento do mundo grego e constituem exercícios hermenêuticos em que Hélia Correia se encontra ela mesma intimamente implicada, estabelecendo um diálogo de épocas e de figuras que mutuamente se interrogam e iluminam.

Deste conjunto, tivemos já oportunidade de nos debruçar sobre dois textos: o prómio *Em Knossos*², que representa uma reflexão sobre a cultura helénica no seu processo evolutivo, desde a civilização minoica até ao classicismo ateniense, no qual a afirmação da mulher enquanto ser cultural assume uma dimensão relevante; e *Penthesiléa*³, que coloca as grandes questões do tempo, da memória e da linguagem adequada à expressão do mito, mesmo nas suas facetas mais

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² Hörster, Silva 2014: 421-432.

³ Hörster, Silva 2015: 169-192.

interditas. Dirigimos agora a nossa atenção para a surpreendente figura de Medeia, protagonista de *A de Cólquida*.

A semelhança do que se nos deparou nos textos antes analisados, também no caso desta Medeia a problemática feminina constitui o cerne da interpretação do mito, na linha das preferências que a Autora vem manifestando⁴. Breve, este texto afasta-se das grandes linhas euripidianas, recuperando outros tópicos do mesmo mito a que a Antiguidade também não foi alheia. Efectivamente, as aventuras na Cólquida, a paixão pelo Argonauta e a vinda para a Grécia, aspectos que, em Eurípides, funcionam sobretudo como antecedentes da acção central, conheceram na épica arcaica e helenística, na lírica e na tragédia grega que rodeou Eurípides um conjunto diversificado de soluções⁵.

A atracção pela figura da colca, que encontra aqui uma primeira manifestação na escrita de Hélia Correia, vem a desenvolver-se, anos mais tarde, numa versão dramática, intitulada *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006)⁶. Esta primeira narrativa pode ser considerada como uma espécie de contraponto, tanto à versão euripidiana como a essa posterior abordagem que Hélia faz ao mito.

1. “NÃO CONHECI MEDEIA, A PENSATIVA”

Um importante programa de leitura é traçado desde logo no *incipit*: Hélia Correia não só acentua de imediato o estabelecimento de uma relação pessoal

⁴ É esta a preferência manifestada em todas as peças que até agora a Autora dedicou à tradição clássica: *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991), *Rancor. Exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006).

⁵ Antes de Eurípides, que trouxe ao tema de Medeia uma leitura profundamente inovadora, outros tratamentos, mal conhecidos, tinham já abordado fases diversas do trajecto de vida da filha de Eetes. Assim, num poema perdido do ciclo épico que se intitulou *Argonautica* (séc. VII a. C.), o foco parecia incidir na viagem de Jasão e dos seus homens para a Cólquida, à conquista do velo de ouro, que veio a constituir o primeiro episódio relevante no mito de Medeia. Ainda em data anterior à peça de Eurípides (462 a. C.), Píndaro (*Pi.* 4. 216-224) dedicava alguns versos à façanha heróica da conquista do velo de ouro e ao contributo dado por Medeia ao sucesso dessa aventura. Esta etapa colca, implicando no sucesso da empresa uma Medeia já apaixonada, veio a tornar-se tema prioritário em futuros tratamentos como o que Apolónio de Rodes, no séc. III a. C., lhe dedicou em mais uma versão épica, os seus *Argonautica*. Por seu lado, o episódio em Corinto também não era original de Eurípides. Já nas últimas décadas do séc. VI a. C., num poema intitulado *Korinthiaka* e atribuído a Eumelo, Medeia, depois da vinda da Cólquida com Jasão, reinava sobre Corinto e, mesmo que involuntariamente, tornava-se responsável pela morte dos filhos, a quem sepultava no templo de Hera na intenção de os tornar imortais. Creófilo de Éfeso, por sua vez, ainda em data anterior a Eurípides, fazia de Medeia a assassina de Creonte e dos seus próprios filhos, vítimas da perseguição desencadeada pela casa real de Corinto; já em fuga para Atenas, a mãe não protegeu as crianças na convicção de que o pai o faria. Assim sendo, Medeia só poderia ser responsabilizada por uma imprudência, cabendo aos Coríntios a verdadeira culpa pelo infanticídio. A grande novidade de Eurípides, no regresso ao episódio de Corinto, esteve justamente em atribuir a autoria do infanticídio a Medeia, por razões de vingança pessoal.

⁶ Silva 2006: 173-195.

da narradora de primeira pessoa com a sua figura⁷ - “Não conheci Medeia” (9) -, como ainda a caracteriza por um único traço, não de natureza social ou física, mas sim psicológica e intelectual: “Medeia, a pensativa” (9). Com isto muito sinteticamente se anunciam dois motivos importantes: (a) o da estranheza da figura para a instância narradora, possivelmente legível como metonímia do que há de insondável na alma humana⁸ e, em particular, na alma das mulheres; e (b) a valorização da componente reflexiva numa figura feminina⁹. Deste modo Hélia Correia situa-se num território que insistentemente tem explorado, o do resgate da mulher como ser pensante, dotado da capacidade de entender e de criar¹⁰.

Numa tentativa de anular, cobrindo tempos e espaços, a distância entre a narradora e o seu objecto, aquela dispõe-se a um exercício de meditação, fazendo-se rodear de um ambiente que considera propício ao encontro: o da exposição à rudeza das pedras frias, ao clima de exalações misteriosas normalmente associado às práticas mágicas de Medeia, empreendendo ainda a demanda de um espaço geográfico do Norte, consentâneo com as origens desta bárbara. Mas com estes mesmos elementos está a sugerir-se, como ponto de partida para a indagação literária sobre a colca, o ambiente délfico: “muitas foram as vezes em que estive deitada sobre as lajes, na estação em que os vapores das fendas são propícios ao viajar da mente” (9). Por trás da referência às ‘lajes’ e aos ‘vapores’, está latente a figura de uma pitonisa que, tal como a narradora, dialoga com o transcendente. Por isso, ainda que o interesse recaia sobre uma bárbara, é a partir do mundo grego, e precisamente no ponto em que este se abre ao indesejado, num espaço oracular, que se faz a sondagem daquele misterioso ser. Na busca da outra encontra-se comprometida a identidade da própria narradora. Sendo a imagem escolhida para a aproximação entre as duas figuras

⁷ A instância responsável pelo discurso assume, expressamente, uma identidade feminina: “Muitas foram as vezes em que estive deitada sobre as lajes” (9; s.n.). Longe de cairmos no erro de identificar a narradora com o eu biográfico da Autora – sendo verdade que esta narradora apresenta semelhanças idiossincráticas com Hélia Correia –, entendemos que a opção irá no sentido de propiciar um clima de diálogo e de procura de compreensão entre dois seres, que têm para isso a vantagem de partilhar a experiência e o estatuto de mulheres.

⁸ A profundidade insondável da alma humana e dos comportamentos que dita são abordados em *Desmesura* numa perspectiva essencialmente filológica. É o uso da palavra certa o que define, para cada versão de uma mesma história, a sua interpretação sempre renovada. E sobre a experiência de Medeia e os seus motivos, vários termos são postos em confronto e questionados por quem lhe testemunha os excessos: Amor? Ciúme? Desvario?

⁹ A predominância dada a esta capacidade feminina de pensar tem tonalidades euripidianas; sem dúvida recorda, 'entre as peças que os contemporâneos do trágico ateniense consideravam de problemática misógina', aquela célebre afirmação de Melanipa (na tragédia *Melanipa Sábia* fr. 482 Collard and Cropp), que Aristófanes, em *Lys.* 1124, parodiava: “Eu sou mulher, mas talento não me falta”. Talvez estas fossem palavras de abertura com que a heroína de Eurípides, no seu famoso discurso, iniciava uma defesa não só de si mesma, enquanto vítima de uma paixão do deus Posidon, como também a dos gémeos ilegítimos que dele gerara.

¹⁰ *Vide* Hörster, Silva 2014: 427-428.

a do voo – “Muitas vezes tomei voo para norte, a procur3-la” (10) –, este pode interpretar-se como um exerc3cio da imagina33o intr3nseco 3 cria33o liter3ria. Estar3amos com isto perante um apontamento de natureza metapo3tica.

Esse movimento conduz a um mundo que a inst3ncia narrativa identifica como pr3prio da b3rbara: o de um natural primevo, caracterizado n3o pelo azul mediterr3nico, mas tingido de verde escuro, de uma intensidade de descarnamento parox3stico que faz arrepiar. Na sua viagem mental, a narradora retoma as coordenadas que, na tradi33o, assinalam as fronteiras entre ocidente civilizado e oriente ainda por desbravar. O que a Jas3o exigiu fa3anhas de her3i, proporciona-se 3 narradora por um golpe de magia que o pr3prio ambiente d3lfico estimula: “Subia o mar de p3rpura, onde as ilhas ainda flutuam ao sabor da pr3pria raiva” (9). Nesta simples men33o, est3o aludidas as Simpl3gades, ilhas flutuantes que, por capricho, chocavam e assim impediam o tr3nsito entre mundos¹¹ (E., *Med.* 1-2). Vencida a barreira das Simpl3gades, o desconhecido continua a proporcionar perigos possivelmente mais amea3adores, que na imagina33o grega se exprimiam por sacrific3os com que a barb3rie eliminava qualquer estrangeiro que dela se abeirasse (9): “Depois, ro3ava aqueles desfiladeiros por cujos flancos jorra o sangue vivo”¹².

O desenho do mundo b3rbaro come3a por se fazer atrav3s da paisagem, avultando a men33o da ‘terra’¹³, que de acordo com o que viria a ser o conceito aristot3lico de ecossistema, se projecta na natureza dos habitantes. “Chegava ent3o 3 terra verde-escura onde a intensidade de Medeia tudo cobria, pondo na paisagem e nas pessoas e nos sentimentos aquela esp3cie de descarnamento que arrepiava quem a visitasse”. O passo, em coordena33o sind3tica, promove,

¹¹ A refer3ncia 3s Simpl3gades, feita pela Ama no mon3logo que abre a pe3a de Eur3pides (*Med.* 1-2), 3 depois expandida poeticamente pelo coro (210-212, 431-433, 1263-1264). Na *Odisseia* (12. 59-72), Circe descreve que Ulisses, como Jas3o, foi o 3nico que conseguiu vencer o obst3culo das rochas chamadas por Homero ‘Errantes’. Depois as rochas voltam a ser citadas com outros nomes e com uma natureza diferente (Simon. fr. 546 PMG, Pi., *Pi.* 4. 208-209, que as designa por ‘Err3ticas’). Importante 3 notar ainda que os pr3prios poemas hom3ricos d3o conta da maior antiguidade do mito dos Argonautas; assim, no citado passo da *Odisseia*, Ulisses testemunha que, j3 antes dele, a nau Argos tinha atravessado as ‘Rochas Errantes’. Sobre a aproxima33o entre a aventura dos dois her3is nestas paragens, *vide* Garc3a Gual 2002: 30.

¹² Este motivo 3 tratado com exuber3ncia por Eur3pides na sua *Ifig3nia entre os Tauros*. Por sua vez Anouilh, na pe3a que dedica a Medeia, serve-se de uma Ama colca, que acompanha a senhora no ex3lio cor3ntio, para trazer at3 ao espectador a imagem da terra b3rbara. No desenho que tra3a, os elementos caracterizadores de um outro ambiente geogr3fico e cultural s3o, como em H3lia, os sacrific3os sangrentos, que constituem um motivo de festa colectiva, e as ervas de um odor inesquec3vel como verdadeiro *ex libris* dessas paragens distantes.

¹³ Ali3s, a aventura m3tica de Jas3o tem por destino “Ea”, palavra que significava apenas “Terra”, ou seja um pa3s enigm3tico e sem nome, que pode representar, globalmente, um destino misterioso e arriscado, porque indefinido e desconhecido. S3 mais tarde essa vaga “Ea” foi identificada com a C3lquida, nos limites do mundo conhecido, junto ao Mar Negro.

num primeiro patamar, uma hierarquia que avança do exterior para o interior, vincando os laços entre paisagem e pessoas e sentimentos (9). A este plano estritamente individual, não correspondem, no domínio do colectivo, os valores estéticos e éticos que distinguem uma verdadeira civilização (9): “Tudo aquilo que entendemos por beleza e por princípios de civilidade era desconhecido nessa Cólquida”. A magia vem de alguma forma preencher esse vazio, na medida em que o ritual é sempre instituidor de comunidade. Porém, o rito bárbaro controla um quotidiano não de alívio, como numa sociedade organizada, mas assustador.

A paisagem bárbara continua povoada de monstros, como se um herói civilizacional, qual Hércules ou Teseu, que nas suas façanhas se encarregou de eliminar as criaturas horrendas que assolavam o mundo, por ali não tivesse ainda passado (9): “Ervas amargas referviam em buracos e aqueles monstros do início das idades, que os nossos deuses já petrificaram e tornaram rochedos habitáveis, aguardam, em prisões muito precárias, um alimento humano que os acalme”. Ao mesmo tempo em que penetramos numa idade arqueológica, acedemos a um mundo matriarcal de que os homens parecem arredados e onde só as mulheres existem, aliás, numa dupla condição: a de criaturas humanas, envoltas que se encontram em véus do oriente, mas por outro lado a de feiticeiras capazes de, ao tocarem a terra com os seus passos, obscurecer a própria luz¹⁴. A magia, que a tradição associava com estas mulheres¹⁵, tinha a força de controlar até a natureza. Por outro lado, cercava-as uma profunda solidão; a falta do masculino neste ambiente bárbaro cancela a ideia de doméstico e, desta forma, a da subserviência da mulher à pressão conjugal. Isoladas, elas detêm um potencial de afirmação em consonância com o mundo primitivo em que se inserem (9): “Durante o voo,

¹⁴ García Gual 2002: 34 recorda a relação entre Hélios, o Sol, e Hécate, a deusa das trevas nessas distantes paragens da Cólquida. Para alguns estudiosos (Wilamowitz, Kérenyi, *apud* García Gual), na sua viagem os Argonautas dirigem-se simbolicamente ao mundo do além; de facto, à esposa de Hélios a mitologia dá o nome de Perse (“Destruição”), uma espécie de alcunha de Hécate, a deusa das trevas e da magia nocturna, relacionada, por isso, com os mortos e com a lua. Desta forma, em Hélia Correia é valorizada essa capacidade das mulheres que habitam o país do Sol de serem, ao mesmo tempo, intermediárias com as trevas e Hécate. Já Eurípidés (*Med.* 395-398) regista a intervenção de Hécate como a deusa patrocinadora dos feitiços de Medeia. E, em *Desmesura*, Hélia dedica à deusa das trevas um hino, na abertura da peça, que evoca valores femininos e o convívio com a obscuridade manipuladora da magia.

¹⁵ Medeia e a tia, Circe, eram, na tradição grega, as duas feiticeiras mais famosas. Conhecedoras de grande número de filtros, eram sábias e acessíveis à paixão. Se Circe tinha o poder de transformar homens em animais e de lhes devolver depois a figura humana, Medeia possuía um poder hipnótico que adormeceu o dragão de guarda ao velo de ouro. Por outro lado, a tradição que as associava com as mulheres de Creta, Pasífae, Ariadne e Fedra, justificava a sua propensão para paixões arrebatadoras. Mas em geral, os Gregos consideravam feminino o talento de fabricar poções mágicas. Lembra Iriarte 2002: 165 que, além de Medeia, a mesma capacidade era reconhecida em Helena (*Od.* 4. 227). O próprio Eurípidés (*Med.* 380) refere a preparação de fármacos como uma arte em que as mulheres são as mais competentes e que transmitem, como uma receita secreta, de geração em geração.

eu avistava mulheres sós no dealbar das horas, caminhando, sob os véus importados do oriente. Feiticeiras seriam, pois a luz era sorvida pela sola dos seus pés e elas comunicavam com a noite e o sol desesperava de nascer. A escuridão da Cólquida brilhava como um carvão no meio de tanta aurora».

2. “PORÉM, MEDEIA NÃO SE ACHAVA ALI”

A evocação do ambiente oriental da Cólquida remata laconicamente com a afirmação “Porém, Medeia não se achava ali” (9). Ou seja, aquele tempo representou apenas um momento de passagem na sua vida. Decisiva foi a experiência amorosa entretanto vivida, assinalando a passagem pelas Simplégades a impossibilidade de um regresso às origens. O amor conduziu-a a um novo espaço, a Grécia, que é apresentada pela narradora de forma muito crítica e distanciada: na “presunçosa terra grega”, ciosa da sua cultura superior, reserva-se às mulheres uma condição de clausura e de apagamento. Encerradas nos palácios, símbolo de poder e de estatuto social, elas são, mesmo se princesas, reduzidas à mais elementar domesticidade¹⁶. Uma relação quiástica estabelece-se entre a Cólquida e a Grécia: à bruteza incivilizada da primeira, onde as mulheres ‘reinam’ sós, opõe-se a domesticidade partilhada, que a civilização helénica lhes reserva.

Vinda de um outro padrão cultural, Medeia sofre um processo de metamorfose tão desvirtuador da sua identidade e do seu potencial que a própria narradora teme presenciá-lo: “Eu não queria presenciar a domesticidade, correr o risco de avistar Medeia entre as suas criadas”¹⁷ (9), “Eu não tinha coragem para olhar” (10). A paixão no entanto leva-a a aceitar, a integrar-se nesse quotidiano que lhe degrada o natural; os seus dias de mulher casada passa-os em conversas inúteis com as servas¹⁸, entre tarefas rotineiras, no cuidado das crianças, e na ausência

¹⁶ Parece haver nesta menção de que, mesmo se princesas, as mulheres não escapam à domesticidade e ao isolamento do gineceu um duplo alcance: este estatuto abrange não só as gregas, como também as princesas bárbaras, caso de Medeia, que a ele estejam sujeitas. Curiosamente, Anouilh estabelece também, deste ponto de vista, um contraste entre o estatuto de Medeia na pátria distante e aquele que Corinto lhe reserva. Na Cólquida – relembra a Ama que a acompanha –, Medeia era princesa, com todos os requintes urbanos que essa condição lhe proporcionava: passeava a cavalo por parques frondosos, usava vestidos requintados, sem, no entanto, perder o dom de uma liberdade que o modo de vida grego não consente.

¹⁷ No entanto, ao regressar, em *Desmesura*, ao tema de Medeia, Hélia reforça exactamente este motivo da ‘domesticidade’, rodeando a protagonista de um círculo feminino de servas, gregas (Melana e Éritra) e estrangeiras (Abar, uma núbia), que com ela interagem em proporções diferentes: como mulheres que todas são, mas com proveniência e, por isso, também com estatutos e mentalidades diversos.

¹⁸ Esta convivência feminina, na tragédia, é corporizada no coro, em Eurípidés um grupo de mulheres coríntias que se sentem harmonizadas com Medeia com quem estabelecem uma relação de ‘amizade’ (138, 179, 181). Na verdade esta *philia* é sobretudo uma solidariedade de género, que, na *Medeia*, se justifica face a um *exemplum* paradigmático: o que as Coríntias da tragédia lamentam é o caso específico de adultério e traição que testemunham, não, como

permanente do marido¹⁹. O que constituíra a sua identidade, o conhecimento das ervas mágicas e a liberdade de se mover, está-lhe vedado neste novo universo onde as ervas lhe são desconhecidas e a liberdade de todo cercada. Desta forma assistimos a uma desmontagem da figura no que representava os seus traços elementares²⁰. Paradoxalmente, porém, Medeia submete-se, comprometendo

em *Desmesura*, o tradicional abandono a que a mulher casada é votada. Em contrapartida, o círculo feminino de que Hélia rodeia a mulher de Jasão em *Desmesura* reconfigura-se como a imagem da rotina doméstica. A preferência da cozinha como cenário da acção é disso mesmo o sinal. Nesse contexto, Melana, a escrava grega, mais velha e por isso mais dominada pelas regras da sua condição, é aquela que sobretudo vive, com uma subserviência de algum modo revoltada, a vida apática a que está sujeita. Por outro lado, a Autora criou, nesta outra ficção, uma segunda escrava, Abar, a núbia, o modelo da mulher estrangeira resignada às regras gregas, estabelecendo com a Medeia revoltada um contraponto. Abar é, de certa forma em *Desmesura*, a projecção desta primeira Medeia de *A de Cólquida*, que introduz na nova reescrita uma espécie de reflexo no espelho: é como se, em *Desmesura*, Medeia, a bárbara poderosa, se mirasse nessa outra bárbara, fraca e submissa, que ela mesma foi na versão anterior de Hélia.

¹⁹ Impressiona, pela semelhança, a situação da mulher portuguesa num passado muito recente. Numa crónica de 3 de Agosto de 2001, escrita para o jornal *Público*, a socióloga Maria Filomena Mónica escreve, tendo em mira a situação na década de 60 do século passado: “Eu trabalhava, estudava e frequentava a Academia dos Amadores de Música. De certa forma, estava em vias de fugir ao meu destino. Outras, a maioria, estavam enclausuradas. Mesmo as ricas, tinham de pedir ao marido o dinheiro para a manutenção da casa. O seu quotidiano limitava-se a comprar naftalina, a verificar se as calças do marido tinham o vinco bem feito, a garantir que o jantar era de qualidade. Por ser esse o seu dever, amamentavam os filhos até tarde. Eram elas que se levantavam de noite quando os pimpolhos, em número crescente, resmungavam. Além de serem obrigadas a aparecer impecavelmente vestidas, quando havia visitas, era suposto manterem conversas espirituosas, o que, dada a reduzida escala dos seus interesses, lhes era manifestamente impossível. Finalmente, ao fim de algum tempo, muitos dos maridos estavam sexualmente fartos delas. Perante a complacência da sociedade, tinham as amantes que lhes apetecesse. À mulher, cumpria sofrer em silêncio” (2002: 128-129). Na geração de Filomena Mónica (n. 1943) houve um número significativo de mulheres que acederam às Universidades e que se projectaram nas letras e na política portuguesas. Dentre as escritoras amplamente reconhecidas, citem-se os nomes de Lídia Jorge (professora universitária, n. 1946), Teolinda Gersão (professora universitária, n. 1940); na geração anterior, sobreleva o nome de Agustina Bessa Luís (n. 1922), uma espécie de Dostoiévski em versão portuguesa, que, sem complacência, disseca sentimentos e comportamentos de mulheres e homens sobretudo do norte de Portugal. Da mesma geração registre-se o nome da iconoclasta Natália Correia (1923-1993), política e poeta.

²⁰ Este esforço por debilitar Medeia, que resulta num total conformismo, encontra de certa forma paralelo no que Arriaga Flórez 2006: 17-18 destaca como uma linha interpretativa de Medeia, com origem também na Antiguidade, que tende a inocentar a filha de Eetes dos crimes que em geral lhe são atribuídos (e. g., A. R., *Argonautica* 4. 442, atribui o homicídio de Apsirto a Jasão e não a Medeia; e Paus. 2. 3. 6 responsabiliza os Coríntios pela morte dos filhos de Medeia, e não a mãe). Este filão culminaria, na contemporaneidade, com o romance que Christa Wolf lhe dedica (1996), *Medeia. Vozes*, recriando o trajeto mítico de Medeia em chave feminina. Com esse objectivo, Wolf sujeita a um exame crítico os actos extremos que a tradição atribuiu à colca, por lhe parecerem sintomas do que Bohmel Fichera 2006: 103 designa por “uma misoginia programática característica da cultura patriarcal desde as suas origens”. Sem retirar à heroína colca o seu vigor tradicional, mesmo assim a autora alemã permite-lhe justificações que de certa forma também a ‘debilitam’.

mesmo nessa submissão todo o seu ser (10): “No entanto, toda ela estava ali”. O amor aparece portanto como uma força imperiosa ou princípio cósmico, antes mesmo de se concretizar num objecto identificado por um nome. De facto, embora se tenha sublinhado o poder avassalador da paixão e suas consequências, até este momento não foi citado o nome de Jasão.

Tal como o seu modelo, esta nova Medeia viveu também um trajecto de ruptura com os seus, como condição para a fuga e satisfação do amor. Mas desta breve história prévia, que recorda a traição ao pai e o homicídio do irmão, está ausente qualquer referência à conquista do tesouro em que a Medeia tradicional se vangloriava de ter colaborado. Com esta omissão se retira ao Argonauta o estatuto de herói para o reduzir ao de homem, simples objecto da paixão²¹.

Do seu passado Medeia nada retém: “Toda ela passou para o amor. Nem o mais fugidio pensamento escapava para norte, para a Cólquida” (10). E, no entanto, este é o tempo em que a presença masculina nesse reino, até aqui sempre silenciada, ganha, por força da imaginação da narradora, um contorno; representa-a “o velho rei tropeçando nas conchas do areal”, incapaz, pela idade e pela fraqueza, de prevenir a traição e de executar a vingança. Se a fugitiva, agora instalada no seu estatuto de esposa, não guarda qualquer memória desse passado colco, a pátria não a esquece na vaga ameaça com que o velho Eetes entrevê um futuro de desforço (10): “Matá-la-ia com a sua própria faca e atirá-la-ia para o mar”.

3. “CORREU VOZ DE QUE OS FILHOS LHE MORRERAM”

Das mais conhecidas versões da história de Medeia consta a morte dos filhos, por razões diversas, em que o contributo materno é avaliado nas suas causas e dimensão. Estas condicionantes do infanticídio situam-se em vários planos, o religioso, o político e o pessoal. Ora é o temor pela natureza mortal das crianças o que leva a mãe a sepultá-las no templo de Hera, na esperança ilusória de as redimir; ora domina a condição de filhos de estrangeira, ou de regicida, e os limites que essa representa para o seu estatuto de cidadãos - mais temível do que a própria morte; ora é decisiva a debilidade congénita que se deseja solucionar. Estas diferentes condições levaram à atribuição a Medeia ou aos Coríntios da responsabilidade por essas mortes. De qualquer forma, mesmo se interferindo na eliminação dos filhos, nenhuma das versões tradicionais atribuiu à mãe, como Eurípidés, razões de egoísmo e de vingança pessoal como o móbil do seu acto. E, no entanto, esta foi a variante que acabou por prevalecer na identificação da figura.

²¹ Anouilh reduziu também a uma obsessão sexual o relacionamento entre Medeia e Jasão. Ferida pelo amor, a protagonista da versão francesa conformou-se à subserviência e ao vazio das longas esperas por um amante cada dia mais frio e desinteressado. A racionalidade ou o vigor da Medeia bárbara deram lugar a uma total anulação e dependência. *Vide supra* p. 60.

De entre este leque de possibilidades, a opção da Autora portuguesa vai, em *A de Cólquida*, para uma debilidade dos filhos, anunciada já no ventre materno, que sinaliza um inconformismo fisiológico da Medeia bárbara com o estatuto grego de mulher e mãe, a que aderiu como programa de vida (10): “Porque Medeia, a funda, a poderosa, enfraqueceu com a maternidade”²². De cada vez que um passo decisivo acontece na trajectória de Medeia, renasce o conflito entre a sua origem e o destino a que o amor a condenou. Assim se assinalara o despontar da paixão, que levava à ruptura e à fuga, e o mesmo contraste ocorre no momento em que o amor culmina em maternidade. Hélia Correia sobrecarrega esta fase com expressões que traduzem o esforço, ou mesmo a convicção de Medeia, de se ter adaptado à sua nova vida (10): “... entrou no gineceu como a mais comezinha das mulheres”; “A bondade injectou-se-lhe nas veias e ela tinha as crianças na barriga como qualquer mulher: cosendo, e olhando o fio do horizonte, com um sorriso e as pálpebras inchadas por uma melancólica alegria”. Apesar deste aparente conformismo, o trauma do parto torna manifesto o desajuste entre o animal selvagem que ela foi e o ser domesticado em que se tornou. Em vez de o nascimento acontecer na montanha, em consonância com a natureza e marcado por um primitivismo animalesco - “ela que ouvira, tanta madrugada, os grandes urros das parturientes nas montanhas em volta da cidade” (10) -, o parto socializou-se e passou a considerar-se “íntimo” (10), tendo por cenário o gineceu e, por mentoras, as mulheres mais velhas. A este conflito entre *physis* e *nomos* responde, quase inconscientemente, o corpo de Medeia que “não se queria abrir” (10), desguarnecido da presença estimulante da natureza e como que adivinhandando a ameaça que, em sociedade, os novos seres representariam para uma mãe apátrida e mal amada.

Porque se até agora a condição de Medeia fora sobretudo a de uma apátrida, este é o momento em que se se desenha com nitidez crescente o abandono masculino e conjugal de Jasão²³. Para o Argonauta a relação não passava de um encontro físico, que o tempo foi desgastando, e que agora ele substituiria com vantagem por “pactos matrimoniais com princesas mais jovens, e do sul” (10). As novas núpcias do amado funcionam como a revelação de um destino; ao contrário da

²² O tópico da fraqueza que a maternidade pode provocar está também em Anouilh. Ele é para Medeia uma lembrança dolorosa, onde a intervenção solidária da Ama foi decisiva para combater as dificuldades da situação; nessa hora, a habitual força de Medeia esvaiu-se e fez dela um ser desprotegido. Como se se tratasse de um trauma inesquecível, na hora do abandono a amante de Jasão entende o repúdio iminente como uma nova dor ‘de parto’, a que, desta vez, ninguém poderá trazer alívio.

²³ Em *Desmesura*, Hélia proporciona ocasião para um encontro entre Medeia e Jasão, que ela imagina ‘romântico’, e por isso para ele se prepara ainda com requintes de sedução; mas para o Argonauta esse encontro será apenas o momento para confessar a ruptura definitiva, agora que um outro projecto de casamento lhe alimenta sonhos e interesses; por isso, como cenário o Argonauta prefere em vez do quarto, o lugar de uma intimidade que já não existe, a cozinha, uma espécie de ágora no plano doméstico.

Medeia eurípidiana, para quem o afastamento de Jasão equivalia à desprotecção social e ao exílio, nesta outra versão o abandono não visa a heroína nem mesmo a estrangeira, mas uma mulher que se torna “comum” (11), “emparedada” como as suas companheiras e, como todas elas, condenada “à sentença do seu sexo” (11). A própria reacção que o abandono desencadeia, que é de fúria e protesto veemente na protagonista da tragédia, reduz-se em Hélia Correia, por sucessivas expressões, a uma conformação apática (11): “... empalidecendo, sentada no seu banco de arenito, submissa à amizade feminina que noutros tempos tanto desprezara”.

O definhamento materno prolonga-se nos filhos, agravado pela incapacidade que Medeia manifesta de os cuidar. A entrega destas crianças enfermiças às sacerdotisas de Hera, para que as revitalizassem, representa também a expressão limite do abdicar de uma personalidade; é como se para Medeia se tivesse apagado o seu passado, convertendo-se a maga de outrora em «a mais crente das mulheres» (11). O facto de as crianças serem filhas de uma bárbara e de um grego é visto como um hibridismo incapaz de lhes assegurar a afirmação vital²⁴ e, nesta convicção, é pouco o cuidado que no templo lhes dispensam. O próprio potencial curativo de que as cobras, seres ligados à terra, dispõem - lembre-se que Asclépio as tomou por seu símbolo terapêutico -, falhou perante a incompreensão dos meninos, verdadeiramente apátridas eles também²⁵, que por elas se sentiam perseguidos. A imagem de morte que o dia seguinte revelou aponta para um estatuto de mendicidade e de desqualificação social. Aos olhos dos Coríntios coube à mãe, talvez porque estrangeira, a culpa pela morte das crianças. Na perspectiva da narradora, porém, como decorre da formulação “correu voz de que os filhos lhe morreram”, que agora retorna em “Então correu a voz pela cidade” (11), estamos perante um boato, podendo assacar-se a esta mãe imprudência, incúria, mas não uma deliberada intenção de matar.

CONCLUSÃO

Neste momento final, o texto ganha acentos algo inesperados. Até aqui, guiados pela imaginação da narradora, acompanhamos o percurso de Medeia desde as suas origens, abrindo-se primeiro a nossos olhos a sua primordial

²⁴ Esta debilidade física substitui a mais tradicional fragilidade de estatuto de que sofre, numa cidade grega e desde logo em Atenas, o filho de um casal híbrido. Para Eurípides, este era um assunto vivo na política da sua cidade, depois que, em 451 a. C., Péricles tinha agravado o estatuto destes filhos com uma lei que suprimiu a cidadania para a descendência de mãe estrangeira.

²⁵ Na verdade, as crianças pareciam arredadas do sentido do poder da terra, vigente na pátria materna, que as cobras representavam, como também não entendiam a intervenção curativa desses seres, tal como a Grécia a usava.

ligação ao verde, ao norte²⁶, a uma natureza fera e não domada, a uma Cólquida mergulhada ainda na penumbra das eras, para assistirmos ao grande passo que marcou a sua existência: a obediência cega a um tradicional destino de mulher, tocada pelo amor. Seguindo Jasão, atraçou os seus e aportou a uma Grécia estrangeira, onde, rendida à paixão, assume um destino doméstico de progressivo auto-aniquilamento²⁷.

O que terá levado Hélia Correia a optar por esta Medeia passiva, comum, banalizada, a que falta qualquer traço de heroicidade? A Autora mostra estar familiarizada com os diversos filões do mito. Seguindo um trajecto que terá sido o do próprio Eurípides - que abandona as versões que isentavam Medeia do filicídio para a tornar a responsável pela atrocidade da vingança -, a própria Hélia Correia assume igual propósito na sequência que prevê para os dois tratamentos que vem a dar à estrangeira: *A de Cólquida* e *Desmesura*. Ela mesma o afirma com clareza (*A de Cólquida*, 11):

Esta é a história como a recebi. A história de uma mãe nervosa e exausta. Esta é a história que deixei cair para que se desfaça em mil pedaços e a grande, a bruxa, seja levantada pela minha versão. Esta Medeia, a doce e a vencida, dará lugar a outra, uma outra que pensa e concebe a magnífica vingança.

Destas palavras se infere, em primeiro lugar, o propósito de vir a retomar o tema privilegiando a opção inovadora de Eurípides, mas também um juízo explícito da narradora sobre as suas duas versões, que joga uma contra a outra. Estabelecendo uma oposição entre “deixar cair” e “levantar”, depara-se-nos a expressa condenação da primeira e o desejo de que se despedace. Que intenção presidirá, então, à criação de uma Medeia fraca, submissa e adaptada? Julgamos poder depreender das palavras da narradora o seu claro intento: o texto é proposto como um *exemplum*, uma advertência evidenciando os perigos que, para a mulher, representa a opção por uma tradicional vida de família e o abrir mão do seu potencial intelectual e criativo, ainda que por amor (11): “Cale-se essa voz

²⁶ Em *Desmesura*, Hélia vai explorar de forma mais consistente o tópico do clima como um factor de choque de identidade e de cultura entre gregos e bárbaros. Dispondo, nessa ficção, do contraponto de Abar, a núbia, face a Medeia, a colca, climas e paisagens sofrem um aprofundamento, pondo frente a frente a mulher do norte e a de um sul mais radical do que a própria Grécia.

²⁷ Este é um trajecto de vida que Anouilh atribui também à sua Medeia. Apesar de lhe não retirar a violência que fará dela a tradicional filicida, o autor francês projecta, como uma primeira imagem da sua protagonista, uma mulher frágil, dependente da solidariedade da velha Ama que a acompanha e como que alimentada pela vaga esperança de poder ainda aguardar um futuro com Jasão. O refúgio no silêncio é um abrigo contra a iminência de notícias funestas responsáveis pela terrível metamorfose, porque irá ser a certeza do rompimento o que lhe devolve a ferocidade.

e faça-se ouvir esta para que a lição do amor nos seja horrível”²⁸. A esta mulher vencida por uma perigosa rotina, Hélia prefere a ferocidade assassina da outra. Ao mesmo tempo, a intensidade de sentimentos e o extremismo das reacções asseguram à Medeia euripídiana uma capacidade de desafio e de mistério que a eterniza, como a Autora declaradamente sublinha. Nada nela é previsível ou facilmente explicável (11): “Tenha o despeito de uma feiticeira dimensão tal que nunca a compreendam e o arrepio dure uma eternidade”.

²⁸ Este mesmo repúdio da mulher pelas regras que a condição feminina lhe impõe serve de suporte à versão que Hélia Correia criou de Antígona (*vide* Brill, vol. I). Nesta peça - *Perdição. Exercício sobre Antígona* -, não é em Creonte que a filha de Édipo encontra o verdadeiro adversário e a razão que a condena à morte. O rei é um fraco, nesta reescrita, mais aberto à ideia de salvar Antígona do castigo devido à desobediência do que a condená-la. O que de facto aniquila a jovem é a imagem que vai construindo de um *curriculum* de vida feminino. Desiludida com a falta de afectos dos que a rodeiam e condenada à rotina desencorajadora a que o casamento reduz a vitalidade feminina, a morte é para esta Antígona a única solução. Qual o seu motivo para persistir nessa aniquilação precoce: nada mais do que ela própria e a sua frustração de mulher.

BIBLIOGRAFIA

- Arriaga Flórez, M. (2006), “Dalla parte di lei: letture al femminile di Medea”, in De Martino, F. (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*. Bari: Levante Editori, 11-21.
- Bohmel Fichera, U. (2006), “Medea nella riflessione di Christa Wolf”, in De Martino, F. (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*. Bari: Levante Editori, 99-116.
- Clauss, J. J., Johnston, S. I. (eds.) (1997), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Correia, H. (2006), *Desmesura. Exercício com Medeia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Easterling, P. E. (1977), “The infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YCIS* 25: 177-191.
- García Gual, C. (2002), “El Argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. I-II. Granada: Editorial Universidad de Granada, 29-48.
- Hall, E., Macintosh, F., and Taplin, O. (eds.) (2000), *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: European Humanities Research Centre.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2014), «*Em Knossos*, de Hélia Correia. Notas de leitura. I”, *Humanitas* 66: 421-432.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2015), “*Penthesiléa*, de Hélia Correia. Notas de leitura”, *Humanitas* 67: 169-192.
- Iriarte, A. (2002), “Las razones de Medea”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. I-II. Granada: Editorial Universidad de Granada, 157-169.
- Pociña, A., López, A. (eds.) (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Powell, A. (1990), *Euripides, women and sexuality*. London and New York: Routledge.
- Silva, M. F. (2006), “Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*”, in Silva, M. F. (ed.), *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 173-195.

(Página deixada propositadamente em branco.)

**VALE A PENA TRAZER ALCESTE DE VOLTA À VIDA?
EURÍPIDES E GONÇALO M. TAVARES**
(Is it worth to bring Alcestis back to life? Euripides and Gonçalo M. Tavares)

JORGE DESERTO (jdeserto@gmail.com)

Universidade do Porto

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

RESUMO - *Alceste*, a mais antiga das obras conservadas de Eurípidés e uma das menos queridas, é capaz de suscitar as interpretações mais díspares e de surpreender por uma ambiguidade que deixa desarmado o leitor contemporâneo. Também por isso é inesperado que Gonçalo M. Tavares tenha publicado, em 2014, *Os velhos também querem viver*, uma obra criada a partir da *Alceste* euripídiana. Situando-a surpreendentemente numa Sarajevo cercada (ou seja, nos anos de 1992 a 1996), Tavares reproduz por inteiro a intriga do texto grego, mas sujeitando-a ao filtro de um narrador que acompanha os acontecimentos com um olhar distanciado, ora movido pela desconfiança, ora pela ironia – e este mecanismo de (re)leitura consegue refrescar o olhar que lançamos sobre o texto original de Eurípidés.

PALAVRAS-CHAVE - Alceste, Eurípidés, Gonçalo M. Tavares, recepção, teatro grego.

ABSTRACT - *Alcestis*, the oldest of the remaining works of Euripides and one of the less loved, is able to raise the most diverse interpretations and to surprise by an ambiguity that leaves the contemporary reader completely disarmed. This is also why it was unexpected that the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares presented, in 2014, *Os velhos também querem viver* (*Old people also want to live*), a work that draws its inspiration from Euripides' *Alcestis*. Placing the events in the surrounded city of Sarajevo (that means between 1992 and 1996), Tavares reproduces in full the intrigue of the Greek text, but subjecting it to the filter of a narrator who follows the events with a detached look, sometimes driven by mistrust, sometimes by irony - and this mechanism of (re) reading the words of the Greek play is able to refresh the way we look to the original text of Euripides.

KEYWORDS - Alcestis, Euripides, Gonçalo M. Tavares, reception, Greek theatre.

1.

Alceste não é, claramente, uma das mais estimadas obras de Eurípidés. A mais antiga obra conservada do tragediógrafo, apresentada em 438 a.C., no mesmo ano do *Télefo* que tanto impressionou Aristófanes, surgiu no lugar habitual do drama satírico, o que impulsionou, ao longo do tempo, amplas discussões acerca da sua natureza e do modo como deve ser inserida no género trágico. A recepção desta história de uma mulher que sacrifica voluntariamente a vida para que o marido continue a viver transformou-se, muitas vezes, num feroz julgamento do

carácter desse marido, cuja imagem pode oscilar entre o extremo egoísmo e a mais impoluta das virtudes¹, ao mesmo tempo que é ainda necessário lidar com a presença de um folião e bem bebido Hércules ou com um final feliz que, sob uma certa luz, parece revestir-se de tons inesperadamente amargos. Também por isto, por todo este conjunto de ambiguidades e de dificuldades, recriar *Alceste* neste início do século XXI não deixa de ser surpreendente. É essa a aposta de um interessante e desafiador *Os velhos também querem viver*, obra saída da pena inesgotável Gonçalo M. Tavares. Até que ponto vale a pena trazer Alceste de volta à vida? É o que vamos tentar ver.

2.

Não é fácil entender à primeira a razão que conduziu Gonçalo M. Tavares a uma recriação desta particular obra do dramaturgo grego. À falta de uma qualquer declaração de intenções mais explícita, que o autor considerou dispensável, restam dois ou três sinais que podem eventualmente ser úteis na orientação da nossa leitura.

Em primeiro lugar, a ligação à peça de Eurípides faz-se através da menção “a partir de *Alceste* de Eurípides”, que aparece imediatamente a seguir ao título, ainda que apenas no interior e não na capa. Dizer que se escreve “a partir de”, mais ainda quando se tomou a opção de alterar o título original – questão a que voltarei adiante –, indicia que, apesar de se tomar o texto original como base, poderemos esperar significativas alterações, ou seja, podemos esperar, mesmo havendo um reconhecível ponto de partida, seguir por outros caminhos, podemos até eventualmente pressupor que o ponto de chegada seja sensivelmente e marcadamente distinto. De um certo modo, como teremos oportunidade de ver ao longo do desenvolvimento deste texto, muito do esforço de leitura desta recriação pode ser feito através da procura de um justo equilíbrio, que nem sempre se atinge de forma fácil, entre o que muda e o que permanece da versão euripídiana.

Um segundo sinal, igualmente significativo, tem a ver com a dedicatória. O texto é dedicado “à querida Hélia Correia”. Uma dedicatória pode ser lida de várias maneiras – e, de algum modo, tem uma vertente irredutivelmente pessoal, que está para além de qualquer tentativa de interpretação – mas não representará

¹ Admeto tanto pode ser “ vaidoso, superficial, egoísta, irascível, mentiroso, histérico e hipócrita” (Dale, na introdução à sua edição da peça, saída em 1954 – *apud* Lourenço 2004: 140) como pode ser a soma de todas as virtudes que nele laboriosamente encontra Anne Pippin Burnett (Burnett 1982 [1965]) e, entre estes extremos, não é fácil encontrar um equilíbrio consensual. A condenação pode ser ainda mais ampla e definitiva, como acontece com Charles R. Bey: “The verdict is that neither Admetus nor Alcestis are very attractive people.” (Bey 1959: 127). Para uma resenha breve, mas particularmente ilustrativa e com muitos exemplos interessantes, do acolhimento crítico reservado a *Alceste*, veja-se Parker 2007: xxxvi-lvi.

um excessivo risco assumir esta dedicatória também como uma forma de aproximação à vivência da Antiguidade clássica que é conhecida por parte da autora de *A Terceira Miséria*, em especial no que respeita a recriações dramáticas como *Rancor*, *Perdição* ou *Desmesura*, ou seja, leituras que espelham fascínio e admiração, mas que igualmente se constituem como desafios dos quais não está ausente a subversão. A dedicatória não deixa, acima de tudo, de inscrever este trabalho do autor de *Uma Viagem à Índia* numa prometedora linhagem.

Um terceiro aspecto prende-se com o modo como o próprio Gonçalo M. Tavares integra este texto no conjunto da sua obra. É sabido que se trata de um escritor extremamente prolixo, que agrupa os seus trabalhos segundo séries, às quais se vão agregando as várias obras, no momento em que são publicadas. No caso presente, esta recriação de *Alceste* é incluída pelo escritor numa série denominada “Estudos Clássicos”, que contém apenas um outro livrinho, feito de narrativas muito curtas, intitulado *Histórias Falsas*.

A designação “Estudos Clássicos” pode prestar-se a mais do que uma leitura, mais ainda quando as duas obras que integram esta série têm perfis francamente distintos. Sugerem-se duas linhas de interpretação, aliás complementares. Por um lado, “Estudos Clássicos” remete para uma determinada área do saber, aquela que estuda a Antiguidade grega e romana e, nessa medida, estas obras reivindicam-se dessa linhagem e dessa herança. Por outro lado, quando falamos em “estudos” podemos também estar a referir-nos a tentativas de aproximação a um tema, a esboços que ajudam a dar forma a um projecto e, deste modo, podemos ler estas obras como degraus que, por tentativa, vão construindo o acesso a um mundo cuja influência se considera relevante. Mas há, nesta designação, algo que podemos ler como experiência, assente, como veremos, no gesto de transferir um mundo para outro lugar e ver como ele se aguenta nessa nova atmosfera.

3.

O primeiro contacto que o leitor tem com esta obra, através do título, não aclara imediatamente a relação com a *Alceste* de Eurípides. No caso vertente, esta escolha pela renomeação tem um efeito algo paradoxal. O título proposto, *Os velhos também querem viver*, para além do seu óbvio efeito sobre um leitor desprevenido – não é, claramente, um título neutro ou anódino –, direcciona o leitor familiarizado com a obra de Eurípides para o episódio do *agon* entre Admeto e Feres, claramente um dos mais poderosos da peça, objecto de reacções várias ao longo dos tempos, algumas de poderosa indignação. Se é extremamente marcante esta discussão entre um pai e um filho, o segundo acusando o pai de não ter sido capaz de se sacrificar por ele, o primeiro sublinhando a cobardia de Admeto, que persiste em viver, sem afrontar a morte, à custa do sacrifício alheio, se esse poder não se perde na recriação de Gonçalo M. Tavares, é igualmente verdade que, nesta nova versão, este episódio não ganha qualquer

peso adicional, nem pode dizer-se, no momento da leitura, que se destaque do conjunto. Por essa razão, o efeito da renomeação da obra, se se cumpre na criação de uma cortina que nos desvia, num primeiro olhar, da fonte de inspiração eurípidiana, se molda a nossa atenção, criando uma expectativa sobre o conteúdo, direccionando-nos para um episódio particular, não leva essa expectativa até ao fim, já que o desenvolvimento do texto, escondido atrás de uma grande fidelidade ao modelo do trágico ateniense, não cria, para o episódio de Feres, qualquer espécie de destaque.

4.

O grande *tour de force* desta recriação do teatro grego por parte do autor de *Aprender a rezar na era da técnica* prende-se com a deslocação do cenário da intriga para Sarajevo, a mártir Sarajevo ocupada entre 1992 e 1996. Logo no Prólogo, brevíssimo, damos conta desta nova realidade (Tavares 2014: 9):

De 5 de Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996
Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio;
muitos fugiram; 12000 mortos, 50000 feridos;
a população da cidade desceu para metade.
E metade é muito; é muitíssimo.

Um sniper atingiu Admeto; Admeto está a morrer.
Sabe que poderá ser salvo apenas
se alguém morrer em sua vez; todos recusam
excepto a mulher, Alceste.
Alceste morrerá para que Admeto possa ficar vivo.
É esta a história.

É a própria divisão deste Prólogo em duas partes que sinaliza, de forma eloquente, as limitações desta escolha. Dito de outro modo, o mundo do cerco a Sarajevo e o mundo de Admeto e Alceste parecem ser simplesmente adicionados, num movimento de pura justaposição, que os faz partilhar uma precária realidade, que nunca chega a adquirir completa consistência enquanto mundo ficcional produtivo.

Como este prólogo breve também já mostra, a deslocação de cenário conduz a pequenas alterações na intriga original, como este facto, apresentado logo de início, de Admeto ser vítima do tiro fortuito de um *sniper*², “à porta de casa” (p. 14). Mas

² Na apresentação pública de uma primeira versão deste trabalho, Delfim Leão, em comentário que muito agradeço, sublinhou o lado fortuito, arbitrário, da intervenção deste *sniper* que se assume como mão do destino. Em tudo o resto note-se, há semelhança entre Eurípidés e Gonçalo M. Tavares: Admeto pode escapar à morte porque acolheu de forma

todas as pequenas alterações à intriga que conhecemos de Eurípides não iludem o essencial: Tavares desloca para Sarajevo, por inteiro, o fio do enredo euripídiano, com as mesmas personagens, de acordo com a mesma ordem. Isto implica, como se compreende, deslocar Apolo, a Morte, Hércules para a Sarajevo do final do século XX, o que acaba por gerar um efeito de incomunicabilidade entre os dois lados da intriga, que funcionam, como já se disse, em permanente estado de justaposição, sem muitas vezes iludirem o esforço de um convívio forçado. Não é por repetir muitas vezes que estamos em Sarajevo que se cria um efeito capaz de se tornar verdadeiramente credível para o espectador ou leitor.

Chegamos a este ponto sem disfarçar alguma incomodidade. Esta deslocação, por junto, de toda a trama euripídiana para um cenário que apenas se apresenta como uma espécie de fundo, relativamente distante, diante do qual desfilam as desventuras de Admeto e Alceste, não se torna particularmente fácil de explicar. Que sentido faz Alceste em Sarajevo? E Hércules? Quando se desloca a Grécia clássica em peso para Sarajevo corre-se o risco de não estar plenamente nem na Grécia nem em Sarajevo.

Nesta intriga em que um homem consegue furtar-se à morte que lhe estava destinada, uma justificação possível para a escolha de Sarajevo é a de que a história de Admeto ganha forçosamente outro tom quando deslocada para um lugar onde a morte atingiu o grau máximo de banalização. Em Sarajevo, como em todos aqueles lugares nos quais a lógica demencial da guerra se sobrepõe a tudo o resto, a vida humana tem o mais parco dos valores. A ânsia de viver de Admeto, ou de Feres, o sacrifício de Alceste – tudo isso parece diluir-se nos milhares de mortes que se sucedem numa espiral de irracionalidade. Mas este efeito, a existir, está para lá do texto.

Se deslocar a intriga para Sarajevo deveria levar a que o lugar tivesse influência sobre os acontecimentos – como pode um lugar carregado de tal peso histórico ser tão anódino? – não pode deixar de merecer atenção a forma quase exacta como Gonçalo M. Tavares reproduz o fio essencial da intriga euripídiana. Em breve recensão crítica, no suplemento cultural do jornal *Público*, Gonçalo Mira lamenta este aspecto, ao sublinhar que, na sua opinião, “nada além deste deslocamento geográfico da acção [para Sarajevo] é digno de nota”. E acrescenta:

benevolente e hospitaleira o deus Apolo. Em Eurípides Apolo engana as *Moirai*, que concedem a Admeto o direito de escapar ao seu destino – mas há um intervalo de tempo entre esse momento e aquele (o do início da peça) em que o estabelecido se vai cumprir. Em Tavares, é preciso adaptar o relativamente inesperado – o tiro do *sniper*, apesar de tudo demasiado frequente naquele lugar – à negociação que é necessário levar a cabo para encontrar quem substitua Admeto. Não parece feliz a solução que nos leva a imaginar um Admeto, baleado na cabeça, a fazer, junto de amigos, do pai, da mãe, “o mais violento dos peditórios” (p. 15), ao qual apenas Alceste responde sim. Claro que a negociação pode ter sido feita antes, tal pode admitir-se, mas é uma porta que entreabrimos à força, *apesar* da lógica do texto.

O enredo é o mesmo da peça original do autor grego contado pelas palavras de Tavares – e isto, diga-se, não torna o enredo melhor. (...) Quando uma obra se limita a contar, por outras palavras, uma narrativa com dois mil anos, a sua relevância literária ou cultural parece-nos muito reduzida. (Mira 2014)

Caberá perguntar se não andaremos todos, melhor ou pior, a contar por outras palavras narrativas com mais de dois mil anos – mas esse não é, na verdade, o ponto. O que Gonçalo Mira parece querer dizer é que, se vamos defrontar-nos com uma paráfrase de Eurípides, talvez seja mais sensato e produtivo ler o original. Compreende-se a ideia, mas há no julgamento tanto de severidade como de ligeireza. A chave está, sem dúvida, naquele “por outras palavras”. Quando, numa recriação, parece haver riscos de tudo ser demasiadamente igual, importa procurar com maior cuidado as diferenças. Se a primeira e mais visível delas, a mudança de cenário, se apresenta, já o vimos, como um fundo apenas justaposto, numa situação em que lugar da acção e enredo se mantêm, por regra, divorciados e apenas tenuemente se encontram aqui e além, é exactamente nas palavras, na urdidura do texto, que podemos encontrar um caminho de análise capaz de proporcionar uma mais valiosa recompensa.

5.

Sem dúvida que uma das diferenças fundamentais em relação ao modelo original é a forma. O texto perde a sua configuração dramática e adquire uma feição narrativa, aqui e além com presença de diálogo, mas na qual claramente predomina a voz de um narrador (quase) onisciente. Além disso, o texto apresenta-se com mancha de verso, uma sucessão de versos brancos, desiguais em extensão – uma escolha que condiciona e organiza o ritmo de leitura, mas que em nada compromete a natureza narrativa do texto. Há, para além de um Prólogo e de um Epílogo (brevíssimos ambos), cinco partes, numeradas com algarismos romanos, que se assumem, no fundo, como cinco episódios, e que vão respeitando, no essencial, a organização da intriga euripidiana.

Esta mudança – de drama para narrativa – cria uma diferença fundamental. Enquanto leitores deixamos de estar focados na voz das personagens e tudo aquilo que acontece é mediado pela voz de um narrador, que se apresenta, aliás, bastante interventivo. Cria-se, por isso, um efeito de distanciamento, proporcionado por esta voz narrativa que funciona como filtro para a acção, na medida em que vai acompanhando e condicionando o nosso olhar de leitores, como se este percurso singular que a recolhe inteira e a transporta – sem cuidar da sua fragilidade – para o final do século XX precisasse de acompanhante e guia, para não se perder nos inesperados caminhos onde agora viaja.

A voz do narrador muda a face do texto. Muda-a, por exemplo, por efeito da passagem do tempo. A mesma história, no final do século XX, não pode

permanecer completamente igual. Por isso, se quase nada se altera, mudam as palavras. Se continuamos a ter Apolo, a Morte, Hércules, não admira que o narrador se entregue a considerandos, às vezes explicativos, outras vezes desconfiados.

Veja-se, por exemplo, a Morte. Não é já o destino, essa vaga crença, mas o mecanismo do corpo, a forma como a matéria deixa de estar viva, na definição da ciência – é isso que a morte moderna entende como desafio e afronta (Tavares 2014: 17):

A Morte protesta com Apolo.

Nestes modernos séculos a Morte perdeu a paciência
para deuses que se intrometem em assuntos
da fisiologia e do metal.

Não se trata já de intervir no destino,
esse sentido abstracto para onde antigamente caminhavam as coisas
(como se fosse um plano inclinadíssimo).

Trata-se, sim, de algo mais concreto e ofensivo:
uma tentativa de intromissão no normal funcionamento
dos órgãos humanos.

(...)

A Morte não gosta, claro.

Que intervenham no vago destino mas não em vísceras vivas,
eis o que pensa a morte moderna.

Se a Morte se desinteressa do destino, essa fabricação entregue a mãos implacáveis, sentadas ao tear, é francamente mais sensível quando se trata de desrespeitar os comuns ensinamentos da ciência sobre o que define estar vivo ou estar morto.

A passagem do tempo – e os seus efeitos – está igualmente presente, por exemplo, no momento em que o narrador não resiste a comentar um desejo que Alceste, em Eurípides, manifesta na sua prece a Héstia, que nos é relatada pela voz da Serva. Aí a rainha pede “que os filhos não morram prematuramente, como morre agora a sua mãe, mas que felizes acabem a vida, na terra dos seus pais”³. Fazendo uso do parêntesis – o que sucede por diversas vezes – a voz do narrador irrompe ainda mais incisiva no discurso, discutindo o anacronismo da formulação inicial (Tavares 2014: 28):

Que desejo antigo este, mas, diga-se, tão desactualizado:

«que os filhos morram na mesma terra dos pais».

Porque os filhos agora, nestes tempos modernos,

³ E. *Alc.* 167-169, trad. de Nuno Simões Rodrigues (Rodrigues 2009: 151).

saem de casa e do país bem cedo,
e em pouco tempo metem os dois pés em terra
que não conheceu esses mesmos pés quando pequenos.
Que as últimas palavras dos filhos sejam ditas
na língua que os pais falavam; só isso já seria bom;
que não se peça e não se espere de mais.
Mas sim: por vezes o pai vem de um lado do mundo
e a mãe do lado oposto – de onde são os filhos
se assim for? E que língua não devem eles esquecer?

‘Estes tempos modernos’ são tempos de globalização e de emigração em que a casa de cada um – por boas e más razões – tende a ser o mundo inteiro. Que o narrador se interrompa e interrompa o seu relato para nos lembrar isto é mais um sinal da sua vigilância e do modo como o texto de Eurípides nos é servido através de um cuidadoso filtro que, parecendo não o macular, o coloca cuidadosamente sob custódia⁴.

Como já vimos, Tavares organiza o seu enredo em cinco partes, que podem corresponder (ainda que não em absoluto) aos episódios da matriz grega. Tal significa, ao mesmo tempo, que os estásimos estão ausentes. Isto decorre, como é aliás habitual em várias outras recriações modernas, da dificuldade em lidar com o Coro, seja na reprodução da sua actuação original – como fazê-lo sem informação que nos restitua a música, que nos devolva os padrões da coreografia? –, seja no próprio entendimento desta voz indecisa entre ser múltipla e singular. As soluções têm sido várias e normalmente passam por uma reinvenção do papel do Coro, seja ele elidido, redistribuído ou recriado, com maior ou menor engenho. Mas não é o momento nem sobra espaço para as discutir. No caso de *Os velhos também querem viver*, a escolha de uma configuração narrativa facilita este movimento de adaptação. Mas a solução encontrada – talvez o mais interessante momento de aproximação entre o novo cenário e intriga original – é uma invenção extremamente feliz. Eis o primeiro contacto que temos com o Coro (Tavares 2014: 25):

Mas vejamos por momentos o coro.
O coro é composto por homens e mulheres de Sarajevo
que vagueiam pela cidade cercada; são bons e maus

⁴ Um outro delicioso contraste entre antigo e moderno, com ressonância literária, é o momento em que o narrador afirma que, nestes tempos de agora, são as máquinas e os múltiplos aparelhos domésticos que se quedam indiferentes diante de quem sofre, enquanto no passado eram os elementos naturais, as montanhas, as flores, que se mantinham indiferentes diante do sofrimento dos heróis. Mas o cão, continua o narrador, esse manifesta o sofrimento diante da dor do dono, “lamenta-se como pode: / não fala mas sabe sofrer. O essencial, portanto, / eis o que ele aprendeu, o cão”. (Cf. Tavares 2014: 21-22)

como todos os coros (...)
Mas não ajudam, esses homens e mulheres,
não agem – lamentam, comentam, fazem juízos,
críticas ou elogios. São observadores;
escolhidos por instituição absolutamente internacional e pacífica;
homens e mulheres sem braços, apenas com olhos e ouvidos;
o coro perfeito, portanto.

É uma escolha feroz. O coro da tragédia é aqui transformado num grupo de observadores internacionais⁵, daqueles que, mesmo no mais sangrento dos conflitos, se devem esforçar por manter a mais absoluta das neutralidades e por intervir o menos possível, tornando-se, as mais das vezes, confrangedoramente inúteis. Aproveita-se aqui a noção de um coro apenas com papel de espectador, uma testemunha que faz ouvir a sua voz apenas como um rumor e que não intervém verdadeiramente na acção. De algum modo, a visão do coro que paulatinamente conduziu ao seu desaparecimento. Mas o narrador escolhe espetar a farpa ainda mais fundo e insiste, num segmento entre parêntesis, numa caracterização que leva mais longe esta imagem da inútil inacção do coro (Tavares 2014: 25-26):

Ah, meu amigo, deixe-me introduzir
o sarcasmo.
Aos coros de observadores das tragédias modernas
fica bem ser maneta e pernetta,
coxo para não correr rápido, nem para um lado nem para o outro
- como se deve à boa neutralidade –
e maneta, sim, para evitar literalmente, digamos,
sujar as mãos.
Ao coro deve também exigir-se, no limite, a castração;
sem mãos, pernas ou desejo ali estão eles, os observadores,
no sítio certo:
no meio, exactamente, entre um lado e outro;
contando com a própria boca para contar os mortos
e com os próprios ouvidos para ouvir os outros.
Um coro de contabilistas, no fundo, eis o que são:
um, dois, três, quatro. Quatro, três, dois, um.
E assim vamos, e tudo está certo.

Está completa a transfiguração. Este coro burocrata e inútil das “tragédias

⁵ Em rigor, de acordo com o texto, serão habitantes de Sarajevo mandatados por alguma instituição internacional, o que, infelizmente, quebra um bocadinho o efeito crítico desta opção – embora, por outro lado, estreite um pouco mais a ponte com o original grego.

modernas” esgota-se no seu próprio esvaziamento, ao mesmo tempo que se apresenta como uma crítica certeira a certas instituições internacionais que, muitas vezes, parecem alimentar e alimentar-se das catástrofes e das guerras. Quanto mais não seja por este momento – e quase só por ele, é certo – a escolha de Sarajevo ganha mais visível justificação.

O teatro grego, como outras formas artísticas, vive de convenções, muitas delas ligadas às condições e ao lugar de representação. Uma delas, evidentemente associada à dificuldade de identificar uma personagem que se apresenta com máscara, num espaço amplo, é o hábito de o coro anunciar a entrada em cena de uma nova personagem – e de o fazer, muitas vezes, com antecedência, no momento em que a figura ainda percorre o caminho de acesso à cena. Esta convenção, que, como todas, se baseia na adesão do espectador, pode agora ser alvo da descrença irónica do narrador, no momento em que se anuncia a chegada de Feres (Tavares 2014: 49):

E eis que então subitamente o coro avista: ali vem, ali vem!
Mas quem ali vem, afinal, que daqui não se vê?
E uma pergunta: onde está o raio do narrador?
Por que o colocam sempre tão longe dos factos,
tão distante de quem ataca e defende:
sempre tão de costas para quem aparece,
tão de lado para quem fica.
Ou o narrador é desatento e está a pensar noutro assunto
(e se é assim por que se meteu nisto?),
ou o que acontece sobre o solo é discreto demais,
e avança como o vazio avança, sem uma pegada
nem um murmúrio.
Mas, em contraste, diga-se, como vêm bem ao longe
estes observadores.

Este momento de ironia acaba, também, por ser sinal de um sintoma mais fundo. Este narrador mantém sempre uma certa distância em relação aos acontecimentos, seja pela sua posição vigilante, seja porque, em alguns casos, eles lhe provocam uma genuína desconfiança. Trazer para o presente a intriga de *Alceste*, toda ela, implica aceitar elementos fantásticos, como as proezas de Hércules, e, principalmente, aceitar que o herói é capaz de derrotar a morte e trazer Alceste de volta. A desconfiança do narrador, neste caso, é palpável e leva a que ele deixe o enredo seguir o seu caminho, demitindo-se de o acompanhar (Tavares 2014: 75):

Mas o que Hércules diz e repete
é que irá à superfície do baú dos mortos
trazer vivo quem acabou de lá ser sepultado.

Oferecer de volta Alceste a Admeto,
incomparável hospedeiro e amigo, é este o projecto.
O sacrifício de Alceste e a sua própria falta de maneiras
- tudo em redor dele o exige.
A senhora da má e também da boa morte que não pense
que as façanhas de Hércules estão já terminadas.

O narrador moderno, esse, não acredita;
Hércules sai e vai confiante;
o narrador fica.

Quebra-se aqui, de certa forma, o encanto. O episódio final, como veremos, se é controverso aqui, também já o era na versão euripídiana. Antes disso, enquanto Hércules vai na sua demanda, resta-nos assistir ao sofrimento de Admeto. No texto de Eurípides é um momento longo (861-961), no qual Admeto dá largas ao seu sofrimento, acompanhado pelo lamento lírico do Coro, ao mesmo tempo que parece perceber que a sua escolha não terá sido a mais correcta. É justamente célebre o momento em que, de forma reveladora, afirma *arti manthano* ('agora percebo', 940), entendendo, por fim, que ficar vivo a qualquer preço pode ser afinal uma outra forma, não menos pesada, de morrer. Na versão de Gonçalo M. Tavares, o trecho é, por um lado, mais curto enquanto, por outro, se liga mais directamente ao momento final, que corresponde à presença de Hércules acompanhado de uma mulher velada. Mas até lá, embora breve, o texto traduz de forma eloquente o sofrimento deste homem, com a enunciação de um conjunto de movimentos sucessivos e contraditórios, que denunciam de forma clara toda a desorientação de Admeto. O facto de se exprimirem pela voz de um narrador reconfigura o *pathos*, coloca-nos à distância de um observador que acompanha um animal acoitado. Repare-se (Tavares 2014: 79):

Chora e grita, com os punhos bate na parede,
insulta a cidade e aqueles que a cercam;
insulta quem resiste e quem ataca;
abomina um lado e o seu oposto.
Põe-se à porta de casa e diz: disparem!
Foge para dentro de casa e murmura: não.
Pensa na sua cobardia e na coragem de Alceste,
acaricia os dois filhos e com eles chora.
Chama os servos e diz querer compensá-los,
chama-os de novo e diz que os quer castigar.
Admeto está exaltado, desorientado,
grita e depois subitamente cala-se;
cala-se e depois, subitamente, pede ajuda.

É um homem amputado, “de uma amputação que não é visível” (p. 80), e o texto não nos deixa dúvidas sobre como está perdido. Mas no meio dos lamentos irrompe a cena final, com a súbita chegada de Hércules – e Admeto volta a ser convocado para um ainda mais complexo carrossel de emoções.

6.

O final de *Alceste*, o drama de Eurípides, tem levantado inúmeras perplexidades. Não é esta a ocasião para as discutir, mas apenas para sublinhar que, na versão original grega, este episódio final tem uma tessitura muito mais complexa do que aquela escolhida por Gonçalo M. Tavares. Eurípides trabalha mais longamente o desafio doloso lançado por Hércules, que consiste num teste, com uma boa dose de perversidade, à fidelidade de Admeto e ao seu respeito pelos compromissos assumidos diante de uma Alceste moribunda. Certamente em alguma coisa Eurípides terá falhado, já que tanto o teste de Hércules como a reacção de Admeto são sujeitos às interpretações mais variadas e discordantes. Apenas para tornar claro o contraste com a versão de Gonçalo M. Tavares e sem aprofundar uma linha de leitura que necessitaria de mais abundante e sólida fundamentação, parece-me possível interpretar este momento final como uma demonstração de que Admeto supera a prova a que é submetido e ganha o direito a um recomeço, depois de ter compreendido o seu erro, depois de ter demonstrado a sua fidelidade aos votos proferidos⁶. De facto, Eurípides estende longamente a sua resistência, numa ampla esticomítia que conduz, antes do momento mais equívoco no qual Admeto segura a mão da mulher velada (1119), a uma espécie de satisfação dos requisitos colocados por Hércules, como se Admeto tivesse passado no exame a que foi sujeito e pudesse evoluir para a fase seguinte. De sublinhar um aspecto fundamental: a audiência sabia que era Alceste quem ali estava e, por isso, seria favorável à aceitação do pedido de Hércules e não teria tendência para ler a aquiescência de Admeto como uma qualquer forma de traição⁷. Mas é provável igualmente que Eurípides tenha querido construir uma cena potencialmente equívoca, aberta a uma leitura menos favorável do comportamento de Admeto⁸. Igualmente digna de atenção é a forma como

⁶ Burnett 1982 [1965]: 268, na sua defesa das ‘virtudes de Admeto’, sustenta que este, ao optar correctamente por acolher a jovem trazida por Hércules, mas não como substituta de Alceste, acaba por garantir definitivamente o direito de Alceste regressar à vida. Golden (1971: 124) apresenta a peça como uma progressão de Admeto do egoísmo em direcção ao altruísmo. Gregory (1979: 269-70) afirma que a fundamental recompensa de Admeto é ganhar o direito de regressar a um estado de inocência, ou seja, de voltar a desconhecer o seu destino e o que nele está talhado.

⁷ Cf. Buxton 2003 [1985]: 183-4. A questão referente àquilo que o público *sabe e espera* tem, neste ponto, segundo julgo, fundamental importância.

⁸ Bradley 1980: 123-4, afirma que Eurípides submete Alceste a um longo combate consigo próprio, que o vai obrigar forçosamente a ceder. Lloyd 1985: 128-9, admite que, do seu ponto

Alceste se transforma progressivamente num objecto, numa recompensa, algo potencialmente transacionável – o que talvez não deva surpreender-nos assim tanto, no que respeita ao mundo grego, e que o seu silêncio, no final da peça, trata de potenciar largamente.⁹

Que essa linha de leitura é possível, demonstra-o também a forma como o escritor português lida com o final deste enredo. Há, por um lado, um movimento de condensação, que faz desaparecer as censuras de Hércules e que, após uma recusa de Admeto, ajustada, ao que parece, mas surpreendentemente breve, se centra num mais longo esforço de Hércules (“é um herói que sabe também, quem diria, argumentar”, p. 82) para persuadir Admeto a acolher a mulher. Não se trata de um teste, mas de uma insistência (“diz Hércules, sussurra Hércules, conspira Hércules”, p. 83) destinada a todo o custo a quebrar aquele homem. E Admeto, este Admeto, mostra-se demasiado humano. E cai (Tavares 2014: 84-85):

Admeto ouve e Admeto hesita, Admeto pensa, Admeto reflecte.
Admeto, por fim, dá uma volta sobre si próprio,
aproxima-se da mesa,
toca e volta a tocar num retrato de Alceste, vira-o de costas,
põe-no para baixo.
Dá três passos, aproxima a mão de outra mesa.
Toca e volta a tocar noutro retrato de Alceste,
vira-o de costas, põe-no para baixo.
E um outro, e um outro ainda.
Está em silêncio, Hércules espera;
Admeto olha lá para o fundo, para os dois filhos que nada percebem,
e de novo com o olhar fixo em Hércules finalmente fala, e diz:
-A mulher que entre, pode dormir nesta casa;
será minha hóspede.

É um pequeno excerto magistral. O tempo quase pára. Vemos a vontade de Admeto a ceder, a esboroar-se, enquanto se repete o gesto lento de, retrato

de vista, Admeto se comporta correctamente ao longo de toda a peça, mas sublinha: “what happens is rather ambiguous”. Padilla 2000: 205-206, se admite que o dolo de Hércules conduz a um acto de traição por parte de Admeto, acaba por deixar o veredicto em suspenso: “what lesson Admetus has in fact learned by the end of the play (...) is best left to each audience and reader to determine.”

⁹ Cf., sobre esta questão da progressiva transformação de Alceste em objecto, Dellner 2000. Burnett 1982: 439, n. 24 defende que o silêncio de Alceste era necessário, entre várias outras razões, para demonstrar, verbalmente e visualmente, a dificuldade do miraculoso processo que a trouxe de novo à vida – e que obriga a que não seja apresentada agora com a mesma intocada vitalidade que tinha antes da morte. Mas, como sustenta Beye 1959: 127, este silêncio não deixa de dissociar Alceste de todo este final celebratório, ou seja, não deixa, em larga medida, de anular todo o efeito de júbilo e festa.

a retrato, ocultar a face de Alceste. E, neste gesto, Alceste, pela segunda vez, morre. Trazê-la à vida é agora milagre do qual fica arredado qualquer festejo – por isso se omitem as manifestações de alegria e as celebrações que Admeto anuncia no final da peça de Eurípides e Alceste regressa à vida num final seco, em forma de nó na garganta (Tavares 2014: 85):

Hércules sai sem uma palavra e num minuto regressa
com a mulher que continua de rosto tapado e baixo.
Os dois avançam até Admeto.
Admeto espera, mas Hércules não se faz demorar:
com a mão direita tira o véu da frente do rosto daquela mulher.
Admeto estremece: é Alceste;
está viva.

É este o final, um final aberto e, ao mesmo tempo, mais fechado do que uma sombra negra. Resta a Tavares colocar uma segunda moldura, a que chama Epílogo, que reproduz, como um eco apenas ligeiramente diferente, o texto do Prólogo (Tavares 2014: 87):

De 5 de Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996
Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio;
muitos fugiram; 12000 mortos, 50000 feridos;
a população da cidade desceu para metade.
E metade é muito; é muitíssimo.

Esta é a história de Admeto e Alceste.
Um sniper atingiu Admeto; Admeto estava marcado para morrer.
Só poderia ser salvo pelo Deus Apolo, seu amigo,
se alguém se oferecesse para morrer em sua vez;
todos recusaram – pais, amigos –
excepto a mulher, Alceste.
Alceste morreu para que Admeto pudesse ficar vivo.
É esta a história.
É esta a história de Alceste.
É esta a história de Admeto.

É tudo quase igual. Mas, como se vê, a “história de Admeto e Alceste” cinde-se nas duas linhas finais, cada um no seu lugar, cada um no seu caminho. Este não é, definitivamente, tempo de milagres.

7.

A recriação que Gonçalo M. Tavares faz do enredo de *Alceste* levanta, como se vê, várias perplexidades. Se, por um lado, respeita fielmente o desenvolvimento

do enredo euripídiano – um respeito que chega a iludir quem se entrega apenas a uma leitura superficial – por outro desloca-o para um cenário contemporâneo de guerra, embora encontre visível dificuldade em emparelhar dois mundos que nunca chegam efectivamente a estar juntos. Mas isso permite-lhe construir o texto num quase constante contraponto entre os tempos antigos da tragédia original e aquilo a que recorrentemente chama ‘estes tempos modernos’. Esse ajustamento, muitas vezes irónico, ao mundo contemporâneo é potenciado pela opção de construir um texto narrativo, assente na voz de um narrador que funciona como filtro, atento, vigilante, opinativo, em relação à intriga que está a contar. Contar a história de Admeto e *Alceste* “por outras palavras” é contar outra história, sem deixar de contar a mesma. Para quem toma contacto com o texto, gera-se um efeito de releitura, poderoso porque nos coloca forçosamente num estado de permanente vigilância, porque nos aguça a atenção – e porque nos obriga a voltar com outros olhos à *Alceste* original. Não é esta uma pequena virtude.

BIBLIOGRAFIA

- Beye, C. R. (1959), "Alcestis and Her Critics", *GRBS* 2: 111-127.
- Bradley, E. M. (1980), "Admetus and the Triumph of Failure in Euripides' *Alcestis*", *Ramus* 9: 112-127.
- Burnett, A. P. (1982) [1965], "The virtues of Admetus", in Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press: 254-271.
- Buxton, R. G. A. (2003), "Euripides' *Alkestis*: Five Aspects of an Interpretation", in Mossman, J. (ed.), *Euripides. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford, Oxford University Press: 170-186.
- Dellner, J. J. (2000), "Alcestis' Double Life", *CJ* 96. 1: 1-25.
- Golden, L. (1971), "Euripides' *Alcestis*: Structure and Theme", *CJ* 66: 116-125.
- Gregory, J. (1979), "Euripides' *Alcestis*", *Hermes* 107. 3: 259-270.
- Lloyd, M. (1985), "Euripides' *Alcestis*", *G&R* 32. 2: 119-131.
- Lourenço, F. (2004), "Amizade na *Alceste* de Eurípides", in *Grécia revisitada*. Lisboa, Cotovia: 139-145.
- Mira, G. (2014). "De mau a excelente", *Ípsilon*, 19. 12. 2014. In www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/de-mau-a-excelente-1679595 (último acesso em 02.06.2016).
- Padilla, M. (2000). "Gifts of Humiliation: *Charis* and Tragic Experience in *Alcestis*", *AJP* 121: 179-211.
- Parker, L. P. E. (2007). *Euripides Alcestis*. Oxford: Clarendon Press.
- Rodrigues, N. S. (2009), "Alceste" (introdução, tradução do Grego e notas). In Silva, M. F. et al., *Eurípides. Tragédias. I*. Lisboa, FLUC / Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 109-199.
- Tavares, G. M. (2014), *Os velhos também querem viver*. Lisboa: Caminho.

FIGURAÇÕES DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA EM DUAS RELEITURAS DO MITO DE ANTÍGONA (Figurations of the Spanish civil war in two readings of the Antigone myth)

CARLOS MORAIS (cmorais@ua.pt)
Universidade de Aveiro

RESUMO - Nos começos de 1939, quando a Espanha estava prestes a sair de uma violenta guerra civil e a Europa estava a meses de entrar numa não menos violenta Guerra, Salvador Espriu recorre ao mito de Antígona para escrever um texto comprometido e de urgência, com o intuito de superar o trauma causado pelos ódios de uma contenda fratricida que tanta destruição trouxe a Tebas, *polis* que alegoricamente representa Espanha. Na mesma linha de Espriu, mas com uma perspetiva diferente, mais pessimista, José Bergamín, anos mais tarde (1955), escreve, no exílio de Paris, uma alegoria cristã, descristianizada, do mesmo mito grego, com o objetivo de evidenciar a impossibilidade de um rito de comunhão, numa Espanha ideologicamente dividida e a viver sob uma feroz ditadura que privava dos direitos de cidadania todos os que se lhe opunham.

PALAVRAS-CHAVE - Sófocles, Antígona, Salvador Espriu, José Bergamín, guerra civil.

ABSTRACT - At the beginning of 1939, when Spain was about to get out of a violent civil war and Europe was months away into a no less violent war, Salvador Espriu resorts to the Antigone myth to write a committed and urgent text in order to overcome the trauma caused by the hatred of a fratricidal strife that so much destruction brought to Thebes, *polis* that allegorically represents Spain. Years later (in 1955), in the same line of Espriu, but with a different, more pessimistic, perspective, José Bergamín writes in his exile in Paris a dechristianized Christian allegory of the same Greek myth, in order to demonstrate the impossibility of a communion rite in an ideologically divided Spain living under a fierce dictatorship that deprived all its opponents of their citizenship rights.

KEYWORDS - Sophocles, Antigone, Salvador Espriu, José Bergamín, civil war.

1. INTRODUÇÃO: MITO, GUERRA CIVIL E MEMÓRIA HISTÓRICA

Oitenta anos depois do pronunciamento militar de 18 de julho de 1936, que esteve na origem de uma violenta e dilacerante guerra civil na vizinha Espanha, alguns dos traumas causados por esta luta de irmãos, cuja “voz do sangue derramado clama desde a terra” (Gn. 4.10), como o de Abel da narrativa genesíaca, não foram ainda totalmente superados. No campo de batalha que, de acordo com a maioria dos historiadores, serviu de laboratório de ensaio à não menos violenta II Guerra Mundial, enfrentaram-se as forças golpistas de direita, comandadas pelo General Franco e apoiadas pelos governos fascistas

da Europa (o português incluído, não obstante a declaração de neutralidade), e a Frente Popular, democraticamente eleita a 16 de fevereiro desse ano, que viria a ser apoiada por brigadas internacionais e pela União Soviética. Até 1 de abril de 1939, dia que assinala o fim da guerra e a rendição incondicional do governo republicano, contabilizaram-se milhares de mortos, de feridos, de presos políticos e de exilados, um número incontável de vítimas que não deixou de crescer, durante a longa e cruenta ditadura que se seguiu¹.

A fim de cicatrizar as feridas abertas por este período negro e doloroso da História de Espanha, as Cortes Gerais, a 7 de julho de 2006 (75 anos depois da proclamação da II República e 70 anos depois do começo da Guerra Civil), aprovaram a declaração de 2006 como Ano da Memória Histórica², no pressuposto, expresso no preâmbulo da lei 24/2006, de que recuperar essa memória é a forma mais firme de consolidar um futuro de convivência democrática³. Os objetivos essenciais desta Declaração são basicamente os mesmos que podemos ler na Lei 52, de 26 de dezembro de 2007, que criou o Centro Documental da Memória Histórica e o Arquivo Geral da Guerra Civil e aprovou medidas que visam o reconhecimento público de todos os que foram vítimas da guerra civil ou da repressão da ditadura franquista, perdendo a vida, a liberdade ou a pátria na luta por valores e princípios democráticos, assim como de todos os que, pela defesa das liberdades públicas e pelo esforço de reconciliação entre os espanhóis, tornaram possível o regime democrático instaurado com a Constituição de 1978.

Esta discussão sobre o respeito e o direito à memória devidos às vítimas de uma guerra entre irmãos, que foram privadas de ritos fúnebres e ofendidas na sua morte com um ignominioso ocultamento em valas comuns, sem qualquer palavra de despedida que lhes permitisse partir em paz, trouxe à mente de muitos o mito de Antígona. Foi o caso, por exemplo, do escritor galego Suso de Toro, que, a 29 de abril de 2006, no calor da discussão, escreveu estas palavras, em artigo de opinião publicado no jornal *El País*⁴:

Enterrar a los muertos, tenerles respeto, venerar su memoria o denostarlos es uno de los signos fundamentales de lo humano. Dialogar con el pasado a través de nuestros muertos es un signo del “homo sapiens sapiens” que somos. [...] Es justo que al fin haya un Año de la Memoria. Durante años, Antígona,

¹ Sobre a Guerra Civil de Espanha, *vide* Aguillar Fernández 1996, Vilar 1986, Barrachina 1998, Graham 2006.

² A proposta fora apresentada e aprovada com 174 votos a favor, 135 contra e 13 abstenções, no Congresso de Deputados de 22 de junho de 2006.

³ *Vide* “Boletín Oficial del Estado”, 162, de 8 de julho de 2006 (Referência: BOE-A-2006-12309).

⁴ “La tumba del hermano”, artigo publicado na secção “Tribuna”, do Jornal *El País* (consultado a 3 de março de 2016, em http://elpais.com/diario/2006/04/29/opinion/1146261604_850215.html). Sobre este assunto, *vide* Duroux & Urdician 2010: 19-21.

la veladora de la memoria, ha permanecido a las puertas de la ciudad guardando el cadáver de su hermano. Hasta ahora ha prevalecido la prudencia de su hermana, “piensa qué muerte infame tendremos si, despreciando la ley, desobedecemos la orden y el poder del tirano”. Pero es hora de que esos huesos mal enterrados que siguen ahí pidiéndonos respeto tengan descanso y nos lo den así a todos. Hora de enterrar piadosamente el cuerpo del hermano, de reconciliarnos con nuestros muertos. Con nuestro pasado.

Si no lo hacemos, dejaremos de ser “homo sapiens sapiens”, poseídos por una enfermedad que nos vacía, que nos hace dejar de ser humanos.

Mas o regresso a este tema arquetípico da tragédia sofocliana, dotado de uma inegável e permanente capacidade de reconfiguração, começou logo em 1939, ainda na refrega, e foi sendo retomado por cerca de uma dezena de escritores espanhóis, durante a longa ditadura franquista⁵. Desses, destacamos Salvador Espriu e José Bergamín que exploram, do arquetipo sofocliano, os mitemas da fraternidade e do amor (além do sempre expectável mitema de protesto contra a decisão injusta e autoritária de Creonte⁶), com o objetivo de afirmarem não só a sua contestação à ditadura, mas também, sobretudo, o seu desejo de reconciliação, de perdão e de paz, na sequência de uma atroz guerra civil que flagelou o país e dividiu profunda e ideologicamente os espanhóis.

2.O MITO DE ANTÍGONA COMO METÁFORA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

2.1. *Antígona*, de Salvador Espriu

O primeiro a fazê-lo foi Salvador Espriu, em inícios de março de 1939⁷. Nesta data, a guerra não tinha ainda chegado ao seu fim, mas Barcelona, terra onde vivia o autor, acabara de cair nas mãos dos golpistas, no dia 26 de janeiro de 1939, e chorava já os seus mortos, a muitos dos quais haviam sido negadas as devidas honras fúnebres. Em poucas noites de trabalho, o autor escreve em

⁵ Apresentamo-los por ordem cronológica, sem atender aos diferentes objetivos que presidiram a cada uma das reescritas: Salvador Espriu, *Antígona* (1.ª: [1939] 1955; 2.ª: [1963-1964; 1967] 1969); José María Pemán, *Antígona* (1945); José Bergamín, *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos* ([1955] 1983); Joan Povill i Adserà, *La tragèdia d' Antígona* (1961); 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 teve outros dois títulos: em 1980, *Antígona 80*; em 1988: *Antígona entre muros*); Alfonso Jiménez Romero, *Oración de Antígona* (1969); José María Rodríguez, *Créon... Créon* (1975). Cf. Bañuls Oller, Crespo Alcalá 2008; López, Pociña 2010.

⁶ À propósito deste assunto, vide Fraisse 1978: 18.

⁷ Damos como certa a data inscrita no final da peça, publicada pela primeira vez em 1955: “B., 1-8 març 1939” (Espriu 1955: 56). No entanto, contradizendo esta informação, o autor, dez anos mais tarde, em entrevista dada a Gubern 1965: 14, coloca a escrita da peça em maio de 1939: “*Antígona* la escribí inmediatamente después de finalizar la guerra civil, en mayo de 1939, en muy poco tiempo: en cuatro o cinco noches de trabajo”.

catalão (uma forma de exílio dentro do país)⁸ um texto comprometido e de “urgência”⁹ que sublinha o horror da insensata peleja entre Polinices e Etéocles, que tanta destruição trouxe a Tebas, *polis* que alegoricamente representa Espanha¹⁰. Deste modo, como afirmará mais tarde, em entrevista a Román Gubern, procurava “superar el espíritu de guerra civil, sus oposiciones y odios, que es la visión del mito clásico de Antígona”¹¹. Mas fá-lo sem críticas violentas, porque, como bem sublinha Maria del Carme Bosch, ele “no vol fomentar l’esperit de revolta, sinó de pau”¹². Por esse motivo, a peça em dois atos, que só viria a ser publicada a 20 de junho de 1955, em Palma de Maiorca, pela Editorial Moll, não terá merecido, segundo Ricard Salvat, a aceitação dos líderes da intelectualidade da esquerda do momento¹³. Essa terá sido provavelmente, em nossa opinião, uma das razões que levaram o autor a reescrever o texto dramático¹⁴, com o intuito de o adaptar a novos contextos sociopolíticos e de lhe introduzir críticas veladas à ditadura instaurada em Espanha na sequência da guerra civil. Assim, na segunda edição, publicada em Barcelona, em 1969, introduz novas personagens e incorpora textos e reformulações redigidos entre novembro de 1963 e fevereiro de 1964, numa altura em que o regime franquista celebrava os 25 anos de ‘paz’, bem como as revisões feitas em finais de 1967¹⁵. Ainda que

⁸ Com esta opção, o autor pretende afirmar, num contexto de grande repressão, a identidade da língua e da cultura catalãs. Além desta, foram escritas em catalão mais três *Antígonas*, por Guillem Colom (1935), Joan Povill i Adserà (1961) e Josep M. Muñoz Pujol (1965). Sobre estas peças, *vide* Malé 2013: 164-183.

⁹ Morenilla Tallens 2015: 111.

¹⁰ Como evidencia Ragué Arias 1990: 99-100, “l’element central d’ *Antígona* en S. Espriu és la guerra civil. [...] *Antígona* pertany a la terra que la va veure néixer i la síntesi de la seva actitud és un ‘no’ a la guerra civil, per damunt de qualsevol altra consideració. El seu crit és un clam a la fraternitat i la pacificació, i també al sacrifici necessari per a aconseguir-les”.

¹¹ Palavras de Espriu, retiradas de uma entrevista conduzida por Román Gubern, publicada em *Primer Acto* 60, 1965: 14.

¹² Bosch 1980: 98.

¹³ Salvat 1986: 37. Opinião expressa na homenagem feita a Espriu, um ano depois da sua morte (1986), durante o Festival de Teatro Clássico de Mérida, onde foi representada a sua *Antígona*. Refira-se ainda que, de acordo com o mesmo Salvat 1986: 34, a peça só terá sido publicada pela primeira vez em 1955, talvez porque o censor, na altura em que o texto foi produzido, tenha captado a intenção profunda do autor.

¹⁴ Este processo de reescrita da mesma obra em versões diferentes é habitual em Espriu, como evidencia Morenilla Tallens 2015: 111, apresentando *Fedra* como um outro exemplo de uma peça do autor que foi objeto de várias reformulações.

¹⁵ Esta edição, n.º 54 da colecção «Antologia Catalana», dirigida por Joaquim Molas, inclui um prólogo de Maria Aurèlia Capmany e contempla ainda revisões produzidas no datiloescrito de 1967. Na edição crítica de Carmina Jori i Carles Miralles, esta versão recebe a sigla B (cf. Espriu 1993: LXVII). Refira-se ainda que, antes desta segunda edição, Ricardo Salvat publica, em Janeiro de 1965, no n.º 60 da Revista *Primer Acto* (27-37), a tradução castelhana de uma versão da *Antígona* de Salvador Espriu, que contempla já as remodelações de 1963-1964. Nas citações que faremos de passagens da *Antígona* de Espriu, seguimos a edição crítica de 1993 (indicando, além da página, as linhas do texto citado).

todas estas reformulações alterem o sentido original desta releitura mítica, o objetivo de, com ela, promover a reconciliação entre vencedores e vencidos permanece bem vincado.

A peça começa com um prólogo de tipo euripídiano, redigido, anos mais tarde, em abril de 1947. Depois de uma *captatio benevolentiae*, ao velho estilo clássico, a personagem que o recita, designada El Pròleg, faz a resenha da saga trágica da família dos Labdácidas até à maldição lançada por Édipo sobre os seus filhos varões: dele só herdariam a discórdia e a guerra. Com esta “àrida exposició d’escola”¹⁶, que tinha como objetivo avivar a memória dos espetadores, estavam lançados os principais dados sobre a ação que se seguiria. Percebe-se logo que será funesta, pelas palavras amarguradas e agoirentas de Euriganeia, dama de companhia de Eurídice, que perdera os seus filhos na guerra:

Euriganeia – (*Anant-se’n amb Eurídice.*) Aquesta ciutat de discòrdies! Dos germans es disputaven la corona, germans de pare i de mare. I tots els nostres varen morir, a causa dels qui es disputaven la corona de la ciutat. (Espriu 1993: 21, 91-94)

Escutados os factos, pela boca de El Pròleg, faltavam as razões das personagens, que vão estar na origem da sucessão vertiginosa de acontecimentos trágicos. Iremos percebê-las, sobretudo, nos dois tensos *agones*, em torno dos quais se desenvolve cada uma das partes da peça que tem no arquétipo sofocliano o principal modelo, mas que se inspira igualmente nas *Fenícias* de Eurípides e nos *Sete contra Tebas* de Ésquilo. No primeiro, numa atitude que traz à memória a Jocasta das *Fenícias*, a heroína, depois de, em vão, e fora de cena, ter tentado demover Polinices de avançar sobre a cidade, esgrime argumentos com Etéocles com o objetivo de promover a concórdia e de impedir o confronto fratricida e o derramamento de sangue, arrogando-se o estatuto de irmã mais velha, quase de mãe, para impor a sua autoridade. Mas cedo percebe que a ambição que dominava os dois irmãos, bem como a irredutibilidade das suas posições – sustentadas por argumentos similares, mas com palavras opostas –, tornava impossível qualquer acordo:

Antígona – És inútil de suplicar a favor de la pau. La ciutat ha de seguir el seu destí. Que no s’acompleixi el que la vella ens anunciava. (Espriu 1993: 25, 150-152)

Não se cumpriu o desejo da filha de Édipo, mas, sim, os augúrios da velha Euriganeia, bem como a maldição de Édipo. Pelo relato de Ismene, a quem o autor confere maior protagonismo do que o que tivera no modelo sofocliano,

¹⁶ Espriu 1993: 9, 8-9.

sabemos que os dois irmãos morrem às mãos um do outro, num mesmo charco de sangue, junto à sétima porta da cidade¹⁷.

Na sequência da luta fratricida, Creonte, tal como no arquétipo, assume os destinos de uma *polis* dividida entre duas fações, determinando, no seu primeiro ato público como tirano, para quem a palavra é lei, que fossem concedidas honras fúnebres a Etéocles e que o corpo de Polinices ficasse insepulto, à mercê da voracidade de cães e de abutres. E, a quem se atrevesse a enterrá-lo, estabelece que morra lentamente numa caverna, privado da luz do sol.

A impossibilidade de superação do conflito e de conciliação entre as partes desavindas, evidente nesta decisão arbitrária, surge reforçada no amebou em versos alexandrinos, acrescentado no final da primeira parte da segunda edição (1969)¹⁸. Neste curto excerto dramático, o povo, à semelhança dos velhos no pá-rodos da *Antígona* de Sófocles (100-161), exulta pela salvação de Tebas, negando aos vencidos o direito ao pranto e à memória¹⁹. E, para que nenhuma chama possa renascer da cinza dos que caíram no campo adverso, Creonte, em quem todos veem uma representação de Franco, cuida de impor silêncio aos lábios dos vencidos, mesmo a fechar o Ato I:

Creont – Convé al poder sorgit d'una dura contesa
vetllar que no es revifin vestigis de caliu
sota la cendra. Cal que dicti cruels lleis
per mantenir en silenci els llavis del vençut. (Espriu 1993: 40, 328-331)

E, mais à frente, na segunda parte do Ato II, infundindo o medo, promete desterrar todos os que o contestem e perturbem a ordem pública:

Creont – Pau, l'hora de la lluita és passada. Desterraré el culpable de fomentar
divergències contràries a la unió i al ressorgiment de la ciutat. (Espriu 1993:
60, 18-20)

Porém, Antígona não se cala e, ousando transgredir o édito real, dá sepultura ao irmão Polinices. Símbolo de todos os que se opõem à ditadura franquista, a filha de Édipo virá a ser alvo de uma redefinição do seu caráter por parte de Espriu, com o objetivo de sublinhar e exaltar a sua determinação e o seu heroísmo. De facto, ao invés do que acontece na versão de 1955, a jovem, após

¹⁷ Cf. Espriu 1993: 34, 238-240.

¹⁸ Espriu 1993: 39-41. Na versão em língua espanhola (sigla *Btrad* da edição crítica), este amebou é precedido por uma didascália que não aparece nas edições seguintes: “El Pueblo se dispone en filas de plañideros y entona el siguiente cántico” (Espriu 1965: 32).

¹⁹ Sobre a possibilidade de vermos, nesta reação do povo, uma alusão ao triunfalismo das celebrações oficiais dos 25 anos de paz, promovidas pela máquina de propaganda de Franco, *vide* Morais 2012: 326.

a realização dos ritos fúnebres na companhia do escravo Eumolpo, não tenta fugir. Assumindo a responsabilidade do seu ato, vai ao encontro dos guardas, afirmando que se entregará de livre vontade a Creonte para ser julgada pela sua assumida rebeldia.

Na certeza de que acima da lei humana estavam as leis divinas, enfrenta o tio, num curto *agon*, movida por sentimentos fraternais, bem vincados na afirmação convicta de que atuaria do mesmo modo se o invasor tivesse sido Etéocles. Esta necessidade premente de exaltar os valores da fraternidade talvez tenha sido a razão pela qual o Autor decidiu ignorar a figura de Hémon²⁰. Convinha que o amor conjugal não ofuscasse o amor fraternal²¹, o único capaz de iluminar o caminho para se atingir o perdão, a paz e a concórdia entre vencedores e vencidos, objetivos perseguidos por Antígona até ao último instante da sua vida.

Condenada pelo tirano a morrer lentamente numa gruta privada de luz, aceita, sem resistência, o seu destino e parte acompanhada pelos guardas, não sem antes dirigir mais um inflamado apelo à reconciliação nacional²²:

Antígona – (*Als consellers, en general.*) Calmeu el poble i que torni a les cases, que caduscú torni a casa. No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria. Privada de la llum, en una lenta espera, recordaré fins al darrer moment la ciutat. Recordaré els carrers, la font, els camps, el riu, aquest cel. Que la maledicció s'acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar. Que pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir. (Espriu 1993: 71, 182-190)

Estas palavras encerram a tragédia²³, sem que haja lugar para o relato do suicídio da heroína, como acontece no original grego, e sublinham o espírito apaziguador e conciliador desta recriação, que apresenta significativas alterações, relativamente ao arquétipo, com o objetivo de dar destaque aos horrores da guerra

²⁰ Hémon só aparece referido numa fala de seu pai Creonte, no Ato III (cf. Espriu 1993: 64, 80-82).

²¹ Como refere Malé 2007: 137, para Espriu, este era o único amor que poderia ter evitado uma guerra tão cruel: “a començaments de 1939, l'únic amor que interessava Espriu era el fraternal, l'amor entre germans que hauria pogut evitar una tan cruel guerra, i que ell confiava que, després del conflicte, restabliria la pau –una confiança ben ingènua, transformada en escepticisme i pessimisme en la darrera versió que va fer de l'obra l'any 1964”.

²² Ligeiramente reformuladas e ampliadas, na 2.ª edição (1969), estas palavras de Antígona são dirigidas a Creonte e seus Conselheiros e não ao povo de Tebas, como acontecia na 1.ª edição (1955).

²³ Na edição de 1969, o autor, depois das palavras finais de Antígona, introduz uma longa fala, pela boca de El Lúcid Conseller. Porém, como sublinha na didascália que a precede (Espriu 1993: 72, 194-196), esta intervenção nada acrescenta ao sentido do texto, podendo ser suprimida: “(En un últim parlament que el possible lector es pot estalviar, si ho prefereix, i que pot escurçar o suprimir, al seu criteri, el director d'alguna improbable representació de l'obra)”.

civil de Espanha e à urgência de os superar, através do diálogo e da exaltação dos valores da fraternidade.

2.2. LA SANGRE DE ANTÍGONA, DE JOSÉ BERGAMÍN

Idêntico intuito, ainda que com uma perspetiva diferente, mais pessimista, vamos encontrá-lo em *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos*, de José Bergamín, uma releitura cristã do mito (na senda da *Antígona* de Kierkegaard), escrita no exílio, em Paris, no mesmo ano em que foi publicada a primeira edição da *Antígona* de Espriu. Correspondendo a uma solicitação de Roberto Rossellini, que pretendia para a sua mulher, Ingrid Bergman, um papel principal falado num drama de cariz litúrgico²⁴, inspirado nos mistérios medievais, Bergamín redigiu uma peça baseada no mito sofocliano, com música de Salvador Bacarisse²⁵. O projeto de representação, que já tinha estreia marcada para novembro de 1956, no Teatro San Carlos de Nápoles, acabaria por ser abandonado com a separação do casal Rossellini-Bergman, e o texto só viria a ser publicado, sem as partituras, na Revista *Primer Acto*, em 1983²⁶. Com esta recriação, o autor encerra uma trilogia trágica formada por *Medea, la encantadora*, escrita no Uruguai em 1952²⁷, e por *La hija de Dios*, a primeira obra do seu longo exílio, escrita no México, em 1941-1942, e publicada, juntamente com *La Niña Guerrillera*, nesta cidade, em 1945, com desenhos de Pablo Picasso. Inspirada na *Hécuba* de Eurípides e na *Hécuba Triste* de Fernán Pérez Oliva, e tendo por pano de fundo a guerra civil, é dedicada “a los mártires de [su] patria: sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas, sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español”²⁸.

Este sangue regenerador, procriador e redentor, mas ao mesmo tempo destruidor, é um tema marcante, diríamos mesmo obsessivo, da obra de Bergamín²⁹, sobretudo da que produziu durante o exílio, como é o caso de *La sangre de Antígona*, que rememora metaforicamente os horríveis acontecimentos vividos pelo

²⁴ Já antes, em 1954, Ingrid Bergman interpretara igualmente o principal papel falado numa adaptação para cinema, por Roberto Rossellini, do oratório dramático *Jeanne d'Arc au bûcher*, composto por Arthur Honegger, a partir de um libreto de Paul Claudel.

²⁵ Como refere Heine 1998: 53, foi de Bacarisse a ideia de centrar no mito de Antígona o tema deste drama musical encomendado por Rossellini. Sobre a composição da ópera (op. 99a), em apenas cinco meses, entre 18 de fevereiro e 12 de julho de 1955, *vide* Heine 1990: 210-213.

²⁶ Bergamín 1983: 48-69. Todas as citações da peça são feitas a partir desta edição. Vinte anos depois, em 2003, sai uma nova edição, em Florença (Alinea Editrice), com uma tradução para italiano e posfácio, de Paola Ambrosini.

²⁷ Sobre esta peça e sua datação, veja-se Camacho Rojo 2002: 922.

²⁸ Bergamín 1945: 7. De acordo com Santa María Fernández 2011: 88, esta obra e *La niña guerrillera* configuram um elogio ao labor das mulheres espanholas que apoiaram a Frente Popular.

²⁹ Para esta temática central da obra de Bergamín, *vide* Santa María Fernández 2011: 48-49.

autor durante a guerra civil, através de uma adaptação da tragédia sofocliana, que destaca, tal como em Espriu, o conflito entre os dois irmãos desavindos. Ainda que sejam evidentes, ao longo da peça, as críticas ao ditador (merecedor do desprezo de Antígona) e ao silêncio que impõe aos seus súbditos, é inquestionável que o autor, ao reduzir os momentos de intervenção de Creonte face aos que o arquétipo lhe oferecia, pretende centrar o enredo na guerra fratricida e suas consequências, bem como na forma de superar a dissensão pela ação decidida da filha de Édipo³⁰.

Por uma curta intervenção do Mensageiro, que abre a peça e substitui os diálogos presentes no arquétipo entre as irmãs e entre Creonte e o Guarda, sabemos que os dois irmãos “murieron matándose: uno a manos del otro, en un solo abrazo de muerte [...] víctimas de un mismo destino, para que se cumpliese en ellos la maldición paterna”³¹. Apesar de separados no seu destino por vontade dos vivos que premeiam um e repudiam o outro, o sangue de ambos, que se misturou na terra para que percesse o amor e prevalecesse o ódio³², influi de forma diferente no comportamento das irmãs:

Mensajero – La sangre de los dos hermanos se hace llanto en el corazón de la tierna Ismena, y se levanta como una llama ardiente en el alma luminosa de Antígona, que eleva hasta los cielos su grito, como una interrogación acusadora, entre los vivos y los muertos. (Bergamín 1983: 48)

Assumindo todo o destino de um povo, destroçado pela invencível morte, Antígona propõe-se cobrir de terra e de cinza o corpo do irmão abandonado sem vida, contra o que fora determinado pelo novo senhor da cidade saído da guerra, numa busca da liberdade do amor, que fora vencido pela luta fratricida. “Invencible muerte, vencido amor”³³ é um refrão que ecoa ao longo de todo o Ato I, como se de uma litania se tratasse, para enfatizar as funestas consequências da guerra civil para os que sobreviveram, denunciadas num episódio em que intervêm as sombras dos dois irmãos, “sombras nacidas de la sangre, hermanas mortales de los sueños”³⁴. Com este artifício de pôr em cena os espertos de Polinices e de Etéocles (técnica de que se servirá também María Zambrano, em 1967, em *La tumba de Antígona*), o autor amplia significativamente a relevância que é concedida ao tema da guerra civil e ao diferente tratamento dado a vencedores e vencidos:

³⁰ Sobre este inequívoco intuito do autor, *vide* Heine 1998: 53.

³¹ Bergamín 1983: 48.

³² Cf. Bergamín 1983: 49.

³³ Bergamín 1983: 50.

³⁴ Bergamín 1983: 50.

Antígona – Matasteis para no morir. Por temor el uno del otro. Pero yo estaba entre vosotros, invisible, y vuestro hierro fratricida fue a mí a la que hirió de muerte. [...] Vosotros me arrancasteis la libertad del amor. Y ahora estoy prisionera de vuestras sombras [...] ¿Por vosotros también debo matar? No, no quiero morir como vosotros, matando. No quiero matar. No quiero tener que matar para que otros vivan de la muerte. Yo no quiero vivir ni morir, sino ser. (Bergamín 1983: 52)

Prisioneira do destino de seus irmãos, que é também o de todo o povo, como dissemos já, e privada da liberdade do amor pela ação do ferro fratricida, Antígona, acompanhada pelos guardas que a conduzem a Creonte, no final do Ato I, quer ser apenas ela própria, numa luta solitária consigo mesma e num permanente questionamento existencial³⁵ que atravessa toda esta recriação mítica que ignora muitos dos *agones* do arquétipo sofocliano, para que o conflito se centre na figura da protagonista. Obedecendo ao seu sangue e recusando a lei do tirano, a heroína vive em suspensão, numa agonia sem esperança, entre o reino dos vivos e o reino dos mortos³⁶, desterrada como muitos espanhóis que vivem longe da pátria, marginalizados e privados de direitos (Bergamín é um deles), o que leva Vilches de Frutos a concluir que “Antígona se presenta así como el icono de una generación que ha sufrido un destino no deseado”³⁷. Mas, além dos exilados, o autor, pela boca de Antígona, não esquece também todos os que, caídos no campo de batalha, defendendo o regime republicano democrático, não viram ainda reconhecidos, quase duas décadas depois, os seus direitos enquanto cidadãos e seres humanos:

Antígona – Vosotros habéis negado ese amor con vuestra Ley, con vuestras murallas, con vuestra fuerza. Y queréis prolongar el odio, más allá de la muerte, separando sus cuerpos desangrados, cuando ya la tierra ha bebido, juntándolas en una sola, esa sangre suya. (Bergamín 1983: 60)

Recusando-se a alimentar ódios, corre-lhe no sangue a vontade de promover a paz, a concórdia e o amor fraterno, com o objetivo de superar os traumas causados pela guerra e pela ditadura que dela nasceu. Por essa razão, Tíresias, tal como no arquétipo, intercede para que Antígona não seja condenada, porque, com a sua morte, perecerá a paz na cidade:

Tiresias – Antígona no debe morir. Si matáis su amor en vuestro corazón mataréis en vosotros a todos los hombres. [...] Si condenáis a Antígona a morir, destruíis la paz de la vida para el hombre. ¿Por qué separáis a unos de otros

³⁵ Cf. Santa María Fernández 2011: 114-117.

³⁶ Cf. Bergamín 1983: 55.

³⁷ Vilches de Frutos 2006: 77.

como si eso fuera lo justo. [...] ¿Para qué muere Antígona? Si su sangre se hiela en su corazón, se ahoga en su pecho, perecerá para siempre con ella, con su rostro humano, la paz de la vida sobre la tierra. (Bergamín 1983: 63-64)

O tirano, contudo, não atende aos apelos de Tirésias, nem às razões de Antígona, muito menos à exigência de Hémon para que se faça justiça ou aos rogos de Ismena e de Eurídice para que dela tenha piedade. Antígona é condenada e, “como un fantasma entre los vivos [y] una sombra entre los muertos”³⁸, parte a caminho da obscura caverna, cumprindo o seu destino na cadeia de desgraças que se abateram sobre a sua família.

Ampliada relativamente ao original, a despedida de Antígona do reino dos vivos ocupa todo o Ato III, onde não há lugar para as mortes de Hémon e de Eurídice. Aliás, vamos poder ver estas duas personagens junto à tumba a fazer um derradeiro e lancinante apelo à esperança da heroína que, mais uma vez, aparece a dialogar com as sombras dos irmãos, uma estratégia que, como já referimos, será usada por Zambrano, em *La tumba de Antígona*. Num quadro dramático de carácter intimista e com um cunho marcadamente cristológico, que ecoa o Evangelho de Mateus 26. 26-29, Antígona vai rejeitando, um a um, o pão, o vinho e a espada que recebe das mãos dos guardas, à entrada para a caverna: o pão, porque não alimenta mais a sua esperança; o vinho, porque não sacia a sede da sua alma; e a espada, porque, não sendo libertadora, mata sem morrer³⁹. Optando por cravá-la no solo, para abrir aos vivos a porta dos infernos, decide, mesmo a finalizar este longo ritual, suicidar-se pela força, tal como acontece no original sofocliano, porque a vida, em Tebas, apesar dos seus esforços para promover a concórdia, “no tiene esperanza de amor”⁴⁰. Ao rejeitar realizar o sacrifício de Cristo, que derramou o seu sangue pela salvação dos homens, Antígona simbolicamente expressa esta sua falta de esperança no amor.

Com esta alegoria cristã, descristianizada, da tragédia sofocliana⁴¹, o autor pretende, assim, evidenciar a “impossibilidade de um rito de comunhão”⁴², numa Espanha que fora dilacerada por uma guerra civil e vivia sob uma feroz ditadura que dela nasceu.

3. CONCLUSÃO

Ainda que com perspetivas diferentes, Bergamín e Espriu comungam de uma mesma vontade de denunciar os horrores da guerra civil, apelando à

³⁸ Bergamín 1983: 55-56.

³⁹ Cf. Bergamín 1983: 66-67.

⁴⁰ Bergamín 1983: 68.

⁴¹ Cf. Santa María Fernández 2011: 116

⁴² Ambrosini 2003: 65.

reconciliação, bem como de condenar as atrocidades de uma ditadura que priva dos direitos de cidadania todos os que perderam a pátria ao serem empurrados para longos e irreversíveis exílios, e nega a liberdade aos que se lhe opõem, pela prisão, deportação, confiscação de bens e condenação a trabalhos forçados em campos de concentração. Uma ditadura chefiada, com mão férrea, durante 36 anos, por uma figura repelente, travestida de Creonte, de quem Espriu, pela boca do Lúcido Conselheiro, nos deixou este retrato, acrescentado à 2.^a edição, publicada em 1969:

El Lúcid Conseller – (*Al seu amic.*) No és difícil de conviure a Tebes, és impossible. Creont ho sap com tu i com jo, però no ho dirà mai, és clar. Míra-te'l bé: obès, no gens atractiu, amb aquests ulls de mirada fixa i glaçadora, com de serp. [...] Mentre visqui, és probable que ens mantinguem quiets, perquè està disposat a esclafar sense miraments el qui se li oposi. Però gairebé és un vell, i els seus fills i seguidors no valen res. A Tebes, Creont no pot instituir perpètuament Creont. (Espriu 1993: 63, 55-64)

Em suma, uma figura que, por paradoxal que possa parecer, não deve ser apagada da memória coletiva e da memória histórica, para que não se repitam as atrocidades dos anos de chumbo do segundo terço do século XX espanhol.

BIBLIOGRAFIA

- Aguillar Fernández, P. (1996), *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ambrosini, P. (2003), “Postfazione”, in Bergamín, J., *La sangre de Antígona* (com tradução italiana de Paola Ambrosini). Firenze, Alinea Editrice: 61-71.
- 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.
- Barrachina, M.-A. (1998), *Propagande et culture dans l’Espagne franquiste*. Grenoble: ELLUG.
- Bergamín, J. (1945), *La Hija de Dios y La Niña Guerrillera*. Ciudad de México: Manuel Altolarrigue Impresor.
- Bergamín, J. (1954), *Medea, La Encantadora*. Montevideo: Impresora Uruguaya.
- Bergamín, J. (1963), “Medea, La Encantadora”, *Primer Acto* 44: 23-36.
- Bergamín, J. (1983), “La sangre de Antígona: Misterio en tres actos”, *Primer Acto* 198: 48-69.
- Bergamín, J. (2003), *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos* (com tradução italiana de Paola Ambrosini). Firenze: Alinea Editrice.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24: 83-104.
- Bosch, M. C. (1980), “Les nostres Antígones”, *Faventia* 2: 93-111.
- Camacho Rojo, J. M. (2002), “Análisis de *Medea, La Encantadora*, de José Bergamín (1954)”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada, Universidad de Granada: 921-943.
- Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Castellet, J. M. (1965), “Breve Introducción a la Obra de Salvador Espriu”, *Primer Acto* 60: 7-8.
- Duroux, R., Urdician, S. (2010), *Les Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Espriu, S. (1955), *Antígona*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- Espriu, S. (1965), *Antígona* (tradução espanhola de Ricard Salvat), *Primer Acto* 60: 27-37.
- Espriu, S. (1969), *Antígona*. Barcelona: Ediciones 62.

- Espriu, S. (1993), *Antígona* (edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles; estudi introductor i notes de Carles Miralles). Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d' Antigone*. Paris: Armand Colin.
- González Casanova, J. A. (1995), *Bergamín a vista de pájaro*. Madrid: Ediciones Turner.
- Graham, H. (2006), *Breve História da Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: Tinta da China.
- Gubern, R. (1965), "Entrevista con Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 13-17.
- Heine, Ch. (1990), *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March.
- Heine, Ch. (1998), "Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5: 43-75.
- Heras, G. (2003a), "El teatro difícil de Bergamín: entre sombras y fantasmas", in Heras, G. (ed.), *Miradas a la escena del fin de siglo (Escritos Dispersos II)*. València, Universitat de València: 121-135.
- Heras, G. (2003b), "*La sangre de Antígona*, de José Bergamín. Una experiencia teatral en Mendoza", in Heras, G. (ed.), *Miradas a la escena del fin de siglo (Escritos Dispersos II)*. València, Universitat de València: 145-150.
- López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH.
- López, A., Pociña, A. (2010), "La eterna pervivencia de Antígona", *Flor. II*. 21: 345-370.
- Malé, J. (2007), "'Car hem après que l' amor vençe la mort'. L'amor en els mites femenins de Salvador Espriu", in Malé, J., Miralles, E. (eds.), *Mites Clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona: 123-145.
- Malé, J. (2013), "Catalan *Antígonas*: Between Religion and Politics", in Duprey, J. (ed.), "Whose Voice Is This? Iberian and Latin American *Antígonas*", *Hispanic Issues On Line (Fall 2013)*: 164-183.
- Monleón, J. (1965), "Salvador Espriu y el teatro catalán", *Primer Acto* 60: 9-12.
- Monleón, J. (1980), "Introducción al teatro de José Bergamín", *Primer Acto* 185: 25-33.
- 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 clásicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.
- Morenilla Tallens, C. (2015). "Las Antígonas de Espriu", in Pociña, A. López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.), *Antígona. A eterna sedução da filha*

de Édipo. Coimbra / S. Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume Editora: 105-122.

- Pianacci, R. E. (2015), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Pociña, A., López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.) (2015), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra, S. Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume Editora.
- 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 Grécia Clásica en el teatro de siglo XX en España”, *Kleos* 1: 63-69.
- Ragué Arias, M. J. (1990), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Sabadell: Editorial AUSA.
- 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.
- Salvat, R. (1986), “Mérida ’86. Los puentes del diálogo”, *Primer Acto* 214: 34-37.
- Santa María Fernández, M. T. (1997), “Bergamín en sus tragedias”, in Penalva Candela, G. (ed.), *Homenaje a José Bergamín*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid: 341-348.
- Santa María Fernández, M. T. (1999a), “Repertorio teatral de José Bergamín”, in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, GEXEL: 363-378.
- Santa María Fernández, M. T. (1999b), “Las protagonistas femeninas en el teatro de José Bergamín”, in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, GEXEL: 577-588.
- Santa María Fernández, M. T. (2011), *El teatro de José Bergamín*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Steiner, G. (1984), *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.
- Vilar, P. (1986), *La Guerre d’Espagne (1936-1939)*. Paris: PUF.
- Vilches de Frutos, M. F. (2006), “Mitos e exílios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Hispanística XX* 24: 71-93.

(Página deixada propositadamente em branco.)

BROMIA (DE PLAUTO A TIMONEDA)
O LA EVOLUCIÓN DE UN PERSONAJE
[Bromia (from Plautus to Timoneda) or the evolution of a figure]

MARÍA JESÚS PÉREZ IBÁÑEZ (mariaje@fyl.uva.es)
Universidad de Valladolid

RESUMEN - En la plautina *Amphitruo*, la esclava Bromia asume la importante misión de contar hechos que su amo no ha podido ver. Tras un largo periodo de tiempo, la criada Tésala del *Amphitrión* de Timoneda, sin perder su impronta plautina, es más que una mensajera. En esta modificación del personaje pensamos que hay que considerar, además de la personalidad de Timoneda, la transmisión del texto plautino y su presencia en la Península Ibérica.

PALABRAS CLAVE - *Amphitruo/ Amphitrión*, Plauto, Timoneda, Tradición clásica.

ABSTRACT - In Plautus' *Amphitruo*, the slave Bromia assumes the important task of telling facts that her master hasn't been able to see. Some centuries later, the servant Tésala in Timoneda's *Amphitrión* can be considered more than a messenger, without losing Plautus' influence. We think that the alteration of this character can be explained not only by Timoneda's personality but also and mainly by the transmission of the text and its presence in Spain.

KEYWORDS - *Amphitruo/ Amphitrión*, Plautus, Timoneda, Classical Tradition.

O. INTRODUCCIÓN

En la producción plautina *Amphitruo* es un caso singular. La trama con sus elementos trágicos y cómicos –de ahí su calificación de *tragicomedia* (59, 63L¹) – el argumento mitológico, el juego de los dobles, las implicaciones morales e incluso religiosas y filosóficas² de las situaciones favorecen, sin duda, la difusión (incluida la traducción) pero también la reutilización (recreación e imitación), de temas y personajes a lo largo de la tradición³.

A pesar de estas implicaciones en la obra plautina registramos una lengua muy cercana a la cotidiana –en ocasiones calificada de irreverente⁴–, como se ve especialmente en Mercurio que asume así muy bien su papel de esclavo. El tono heroico, la lengua elevada –coherente con la dignidad de personajes como el dios

¹ Citamos esta obra según la edición de Lindsay 1980 [=L], la más comúnmente seguida.

² García Hernández 1997 plantea la relación entre el pensamiento cartesiano y esta obra plautina.

³ Cf., e. g., Jacobi 1952, Lindberger 1956, Shero 1956, Romano 1974.

⁴ El mismo Júpiter se llama a sí mismo el 'Anfitrión del piso de arriba' (864L: *in superiore qui habito cenaculo*) que parece una forma bastante popular de referirse al cielo.

supremo [dignidad que hallamos en su parlamento final como *deus ex machina* (1131-1143L)], apenas se mantiene. La excepción es Alcmena, cuyo personaje alcanza niveles propios de la tragedia y paradójicamente dos esclavos: Sosia, que con el relato de las hazañas de su amo (186-247L) se acerca a la épica (aunque por la parodia) y Bromia que relata los prodigios que acompañan y suceden al parto de Alcmena (1053-1130L).

Este manejo del lenguaje (y del tema) que atenúa los acentos trágicos y míticos, permite entenderla como una comedia burguesa más, con tipos y situaciones compatibles con el resto de la producción plautina⁵, no sería un caso atípico, sino una obra que explota cómicamente el tema del adulterio, una comedia de cuernos y sexo⁶, que desde el principio se explicita al proponer en términos de *usura corporis*⁷ la relación de Júpiter con Alcmena.

Sin tono heroico, la desventura de Anfitrión entra en lo risible. El adulterio es tema cómico desde el momento en que el matrimonio es una institución esencial en la sociedad romana. El terreno delicado que pisa Plauto al presentar una matrona adúltera lo resuelve con la ignorancia por parte de Alcmena. La voluntad divina y el final feliz matizan una obra que podría alcanzar tonos trágicos⁸.

En Valencia (1559), *La comedia de Amphitrión, traducida por Juan Timoneda y puesta en estilo que se pueda representar. Contiene muy altas sentencias y graciosos passos*⁹, se publica –con portadilla propia– junto a otras dos composiciones: *Las*

⁵ Paratore 1961.

⁶ Segal 1975 la describe así y entiende que por tema, tono y final es una obra equiparable a *Casina*, e. g.

⁷ Cf. Mercurio en el prólogo: *is amare occepit Alcumenam clam uirum / usuramque eius corporis cepit sibi* (107-108 L) y en monólogo tras burlar a Sosia [*Amphitruo subditiuos ecum exit foras / cum Alcumena uxore usuraria* (497-498L)]; Júpiter en otro monólogo [*uolo deludi illunc, dum cum hac usuraria / uxore nunc mi morigero* (980-981L)] y como *deus ex machina* explicando sus actos [*primum omnium Alcumenae usuram corporis / cepi, et concubitu grauidam feci filio* (1135-1136L)]. La idea se repite en el *argumentum primum* (v. 3: *Alcmenam uxorem cepit usurariam*).

⁸ Presentamos un pequeño resumen de esta obra cuya acción transcurre en Tebas: Enamorado de Alcmena, Júpiter se presenta ante ella suplantando a su esposo (Anfitrión); Mercurio, que asiste a Júpiter en la empresa suplanta a Sosias, el esclavo de Anfitrión. Son estos antecedentes no vistos en escena. El regreso de Anfitrión (y Sosias) victorioso va a desencadenar una serie de malentendidos: Sosias es burlado por Mercurio, quien también se burla de Anfitrión (escena truncada por la existencia de una laguna en la transmisión textual); Alcmena con su actitud confunde e irrita a su marido, que busca testigos para ratificar ante ella su verdad; Júpiter, con el aspecto de Anfitrión, deja fuera de su propia casa al esposo, prolonga la noche para seguir gozando de una no apercebida Alcmena y además (escena truncada por la laguna) se enfrenta a Anfitrión cara a cara y así le priva una vez más de su identidad. Con una intervención divina, que también asiste a Alcmena en su doble parto –un hijo de Júpiter y otro de Anfitrión–, Júpiter todo lo soluciona. Quien narra la mayor parte de esta intervención es la criada de Alcmena, si bien la conclusión definitiva la pone Júpiter y Anfitrión se somete a la voluntad divina.

⁹ Seguimos la edición de Diago 2000a: URL <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Timoneda/Index.htm> [última consulta mayo 2016]. Otras ediciones: la facsimilar a cargo

tres comedias del facundissimo poeta Juan Timoneda. Dedicadas al ilustre señor don Ximén Pérez de Calatayú y Villaragut etc. El factor de unión de las tres comedias de Juan de Timoneda (1520-1583) –dos basadas en Plauto, la tercera producción propia– se ha identificado en el adulterio, presentado desde distintas perspectivas; en el caso del *Amphitrión* el femenino, pues, aunque Alcmena no lo busca y lo ignora, se consuma¹⁰.

En la portadilla del *Amphitrión* de Timoneda, se declara que es una obra *puesta en estilo que se pueda representar* (algo indudable) y *traduzida por Juan Timoneda* (algo que se puede cuestionar, al reconocerse la dependencia de esta obra respecto de la versión que a comienzos del siglo XVI publicó Francisco López de Villalobos¹¹); por tanto entre Plauto y Timoneda, entendemos que debemos incorporar otros factores a nuestra reflexión sobre el personaje que en el texto de Plauto se llama Bromia, Tésala en el de Timoneda.

1. LA ANCIlla BROMIA DE PLAUTO

La *ancilla* Bromia, por paralelismo con los personajes de Anfitríon y su esclavo Sosias (doblados por Júpiter y Mercurio, respectivamente), es esclava de Alcmena. Su única e importante intervención¹² se produce en la primera escena del acto quinto y consiste en contar al público y Anfitríon el poco común parto de Alcmena¹³, el nacimiento de los niños, cómo Júpiter se ha manifestado y ha declarado ser el padre de uno de los gemelos, así como los prodigios de uno de los neonatos (1053-1130L) que mata dos serpientes.

Adquiere este personaje una relevancia mayor de la que suele corresponder a una esclava de la comedia latina¹⁴; no se limita a ser comparsa y apoyar las

de la Academia Española, Madrid: [s. a.], 1936 (Tipografía de Archivos) y la Juliá Martínez 1947-48, así como las tesis doctorales de Peterson 1961 y Diago 1987. En 1911 en Valencia (Establecimiento tipográfico Doménech) se inicia el proyecto inconcluso de editar las *Obras completas de Juan de Timoneda*. Tomo I patrocinado por la sociedad de Bibliófilos valencianos con un estudio de M. Menéndez y Pelayo; en la advertencia al lector se lee que el estudio se verá al inicio del no publicado tomo 2 cf. Biblioteca Digital Hispánica (BNE <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000144364>; enlace al documento: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000144364&page=1>).

¹⁰ Diago 1995: 110, 114.

¹¹ En Alcalá de Henares (1517) se imprime por primera vez este texto que después se publicará junto con otras obras de López de Villalobos. Cf. Pérez Ibáñez 1990.

¹² Lage Cotos 1985 analiza parte de este parlamento y entiende que la criada con elementos propios de la lengua judicial defiende la virtud de su señora -contrapartida de las acusaciones vertidas por Anfitríon– con argumentos muy elaborados desde la preceptiva retórica; mientras su señora se había limitado a reclamar testigos. Una paradoja más de la comedia.

¹³ Júpiter había hecho saber al público que Alcmena estaba de parto; con ello justifica su reentrada en la casa, mientras Anfitríon queda fuera: *Intro ego hinc eo. Alcmena parturit* (1039L).

¹⁴ Un breve análisis de los rasgos de la ‘máscara’ de la esclava en la comedia plautina podemos ver en López Gregoris 2012: 52.

acciones de su señora, narra lo que no se representa, pero que es esencial para la resolución del enredo.

La intervención de Bromia, con la narración de lo sucedido en el interior de la casa, se divide en dos partes, nueva duplicación en esta tragicomedia donde tantas cosas aparecen duplicadas. La primera es un monólogo, lleno de exclamaciones, expresión de las emociones alteradas: la criada habla del ruido (Anfitrión lo ha oído desde fuera), la voz misteriosa que dice acudir en auxilio de Alcmena que da a luz sin que nadie en la casa lo vea (1053-1071L). La segunda parte se desarrolla en diálogo con Anfitrión (1078-1130 L) y en ella precisa un poco más –por ejemplo la fortaleza de uno de los niños que mató a dos serpientes– aunque retarda al máximo la aclaración de que la divinidad implicada y de quien procede la voz que todo lo revela es Júpiter (1121L: A. *Quis homo?* B. *Summus imperator divom atque hominum Iuppiter*).

El puente, la bisagra en torno a la que se articulan las dos partes de la intervención de Bromia es la idea del parto de los gemelos: *illam geminos filios pueros peperisse conspicio* (1070L) y *Alcmena geminos peperit filios* (1088L).

En los versos intermedios la criada despierta a Anfitrión y lo reconoce como amo, algo que, desde la burla que sufre por parte de Mercurio y desde que los testigos no resolvieran que él era Anfitrión, le había producido inquietud y le había llevado a plantearse la cordura de los suyos¹⁵ y la propia, como consecuencia de las acciones de su esposa: *At me uxor insanum facit / suis foedis factis* (1084-1085L).

Anfitrión cierra la escena sin mencionar el adulterio, declara que todo está bien si se trata de compartir su bienes con Júpiter: *Pol me hau paenitet, /si licet boni dimidium mihi diuidere cum Ioue* (1124-1125L) y quiere realizar sacrificios en su honor.

Júpiter–*deus ex machina* precedido de un trueno– marca el inicio de la escena segunda del acto quinto (1131-1143L) y ratifica la exposición de la criada, que desaparece de la acción y probablemente de la escena. El dios asegura a Anfitrión que viene en su ayuda: *Bono animo es, adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis* (1131L) casi las mismas palabras que por boca de Bromia sabemos que dijo Júpiter a Alcmena en el parto (*Alcmena, adest auxilium, ne time: et tibi et tuis propitius caeli cultor aduenit ...* [1064-1065L]). Cierta ironía cómica –además de reduplicación de palabras– que se acentúa con el resumen que hace Júpiter: *Alcmenae usura corporis* (1135L) y *concubitu grauidam feci filio* (1136L), en términos que insisten en el adulterio consumado. Tras asegurar que uno de los niños le traerá gloria inmortal (1136L), le manda congraciarse con Alcmena (*tu cum Alcmena uxorem antiquam in gratiam / redi* 1141-1142L).

¹⁵ Por ser reconocido Anfitrión proclama la cordura de Bromia: *haec sola sanam mentem gestat meorum familiarium* (1083L), y Bromia la de todos: *Immo omnes sani sunt profecto* (1084L).

En las palabras finales Anfitrión acepta la situación: *Faciam ita ut iubes et te oro, promissa ut serves tua. /ibo ad uxorem intro, missum facio Teresiam senem* (1144-1145L) y pide el aplauso (1146L).

La revelación de la intervención divina y su responsabilidad se produce por una doble vía: el relato casi duplicado de la esclava y la ratificación de Júpiter, que con sus palabras retoma el tema del adulterio que Anfitrión está eludiendo. La conformidad de Anfitrión hace que se resuelvan los conflictos.

Si como *ancilla* es plausible el poco papel de Bromia, debemos reconocer que estamos ante una *ancilla* especial en una comedia excepcional a la que corresponde una elaborada exposición de hechos capitales.

2. LA SIERVA TÉSALA DE TIMONEDA

En la versión de Timoneda la criada se llama Tésala, como una esclava, sin papel, que en Plauto recibe de Alcmena la orden de aportar la copa-trofeo que recibió de ‘su esposo’ y que pueda dar pruebas de que ‘Anfitrión’ sí la visitó antes del encuentro que desencadena la discusión entre ambos esposos (770L: *Fiat. <heus> tu, Thessala, intus pateram proferto foras*).

La participación de esta criada se inicia, como en Plauto, cuando aturdida sale de casa y acaba contando los sucesos relacionados con el parto: *scena nona*. En la escena Tésala no despierta a su señor, ni está sola ante él contando lo sucedido, comparte la tarea de informar con Sosias (llamado Sosia Tardío). No acaba con la escena la intervención de la criada.

Sale Tésala solo profiriendo exclamaciones¹⁶ y reconoce a su amo, pero no necesita despertarlo:

¡Ay, desventurada de mí! ¡Ay mezquina de mí! No sé qué me diga de tan grandes maravillas como veo en esta casa. ¿Quién me socorrerá en tan grande necesidad? ¿Quién me dará un jarro de agua, que desfallezco? ¿Qué truenos y qué relámpagos han sido éstos que han venido con el parto de mi señora? Mas, ¿quién es este cavallero qu’está aquí tendido más muerto que bivo? ¡Ay, desdichada de mí, parece que sea mi señor Amphitrión! Quiero certificarme mejor. El es, en verdad. ¡Ah, señor! ¡Ah, mi señor Amphitrión! (fol. diiiij’).

Aliviado Anfitrión, pide explicación de lo ocurrido, pues con la intervención previa Tésala –a diferencia de Bromia– no ha aportado información alguna. Como en el texto latino se difiere la cabal explicación de los hechos. Se retrasa la información clave insertando una intervención de Sosia. Cuando Tésala va a empezar su relato, la voz de Sosia pide ayuda y necesita ser guiado por Tésala, que está fuera,

¹⁶ La acotación de la escena dice: *Sale Tésala, criada de Alcmena, toda alterada de ver lo que ha visto, y cuéntalo a su amo Amphitrión* (fol. diiiij’).

para salir de la casa. Se da así la situación nueva de que Anfitrión sigue ignorante de todo y sus dos criados conocen los hechos.

Por fin Tésala dice que han nacido dos niños (“Has de saber, lo primero, que Alcúmena ha parido dos hijos”). Si Anfitrión ve una acción divina (“¿Dos hijos? Los Dioses andan conmigo”), Sosia jugando con la idea de ‘andar con’ le va abriendo los ojos (*Más con tu muger*).

Prosigue Tésala y, aunque menciona a Júpiter, no aclara su responsabilidad (recoge en cierto modo el procedimiento plautino de dividir la información de la criada en dos secuencias):

En esto no sé quién a grandes bozes dixo: Alcúmena, socorrida eres; no temas, que por causa tuya será favorable para los tuyos el señor de los Dioses que es Júpiter. Y dixo: Levantaos los que caistes. Y assí yo me levanté. (dvr).

En diálogo con Anfitrión cuenta el nacimiento de los niños y el episodio de las serpientes, Sosia interrumpe con su visión carnal¹⁷ de las cosas, haciendo gala de su cobardía¹⁸ o comparando las hazañas del neonato con las de los héroes de caballería¹⁹.

Anfitrión decide entrar a ver a la esposa y los niños no sin antes encomendarse a los dioses, que –como ya ha dicho– ‘andan por su casa’; una fórmula comparable a las palabras del plautino que cierran la escena primera del acto quinto y que van asociadas a una elusión por parte de Anfitrión del tema del adulterio:

Mas primero me encomiendo a vosotros, Dioses, pues que veo que andáis especialmente por mi casa. (dvj’).

Se ha modificado el detalle respecto de Plauto, Tésala comparte la misión informativa con Sosia, quien con su realismo trata de ‘despertar’ de abrir los ojos al confiado Anfitrión (no lo consigue), las informaciones y las referencias a las duplicaciones se han reducido y el procedimiento de retrasar se desarrolla insertando una relativamente amplia secuencia en torno al cómico Sosia.

A diferencia del texto latino, aquí no concluye la intervención de la criada. Hay una *scena decima* que cambia el final de Plauto y en la que la criada comparte

¹⁷ Por ejemplo, al preguntar por la posibilidad de bañarse juntos él y Tésala: "T. En fin, mandónos (*sc. Alcúmena*) que los bañásemos (*sc. a los gemelos*) / S. ¿Que nos bañásemos tu y yo? / T. Calla, bovo, que no; sino a los niños." (dv¹⁷)

¹⁸ "Tú serías buena para ser Sosia, que no tienes miedo, y yo para ser Tésala que / siempre estoy con él". (dvv- dvj’).

¹⁹ "Nunca Regañaldos de Montalván ni Amargís de Jaula hizieron tales hombradías. Si Dios le da barbas en rostro y le dexa llegar a barragane, no havrá ningún riñón que se le iguale." (dvj’).

con Sosia la función del simple, como en la escena anterior ha compartido la de mensajera, pues participa en réplicas cómicas y aparece emparejada a Sosia. En esta *scena décima* Timoneda funde el final plautino (Júpiter como *deus ex machina* y Anfitrión acatando la situación (1131-1146 L) con materiales en parte procedentes del “Complimiento de la obra sacado de otro original” que añadió López de Villalobos (ca. 1474-1562) a su traducción del *Amphitruo*²⁰. Se ha señalado que Timoneda, que suele abreviar, depende²¹, incluso en la letra²² de la versión de Villalobos.

Júpiter en majestad²³ confiesa que ha tomado prestado el cuerpo de Alcmena (la *usura corporis* latina) y que es el padre de uno de los niños. Con procedimientos diferentes logra retardar el conocimiento cabal de los hechos por parte de Anfitrión. A diferencia de Plauto este Júpiter revela su participación, no ratifica la inexistente información de la criada y no asume toda la responsabilidad ni exculpa a Alcmena, aunque ordena a Anfitrión reconciliarse con su esposa:

y mando también que a tu muger no la culpes de liviana, sino que torne en tu antigua gracia, que yo te seré siempre favorable” (d vii^r).

Sosia y Tésala continúan en escena. Sosia comenta en apartes las declaraciones de Júpiter y se pregunta si no habrá otro hijo suyo²⁴, pues también quiere participar de los placeres de la casa. De este modo sostiene él y no Júpiter el recuerdo del adulterio y lleva hasta el final una actitud más crítica que la de Anfitrión y menos conforme con lo ocurrido. Sosia resume la situación:

No sé qué me diga de vosotros, Dioses, y de vuestras obras: el padre adúltero, el hijo homicida, y Sosia apuñeado, Alcmena afrentada y Amphitrión cornudo (dvii^r)

Aunque Tésala se lo pide en dos ocasiones, Anfitrión dice no poder frenar el descarro del criado, pues el gozo de tener a los dioses en su casa le impide estar enojado, pero autoriza a la criada a castigarlo:

²⁰ Cf. Pérez Ibáñez 1990.

²¹ Cf. entre otros: Crawford 1914 o Juliá Martínez 1947-48: vol. III, p. XXXI “tiene puntos de contacto muy íntimos con la traducción de Villalobos”. La misma opinión manifiestan Henríquez Ureña 1967: 70 (n. 2) o Grismer 1944: 190-191. Idea en la que insisten, remitiendo o no a estos, estudios contemporáneos como Quintero 1990 y Diago 2000b: p. 119 “De cualquier modo, y aunque Timoneda siga muy de cerca a Villalobos, la suya es una obra muy distinta”.

²² Una comparación detallada de estos dos textos encontramos en Bacca 1969.

²³ Así se acota la escena: *Sale Júpiter en su misma figura y divinidad, vestido todo de oro, con sus alas y su mundo y sceptro en las manos y corona en la cabeza* (dvjⁱ).

²⁴ “Digo, señor, que quisiera ser participante de los placeres de tu casa como fui de los trabajos de tu guerra” (dvj^r).

Es tan grande la alegría que tengo en ver el próspero successo que han tenido mis cosas, queriendo los Dioses visitar mi casa, que no sé enojarme contra nadie, especialmente contra este simple; mas si quieres, dale de palos tú. (dvii^r)

La intervención en este punto de Sosia y Tésala –emparejados– con sus réplicas parece la propia del simple de la comedia. Ambos comparten esta función de gracioso como en la escena anterior habían compartido la de mensajero. Será Sosia –un Sosia que pide aclaraciones a Júpiter y recrimina la actitud de Mercurio²⁵– quien cierre la obra y deje en el aire el tema del adulterio y sus consecuencias, que en Plauto se disuelve antes:

Señor Júpiter, embíanos d'allá algunas diosas para nosotros en pago del empenamiento de nuestrama. (dvij^r)

No se olvida el adulterio –tema esencial en la versión de Timoneda– ni se atenúa la responsabilidad de Alcmena. Tampoco la mensajera ofrece la información completa; al actuar en parte como ‘simple’ sostiene la actitud de Sosia que acentúa los factores realistas y mordaces, frente a un Anfitrión que parece que nunca termina de abrir los ojos. Esta Tésala de Timoneda no es una pura copia de la Bromia de Plauto.

3. ENTRE PLAUTO Y TIMONEDA

Entre la plautina y la criada de Timoneda hay diferencias que, entendemos, cobran más sentido a la luz de la tradición del texto hasta ese momento.

Un apunte previo se relaciona con la forma y la transmisión del texto plautino: hacia el siglo XI una docena de comedias plautinas dejaron de ser conocidas y se recuperan (1429) con el hallazgo por Nicolás de Cusa del *Codex Ursinianus* (el D del *stemma*)²⁶. El Plauto de la Edad Media es un autor de ocho comedias, entre ellas la nuestra²⁷, y del *Querolus*²⁸. *Amphitruo* presenta

²⁵ “S.: ¡Oh hideputa! ¡Qué cara de melcochero que tienes, Mercurio! ¿Parécete bien las puñadas que me diste? ...?”. (d vii^r)

²⁶ Entre la amplia bibliografía sobre la transmisión manuscrita de Plauto mencionamos Sabbadini 1967 y 1974, Paratore 1961: 82-88 Ernout ²1976, Cuesta-Raffaelli 1988, Tarrant 1990.

²⁷ Está suficientemente documentada aunque falta en alguno de los testimonios de la tradición manuscrita, como el Palimpsesto ambrosiano y el códice C de la *recensio palatina*.

²⁸ Es un texto anónimo en *sermo poeticus*, que Jacquemard-Le Saos 1994 ve como un ejercicio escolar vinculado al círculo de Rutilio Namaciano (V. d.C.). Se presenta como continuación de la *Aulularia*, aunque el análisis de la composición revela más correspondencias textuales con Terencio que con Plauto (hay ecos ciceronianos y virgilianos). No sigue la línea argumental de Plauto y adquiere tonos de reflexión filosófica sobre la fortuna y la providencia.

una laguna (tras el verso 1034L) cifrada en 272 versos²⁹ que fue colmada con los 150 octonarios yámbicos de Hermolao Barbaro (1454-1493) que van a incorporarse a buena parte de las ediciones. Por tanto el *Anfitrión* que van a conocer imitadores, traductores o adaptadores durante mucho tiempo es el ‘completado’ con las *scaenae suppositae*³⁰.

Debemos detenernos brevemente en el *Geta* (ca. 1125-1130) de Vital de Blois³¹, una *comedia elegíaca*³² de 530 versos centrada en la burla del mal uso de la filosofía por ignorantes. Es posible que este texto no se base en Plauto sino en una composición tardía, desconocida, similar al *Querolus* (inspiración de otra obra de Vital³³). Son muchas las diferencias con Plauto, destacamos que Júpiter hace que Alcmena –que comprende lo ocurrido– convenza a su marido de que ella ha vivido un sueño (*Geta* 523-524). El motivo del sueño aparece en la interpolación de Barbaro³⁴ y reaparece en Timoneda (*scena sexta* en boca de Anftrión³⁵), asociado a la idea de la capacidad de la filosofía de hacer que los hombres se vuelvan bestias ya en *Geta* (163-168).

²⁹ Havet 1895: 101.

³⁰ En el Renacimiento y por imitación de Terencio se dividen las obras de Plauto en actos y escenas. La primera edición en registrarlo es la de G. B. Pio (Milán 1500). Cf. Questa 1962 quien apunta la existencia de un manuscrito que unos 50 años antes había llevado a cabo tal división.

³¹ En pleno Renacimiento del siglo XII, este clérigo se vincula a los círculos de Orléans, Chartres, Fleury sur Loire. Entre otras obras de él se conservan dos *comedias elegíacas*, *Geta* y *Aulularia*. Que *Geta* es texto muy conocido lo prueba la existencia de múltiples manuscritos. Una relación de los mismos, así como de ediciones y estudios puede verse en s.v. Vital de Blois en ARLIMA (Archives de Littérature de Moyen Âge http://www.arlima.net/uz/vital_de_blois.html [última consulta mayo de 2016])

³² Sobre este tipo de composiciones puede verse Cohen 1931 o Bertini 1976-1998 y, e. g., las referencias recogidas en ARLIMA (*vide supra*).

³³ Vital de Blois, *Aulularia*, 25-28 (cf. *supra*). Bate, K. (ed.) (1976), *Tree Latin Comedies*. Toronto: 3, niega que *Geta* dependa de un texto intermedio.

³⁴ *Di vostram fidem! Quae intemperiae agunt nostram familiam? Quae mira/ video? postquam advenio peregre. Iam veru'st quod olim est auditum / fabularier, mutatos Atticos in Arcadia homines/ et saevas beluas mansitasse nec unquam denuo parentibus/ cognitos*. Tomados de: *M.A. Plauti Sarsinatis Commoediae XX superstites, J. Philippus Paraeus restituit et notis illustravit ... Francofurti*, impensis Ionae Rhodii 1610 (en el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Valladolid B.U. 3952). También los traduce Villalobos: “Anfitrión: O dioses, donde esta vuestra fe, que desconciertos tan grandes andan entre nuestra familia, que maravillas veo desde que vine de la guerra. Agora parece verdad lo que solíamos oír en hablillas: que en Arcadia se mudaban los hombres de Atenas y se quedaban hechos bestias, y nunca tornaban a ser conocidos de sus padres”.

³⁵ “¡Oh, Dioses inmortales! ¿Y a dónde está vuestra fe? ¿Por qué consentís en mi casa tanto desatino y turbación? Parece agora ser verdad lo que se cuenta por hablilla, que los hombres de Athenas se transformaban en bestias en Arcadia y que nunca tornaban a ser conocidos de sus parientes. Pues yo, triste de mí, hombre me parece que soy, que no bestia, porque así me desconozca mi gente, ni tampoco es sueño ni estoy durmiendo. Veamos en qué ha de parar tanta desventura» (cvii v-cviji’).

En la Península Ibérica en el siglo XVI³⁶ antes de Timoneda conocemos cuatro obras (tres en castellano y una en portugués) que en distinta forma se vinculan al *Amphitruo* de Plauto: La traducción publicada en Alcalá de Henares (1517)³⁷ obra de López de Villalobos, destinada a la lectura y con un final propio; la recreación de Fernán Pérez de Oliva (1525) *Muestra de la lengua castellana en el Nacimiento de Hércules o Comedia de Anfitrion* cuyo desenlace discrepa del presentado por López de Villalobos; un anónimo toledano de 1554 (*Comedia de Plauto llamada Amphitruon traduzida del latín en lengua castellana*) que se presenta como traducción, si bien combina elementos procedentes de las versiones de Villalobos y Pérez de Oliva³⁸ y no aporta nada nuevo. Hacia 1545 y para ser representada en las fiestas de la Universidad de Coimbra compone Luis de Camões *Os Enfatrões*. En 1559 llega la versión de Timoneda.

a. Villalobos hace una versión para la lectura en la que suprime algunas partes del texto plautino y añade el “complimiento de la obra sacado de otro original” (59^v) que inspira a Timoneda. Anfitrion, tras la revelación de Júpiter se disculpa ante Alcmena y ella lo acepta³⁹; sostienen una conversación en vituperio de los celos. Tras los señores hablan los criados Tésala, Bromia y Sosia, estos dos emparejados. La Tésala de Timoneda, además de tener antecedente plautino, bien pudiera entenderse como fusión de las dos criadas de Villalobos, una de ellas emparejada con Sosia.

Sosia con su intervención marca un tono [«Mejor hariades en auer plazer el uno con el otro, que bien lo aueys menester, que no en gastar el tiempo todo en palabras»] que se mantiene en la conversación de los criados entre sí y con sus

³⁶ En el siglo XV empiezan a citarlo el Marqués de Santillana, Alfonso de la Torre, Juan del Encina, Luis Ramírez de Lucena; Fernando del Pulgar lo equipara con Terencio y García de Santa María lo considera autor de comedias. Para Alonso de Madrigal es un fragmento de erudición clásica sin igual y su forma de referirse a él hace pensar en que ha leído las obras. Cf. Webber 1956.

³⁷ Aquí se publica independientemente, después pasa a formar parte del *Libro intitulado los problemas de Villalobos*, miscelánea de diversas materias que conoce múltiples ediciones. Citamos por la edición sevillana de 1574 que contiene foliación independiente.

³⁸ Seguimos para la cita el ejemplar de la BN Madrid R 1379. *Ad lectorem*: “Por lo qual acorde de aprovecharme dellas tomando de cada una lo más apazible y sabroso, por lo que la comedia fuesse mas gustosa. En que se pornan algunas cosas que no están en el original de Plauto y se callarán otras proque así sea mejor entendida y apazible como parecera adelante en llos títulos y argumentos de la comedia”. El procedimiento seguido es el siguiente: Si las escenas, aunque tratadas diferentemente, están en ambas versiones, reproduce la de Villalobos; de Pérez de Oliva toma lo que más diverge de Plauto, como la llegada de Júpiter ante Alcmena. En el desenlace no incorpora el añadido de Villalobos y sustituye los versos finales de Anfitrion aceptando la situación por el discurso contra los dioses de la antigüedad del maestro Pérez de Oliva (cf. *infra*).

³⁹ Anfitrion: “Alcmena perdoname, yo conozco que erre en acusarte tan impacientemente, hasta que con mas acuerdo y menos passion no se pesquisara la verdad”. Alcmena: “Yo te perdono mi marido, porque el mucho amor que me tienes te turbo el juycio y te hizo perder la paciencia: que buena estaba de conocer si yo te hiziera maldad que te encubriera lo que tu sabias, pues que no me lo preguntaba” (59^v).

señores. Aclarada la situación y, elevando el tono, Anfitrión y Alcmena vuelven a explicarse el episodio de las serpientes como acción de una Juno que sabía que Alcmena estaba sin culpa, pues si no hubiera enviado tres serpientes. Aunque se exculpa a Alcmena –que a diferencia de la plautina y la de Timoneda está presente en la resolución– se sostiene más tiempo el tema del adulterio.

b. También tiene vocación didáctica *La muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o comedia de Amphitruon*⁴⁰ del maestro Pérez de Oliva. Esta versión tiene novedades argumentales y de personajes (algunas en el *Geta*), entre ellas que no hay una criada (Naucrates contará el nacimiento de los niños); tampoco hay un *deus ex machina*. Anfitrión no acepta la voluntad divina y se manifiesta contra la falsedad de los dioses de la antigüedad⁴¹; algo en cierto modo recogido por las palabras finales de Sosia en la versión de Timoneda. La criada mensajera desaparece, se insiste en la acusación de los dioses y se exculpa a Alcmena.

c. *Os Enfatriões* (ca. 1545) de Camões es una imitación de Plauto que con el transcurso del amor (Anfitrión está profundamente enamorado, lo mismo que Alcmena y un enamorado Júpiter necesita la ayuda de Mercurio quien realmente urde el plan –con reminiscencias de Vital de Blois) se centra en los problemas de los desdoblamientos y los equívocos. Se eliminan los acentos trágicos y se modifica el final.

Bromia ha aparecido en las escenas iniciales como confidente de su señora, tiene un encuentro con Mercurio –contrapunto cómico al encuentro de Júpiter y Alcmena–, novedad en este texto y, como en Villalobos, es la pareja de Sosia. Como se profetiza el nacimiento de los niños (recurso para salvaguardar el honor de Alcmena) no es necesaria la función mensajera de la criada, quien está dispuesto a contar algunos extraños acontecimientos que ocurren en la casa es un personaje llamado Aurelio, pero la voz de Júpiter le interrumpe y aclara la situación. Anfitrión no replica a esa voz.

4. TIMONEDA A LA LUZ DE ESTA TRADICIÓN

Viendo los casos de Bromia (Plauto) y Tésala (Timoneda), entendemos que en los textos intermedios entre Timoneda y Plauto se aprecian recursos y tratamientos que anticipan algunos aspectos de la creación de Timoneda. Si la Tésala de Timoneda no es una mera actualización de la Bromia de Plauto, habría que

⁴⁰ Pérez Ibáñez 1996.

⁴¹ “Yo creo que aquellos hombres adoraron a Jupiter que quissieron tener en los dioses ejemplos de sus vicios, con que se excusassen, que entre los buenos con tales hechos por tirano sera avido, pues se usa de su poderio para servir a sus viles deleytes. Pesame que no somos de ygual suerte para poderlo combatir, pero algun dios sancto y bueno destos malos os dara vengança. Vamos agora a dar consuelo a Alcmena que bien se que lo ha mucho menester: segun su honestidad, la qual tengo por engañada, mas no corrompida”. (colofón cviii^v).

aceptar que tampoco es una fiel imitación de la traducción y añadido de López de Villalobos (texto sobradamente señalado como inspirador de la versión de Timoneda) y que hay rasgos en la tradición que ya apuntan algunas de las líneas de desarrollo de la Tésala de Timoneda; tradición, que desde Vital de Blois había introducido escenas, personajes y motivos (todo ha sido un sueño y los hombres por virtud de la filosofía pueden convertirse en bestias).

La Tésala de Timoneda, confidente de su señora y con escenas con Sosia –su pareja– participa de una forma nueva de su condición de mensajera y de ‘graciosa’. Partiendo del añadido de Villalobos, Timoneda prolonga la presencia de la criada, con un tono mucho más cercano a la comedia, casi es una ‘simple’, figura peculiar del teatro clásico hispano a la que la dramaturgia de Timoneda contribuye, pero a diferencia de Villalobos, Timoneda –siguiendo el modelo plautino y de otros textos intermedios– elude la presencia de Alcmena en la escena final lo que contribuye a mantener su dignidad, aunque las carnales referencias del criado no permiten olvidar el problema del adulterio. El criado, además, recrimina a los dioses su actitud; la falsedad de los dioses antiguos es el elemento conclusivo en Pérez de Oliva.

Timoneda parte de elementos apuntados en la tradición y los funde en una versión que no es una traducción sino una obra pensada para la escena sujeta a las circunstancias y usos del teatro cómico de su tiempo. En esa mezcla entre tradición e innovación quizá podamos incluir la de llamar a su obra comedia, a pesar de dioses y héroes en escena⁴².

⁴² Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972: 25 detallan los sentidos de ‘comedia’ en el teatro y la preceptiva hispana anterior al XVII y apuntan que comedia pueda significar tragicomedia (pensemos que como *La Celestina* esta obra se escribe en prosa).

BIBLIOGRAFÍA

- Bacca, A. R. (1969), "A study and comparison of the Amphitryon theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda", *Hispanófila* 15: 1-17.
- Bate, K. (ed.) (1976), *Three Latin Comedies*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Bertini, F. (ed.) (1976-1998), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, 6 vol. Genova: Pubblicazioni dell'Istituto di filologia classica dell'Università di Genova.
- Bertini, F. (2003), "I rifacimenti spagnoli dell' *Amphitruo* plautino nel XVI secolo", *Studi Umanistici Piceni* 23: 221-240.
- Cohen, G. (ed.) (1931), *La 'comédie' latine en France au XII siècle*. Paris: Association Guillaume Budé.
- Crawford, J. P. (1914), "Notes on the *Amphitruon* and *Los Menemnos* de Juan de Timoneda", *Modern Language Notes* 9: 250-251.
- Diago, M. V. (1987), '*Amphitruon*', '*Los Menemnos*', '*Carmelia*'. *Las tres comedias de Juan de Timoneda*. Universidad de Valencia: tesis doctoral.
- Diago, M. V. (1995), "La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres comedias* de Joan Timoneda)", *Criticón* 63:103-117.
- Diago, M. V. (ed.) (2000a), *Las Tres comedias de Juan Timoneda (Valencia, 1559)* (ed. electrónica, José L. Canet), *Lemir* 4 (2000) URL <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Timoneda/Index.htm>
- Diago, M. V. (2000b), "El *Amphitruón* de Timoneda: recreación y originalidad", Andresen, K., Bañuls, J. V., De Martino, F. (eds.), *La dualitat en el teatre*. Bari, Levante: 115-138.
- Ernout, A. (ed.) (1976), «Introduction. Les Manuscrits», *Plaute. Comedies I*. Paris, Les Belles Lettres: XXIV- XXXIV.
- García-Hernández, B. (1997), *Descartes y Plauto: la concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid: Tecnos.
- García-Hernández, B., López Gregoris, R., González-Vázquez, C. (2014), "La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española", Douglas Olson, S. (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlín, Walter de Gruyter: 606-653.
- Grismer, R. L. (1944), *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*. N. York: Hispanic Institute.
- Havet, L. (ed.) (1895), *Amphitruo*. Paris: Librairie E. Buuillon.
- Henríquez Ureña, P. (1967), "El maestro Hernán Pérez de Oliva", in *Plenitud de España: estudios de historia de la cultura*. Buenos Aires: Lodosa.
- Jacobi, H. (1952), *Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur*

- vergleichenden Literaturgeschichte*. Diss. Zurich –Juris Verlag.
- Jacquemard-Le Saos, C. (ed., intr.) (1994), *Querolus (Aulularia)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Juliá Martínez, E. (ed.) (1947-48), *Obras de Juan Timoneda* (3 tomos). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Lage Cotos, M. E. (1985), “La virtud en la mujer. Nota a Plaut. *Amph.* 1086-88”, *Euphrosyne* 13: 193-204.
- Lindberger, O. (1956), *The transformations of Amphitryon*. Stockholm: Almqvist and Wiksell.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1980; 11904), *Plauti Comoediae*. Oxford: Oxford University Press.
- López Gregoris, R. (2012), “Introducción General” in Bravo, J. R., López Gregoris, R.), *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*. Madrid: Cátedra, Biblioteca Áurea.
- Paratore, E. (1961), *Plauto*. Firenze: Sansoni.
- Peterson, E. H. (1961), *‘Amphitryon’ and ‘Los Menemnos’. An edition of the first two plays of Juan Timoneda’s ‘Las tres comedias’, with an introduction on Plautine influence*. Toronto: Ph.D. Thesis University of Toronto.
- Pérez Ibáñez, M. J. (1990), “La traducción de Anfitrión del doctor López de Villalobos”, *Minerva* 4: 255-276.
- Pérez Ibáñez, M. J. (1996), “La Muestra de la lengua castellana del doctor Pérez de Oliva”, *Euphrosyne* 24: 163-182.
- Questa, C. (1962), “Plauto diviso in atti prima di G.B. Pio (Codd. Vatt. latt. 3304 e 2711)”, *Rivista di cultura classica e medioevale: Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi* 4: 209-230.
- Questa, C., Raffaelli, R. (1988), “Dalla rappresentazione alla lettura”, in Cavallo, G., Fedeli, P., Giardina, A., *Lo spazio letterario di Roma antica. III: La ricezione del testo*. Roma, Salerno editrice: 139-215.
- Quintero, M. C. (1990), “The interaction of text and culture in Spanish Renaissance ‘Translations’ of Plautus’ *Amphytruo*”, *BHS* 67: 235-252.
- Romano, A. C. (1974), “The *Amphitryon* theme again”, *Latomus* 33: 874-891.
- Sabbadini, R. (1967; 1905), *Le scoperte dei codici latini e greci ne’ secoli XIV e XV. Edizione con nuove aggiunte e correzioni dell’autore a cura di Eugenio Garin*, Florencia: Sansoni.
- Sabbadini, R. (1974), *Storia e critica dei testi latini*. Hildesheim, New York: Olms (=Catania 1914).
- Sánchez Escribano, F., Porqueras Mayo, A. (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, BRH.

Segal, E. (1975), "Perché Amphitruo", *Dioniso* 46: 247-267.

Shero, L. R. (1956), "Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama", *TAPA* 87: 192-239.

Tarrant, R. J. (1990) "Plautus", in Reynolds, L. R., Wilson, W. (eds.), *Text and transmission. A Survey of the Latin Classics*. Oxford, Clarendon Press (=1983): 302-307.

Webber, E. J. (1956), "The literary reputation of Terence and Plautus in medieval and Pre-Renaissance Spain", *Hispanic Review* 24: 191-206.

(Página deixada propositadamente em branco.)

A LAGARADA DE RAMÓN OTERO PEDRAYO OU A TRAGÉDIA
CLÁSSICA COMO INSTRUMENTO RENOVADOR DA VISÃO DA GALIZA
(Ramón Otero Pedrayo's *Lagarada*, or classical tragedy as an instrument for
renovation of Galicia's image)

CARME FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN (carme@udc.gal)
Universidade da Coruña. Grupo ILLA

RESUMO - Análise da obra *A Lagarada* (1929), tradicionalmente definida como uma tragédia rural de fundo dionisíaco, com o intuito de revisar a função dos elementos clássicos que nela aparecem (em especial, as referências às *Bacantes* de Eurípedes) e a relação com outros elementos míticos e simbólicos.

PALAVRAS CHAVE - Teatro galego, Otero Pedrayo, *A lagarada*, *As Bacantes*, Eurípedes.

ABSTRACT - Analysis of *A Lagarada* (1929), a play traditionally defined as a rural Dionysian tragedy, in order to review the presence and function of features of classical drama (focusing in particular on the allusions in the play to Euripides's *The Bacchae*) and their juxtaposition and interplay with other mythical and symbolic elements of the work.

KEYWORDS - Galician drama, Otero Pedrayo, *A Lagarada*, *Bacchae*, Euripides.

1. INTRODUÇÃO

As décadas de 20 e 30 do passado século supõem uma época de brilhante criação literária na Galiza, interrompida pela sublevação militar de 1936. A partir da constituição em 1916, na Coruña, das *Irmandades da Fala*, organização que actua como detonante tanto no nível ideológico como cultural, são muitas as iniciativas de todo o tipo que vão tomando forma (criação de jornais, revistas e editoriais, desenho de colecções e prémios literários, apoio a grupos teatrais e à primeira escola de dramaturgia...), todas elas orientadas para a construção e consolidação de referentes colectivos dotados de valor identitário.

Durante esta etapa foram as pessoas aderentes as que ostentaram o protagonismo cultural; assim, com activo papel tanto no âmbito da criação cultural como no político, onde se empenham na elaboração de um discurso político de carácter galeguista, o traço que nos permite explicar a decisiva influência que tiveram sobre o mundo cultural galego foi a sua aposta decidida pela elaboração de um discurso artístico essencialmente culto, refinado e moderno, em diálogo directo com as correntes estéticas inovadoras que, na altura, circulavam pela Europa.

Essa combinação de nacionalismo e universalismo, de respeito pela tradição e abertura à renovação, de esteticismo e compromisso ideológico, resultará numa

amplíssima produção nos mais variados campos (narrativa, relato breve, teatro, ensaio, estudos académicos, desenho...), caracterizada, sobretudo, pelo rigor formal e pela originalidade. Amplia-se o repertório temático, introduzem-se novos géneros ou trata-se certos aspectos presentes na tradição literária galega (temas populares, utilização da natureza e a paisagem...) com uma linguagem nova, claramente influenciada pelas correntes estéticas na moda naquele tempo. Esta produção supõe, pois, uma renovação radical do panorama literário galego do princípio do século XX, o que proporcionará aos seus criadores um prestígio indiscutível aos olhos das e dos contemporâneos (Carvalho Calero 1990: 231).

Um dos autores centrais desta etapa da literatura galega é Ramón Otero Pedrayo (1888-1976), prolífico autor (narrador, ensaísta, dramaturgo...), orador e político, um paradigmático representante dessa elite intelectual que dedicou os seus esforços criativos a codificar literariamente um discurso ideológico dirigido à criação de uma consciência identitária; um discurso, por sua vez, caracterizado por estar orientado para a ideação e/ou consolidação dos referentes culturais e simbólicos que, na altura, se consideravam imprescindíveis para assentar a ideia de nação¹ (Fernández Pérez-Sanjulián 2003: 74).

É neste contexto que devemos situar o ponto de partida do nosso estudo, pois são, finalmente, estes princípios os que orientam o conjunto da produção de Otero Pedrayo. Ele é um bom exemplo de autor que constrói um depurado discurso literário, pleno de referências culturais de todo o tipo, com uma decidida vontade de introdução dos traços do que convencionalmente se tem qualificado de “alta cultura” no discurso artístico galego. A interrelação entre estes princípios ideológicos e a utilização dos temas e/ou elementos de fundo clássico, neste caso a tragédia e o tema dionisiaco, é o que pretendemos aprofundar neste trabalho.²

¹ Foi este um processo de tipo transnacional, que se desenvolveu de modo bastante similar em todos aqueles contextos em que se estavam a produzir situações de afirmação da identidade. Tanto falemos da situação da América do XIX, tanto da Galiza, Catalunya ou Irlanda do séc. XIX, como da África pós-colonial, podemos afirmar, com A. M^a Thiesse, que as publicações de literatura nacional se inscrevem em um projecto educativo dirigido a unir componentes sociais da nação na consciência da sua comunidade de destino (Thiesse 2001: 63). Um projecto educativo que, explicitado a grandes traços em discursos e textos políticos, vai ser repetidamente exposto através de todo o tipo de suportes e géneros: livros, revistas, jornais, vinhetas, actividades associativas; todos eles vão ser espaços em que as elites nacionalistas desenvolvem um discurso didáctico dirigido às e aos compatriotas; um discurso orientado a despertar a sua vontade de ser uma nação.

² A peça teve uma reedição em vida do autor, em 1969, na revista *Grial*; na breve nota editorial que a acompanha justifica-se por ser “unha peza apenas conocida mais que de referencias. Nembargantes, *A Lagarada* ten un innegábel valor representativo na modesta historia do noso teatro. [...] Coidamos así que ó reactualizala nestas páxinas emprestamos un axeitado servicio ó leitor de hoxe” (Otero Pedrayo 1969: 432). Esta edição apenas apresenta mais do que modificações gráficas e linguísticas (*arquiólogo* > *arqueólogo*; *n'hai* > *non hai*; *pateo* > *patio*; etc.); é esta segunda a seguida para fazermos as citações, regularizando só a acentuação, para além de corrigirmos algumas gralhas óbvias das duas edições.

2. *ALAGARADA* E O PROJECTO DE RENOVAÇÃO DO TEATRO GALEGO

A lagarada, publicada na editora Nós em 1929, foi definida como uma “tragédia rural de fundo dionisiaco” (Carballo Calero 1979: 21). E, certamente, tanto a ambientação, como as personagens que protagonizam a peça remetem para o mundo camponês. A primeira didascália apresenta o espaço e o tempo em que se vai desenvolver a obra:

Desenrólase na ribeira do Miño no tempo da vendima, en calquer parróquea entre os Peares e Filgueira, longe de Ourense e Rivadávia. [...] A aución no século XX con grandes anacos de outros sigros que cobren co mantelo dunha antiqüidade relativa as cousas de hoje (Otero Pedrayo 1969: 432-433).

O núcleo da acção dramática é, mais uma vez, uma declinação do confronto Eros-Tánatos. Assim, o senhor Vences, um velho e rico lavrador, caracterizado pelo seu autoritarismo quer com a própria família, quer com os seus criados, deseja uma rapariga, Basilisa, que, por sua vez, espera receber como pagamento a herança do velho. Esta hipótese frustra-se e ela, como vingança, persuade um jovem criado da casa que também gosta dela, Delmiro, para dar morte ao velho. Este aceita e quando o velho, num exercício de fanfarronice, entra na grande cuba do vinho com intenção de limpá-la, um empurrão será o meio para executar o plano preconcebido. Fogem juntos os culpados, mas Delmiro abandona Basilisa à sua sorte, convidando-a que se dirija à cidade para, talvez, se dedicar à prostituição, enquanto ele se mostra decidido a converter-se num “lobo para os homes”, isto é, num foragido.

Ao mesmo tempo, existe outra linha de acção onde a figura central é a senhora Bubela, a dona da casa, maltratada e relegada, como um trapo velho, pelo seu marido³, mas que desenvolve também um papel protagonista (“escura e eivada sibila, que está no centro da interpretación mítica [da obra] como profanación da tradición”, Carballo Calero 1979: 24). Ela, embora analfabeta⁴, é dona de um saber ancestral que, entre outras manifestações (“¡Ogallá as vellas non tiveramos tanta cencia!”, Otero Pedrayo 1969: 436), se revela nas velhas histórias que conta ao arqueólogo que anda à procura de restos antigos; finalmente os seus relatos dar-lhe-ão os indícios para reconhecer os lugares onde encontrar vestígios de castros ou mámoas⁵. Esta mulher tem, aliás, a premonição da morte

³ “Ti sempre tan parva, ten conta de non estoupar dunha enchenta de pacencia” (Otero Pedrayo 1969: 434); “Aínda me vés con consellos, noitébrega? Cala e vai durmir” (Otero Pedrayo 1969: 434); “Isa pelica vella ténlle máis anos que a espadana da eirexa” (Otero Pedrayo 1969: 435).

⁴ Na primeira didascália, é apresentada assim: “A señora Bubela, sentada na solaina, fai sinais nun guizo cunha navalla pra contar os cestos” (Otero Pedrayo 1969: 433).

⁵ Como é habitual na obra do autor que nos ocupa, pode-se detectar um claro paralelismo

do senhor Vences⁶ e, quando se confirma a notícia, atribui a desgraça a escuras forças demoníacas que povoam os lugares das pesquisas do arqueólogo, de modo que promete vingança; nesse momento dirige as vindimadoras para castigarem o responsável que acaba por se ver obrigado a fugir como se fosse culpado.

Recorde-se a referência ao tempo da acção que aparecia na primeira didascália: “A aución no século XX con grandes anacos de outros sigros que cobren co mantelo dunha antigüidade relativa as cousas de hoxe” (Otero Pedrayo 1969: 433). É fundamental esta última referência a um certo tempo mítico, pois levar-nos-á a outro dos traços essenciais da obra que é a mistura do real e do simbólico, traço que já fora apontado por Carballo Calero:

Esta ruda e verista maneira de tratar o tema dos personaxes campesinos, acha un contrapunto poético de función semellante aos cantos corais dos intermédios da dramaturxia grega, nas escenas de pantasía ou maxia ou de ambientación poética, que transportan a fábula a um plano simbólico, ou comentan alusivamente os acontecementos, ou suspenden o avance en liña recta da acción cara o seu funesto desenlace” (Carballo Calero 1975: 677-678).

Estas cenas “líricas” são basicamente duas, a da adega (no início do segundo acto), na qual, como personagens, falam elementos inanimados ou fantásticos, como a Pipa arcada de carvalho, a alquitara e a sombra do arrieiro; e no acto terceiro, quase no fim da obra, a das três Fadas do Monte, que remetem para um mundo mitológico, mágico ou, mesmo, demoníaco.

A incorporação destes elementos cénicos de raiz simbolista, ainda que se possa detectar uma evidente influência surrealista, confirma o critério estético que norteia a criação teatral oteriana, orientado na busca de uma linguagem teatral inovadora, afastada da que se assenta no modelo de teatro realista –a considerada canónica, tanto na cena madrilenha ou lisboeta, como no teatro galego. Esta opção, coincidente com a de outros autores europeus da altura e, em

entre textos formulados em diferentes gêneros, neste caso entre a peça teatral e artigos jornalísticos. Eis as palavras da senhora Bubela: “Cando de nenas andabamos no monte ca abenza –entón éranlle outros tempos...- pousabamos ó pé de disformes outeirales. É un monte que xá vosté saberá dil: chámase Medelo. Lémbrome ben dun deles; redondiño e feito o mesmo que un ovo. Dende il descubriábase moita larganza de ribeira. Nas mañáns de néboa figuraba un mar. Acarón habíalle un cotiño tristeiro comesto polas ovellas, sin ningún albre, sempre frío. Chámanlle a mámoa. As nosas nais dicían que non era bó estar nil” (Otero Pedrayo 1969: 438). Agora compare-se com este artigo publicado na mesma época, ano 1927, no jornal *Vida gallega*: “Camiñando polos ermos galegos [...] atópanse moitas vegadas, isoladas ou en fato, as mámoas lexendarias. Lexendarias inda que saibamos o que son e o que significan coma lembranzas dun ciclo de cultura. Os paisanos coñécenas de longa data e o pastor da habenza sinte na viciñanza delas unha estremeza de misterio” (Otero Pedrayo 2007: 52-53). Veja-se também o texto citado na nota 9.

⁶ “Xa mo dicía o curazón. ¡Hoxe cavaron no coto de Medelo! (*Chora con berros ouveantes*). (Otero Pedrayo 1969: 445).

especial, com claros pontos de contacto com o Valle-Inclán das *Comédias Bárbaras*, leva-o à construção de um tipo de discurso teatral que, como o dele, no seu tempo foi considerado irrepresentável⁷ (e de difícil encenação na actualidade). Discurso teatral que, por sua vez, também sofre influência das possibilidades narrativas que o cinema incorpora aos discursos artísticos nestes primeiros anos do século XX⁸.

Pois bem, no meio daquela história de desejo, interesses e morte situada num cenário rural, é a partir destes elementos não-realistas que o autor de Trasalba aproveita para inserir uma linha temática diferente: através dos depoimentos formulados pelos objectos personificados que funcionam como Coro no Acto segundo (a pipa de carvalho, a alquitara) ou da imagem da sombra do arrieiro apresenta-se um tipo de discurso (repetido ao longo da obra de Otero, tanto na sua narrativa, como no ensaio) de evocação saudosa do passado, frente a um presente capitalista, burguês. E, obviamente, a personagem do arqueólogo⁹, o seu labor de pesquisa no castro¹⁰ e o achado do vaso campaniforme, aparecem ligados com as histórias tradicionais trasladadas através dos relatos da senhora Bubela, mas, também, com as linhas de pensamento que orientavam alguns dos projectos de pesquisa científica que se desenvolviam na Galiza no tempo da escrita da obra, nomeadamente os dirigidos desde o *Seminário de Estudos Galegos*. Nos dois casos, essa mistura de memória mítica do passado, e reconstrução da história própria, dota a peça de uma grande originalidade, para além da evidente profundidade semântica e significativa.

Torna-se óbvio, pois, que *A lagarada*, por mais que remeta para temas populares não tão divergentes de outros que se podiam ver nas peças galegas

⁷ Na única recensão que teve a peça no ano da sua publicação, afirma-se: “N’ela danos Otero Pedrayo unha proba mais da sua inmensa cultura e capacidade creadora. Un xenio novo na nosa literatura teatral que lembra a Valle-Inclán na sua actual época, mais con propia orixinalidade e con gran sabor racial como toda a obra literaria do ilustre cadeirádico ourensán. Obra mais ben para leer que para representar...” (Anónimo 1929).

⁸ A respeito da relação de Otero Pedrayo com o cinema, especialmente do seu trabalho como escritor de guiões cinematográficos nos anos 50, veja-se o estudo de Laura Tato Fontaña (2013). Neste ensaio, a autora sinala como a produção teatral oteriana de pós-guerra apresenta “en maior ou menor grao, influencias cinematográficas” (Tato Fontaña 2013: 42).

⁹ “Hoxe están de moda – unha moda xusta, necesaria, urxente – os estudos de prehistoria. [...] Na nosa Galiza temos unha gloriosa falanxe de rapaces adicados ó estudo do misterio prehistórico da terra Nai. [...] No entusiasmo polo estudo das orixes latexa cicais a simpatía dos que sabéndose na alba dos tempos novos gostan de refrescar o espírito á sombra misteriosa da mámoa e do menhir”, “A Mámoa”, *Vida Gallega*, outubro 1926 (Otero Pedrayo 2007: 53-54)

¹⁰ “Todos os paisanos saben deles. [...] Cíngueos unha croa remanecente de lendas. Por iso as vellas cando fian óllanos de lonxe cos ollos esculcadores do misterio e o rapaz do gado non chifra polos seus arredores tan destemido e xentil como un melro escuramente adiviña que pisa un chan sagrado. Baixo o luar e cando albisca o día os castros cámbianse saúdos calados e o arqueólogo escudriñalles as entrañas cunha emoción descoñecida diante os outros monumentos pois nos castros latexa a primeira faísca da patria”, “Os castros”, *Vida Gallega*, setembro 1927 (Otero Pedrayo 2007: 90-91).

precedentes ou, mesmo, vigentes na altura, introduz um discurso teatral claramente diferenciado, na linha do projecto de renovação do teatro galego que propugnaram as Irmandades da Fala (Tato Fontaiña 1997).

O interesse pelo fenómeno dramático é uma constante naqueles anos, especialmente no que visa uma ampliação do repertório disponível. Entre a elite intelectual galeguista há uma tentativa expressa de acabar com a vinculação entre língua e meio rural (transladando ao cenário ambientes senhoriais, de classe media, urbanos...) na procura de um público burguês (Tato Fontaiña 1997: 219). As revistas e os jornais da época oferecem múltiplos artigos de reflexão centrados na necessidade de revisão dos temas e formas até àquele momento desenvolvidos pelo teatro galego (ambientação rural, estética realista, personagens estereotipadas, conteúdos esquemáticos e moralistas...) e, insistentemente, preconizam a necessidade de renovação: novas formas e temas, incorporação de estéticas inovadoras (simbolismo, expressionismo, elementos vanguardistas...) e defende-se mesmo a concepção do teatro como síntese de todas as artes, procurando a obra de arte total na linha da estética wagneriana (Marco 1991: 22).

É por isto que, na minha opinião, a vontade renovadora da cena galega se evidencia também através da introdução de outros temas e referentes, aos quais não se tem concedido excessiva atenção, elementos da tradição clássica que, tal como se pode ver na obra que aqui se analisa, dotam esta historia, em principio de tema rural, de ressonâncias cultas e de uma densidade dramática altamente complexa. Parece pertinente salientar que, embora estas referências fossem apenas parcialmente decodificáveis pelo público que podia assistir às representações de teatro galego da altura, é claro que abriam outras leituras e outros ecos ao público mais formado que já reclamava outras formas mais elaboradas de discurso teatral. É justamente esse sector de público que protagoniza os debates que têm lugar, como já se disse, na imprensa (*A Nosa Terra, El Pueblo Gallego...*) e nas revistas literárias (especialmente *Nós*), em torno do modelo de teatro a desenvolver (Tato Fontaiña 2013: 11-32); uma elite intelectual que, embora refletindo sobre a necessidade de utilizar este género para chegar a um público amplo e sobre as temáticas que podiam ser atraentes, ao mesmo tempo, já sente a necessidade de produzir textos adaptados aos seus gostos e hábitos culturais, muito distantes do teatro galego que na altura era considerado popular¹¹. É neste marco onde se vão editar algumas peças de vincado carácter intelectual (*O Bufón d-El Rei* de Vicente Risco, *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste ou esta que nos ocupa, entre outras) que evidenciam o peso da sua formação (quase sempre universitária),

¹¹ No caso de Otero Pedrayo, esta opção resultou evidente para os seus contemporâneos. Filgueira Valverde, na edição que faz do *Teatro de Máscaras* de Otero, afirma: “se Castelao maxinaba cas suas ‘máscaras’, um teatro pra o pobo, Otero movíase ao seu xeito nunha dramaturxia intelectual, universitária, chea de mencións culturalistas” (Filgueira Valverde 1975: 10).

das suas leituras (clásicas e modernas) e dos seus gostos culturais; um conjunto heteróclito de materiais com o qual aspiram a desenhar as linhas de um discurso teatral moderno, já não inserido em estéticas realistas, relacionado com outras artes e, simultaneamente, profundamente galego.

3. ELEMENTOS DA TRAGÉDIA CLÁSICA NA OBRA: EURÍPIDES E *AS BACANTES*

A voltar de novo n' *A Lagarada*, já no seu dia Carvalho Calero sublinhou a clara pegada d' *As Bacantes* de Eurípides, tanto na recriação do tema báquico como fundo ou na presença de elementos como o Coro¹², como na evocação da loucura colectiva das mulheres. Estabeleceu, também, o paralelismo entre Penteu e, na obra, a figura do arqueólogo, e, por outra parte, entre Ágave e a senhora Bubela (Carballo Calero 1979: 24).

Nesta linha, sinalou também as conexões da peça com outra obra oteriana, *La vocación de Adrián Silva* (1950), romance onde se desenvolve com maior extensão e profundidade o tema das bacantes-ménades, uma leitura que também partilha Laura Tato Fontaiña (2013: 66-67) quem, por sua vez, assinalou a recorrência do tema na obra do autor¹³, remarcando a carga de sensualidade e, também, o carácter espectacular dessas cenas repetidamente recreadas.

Já no seu dia Carvalho Calero afirmara que *A lagarada* “remete às *Bacantes* de Eurípides, non só polo seu ambiente dionisiaco, senón polo motivo da vinganza das formas demoníacas negadas, ignoradas ou desafiadas polo racionalismo” (Carvalho 1975: 249). Com certeza, essa ideia é a que se introduz desde o início (Acto primeiro), quando a senhora Bubela já faz partícipe o arqueólogo das suas premonições: “Teño medo, señor. Sinto no ár algo que vai chegando. ¡Non o quero dicir! [...] Sinto nos beizos un gostar de sangue” (Otero Pedrayo 1969: 438).

Mais adiante, na cena terceira do Acto segundo, a partir do momento em que o arqueólogo chega ao velório do senhor Vences, na própria adega, podemos

¹² “Pódese dicir que na obra actúa un coro, constituído por vendimadores e vendimadoras. E o autor fai un hábil e moderno uso do mesmo, manexando os movementos e as palabras dos que compoñen tal coro, de xeito que o entrecruzamento de uns e outras, aínda sendo individuais pois non se prevé xénero algún de danza ou canto colectivo- produz a sensación dunha poderosa intervención concertada do pobo, da comunidade rural en cuio seo abrocha o crime” (Carballo Calero 1975: 677).

¹³ Um exemplo é o artigo “El eco del coro de las Bacantes”, publicado em *Vida Gallega* em 1958. “Del primer cantar de la vendimia al último sorbo del ya claro vino de la resaca, la tropa humorística y terrible de las bacantes, envuelta en afectuosos velos, recorrió la noche y las almas de Galicia. Se rindió a Orfeo y le despedazó. Sopló la imaginación como un viento y los profundos orígenes animaron la superficie de los caracteres con la fuerza, el reír y al ilustre y amarga lágrima en el vaso sólo a las razas nobles concedida. Vendimia y resaca. Toda la historia y la prehistoria en poderoso y renovado mito...” (Otero Pedrayo 2007: 276-277).

ver como se desenvolve com clareza a glosa dos motivos tomados do trágico grego:

O Arqueólogo - (*Cuberto de terra, cun envoltório na man levado con moito cuidado, entra pola porta sacando o sombreiro*). ¡Que grande desgracia! ¡Inda o soupén fai un instante! Déixenme rezar un padrenuestro pola ialma do bo senhor Vences.

A Señora Maria a Bubela - (*Para a guía do rosário e queda estatuada ollando pró arqueólogo; de súpeto érguese cos ollos acesos, estende cara il os brazos murchos e berra*.)

¡Eí tendes ó causante da morte! ¡Que non teña sepoltura sagrada! ¡Que os cans lle rillen os hosos! Il cavou no monte de Medelo e chamou pola disgracia. ¡Fuxe, maldito! Vinde, fillos, homes. ¡Matádeo!

(*As mulleres, ó principio pasmadas, déixanse deseguida levar polas verbas da vella. Sinten nas ialmas un terror de séculos. [...] O Arqueólogo síntese zarandeado por duas vellas*).

O Arqueólogo - (*Defendendo o bulto que leva na man*). Asús! mais qué é isto? ¡Téñanse quedas que levo eiquí o vaso campaniforme!

(*As mulleres, inspiradas por unha fúria lexendaria bótanse cara il. O arqueólogo fuxe, espaventado. Ó saír, tropeza cun home que chega e o bulto cai ó chan escachándose anacos de testo que leva envoltos. Fuxe*.)

O Roque - (*Entrando*) Que ides facer, tolas. Valente xeito de velar os difuntos. (*Impóndose e saíndo ó patio*) Todas pra dentro. ¿Ou queredes que a Guardia Civil vos leve presas? Nista terra non hai sinón contos de bruxas.

(*As mulleres arman gran barullo na bodega e no curro. (...) A señora Bubela, desfeita polo esforzo, caíeu no chan. Inda berra*.)

A Señora Bubela - Espertou a cousa mala pechada no monte. Inda non pararán as desgracias. ¡Maldito, maldito sexa! E maldita tamén eu que lle abrin os ollos cóis meus contos! (Otero Pedrayo 1969: 446-447)

São muitos os elementos que aquí aparecen e que evocam o texto de Eurípides, assim como o mundo de Dioniso e os seus cultos: a função da profecia, o elemento vaticinante que está sempre presente nos parlamentos da senhora Bubela (já se citaram as suas premonições antes de se produzir a morte do senhor Vences; nesta cena, declara: “Inda non pararán as desgracias”); o ánimo trans-tornado, a loucura irracional que inunda as mulheres (“*un terror de séculos*”) e que se traduz em persecução e violéncia desatada contra um varão (diz a Bubela: “¡Fuxe, maldito! ¡Matádeo!”; “*As mulleres, inspiradas por unha fúria lexendaria bótanse cara il*”). Não podemos deixar de assinalar como, entre linhas, Otero recolhe as conotações de ruptura com os padrões normativos de cordura, racionalidade e normatividade, nomeadamente com os de submetimento à autoridade masculina, que aquelas figuras femininas de ménades ou bacantes possuíam. E,

obviamente, também na peça galega a restauração da ordem patriarcal estabelecida vem da mão masculina, já que é um homem que as freia e estabelece a ordem.

Outrossim, a ideia de vingança, neste caso, através da destruição do prezado e, ao mesmo tempo, sagrado vaso que se rompe em pedaços, evoca, de certo modo, o despedaçamento ritual presente no mito de Dioniso.

Neste sentido, resulta significativa a seguinte conversa, quando na cena final da obra, no monte de Medelo aparecem as três fadas:

A Fada da Cova da Serpe - Já hai colleita pró Noso Señor. Houbo sangue no roxo solpor

A Fada do Coto Serán - Eu apegueime a ela como a pedra da muralla se apega á hedra, funlle estilando na ialma a pezoña, funlle matando a tristeira vergoña, dinlle a paixón da vinganza.

A Fada da Carpaceira - [...] Hai que apartalos, metelos no trollo. Voltos seus hosos um fedento mollo, guisos [guizos] pró lume do inferno divino, sangue callada, ollar de asesino (Otero Pedrayo 1969: 450-451)¹⁴.

Podemos perguntar-nos, portanto: Quem é esse seu senhor? Qual é a divindade que está por detrás dessa referência ao “inferno divino”? Alude ao demo ou talvez se refira ao próprio Dioniso, acompanhado por esta tríade de irmãs, tríade intrinsecamente ligada aos mitos deste deus (Otto 1997: 127-128)? Acaso este deus, na sua multiplicidade paradoxal, tal como a definiu W. F. Otto, não aparece também relacionado com os espíritos do inferno e, obviamente, com a morte?

Não parece descabido pensar que é a ele a quem se refere Otero, num jogo de calculada ambiguidade que, antes de mais, multiplica as possibilidades de leitura e interpretação da peça.

4. FINAL

Em qualquer caso, e à vista do anteriormente exposto, podemos-nos interrogar sobre as razões do interesse que Otero Pedrayo mostra por este tema.

¹⁴ Resulta obrigado lembrar aqui a evidente referência intertextual desta cena com a inicial de *Macbeth* (citamos, pela versão galega de F. Pérez-Barreiro Nolla): *Un ermo. Tronos e lóstregos. Entran as três bruxas.* A Primeira das Bruxas - Cando imos todas tres ter outra reunión, / No lóstrego, no trono ou no trebón? / A Segunda - Cando a liorta estexa rematada / Cando estexa a batalla perdida ou ganada. / A Terceira - Iso ha de ser denantes do solpor. A noite (com tronos, vento e chuva) em que se celebra este encontro das fadas oterianas (*Son as três, son as fadas*, 126) depois de tempo de não se verem, o jeito em que logo se esvaem no ar [Acto I. Cena III], evoca a cena das bruxas com a que se abre a obra do autor inglês. Resulta curioso que Jeanne Roux, no prólogo da sua edição de *As Bacantes* de Eurípidés, qualifique esta obra como o máis shakesperiano dos dramas gregos (Roux 1970: VII).

Antonio Tovar, falando d'*As Bacantes*, assinala como nesta obra Eurípides,

se deja llevar de la experiencia religiosa báquica, que seguramente contempló en el norte en su fuerza primigenia, y sabe expresarla con fuerza dramática. [...] Eurípides ha representado bien una poderosa corriente de religión emocional arraigada profundamente en el corazón humano y manifestada universalmente en ritos que van de los alumbrados a los derviches musulmanes, los shamanes siberianos, los primeros cuáqueros o los convulsionarios (...). Curioso es que las Bacantes interesaron a los cristianos en los tiempos primitivos, incluso antes de que Clemente de Alejandría expusiera el misticismo dionisiaco como término de comparación con el misticismo cristiano (Tovar 1960: 18-20).

Finalmente, afirma:

Sólo con el despertar de la filología histórica y de los estudios sobre la religión antigua se activó el interés. Goethe, en su vejez, la considera la más bella obra de Eurípides, y a este juicio se suman muchos románticos, así Lord Macaulay [Murray, G. *Eurípides y su época*, p. 8], que ven en la obra el aliento primitivo religioso, auténtico, que la inspira (Tovar 1960: 21).

A meu ver, n'*A lagarada*, Otero Pedrayo establece uma profunda relação entre, por uma parte, a presença da religiosidade 'pré-cristã' (evocada aqui com a pervivência dos mitos antigos e da interpretação mágica dos acontecimentos), profundamente panteísta e ligada à natureza¹⁵, ao mesmo tempo que sempre presente na visão camponesa do mundo, e, doutra, os ecos da experiência religiosa que se trasladam através dos cultos dionisiacos e que, com toda a sua força, são o cerne da poderosa substância poética que nos retrata Eurípides n' *As Bacantes*.

Nesta linha, não podemos deixar de assinalar a relevância significativa do arqueólogo, essa figura estranha no conjunto das *dramatis personae* da obra, e da sua impactante entrada em cena com o peça arqueológica na mão. Ele, que representa a procura do conhecimento científico e das origens, isto é, o mundo racional, faz a sua entrada no momento em que a tragédia está no ponto central (com o pranto e a imprecação da Bubela) portando o vaso, isto é, com a prova material da existência do passado pré-histórico. Aliás, esse vaso campaniforme (destruído no final) possui umas poderosas ressonâncias míticas, pois a sua

¹⁵ C. García Gual e L. A. de Cuenca afirman, "la sensibilidad y el genio del viejo y desilusionado Eurípides ha sabido expresar toda la fuerza primitiva, bárbara y feroz, de esta historia sacra y sangrienta, con una poesía que expresa a veces los gozos de la comunión con la naturaleza en idílica libertad y otras el estremecimiento del espanto y del furor ante la pasión de Dioniso que se transforma en la pasión y muerte de Penteo" (García Gual, Cuenca 1985: 332).

presença evoca aquele mundo de crenças, de fundo panteísta, profundamente assentes no mundo cultural galego e mantidas sob os cultos cristãos que, como na tragédia grega, também representam o sagrado. Um mundo de crenças sumido já, na altura da escrita da obra, num processo de transformação irreversível, mas que, para Otero Pedrayo, continua a ser a base essencial que sustenta o conjunto de referentes culturais e simbólicos a partir dos quais será possível construir, tanto no plano ideológico como no estritamente literário, um discurso de carácter identitário para a Galiza.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Anónimo (1929), “*A lagarada*, farsada dramática por Ramón Otero Pedrayo”, *A Nosa Terra* 260, 1 de maio.
- Carballo Calero, R. (1975), *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- Carballo Calero, R. (1979), “Introducción”, in R. Carballo Calero (ed.), *Teatro Nós*. Santiago: Follas Novas, 7-33.
- Carvalho Calero, R. (1990), *Do galego e da Galiza*. Santiago: Sotelo Blanco.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C. (2003), *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*. A Nosa Terra: Vigo.
- Filgueira Valverde, X. (1975), “Limiar”, in R. Otero Pedrayo, *Teatro de Máscaras*. Vigo: Galaxia, 7-12.
- García Gual, C. / Cuenca y Prado, L. A. (1985), “Introducción” in *Eurípides: Tragedias. III. Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia in Áulide. Bacantes. Reso*. Madrid: Gredos, 325-340.
- Marco, A. (1991), “Estudo”, in R. Otero Pedrayo, *Teatro ignorado*. Santiago: Laivento, 9-56.
- Otto, W. F. (1997), *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Siruela.
- Otero Pedrayo, R. (1929), *A lagarada*. A Coruña: Nós.
- Otero Pedrayo, R. (1969), “*A Lagarada*. Farsada trágica para lér”, *Grial* 26: 432-452.
- Otero Pedrayo, R. (2007), *Teoría de Galicia. Artigos esquecidos en Vida gallega 1926-1963*. Vigo: Galaxia / Alvarellos.
- Roux, J. (1970), *Eurípide: Les Bacchantes I*. Paris: Les Belles Lettres.
- Shakespeare, W. (1972), *Macbeth*. Vigo: Galaxia.
- Tato Fontaiña, L. (1997), *Teatro galego 1915-1931*. Santiago: Laivento.
- Tato Fontaiña, L. (2013), *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guiños de Ramón Otero Pedrayo*. Santiago: Sotelo Blanco.
- Thiesse, A. M. (2001), *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Seuil.
- Tovar, A. (1960), “Introducción”, in *Eurípides: Tragedias. II. Las Bacantes. Hécuba*. Barcelona: Alma Máter, 13-23.

A SOMBRA DE ORFEU, DE RICARDO CARVALHO CALERO:
O MITO CLÁSSICO AO SERVIÇO DE UMA FANTASIA MASCULINA?
(*Orpheus' shape*, by Ricardo Carvalho Calero:
classical myth serving a male phantasy?)

MARIA PILAR GARCIA NEGRO (maria.pilar.garcia.negro@udc.gal)
Universidade da Corunha-Grupo de Investigación ILLA

RESUMO - *A sombra de Orfeu*, de Ricardo Carvalho-Calero, foi escrita em 1948 e nunca foi representada. A sombra de Orfeu ilumina, paradoxalmente, um painel de personagens femininas de grande atractivo sugeridor: quem é *planeta* e quem é *satélite*?

PALAVRAS-CHAVE - Sombra, Orfeu, Carvalho-Calero, mito clássico, personagens femininas.

ABSTRACT - *The shadow of Orpheus*, by Ricardo Carvalho-Calero, was written in 1948 but it was never performed. The shadow lights, paradoxically, a range of female characters with a greatly suggestive attractive: who is a *planet* and who is a *satellite*?

KEYWORDS - Shadow, Orfeu, Carvalho-Calero, classical myth, female characters.

Ricardo Carvalho Calero (Galiza [Ferrol], 1910-[Santiago de Compostela], 1990) é, sem dúvida, o intelectual galego de maior relevo e dedicação às letras galegas da segunda metade do século XX. Tendo iniciado precocemente a sua vocação literária e crítica no período anterior à guerra civil espanhola, o seu compromisso, nela, com a República e com o nacionalismo galego determinara prisão, petição de condenação à morte pelo controle militar e, finalmente, liberdade condicional sujeita à perda de todos os direitos cívicos. Toda a obra de criação e toda a obra científica posterior a este drama possuem um certo carácter catártico, como elo de união com a Galiza possível que tinha deixado de ser após o desfecho destruidor da guerra. Cultivador de todos os géneros literários, foi o teatro um campo que lhe foi muito querido. A obra a que nos referimos data de 1948 e nunca foi representada. *A sombra de Orfeu* ilumina, paradoxalmente, um painel de personagens femininas de grande e sugestivo atractivo: quem é *planeta* e quem é *satélite*?

1.

A sombra de Orfeu é uma obra cheia de originalidade, cheia também de enigmas. O seu desenlace abre tantas incógnitas como fecha. É, pois, *opera aperta* não por não dispor de um final explícito mas por abrir, como estamos a indicar, um enorme leque de possibilidades interpretativas, de simbologia densa e fecunda.

Falámos de originalidade extrema. Justifiquemo-lo. Em primeiro lugar, é uma peça escrita no ano de 1948, em pleno exílio interior do autor, que poderia ter até sido escrita, pela sua modernidade, no século XXI. Em segundo lugar, aparece publicada em 1971, junto com outras três obras teatrais, mas nunca foi representada, a despeito da vontade do autor, que reafirmou sempre a necessidade de o teatro se escrever para a cena, não só para ser lido. Em terceiro lugar, admira a enorme agilidade linguística de diálogos que em muitos casos estão atravessados pela ironia como lubrificante retórico-estilístico fundamental. Esta qualidade atinge tanto a personagem masculina como as antagonistas femininas, o que nos dá a oportunidade de assistirmos a uma espécie de esgrima verbal avançada a respeito de uma tradição teatral que secundarizou as mulheres ou que as fez bonecas da ventriloquia masculina. O próprio elenco, as *dramatis personae*, é também singular: um homem, Rafael, e seis mulheres: Mariana, Magdalena, Luísa, Fermina, Elvira, Antonia. A ordem em que figuram não é casual, pois as duas primeiras apresentam carácter protagónico; a terceira, no equador, é a perfeita mulher-escrava, a sombra do homem; as outras três serão espectadoras ou coro acompanhante. Existe, pois, uma hierarquia deliberada. Assinalemos, enfim, como um outro elemento relevante, a escolha de duas artes “extra-verbais”, a música e a pintura, quer dizer, de duas artes cuja inefabilidade e cuja inevitabilidade não dependem da palavra no sentido estrito mas do som, da luz e da cor. Adiantamos aqui um outro significado epocal carregado de simbolismo: naquela altura, na Galiza, a palavra galega é palavra proibida, é palavra proscrita. Se Orfeu *ressuscita* no seu mito, a escrita literária galega, em 1948, quase clandestina, devido à repressão da ditadura franquista, havia de *hibernar* à espera de melhores tempos, na esperança de um porvir que deveria ser alimentado com frutos estéticos cuidados como os que tinham alumiado as esplêndidas promoções anteriores à guerra civil espanhola, as que haviam iniciado o Segundo Renascimento da Cultura Galega, há agora cem anos, em 1916, ano de fundação das “Irmandades da Fala”. Carvalho Calero, o autor desta obra, é filho desta geração e deste impulso nacional e patriótico.

2.

Na primeira edição desta obra, o autor, em paratexto prefacial, explica a razão de um prólogo *nonnato* que, na ideia inicial, daria carácter retrospectivo às cenas da peça e que teria assim tipologia de prólogo e simultaneamente de epílogo. Afinal não se chegou a inserir mas o escritor evoca-o deste modo:

O grande músico Golpe ven de morrer. En execución da súa vontade, non se fixo púbrica a noticia ate despóis do enterro. A persoa que o asistiu nos seus derradeiros días, a súa discípula e segredaria Luisa, recibe a visita da muller do compositor, que vivía separada del desde longo tempo. Outra muller, pintora

como a dona de Golpe, e antiga discípula desta, acode tamén a Luisa co ouxeto de rescatar un retrato do mestre que esta derradeira visitante tiña pintado vinte anos atrás. As dúas forasteiras non poden outer de Luisa as informacións que percuran. Remata o prólogo, e o espectador, ao traveso dos tres actos da comedia, é transportado aos días en que por derradeira vez se relacionaron con Golpe as visitantes de Luisa.

Este sería o prólogo... que habería que escribir.

¿Por qué penséi facelo? Coido que, maiormente, para suliñar que os acontecementos presentados na peza se desenrolan na década dos 40, e xustificar certas formas de trato social que hoxe resultarían anacrónicas. Esa técnica de retrospección, de outra banda, realzaría a siñificación dos feitos. Mais desistín, afinal. Se tivera tempo de escribir, escribiría outra peza. E con datar ésta, fica xustificado o seu ambiente (Carballo Calero 1971: 11-12).

Teria sido –este prólogo-epílogo– un texto indiciário. Como finalmente non existiu, atemo-nos aos três “lances” de que consta a obra. Resumiremos o seu conteúdo. No “Lance Primeiro”, estamos numa casa rústica habilitada para estúdio de músico e pintor. Poderemos ver dúas telas de pintura, un piano, varios móveis. A pintora Mariana lê a varias discípulas suas, que dela reciben aulas de pintura, uma carta do seu marido, de quem, porém, está separada há anos. Nela, este homem, músico, concorda com a petición feita por ela e que consiste em pousar como modelo para a realización de dois quadros, dois retratos em que a artista, livremente, pintaria o músico. É muito eficaz esta primeira presentación epistolar, porque ela contém dados relevantes da personalidade do protagonista, em anticipación indiciária do desenvolvemento posterior da acción. Eis o texto da missiva:

Con sincera satisfacción, comunico-che que o elegante pesimismo de que das mostras na tua espiritual carta, verbo do éxito da gestión que a motiva, non ficará justificado pola realidade. Acedo. Non estou nada seguro de que a tua ja brillante carreira vaia adquirir un pulo extraordinario pola execución desedous retratos. Creo, francamente, que non poderás evitar por neles demasiada psicología. E se gosto da tua pintura, é pola ausencia nela de problemas caracteriológicos. Pero, meu Deus, despois de todo o que temos discutido noutro tempo, temo que vejas un mundo de tempestades en cada ruga da miña fronte, requintadas crueldades na miña pobre boca e soberbos egoísmos na prega das miñas pálpebras. Moito carácter, Mariana. Pouca pintura, pouca sensualidade. Unha equivocación. Afundirei a tua glória. Pero ja que o queres, acedo. O Concello do meu pobo e o opulento e filarmónico fabricante da capital pagarán sen dúbida generosamente. E, polo menos, ja que a miña música te non fixo rica, que a miña sinistra figura contribua a che facilitar a vida. Ademais, creo que podemos asociar dous intereses. O teu e o meu. Eu tamén teño un encárrago. Na cabana, podería me pechar para compor e posar. Claro que poño condicións. Arranjarías-me un pouco o pabellón, e o día 15

pola noite, chegaría. Terías todo previsto. Irias polas mañás e pintarias. As tardes serían para min so, e faría fogo sobre todo aquel que quixese perturbar a miña soledade. Luísa Malvar prestaría-me a súa asistencia. Iria unha vez ao día, deixaría-me algo que ingerir e lavaría-me os pratos. Tamén tería que se ocupar nalgunhas outras miudezas domésticas. Ja comprenderás que non podo che impor a ti esa obriga, e non quero estraños, pois aspiro a permanecer no incógnito. Ademais, Luísa é-me necesaria para me copiar a música. Pero claro que ela dormirá na aldea. Ja sabes, por outra parte, que só hai unha alcoba e unha cama na cabana. Se estás conforme, telegrafía-me, vai por ali e deixa, singelamente, a porta entornada. Aquilo está dabondo isolado para que non teñamos que temer por ese motivo. Chegarei en automóvil, segundo calculo ao redor das once da noite, despois de cear na cidade. Estarei moi canso. Non debe haber ninguén ali. Receberei-te ao día seguinte, ás once da mañá. Deica pronto (Carballo Calero 1982: 81-82).

Se relermos este longo auto-retrato após concluírmos a lectura de toda a obra, encontraremos sem dúbida chaves fundamentais da personagem e, aínda, da acción futura: narcisismo; complexo de superioridade; feroz individualismo; egoísmo machista: non podendo utilizar a esposa como criada, dispõe da asistencia doméstico-profesional da discípula Luísa como se fosse súa propiedade... Fica assim mesmo enunciada a dualidade arte-negócio, arte-mercado. No diálogo inter-feminino que se produz após a lectura da carta, Mariana, a pintora, antecipa com total clareza o retrato que vai pintar de Rafael. O retrato através da descrición verbal antecipa o retrato pictórico e justifica-o: «Nen eu nen muller algunha foi nunca nada para el. Si, é egoísta, e cínico, e duro, e groseiro. ¿Como pode querer-se-lle se se lle coñece? Si, só unha escrava pode viver con el» (Carballo Calero 1982: 84).

Luísa representa a esposa que Rafael querría ter, apesar de saber o delito que com ela comete, o qual aínda engrandece a exploración sexista: «Pudo ser vostede a miña mellor discípula e fixen-na... o meu chófer, o meu amanuense... ¡Diaño! Son un monstro, Luísa, e vostede outro. Por moito que eu a queira, por moito que vostede me queira, non se justifican o meu señorío nen a súa escravitude (*ibidem*: 88). A alienación dela é total: Alguén tiña de facer o que eu fago. E a miña música é a de vostede: ¿para que traballar pola miña conta? ¡Cantas persoas se trocarían por min! Deixe-me facer a miña vontade que é a súa» (*ibidem*: 89).

Este primeiro “lance” ou acto vai terminar com uma cena surpreendente. Irrompe na cabana Magdalena, discípula de Mariana, rompendo assim o acordo de só conhecerem - ela e as suas compañeiras de pintura - o músico no día seguinte. Mas, cheia de forza e vontade, esta mulher vai ficar a dormir no único cuarto, no único leito existente na casa, enquanto mantém um bom braço de ferro verbal com ele, com o músico, que dormirá no sofá. Toda a cena destila

um erotismo contido: ela não se rende em absoluto a uma superioridade que não reconhece, mas joga entre seduzir e pôr o freio ao mesmo tempo.

O “Lance Segundo” tem como núcleo dramático uma novidade que altera as previsões de forma surpreendente. Assistimos a um debate, a uma discussão meta-artística, que têm Rafael, Mariana e Magdalena como principais agentes e cuja desembocadura será o acordo em virtude do qual ambas –mestra e discípula– pintarão o seu respectivo quadro. Temos destarte uma espécie de *ménage à trois* e uma importante modificação a respeito do plano inicial. Haverá duas telas, dois retratos, mas como produto do trabalho de duas artistas, a veterana e a novel, a mestra e a aluna, a que conhece sobejamente o modelo e a que o acaba de conhecer. Duas cabeças e quatro mãos, em lugar de uma cabeça e duas mãos. Ficam bem à vista as diferentes estéticas, as perspectivas diversas de ambas.

O “Lance Terceiro”, sempre no mesmo lugar, na casa de campo habilitada para estúdio de arte pictórica e de arte musical, começa com a notícia da finalização de um quarteto que Rafael ultimou, sempre com a ajuda e a solícita colaboração da fiel Luísa. Aproximamo-nos da resolução do duelo pictórico. A sublimação do particular erotismo Rafael-Magdalena consistirá num intercâmbio artístico: quadro por sinfonia. Mariana, ao chegar, sendo a um tempo juiz e parte, resume o conflito que se adivinha, ou seja, a dicotomia absoluta de perspectivas e de óptica que guiou as duas pintoras na elaboração dos seus retratos. A questão é dilemática: uma das soluções é a equivocada. As outras mulheres, as alunas de Mariana e companheiras de Magdalena, vão ser as encarregadas do veredicto. Estamos a chegar ao clímax. Juntam-se significativamente perante o quadro de Magdalena, que admiram superlativamente. Mariana capta a unanimidade e decide executar a sentença: agarra numa faca da mesa e num rápido gesto racha a sua obra, a tela pintada, e sai apressadamente. No final, na cena derradeira, ainda se nos depara uma outra surpresa. Desenvolve-se um diálogo “técnico” só entre Rafael e Luísa, entre chefe e empregada. Ele ordena a redacção de duas cartas, uma dirigida a Mariana, a outra, a Magdalena. Lamenta, na primeira, a destruição do quadro, pois “era unha obra mestra”. Na segunda, compromete a compra do retrato, já que o considera admirável. Dono de ambas as obras, decide a sua liquidação: as duas telas acabarão no lume da chaminé. Os retratos ardem. Rafael contempla a chama devoradora. Dorian Grey –dizemos nós– perpetra a sua vingança.

3. O MITO DE ORFEU

Façamos a primeira aproximação ao tema órfico nesta obra, a mais superficial, isto é, a que se resolve na menção directa do mito grego. São exactamente seis citações, tantas como as personagens femininas. A primeira e a segunda têm lugar no equador da obra, no meio do segundo acto, dentro do diálogo entre

Mariana e Magdalena, quando ambas discutem sobre como retratarían Rafael, na presenza deste:

Mariana - ¿Vestiria-lo de Orfeu, Magdalena? Os gregos non fumaban, coido.
¡Que ben estarias, Rafael, con vestiduras flutuantes!

Magdalena - ¡Por Deus, Mariana! ¡Nada grego! De Orfeu só a luz infernal. E un fondo de feras, se cadra. Larvas de homes ou mulleres, deitadas no chan, a escoitar, como panteras.

A terceira figura na parte final deste segundo acto, mas na boca directamente de Rafael, em conversa com Luísa:

Rafael - Luísa: Orfeu ¿non foi manjado polas feras?

Luísa - Cale-se vostede, por Deus.

Rafael - Esfolen-me, pois; desalmen-me, miñas señoras (*Silencio. Rafael, sentado, no centro, fuma. As pintoras, aos lados, traballan. Luísa está, contra o fondo, en pé*).

O fim do acto segundo marca o inicio da obra pictórica, do desvendar da personagem retratada e da interpretación do mito. Avanzamos claramente para a imolación final, com a recordación do fim do herói no mito clásico, morto por enfurecidas mulleres. A quarta citação directa de Orfeu cobra toda a importancia reveladora. O retratado vai contemplar e contemplar-se no resultado do traballo das duas pintoras, numa especie de confronto psicanalítico implacável:

Rafael - Moi ben, pois. Mañá imo-nos. Rematamos a nosa música, e elas remataron os seus retratos. Aí me ten vostede. Que dúas interpretacións máis diferentes. ¿Son algún deses? Cada unha pintou o que cada unha se imagina de min. Magdalena. Unha mulleriña con moita personalidade! Olle-me no seu cadro. Son verdadeiramente Orfeu. Transfigurou-me. Aí son un meigo, un herói, un mito. Son sereno, poderoso, frío: son un deus. ¿E Mariana? Todos os sufrimentos que lle ocasionou o seu matrimonio, o seu desencanto, o seu fracaso, a sua cólera, foron tomando cor e forma nesa tea. ¡Un cabaleiro de agradábel fasquia! ¡Iso quería pintar! Olle vostede a crueldade desa boca, a ironía desa ollada: pintou un monstro. Ja mo temia. Ese retrato está pintado con carrage. ¡Non cabe dúbida que é unha obra valente! Cada pincelada que daba na tea era un golpe que quería asestar a Magdalena. Mália as suas teorías, puxo no lenzo demasiada alma. Con toda a sua literatura, Magdalena fixo unha obra máis tranquila. Para esta son o froito na árbore. Para Mariana son o froito mordido con arela e que lle queimou e amargurou a boca. Está resentida e non resignada. En fin, corramos un veu. Molestan-me ese deus e ese demo coas suas olladas fixas. Tape-os, Luísa (Ela fai-no). A miña modéstia e a miña vaidade son feridas por tais espellos. Cando onte remataron as dúas, cuase

que ao mesmo tempo, depois de ter proibido as visitas das suas amigas nos derradeiros dias, era já nuamente franca a sua rivalidade. Só que Magdalena é máis inteligente que Mariana, e a sua energia apenas se revela. ¡Muller profunda, Magdalena! ¡Muller terríbel! Ama o jogo ousado, o jogo con fogo; e non quer se queimar e non se queima. Considera-se suficientemente poderosa para atrair a chama e a deter. Curioseosa tranquilamente no cráter do volcán, e cando ten visto o que quería ver, vai-se e non volve. Hai que admirá-la, porque triunfa. Mais divago, querida Luísa. ¿De que estaba falar con vostede? De socato, puxen-me a falar so.

Finalmente, o nome de Orfeu vai aparecer no diálogo entre Magdalena e Rafael do terceiro acto, quando, em sublimação de um erotismo não consumado nos corpos, intercambiam objectos artísticos: quadro por sinfonia. Ambas as peças podem levar como título o nome do herói. Destinada à venda a obra pictórica, a ironia omnipresente no discurso do protagonista ainda acentua o seu ferrete quando se pergunta a quem irá destinada, aos vereadores da Câmara Municipal ou ao fabricante de instrumentos musicais, quer dizer, a arte pretensamente sublime e celestial do mito reverencial-romântico convertida em valor de troca, em objecto de luxo adquirível pelo capital privado ou pelo capital público. O herói, aburguesado e reificado. O reino do individualismo superior, desfeito, ao transformar-se em coisa seriada (a respeito de outras peças de arte) e comprável.

4. ORFEU, SUBMETIDO AO JOGO DOS ESPELHOS

Mais um paradoxo que acrescentamos às originalidades que marcámos no começo desta análise. Obra nunca representada é, porém, citação incluível em toda a bibliografia que se tem ocupado da criação literária do autor, incluindo nela a auto-citação, isto é, a explicação autoral da sua poética. Dois trabalhos a destacarmos: o artigo de Aurora Marco, publicado um ano depois do falecimento de Carvalho, e a longa monografia de Manuel Castelao Mexuto (vid. Bibliografia) que mereceu o prémio que, na cidade natal do homenageado, leva o seu nome, e que assim honrou o centenário do seu nascimento, em 2010. Não por acaso se intitula o volume que recolhe esta monografia (que ocupa 160 páginas do total) *Elucidacións na sombra*, recolhendo explicitamente no seu título um termo tão rico semanticamente, muito em particular na literatura galega, desde o prodígio do poema de Rosalia de Castro popularmente conhecido como “Negra sombra”.

Não temos tempo nem espaço, naturalmente, para realizarmos um passeio pela fortuna crítica desta obra, de modo que só nos referiremos ao espelho que o próprio autor colocou sobre o seu drama, como citação de obrigatória autoridade a partir da qual enunciaremos, muito brevemente, algum apontamento da nossa colheita, da nossa particular leitura.

Em primeiro lugar, é imprescindível a contextualização histórico-epocal que o autor realiza acerca do seu teatro, a evocar também graves condições de penúria e de repressão da língua galega e da sua cultura, nos anos do primeiro pós-guerra. Questionado pelo facto de escrever teatro sem o poder levar à cena, acrescenta:

Quero dizer que para muitos escritores, ou polo menos para min, a necesidade de escrever está mui desvinculada da necesidade de publicar. Mais que fazer saber aos outros o que nós pensamos ou sentimos, hai neste tipo de escritores entre os cais me situo, unha necesidade de dar forma, dar forma exterior, dar forma plástica, a unha realidade de criazón literária que é interior. Unha vez que as nosas ideas, os nosos pensamentos, as nosas vivências toman forma externa, queda satisfeita aquela necesidade de alumiar esas ideas ou eses pensamentos. Entón, concibo perfectamente un poeta, un escritor en xeral, que na illa de Robinson, e sen esperanzas de regresar à sociedade, escribe sen embargo. Pero ademais, o escritor galego daquela época, formado como eu me formei, de nengunha maneira dava por definitiva a situazón que entón reinava, de xeito que tamén hai que considerar que alentava en nós a esperanza doutro tempo futuro en que a literatura galega recuperase a plenitude que xa iniciara con anterioridade à guerra, e que superase incluso aquela situazón, de modo que havia que imaxinar un tempo futuro en que existise un teatro galego pleno con obras representadas -certamente, ese futuro non se realizou ainda-, e havia que traballar con vistas a el. Estas duas razóns: a necesidade do solilóquio, próprio do escritor que se desdobra en realizador e espectador da sua própria obra, e a esperanza dun futuro en que o teatro galego fose unha realidade social, explican que escrevese tantas obras que de momento estaban condenadas, non só a non representar-se, senón a non publicar-se sequer (subl. nosso) (Fernán-Vello / Pillado Mayor 1986: 109-110).

Note-se, pois, como o autor não se recolhe à clausura na torre de marfim, não defende o solipsismo como rígido método, mas sim a prática da literatura como consolação e como semente de futuro, numa espécie de *revival* laico das três virtudes teológicas: fé na cultura galega e, por lógica metonímia, no povo galego como sujeito histórico; esperança na sua reabilitação, nas possibilidades de criar e de exteriorizar uma cultura plena; amor à sua língua, transformado em desejo de ela existir como instrumento público, como signo de normalidade social, visível e audível, portanto.

Num outro livro de memórias dialogadas, Carvalho define esta sua obra como “unha comedia psicolóxica” e acrescenta como, na realidade, há drama, não comédia, e em concreto, “un drama de mulleres”. Eis o resumo da peça na sua voz:

“A sombra de Orfeo”, onde a única personaxe masculina é o músico e ao redor del xiran unha constelación de mulleres, todas elas, desde logo, dalgunha maneira, eroticamente relacionadas con el: a súa propia muller; a discípula da súa muller; a secretaria, coa cal non ten relación erótica expresa, pero que, ao parecer, supón unha devoción por parte dela que, se non é atracción amorosa, non sei como chamarlle. En fin, hai unha serie de mulleres que xiran ao redor dun home, o cal sen embargo non se entrega en definitiva a nengunha, porque é un artista e considera que a muller é un elemento perturbador na súa creación artística. Por iso a súa secretaria, que é a única que non o inquieta eroticamente, é a que en definitiva permanece ao seu lado. Podemos preguntarnos se é posíbel que un gran criador artístico sexa ao mesmo tempo un gran amante e se cadra a fábula parece indicar que non é posíbel, que un gran criador sacrificará á muller, quizá teña con ela contactos episódicos, pero non pode entregarse cunha fidelidade cotiá a nengunha muller, necesita ser libre para a súa creación artística, e se hai algunha muller que pode estar próxima a el, é aquela que renuncia á súa propia personalidade para ser un instrumento de creación artística que secunde os planos do artista mesmo (Blanco 1989: 262-263).

Avançamos agora com a nossa aproximação crítica, que, em muitos aspectos, bebe do investigador Manuel Castela Mexuto, já mencionado, o autor que estudou esta peça com mais extensão e rigor analítico. Em síntese:

Junto ao mito explícito de Orfeo, existe um pano de fundo que funciona como subtexto. É um outro mito ancestral, o mito bíblico de Adão e Eva, aqui uma Eva desagregada em seis elementos, em seis mulheres diferenciadas. A anomia feminina do mito original –Eva não tem nascimento autónomo; ela nasce da costela do homem– entra neste retrato múltiplo em crise. A feminilidade tradicional, de que tira proveito e benefício o homem, ao ponto de o protagonista da obra declarar que se sente só na presença da criada-secretária, pois é como se ela formasse parte dele, está representada por Luísa, exemplo da alienação completa no seu grau abissal ou máximo: a total aceitação da sua função, do seu papel ancilar. Eis o exemplo, igualmente, da grande fantasia masculina: dispor permanentemente, durante toda a vida, de uma mulher polivalente, mãe e cuidadora, fornecedora de alimentos e atenção doméstica, garante da tranquilidade precisa para o trabalho masculino, e, ao mesmo tempo –e, portanto, como signo de “modernidade”–, culta e preparada para poder coadjuvar eficazmente a criação masculina.

A antítese deste modelo está representada na personagem da cónjuge, portanto da única mulher legal de Rafael, do músico famoso. Separados de facto, não se menciona a separação legal, pois na altura, em 1948, não existe divórcio. Aponta o estudioso citado *supra*: «A súa relación marital tería sido un éxito se Mariana fose quen de adoptar a posición de Luísa. Tal o segredo da felicidade. Descubrimos, tamén, que transcorreron dez anos desde ese matrimonio. As informacions colaterais déixanse caer con oficio. Mariana, por ser a muller de

Rafael (por estar ligada a el mediante un vínculo regulado e, podemos engadir, por ser unha muller emancipada, non submisa, renuente a inmolar-se nese amor), non estaba obrigada –nótese- *a ollar as cousas dese jeito*. Terríbel circunstancia: Luísa está “obrigada” a asumir ese contrato non escrito que a anula» (Castelao Mexuto 2010: 55-56). Temos, pois, um outro paradigma da feminilidade: a que representa a mulher com dedicação profissional autónoma, com fama adquirida por si como pintora, **a que quer viver (e cobrar) do seu trabalho**, a que tem, enfim, a possibilidade de romper de facto o laço matrimonial. É, portanto, a contraface da resignação, da passividade. No entanto, ela própria entrará também em conflito com a sua aluna, com a discípula que acabará superando a mestra. Abre-se, pois, por aqui um outro motivo dramático, que ilumina, aliás, uma outra personalidade feminina muito atractiva, a de Magdalena, a jogar sempre no gume da sedução / distanciamento.

A obra tem o grande mérito de nos oferecer um elenco de personagens-pessoas, isto é, reconhecemos nelas uma tipologia perfeitamente real e existente naquela sincronia (e ainda hoje!). São mulheres que falam por si próprias, não bonecas de ventríloquo, de que a literatura universal está cheia, toneladas de personagens femininas moldadas-manipuladas a gosto e a bel prazer do demiurgo masculino correspondente. A Divisão Sexual do Trabalho actua também como elemento do subtexto, tanto a respeito da preferência masculina quanto da feminina. As alunas da pintora talvez optem por ela por moda, por *hobby* de burguesas acomodadas. Não é este o espírito da mestra.

A obra tem todos os elementos de um psicodrama, reforçado pela unidade mantida de espaço e de acção. As personagens revelam-se no conflito. No mito clássico, as ciumentas matadoras de Orfeu não aturam a ruptura da tradição seriada, isto é, morta *uma* mulher, por que não escolher *outra*, se todas –na rotina sexista- podem ser elementos substituíveis, transferíveis? O Orfeu clássico mantém uma fidelidade à memória de Eurídice que, na realidade, parece feminina. Não cumpre a norma masculina dominante: falecida ou impossibilitada a relação com a amante desejada, desafia as regras: não haverá alternativa. Elas, na sua vingança, serão ao mesmo tempo vítimas e capatazes da imposta educação deformada e deformante. Na presente obra, a vingança será executada pela mão do próprio herói. Para sobreviver, precisa de *matar* o seu retrato. Não pode admitir de maneira alguma, não pode suportar, que o seu *ego* padeça o contraste axiológico-interpretativo de dois elementos exteriores a ele, que, além disso, **são mulheres!** O lume, o fogo, a destruição absoluta desta visão do Outro supõe a radical oposição a toda a possibilidade de diálogo inter-sexual em pé de igualdade. A fronteira é inexpugnável. *Vae victis!*, quer dizer, não haverá, nesta mentalidade, saída ou pacto possível para as transgressoras, para as *pecadoras*, para, enfim, as *Evas* rebeldes.

Em conclusão, estamos perante uma obra moderníssima nos expedientes que levanta: relações inter-sexos; papel redentor ou penalizador da arte;

confronto tradição sexista / libertação feminina; relacionamento arte / mercado; ligação indivíduo / papel social. Uma obra de grande eficácia na sua ambiguidade, entendida esta, na definição semiótica, como estímulo de significados e leituras. Sendo caracterizadamente realista no desenho de ambientes e personagens, a potência simbólico-alegórica está servida, através de uma fina e subtil introdução dos ingredientes mitológicos. A destreza teatral está assegurada no desenvolvimento ágil das cenas e no ritmo bem mantido nos três “lances” ou actos que a integram. A leitura meta-literária, inter-textual, leva-nos não só ao mito clássico mas também a autores contemporâneos como Oscar Wilde. O autor esquia inteligentemente o perigo da grandiloquência ou da refacção académica. A grande ajuda retórica para este bom fim será o uso constante da ironia como alimentador estilístico e como antídoto de qualquer pretensiosidade. Os diálogos –duais ou polifónicos– são neste sentido exemplares. Um outro atractivo –a manutenção do enigma, a intriga, o debate aberto sobre o lexema do título– vem somar-se ao já apontado e, com ele, concluiremos, não oferecendo uma resposta, mas formulando várias perguntas: qual a sombra de Orfeu?; é a sombra que ele projecta ou a que uma outra figura projecta sobre ele?; é por acaso a sua esteira, a sua descendência histórica?; ainda: será talvez que alguns elementos definidores da masculinidade e da feminilidade ancestrais, que firmam as suas raízes no patriarcado, ainda continuam vivos e em vigor; no estrito terreno artístico, o individualismo divinizado do artista, do divo, cancelou o seu devir histórico ou acaso continua actuante e patrocinado, agora por uma rede mediático-cibernética de ofegante peso?

5.

Todas estas questões, enfim, visam uma finalidade muito prática e material: animar a representação desta obra, por um grupo galego, português, argentino... ou de qualquer outro lugar do mundo onde existam amantes do teatro e das suas virtudes higiénicas. Que assim seja.

BIBLIOGRAFIA

- Blanco, C. (1989), *Conversas con Carballo Calero*. Vigo: Galaxia.
- Cadernos de Medúlio* (2000 [1982, 1ª ed.]): *Homenaxe a Carvalho Calero*. Concello de Ferrol.
- Carballo Calero, R. (1971), *4 pezas. A sombra de Orfeo. Farsa das zocas. A arbore. Auto do prisioneiro*. Vigo: Galaxia.
- Carballo Calero, R. (1982), *Teatro completo*. Vigo: Edicións do Castro.
- Carvalho Calero, R. (2000), *Escritos sobre teatro* [edición de Laura Tato]. Universidade da Coruña.
- Castelao Mexuto, M. (2010), *Elucidacións na sombra*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Fernán-Vello, M. A., Pillado Mayor, F. (1986), *Conversas en Compostela con Carballo Calero*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- García Negro, M. P. (2011), *Ricardo Carvalho Calero: a ciencia ao servizo da nación*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Guisán Seixas, J. (2002), “Carvalho Calero: o teatro e a vida”, in *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero. Memoria do século* [edición de Teresa López e Francisco Salinas]. Coruña, Universidade da Coruña / Asociación Socio-Pedagóxica Galega: 205-225.
- Herrero Figueroa, A. (2002), “Carvalho Calero no diagrama da comunicación dramática”, in *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero. Memoria do século* [edición de Teresa López e Francisco Salinas]. Coruña, Universidade da Coruña / Asociación Socio-Pedagóxica Galega: 227-247.
- Marco, A. (1991), “Rafael-Orfeu: a sombra de um mito”, in AA. VV., *Ricardo Carvalho Calero. A razón da esperanza*. Vigo, A Nosa Terra: 84-88.
- Montero Santalha, J. M. (1993), *Carvalho Calero e a súa obra*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Tato, L. (2011), “O teatro de Ricardo Carvalho Calero”, en AA. VV., *Ricardo Carvalho Calero: ciencia, literatura, nación* [edición de Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Manuel Sánchez Rei]. Coruña, Universidade da Coruña: 201-213.

UNA MUJER DE UN TIEMPO DISTINTO: *LA FEDRA* (1984) DE LOURDES ORTIZ (A woman from a different time: *Phaedra* (1948) by Lourdes Ortiz)

AURORA LÓPEZ (auroral@ugr.es)
Universidad de Granada

RESUMEN - La publicación en el año 2013 de la pieza teatral *Fedra* de Lourdes Ortiz (Madrid, 1943), estrenada en Sevilla muchos años antes, en 1984, pone en nuestras manos una visión muy particular del tema trágico del amor de Fedra e Hipólito, convertido por la novelista y dramaturga madrileña en una parodia cómica, que desmitifica y desdramatiza por completo el tema tradicional.

PALABRAS CLAVE - Lourdes ortiz, Fedra, tragedia, parodia cómica.

ABSTRACT - The publication in 2013 of the play *Phaedra* of Lourdes Ortiz (Madrid, 1943), premiered in Seville many years before, in 1984, puts in our hands a very particular view of the tragic theme of Phaedra's and Hippolytus love, converted by the well-known novelist and playwright from Madrid in a comic parody, which demythologizes the traditional theme and changes completely its tragic nature.

KEYWORDS - Lourdes Ortiz, Fedra, tragedy, comic parody.

1. Una edición esperada

En los últimos meses del año 2013 apareció la edición de *Fedra*¹, de la conocida narradora, dramaturga y ensayista Lourdes Ortiz (Madrid, 1943), una obra teatral que se había estrenado muchos años antes, en concreto en 1984, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, y cuya existencia conocíamos al menos quienes nos dedicamos al estudio del teatro antiguo y su pervivencia en los teatros contemporáneos gracias a un análisis de cierto detalle que le había dedicado María José Ragué en su excelente e ilustrativo libro *Lo que fue Troya*², la cual había podido conocer la obra inédita gracias a una copia del original facilitada por su autora. Mi curiosidad por esta *Fedra* de Ortiz era grande, debido sobre todo al hecho de que Ragué la presentaba en el lugar referido como una reescritura interesante, de notable modernidad, pero también por la atracción que suscita una escritora actual que, como es el caso de Lourdes Ortiz, ha escrito muchas obras situándolas en el mundo clásico grecolatino: en el teatro *Penteo*³, *Dido en los infiernos* (1996), en la novela *La liberta* (1992), en el relato corto *Los motivos de Circe* (1988), etc.

¹ Ortiz, L. (2013), *Fedra*. Madrid: Ediciones Irreverentes.

² Ragué Arias 1992: 129-134.

³ Todavía inédito; estudiado también por Ragué Arias 1992: 127-129.

Uno de los primeros aspectos de la *Fedra* de Lourdes Ortiz que llama nuestra atención es la novedad de su planteamiento general y de abundantes recursos, en especial si la comparamos con otras reescrituras españolas del tema de Fedra e Hipólito producidas en nuestro siglo. Es algo que ha explicado muy bien Ragué en el comienzo de su análisis antes aludido, que me permito reproducir a continuación:

El mito de Fedra es reivindicación del placer y de la libertad sexual. El tratamiento del personaje, en épocas anteriores, sólo podía hacer de Fedra un personaje monstruoso y negativo. A comienzos del siglo, Unamuno daría a Fedra un carácter maternal y un arrepentimiento católico que la humanizaría. Julián Gallego le daría cierta elegancia capaz de limar su agresividad como mujer atípica en la sociedad de la época. Gil Novales la desmitifica para darle carácter de parábola política en clave de parodia cómica con elementos de teatro del absurdo. Domingo Miras hace de Fedra un personaje positivo arquetipo de la madre en una sociedad matriarcal, comunismo primitivo en el que la escala de valores es distinta y opuesta a la de la sociedad contemporánea. Pero la utilización más característica del personaje es la que lo convierte en símbolo de libertad sexual, en reivindicación de Fedra de un compañero de lecho de su edad. En España hay que llegar a la década de los 80 para que esta lectura se a posible.

Manuel Martínez Mediero escribe una *Fedra* feminista y coyuntural para ser estrenada en 1982 en el escenario del teatro romano de Mérida, una Fedra en tono irónico y lenguaje coloquial, de personajes emblemáticos y sin profundidad que quiere decirnos que el mundo podría salvarse por el amor en libertad que representa Fedra y que constituye un discurso banal sobre el poder y la libertad, que pese a su dinamismo, su comicidad y su lenguaje esporádicamente bello, no deja de ser una obra coyuntural que busca el éxito del momento en Mérida, en 1982.

Será la *Fedra* de Lourdes Ortiz la primera versión del personaje que le dará las características del mito clásico. Fedra rompe el tabú del incesto pero sobre todo reivindica el amor en libertad, el placer sexual y reclama un compañero de lecho de su edad. La Fedra de Ortiz nos dirá que “la androginia es un modo nuevo y más completo de vida”. Y, lógicamente, aquí también, como en *Penteo*, el tema de la homosexualidad será elemento importante de la obra (129-130)⁴.

2. UNA REESCRITURA NOVEDOSA

La edición de que ahora disponemos de *Fedra* presenta algunas particularidades que, en cierto modo, dificultan inicialmente su estudio. Para empezar,

⁴ Sobre todas estas reescrituras del tema de Fedra e Hipólito, sus fechas de composición, estreno y publicación, cf. Pociña, López 2016: 11-27.

carece de la habitual lista de personajes conocida como “Reparto”, lo cual plantea un primer problema: en la primera página, se encuentra la didascalia de estreno en 1984, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla; de su lectura deducimos que actuaron cinco personas, con el recurso, de muy antiguo cuño, de representar algunas varios papeles no fundamentales; pues bien, lo curioso es que no encontramos entre los papeles señalados el nombre de Terámenes, que aparecerá en la Esc. II; vemos, en cambio, un personaje designado como La feminista, que obviamente tendremos que identificar con “Mujer” en la Esc. VII; nada se señala, en fin, acerca de los Niño 1 y Niño 2, “dos chavales con pantalón corto”, que interpretarán la Esc. VI. También resultan muy escasas las acotaciones, echándose de menos la muy habitual del comienzo, con indicación local y temporal del desarrollo del asunto. No hay, en fin, ningún tipo de prólogo o introducción, en el que Lourdes Ortiz nos haga conocer sus planteamientos generales sobre su reescritura de un tema clásico tan frecuentemente llevado a escena en nuestro tiempo, ni sobre sus hipotextos clásicos, que sin embargo veremos aparecer alguna vez en el texto literario de la obra.

3. SITUACIÓN TEMPORAL Y LOCAL

A pesar de no darse explicaciones, según acabo de decir, Lourdes Ortiz nos trae a un tiempo moderno, actual, ya en las palabras con que abre *Fedra* la Esc. I:

Es chiquito como el ámbar gris y jugoso,
dulce y agrio como los cepillos de dientes,
flexible y ágil como las antenas de televisión,
que gimen asustadas de su propia belleza
sobre los tejados de la ciudad (7).

A continuación, hablando con Enona, en su deseo ansioso de que Hipólito venga de nuevo a estar con ella esta noche, *Fedra* expresa sus sentimientos recurriendo a la pasión de García Lorca, que, en efecto, tendrá una presencia claramente rastreable a lo largo de toda la obra:

Fedra - Sí vendrá, dueña; sí vendrá.
Sabes, dueña, me pongo lorquiana cuando pienso en él, se me revuelven las entrañas y me galopan corceles de crines negras en la cintura.
Enona - En la cintura. ¡Ya te daba yo, ya! A eso yo lo llamo de otra manera. Pero no son palabras para una casa respetable.
Fedra - ¡Ay, dueña! Cuando galopa sobre mis espaldas, cuando pone espuelas sobre mi vientre, crea cruces de tomillo que florecen como candelas encendidas (7).

Un tiempo actual, en un ambiente marcadamente andaluz, lorquiano, con connotaciones tradicionales, profundamente arraigadas en las vivencias de

quienes tenemos cierta edad y cierta cultura. De este modo, Fedra compara su encuentro amoroso con Hipólito con la Anunciación a la Virgen María de la tradición religiosa cristiana:

Fedra - Él vino a mí y me dijo: “Bendita tú eres entre todas las mujeres”, y aún puedo percibir el resplandor luminoso de sus rayos dorados al atravesar la habitación. Y yo sólo pude inclinar la cabeza, cruzar las manos y dije “Hágase en mí” (8).

Esta situación temporal y local podría servir para hacer una edición anotada del drama de Lourdes Ortiz, en el que a menudo descubrimos elementos que lo acercan a realidades de nuestras vidas, propiciando una relación afectiva más estrecha, no sentida en reescrituras precedentes. Veamos un ejemplo: al final de la Esc. IX, Personajillo A y Personajillo B, dos figuras en apariencia de relleno, pero que en realidad actúan como Coro con frecuencia a lo largo de toda la obra, mantienen este diálogo:

Personajillo B - Pero eso del amor es muy antiguo. Una cosa de las abuelas. Yo creo que la mía, por ejemplo, se enamoró una vez de un teniente.

Personajillo A - Y el teniente tenía una novia en cada puerto.

Personajillo B - No lo sé. Pero mi abuela cantaba canciones. Había una que decía:

Cuando rezo por la noche
en mi alcoba.

Le pregunto a la estatuilla de la Virgen...

Personajillo A - ¿Y qué tiene que ver la Virgen con todo esto?

Personajillo B - No, no. La Virgen no. Pero luego dice:

Gitanillo, gitanillo, gitanillo...

Personajillo A - Agua que no has de beber...

Personajillo B - Ya quisiera yo beber como ellos beben. (56-57)

En realidad, los dos Personajillos han mezclado dos cuplés de rancio abo-lengo, muy conocidos en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, titulados “Agua que no has de beber” y “Mala entraña”; si no se conocen desconociendo estas canciones populares, hay que pensar que no se alcance por completo el sentido del diálogo.

Más significativa es la localización andaluza, más bien castizo-gitana, de la escena XI, en la que el final tradicional de Hipólito es reproducido en una intervención, ajena al resto de la obra, de una Gitana y un Gitano, en presencia de Fedra; el final trágico de este Gitano-Hipólito evoca el desenlace trágico originario en una reescritura en la que, como más adelante veremos, el argumento se resuelve de una forma feliz, absolutamente anti-trágica, propia de una auténtica comedia.

4. LOS PERSONAJES

Los personajes centrales de la *Fedra* de Ortiz, son, como en las tragedias de Eurípides y de Séneca, Fedra, Hipólito y Teseo, tan reelaborados por la dramaturga que no resulta productivo establecer comparaciones detalladas; acaso sería posible afirmar que la autora ha estado acertada en dar a su reescritura el nombre de Fedra, al modo de Séneca primero y mucho después Racine, precedentes tenidos en consideración, y no el de Hipólito, al modo de Eurípides, que no resulta desde luego protagonista de la trama, a pesar de tener un papel destacado en su desarrollo.

Fedra, la indudable protagonista, rompe por completo con los prejuicios, consideraciones morales, juicios ajenos, que puedan oponerse a su amor sin límites por Hipólito, el hijo de su marido, con el que, desde el comienzo, sabemos que ha tenido más de una relación sexual plena, y al que espera noche tras noche, pues él no viene siempre. A Enona, que la acusa de delirio, le contesta contundentemente:

Fedra - Es la fiebre, dueña. la fiebre que nos une tarde tras tarde, noche tras noche; la fiebre que provoca inundaciones en el lecho, que hace estallar miles de estrellas encendidas, como dardos que agujeronean la carrera de las piernas, el aleteo de los brazos. Él, abeja solícita que derrama su néctar sobre los pétalos siempre abiertos y preparados para recibirle, él (9).

En su despreocupación total por todo aquello que no sea su disfrute sexual con su hijastro, esta Fedra nos resulta lejanísima de la dama enferma de amor que vemos de forma pasajera en el *Hipólito* de Eurípides y de la mujer antiprototípica que traza Séneca; ahora, tantos siglos después, con tantos prejuicios superados, la nueva Fedra es capaz de referirse sin el menor recelo a su pasión por Hipólito, sorprendiéndonos por ejemplo en una conversación taimada y engañosa con su marido Teseo, que tontamente aparenta no enterarse de nada de la realidad de la que es víctima:

Fedra - Hipólito se parece mucho a ti.

Teseo - Sí, pero es un poco más...

Fedra - ¿Más qué?

Teseo - No sé, supongo que somos bastante distintos. Tiene algo de su madre. Era melancólica; pero ya te he hablado muchas veces de ella. Le faltaba tu fuerza.

Fedra - Hipólito la tiene.

Teseo - Puede ser. Yo todavía no se la he visto. Quizá he sido con él excesivamente blando. Ha estado mucho tiempo entre mujeres.

Fedra - Por eso se aparta de ellas.

Teseo - ¿Es injusto contigo?

Fedra - No, conmigo no. Conmigo...

Teseo - Menos mal que te encontré. En ti Hipólito pudo encontrar una madre.

Fedra - Yo no soy una madre para Hipólito.

Teseo - Esas son manías. Claro que has sido y eres una madre. Él siempre te ha considerado así. ¿Crees que si yo no estuviera convencido de que te quiere mucho, me atrevería a reclamarle para que te hiciera compañía? Hipólito te adora y creo que te lo mereces.

Fedra - Yo también lo adoro a él.

Teseo - Ya sé que siempre le has tratado como si fuera tu propio hijo.

Fedra - No como a mi propio hijo. Como a ti mismo.

Teseo - Bueno, como a mí mismo. Siempre fuiste generosa y no es fácil que una esposa acepte al hijo de otra como tú aceptaste a Hipólito.

Fedra - Lo difícil sería no aceptarle... (42-43)

Hipólito, por su parte, se define él mismo perfectamente, al comienzo de la Esc. II, por medio de una ruptura de la ilusión escénica con un soliloquio metateatral, en el que se compara con los Hipólitos de las tragedias de Eurípides, Séneca y Racine. Dejémosle autopresentarse:

Hipólito - ¿Lo saben ya? Yo, el chivo expiatorio, yo el bueno, el incorruptible, el casto. Yo también conozco las versiones anteriores y tengo que prepararme para lo peor. Y sin embargo, siento defraudarles; no sé cómo será el final, pero sí sé una cosa que a ustedes no va a gustarles demasiado, y es que a mí, Hipólito, en este caso y frente a todas las predicciones –son cosas de los tiempos, supongo- me encanta mi madrastra, en realidad me vuelve loco. Es como. ¡Que me perdone Diana! Ni amo los bosques, ni me chifla la Naturaleza. Me encanta la ciudad, me pirra el humo de las fábricas y los automóviles, me gusta el metro, el sudor, el olor a tabaco de las discotecas, las multitudes apretadas. ¡Ah, la poesía de los rascacielos apelmazados, chorreando el tizne de las máquinas! Me enloquecen los aparatos electrónicos, los ordenadores, las luces. Ya lo ven. Sólo hay una cosa en la que coincido con mis antecesores. Bueno, y si lo pienso un poco, ni siquiera en eso. Me refería a mi padre; no es que no quiera al viejo, no, ¿cómo no iba a quererle? Pero ni me interesan sus asuntos, ni me quita el sueño su dinero, ni me preocupa su política, ni tampoco creo en sus posturas de triunfador y de hombre de mundo (12).

Este Hipólito urbano, tan diferente, responde sexualmente a las demandas de Fedra, pero ello no impide que tenga habituales relaciones homosexuales, claramente con su amigo Terámenes, abiertamente con el Camarada que aparece en la Esc. VII, y con otros muchos, según indica Enona cerca del final, cuando a la afirmación de Fedra “Hipólito me quiere como antes”, contesta lisa y llanamente “Y te comparte con veinticinco” (65). En el personaje concebido por Ortiz desaparece el Hipólito misógino, pero aflora el más o menos subyacente Hipólito homosexual, como vemos abiertamente en la Esc. VII:

Camarada - ¿Quieres que juguemos a cualquier cosa? ¡Ay, Hipólito! la medida, el canon, la belleza, el orden, la luz, la razón; todo es masculino. Por cierto, que tú no desentonas. Con que te mires al espejo me darías la razón. La curva ¡Puaj!, la cueva ¡Puaj! Lo nuestro es la acción, la fuerza. A mí me chiflan las motos y a ti los caballos. Ejercicio, dominio.

Hipólito -Tengo varios proyectos, se me ocurren cosas. Mi cabeza es como una marmita.

Camarada - ...en ebullición, como la mía. Lo nuestro es la creación. Ellas producen crías, nosotros creamos. Todo el orbe es obra nuestra, tuya y mía. Lo único que cuenta, Hipólito: la amistad... ágape... A eso los griegos lo llamaban amor. Ellas son imperfectas, nosotros, y no creo que tenga que ponerme grosero, autosuficientes. ¿Tú me entiendes, no?

Hipólito - Sí, yo entiendo.

Camarada - La androginia es un modo nuevo y más completo de vida. ¿Supongo que estarás de acuerdo?

Hipólito - Sí, creo que estoy de acuerdo. La fraternía, la caza, la guerra, el juego ¿va por ahí, no?

Camarada - Más o menos. Tú y yo por ejemplo, lo tenemos todo. Sólo nos falta llegar al momento supremo de la fusión, a la culminación, donde uno mismo se encuentra con uno mismo. El beso de Narciso reflejándose en las aguas. Tú eres mi reflejo, yo soy el tuyo. (36-37)

El tercer gran personaje tradicional de la leyenda, Teseo, tiene una presencia nada desdeñable en la nueva versión, pero Ortiz no le ha dedicado un tratamiento especial, semejante a los casos de Fedra y de Hipólito. Teseo es un marido preocupado por Fedra, un padre preocupado por Hipólito, pero no se entera para nada de sus problemas amorosos, que tanto le afectan a él. En la Esc. XII, donde la autora nos lo presenta jugando a las cartas con un amigo, asistimos a una excelente recreación del personaje típico del cornudo simplón, que no entiende para nada las alusiones, llenas de malicia, que le hace ese amigo sobre la sospechosa relación entre Fedra e Hipólito. Y como el desenlace de *Fedra* será completamente distinto del trágico habitual, Teseo llegará a él sin grandes problemas, sin mucha pena ni mucha gloria.

De los personajes restantes, tienen cierto relieve y, desde luego, nombre propio, de clara procedencia raciniana, Enona y Teramenes. El primero de ellos, Enona, castellanización obvia de Oenone, la nodriza de Fedra en el drama de Racine⁵, corresponde muy bien a la descripción que de ella hacía el dramaturgo francés en su Reparto: “nourrice et confidente de Phèdre”; dado el anacronismo que significaría ponerle una nodriza a Fedra en tiempos modernos, Enona será la íntima confidente de Fedra, su amiga inseparable y su consejera; sin

⁵ Sigo la edición Racine 1931.

embargo, como en la reescritura de Ortiz la relación entre Fedra e Hipólito es cosa conocida desde el comienzo, la “dueña” (así le llama Fedra) no va a tener el importante papel que desempeña primero en Eurípides, después en Séneca, como intermediaria en los amores de Fedra por su hijastro.

Teramenes carece de precedente en el tragediógrafo griego y en el latino; Racine lo incorpora en su *Phèdre* como “gouverneur d’Hippolyte”, según la indicación del Reparto. En el drama francés, su papel resulta verdaderamente interesante: en primer lugar, en el Acto primero Esc. 1, en diálogo con Hipólito, del que resulta guía y consejero comprensivo, función que mantendrá a lo largo de la obra; desde el punto de vista dramático, además destaca su difícil cometido en el Acto V Esc. 6, en la larga tirada de 72 versos (1498-1570) en que narra a Teseo el desgraciado final de Hipólito, a semejanza de los prolijos relatos del Mensajero en el *Hipólito* de Eurípides (1173-1254) y en la *Fedra* de Séneca (1000-1114). En la reescritura de Ortiz, Teramenes no ocupa un papel tan relevante como en Racine, ni mucho menos; para empezar, su función es distinta, pues no se presenta como el ayo y sensato consejero de Hipólito, sino como uno de sus amigos, un joven superficial, divertido, con el que mantiene diversiones de todo tipo, que alternan con sus relaciones con Fedra:

Teramenes - La escena primigenia: Papá viola a mamá, yo quiero ser papá.
¿Por qué no te dedicas a lo de siempre? He visto Edipos mal digeridos, pero el tuyo...

Hipólito - Edipo no. Esto no es Edipo, esto es muy fuerte.

Teramenes - Por eso.

Hipólito - ¿Por qué no te ocupas del tuyo?

Teramenes - ¿De qué?

Hipólito - De tu Edipo. Cada cual se lo resuelve como puede: tú con tus amiguitos, el otro con su novia tan seriecita, y yo...

Teramenes - Con tu mamaíta.

Hipólito - Fedra no es mi madre.

Teramenes - Ya, pero es la mujer de tu padre. Viene a ser lo mismo.

Hipólito - Cada vez que le pone la mano encima...

Teramenes - Lo que te fastidia es pensar que tal vez tiene más experiencia. Los maduritos no se lo hacen mal. Necesitan estimulantes pero...

Hipólito - ¡Cállate!

Teramenes - Estás hecho un muermo y yo me largo. Cuando quieras volver, estamos donde siempre. (24-25)

La relación de amistad, por así llamarle, entre Hipólito y Teramenes se mantendrá siempre, como un elemento más para definir una situación de libertad en los comportamientos sexuales que explica los cambios experimentados en la historia dramatizada. En la salida ya hacia el desenlace, en la Esc. XIII, Fedra explica con todo desenfado:

Fedra - ...Enona, ¿sabes que Hipólito ha prometido presentarme a sus amigos? Cualquiera de estas noches vendrá Teramenes. Me habla tanto de él que ya casi le conozco como si yo misma fuera Hipólito. Es un muchacho encantador, sensible, delicado, inteligente. Hipólito le adora y yo ya sabes que adoro todo lo que adora Hipólito.

Enona - Donde caben tres, caben cuatro. Esperemos que a Teramenes le gusten también los alhelíos. (63-64)

De los personajes restantes, que no cuentan con nombre propio, adquiere un relieve especial la denominada Mujer, que ocupa junto con Hipólito toda la Esc. VII para impartir toda una lección de sexualidad desde su ideología feminista militante. Su primer parlamento plantea claramente su forma de pensar y sus reivindicaciones:

Mujer - Pareces muy joven y antes de que digas nada, tengo que darte algunas lecciones: ante todo igualdad, querido. Tú y yo somos iguales. ¡Qué yo tengo y tú no y que tú tienes y yo no! Eso es lo de menos, reducto de una ideología burguesa y decadente que dictamina que el poder, vuestro poder, reside en el faaaloo. ¡Aaay, se me llena la boca al decirlo! ¡Así sois todos, prepotentes, machistas, desaprensivos, explotadores, y en el fondo impotentes! ¿Podrás creerte que últimamente no consigo encontrar uno sólo que funcione bien? El sexo, querido mío, es un arte, o más bien una práctica... una práctica tan sana y tan necesaria como el comer. Yo por lo menos, un día sí y otro no, si no me pongo inaguantable, insoportable, te lo juro. Pero ¡luego te llevas cada chasco! Porque en esto, como en todo, se trata de saber, de combinar la técnica, vamos. Y vosotros, mal acostumbrados como estáis os creéis que podéis seguir aprovechándoos de nosotras. Pero no, rico, ¡eso se ha acabado! Yo soy tan dueña de mi goce como tú lo eres del tuyo. Repite conmigo: ¡La mujer es mi igual! ¡La mujer es tan hombre, como yo soy hombre! La culpa, en el fondo la tiene el lenguaje. Deberíamos utilizar un género neutro (31-32)

Menor importancia tienen el Camarada de Hipólito que aparece en la Esc. VII, al que ya he tenido ocasión de aludir; la Gitana y el Gitano que representan en la Esc. XI un desenlace trágico de la trama, semejante al tradicional; el Amigo de Teseo que juega con él a las cartas en la Esc. XII. Son personajes sin interés propio, pero que sirven a Lourdes Ortiz para perfilar aspectos de personajes importantes, o para complementar su visión general de la obra. Esta multiplicidad no le plantea problemas a la autora: como experta indudable en la praxis teatral, sabe que puede recurrir con facilidad a la interpretación de varios papeles no centrales por un mismo actor o actriz. De hecho, en el estreno de *Fedra* en el año 1984, en Sevilla, Lourdes Ortiz, que dirigía la representación, confiaba a la actriz Marta Barco los papeles del Personajillo A, Enona, La

feminista y La gitana, mientras que el actor Jesús Prieto desempeñaba los del Personajillo B y El camarada⁶.

Un papel de mayor consideración es el que desempeñan Personajillo A y Personajillo B, émulos del Coro en las tragedias antiguas, pero que precisamente sirven para diluir el carácter posiblemente trágico del desarrollo argumental, hasta que al fin, en la Esc. XII y la Esc. XIII representen un papel fundamental a la hora de transmutar el género dramático de la *Fedra* de Lourdes Ortiz de una tragedia en una comedia.

5. ALUSIONES A LAS VERSIONES ANTERIORES

De las incontables versiones teatrales, narrativas o poéticas que a partir de la más antigua conservada, el *Hipólito* (portador de la corona), estrenada por Eurípides⁷ en el año 428 a. C., han tratado de diversas maneras la historia de Fedra e Hipólito, hasta la estrenada por Lourdes Ortiz en 1984, nuestra dramaturga muestra señales obvias, y ofrece además pruebas abiertas, de haber tenido presentes tan solo tres: el referido *Hipólito* de Eurípides, la *Fedra* de Séneca, la *Phèdre* de Racine, no sé si en su original francés, o en alguna de las varias traducciones, generalmente muy aceptables, existentes en español⁸. Tampoco puedo asegurar que no conociese la *Fedra* de Miguel de Unamuno, si bien no he conseguido encontrar huella alguna aparente del drama de nuestro gran filósofo. En cambio, teniendo en cuenta la edad de Lourdes Ortiz y su movida biografía en los ámbitos literarios y artísticos de los años 60 y 70, me atrevo a conjeturar (me gustaría poder preguntárselo) que conociese dos películas, muy importantes en su momento: la *Fedra* (1956) dirigida por Manuel Mur Oti, con intrerpretación de Emma Penella, Vicente Parra y Enrique Diosdado en los papeles correspondientes a los clásicos Fedra, Hipólito y Teseo⁹, y la *Phaedra* (1962) dirigida por Jules Dassin, con Melina Mercouri, Anthony Perkins y Raf Vallone en los tres papeles fundamentales¹⁰.

Ortiz, según ya he referido más arriba, juega metateatralmente con sus modelos, cuando Hipólito se autopresenta en la Esc. II, comparándose con el

⁶ Datos que constan en la primera página de la edición de *Fedra*, Madrid, 2013. Sin embargo, la lista no está completa, lo que me hace pensar que es muy posible que Lourdes Ortiz prescindiera en aquella ocasión de algunos pasajes del texto definitivo, en concreto de las escenas XI y XII (la Gitana y el Gitano; el juego de cartas de Teseo con el Amigo). He realizado la prueba de seguir el conjunto sin esos tres personajes, y la obra prácticamente no se resiente.

⁷ Cf. Pociña, López 2016: *passim*.

⁸ Cf. por ejemplo: Racine 1944, 1982, 1999.

⁹ Cf. Salvador Ventura 2008: 503-524; cf. también Mariño Sánchez-Elvira 1997: 111-125; Mariño Sánchez-Elvira 1997: *Metakinema* www.metakinema.es/metakineman0s1a1.html

¹⁰ Cf. Lavagnini, R. (2003), "Fedra al cinema", *Dioniso*: 242-245; Salvador Ventura 2008; Rubino, M. (2009), "Margarita Liberaki", in Rubino, M., *Fedra per mano femminile*. Genova, Il melangolo: 67-73.

personaje de “versiones anteriores”, en las cuales quedan aludidas las de Eurípides, Séneca y Racine. El recurso, verdaderamente sorprendente, resulta un hallazgo.

No menos sorprendente es, poco después, una cita directa de la *Fedra* de Séneca, en la Esc. III:

Personajillo B - No, no es su hijo; pero como si lo fuera; es el hijo del marido.

Personajillo A - ¿Y qué?

Personajillo B - Pues eso. ¡Un lío! Lo decía Séneca: “¿Te propones confundir los tálamos del padre y del hijo y concebir en tus flancos una prole mezclada?”

Personajillo A - Pero esta Fedra no tiene problemas. Toma anticonceptivos. Luego lo de la prole son pamemas. (20)

El pasaje es fácilmente localizable: se trata de una pregunta de la Nodriza a Fedra, 171-172: *miscere thalamos patris et gnati apparatus / uteroque prolem capere confusam impio?*¹¹.

En la Esc. 4 de nuevo se rompe la ficción escénica, recordando el estilo grandilocuente de uno de los precedentes, Racine. Ante un comentario de Terámenes sobre la forma extraña de hablar Hipólito, éste le contesta: “Necesitaría que Racine me diera el tono preciso. Cuando quiero ponerme apasionado, caigo en la cursilería” (23).

En la Esc. 12, cuando los personajillos del coro proyectan qué debe hacerse con Fedra y con los demás personajes, según pronto comentaré, Personajillo A recuerda que murieron suicidándose “La de Eurípides, la de Séneca. Todas tuvieron una muerte honrosa” (60). En su absoluta independencia con respecto a sus hipotextos, se nota que a Lourdes Ortiz le ha parecido un recurso simpático, tal vez por totalmente inusual, poner en boca de sus personajes el nombre de los tres grandes dramaturgos-modelo.

6. DESMITIFICACIÓN TOTAL. DESTRUCCIÓN DE LA TRAGEDIA

Desde el primer momento del desarrollo de la trama, nuestra autora va preparando el camino de una desmitificación total de la multiseccular leyenda del enamoramiento de Fedra de su hijastro Hipólito. Alejándolos del incierto tiempo mítico, Ortiz los trae a un tiempo actual, a su tiempo, la controvertida década de los años 80 del siglo pasado, que ella trata con toda desenvoltura, con absoluta carencia de perjuicios, tal como lo hace por ejemplo en las atrevidas páginas de su novela *Antes de la batalla*, escrita algún tiempo después que *Fedra*¹².

¹¹ No he conseguido identificar la procedencia de esta versión entre las diversas traducciones impresas; pienso que es posible que se deba a la propia Lourdes Ortiz.

¹² Ortiz 1992.

Puesta a desmitificar, Ortiz conserva la base argumental, que resulta ser un amor inconveniente, socialmente inconveniente, familiarmente inconveniente, políticamente inconveniente: una madrastra y un hijastro. Sin embargo, la fuerza trágica se pierde ya desde el comienzo, pues en el punto de partida Fedra ya tiene una relación sexual completa con Hipólito, punto al que jamás se llegaba en las versiones clásicas: no olvidemos que Eurípides nunca juntaba a los dos personajes en una misma escena. De este modo, el argumento nos hará asistir a una normalización progresiva, por así decirlo, de la relación sexual, en la que más o menos se va admitiendo su posibilidad, su normalidad, casi casi su conveniencia.

Quedaba, pues, a medida que nos acercamos al final de la obra, destruir su carácter trágico, es decir, transmutar su género de tragedia en una comedia. Ello ocurre en dos momentos distintos, cada uno con su sorpresa, en la Esc. XII y en la Esc. XIII.

En la Esc. XII, dividida en dos partes, asistimos en la segunda de ellas al planteamiento del desenlace que realizan los dos personajes menos trágicos de toda la obra, Personajillo A y Personajillo B, que curiosamente han desempeñado un papel tan consustancial a la tragedia clásica como es el de Coro. Lourdes Ortiz se ríe del problema de un desenlace trágico de este modo:

Personajillo A - ¿Qué hacer con la adúltera?

Personajillo B - Muerte por lapidación.

Personajillo A - ¿Y con el hijo infiel?

Personajillo B - Muerte también.

Personajillo A - El suicidio, por ejemplo.

Personajillo B - El suicidio siempre es bueno para estos casos: es limpio, es discreto, es oportuno y además es elegante. En todas las épocas ha habido héroes suicidas.

Personajillo A - Romeo y Julieta.

Personajillo B - Nerón.

Personajillo A - Sócrates.

P Personajillo B - Luis de Baviera.

Personajillo A - Agustina de Aragón.

Personajillo B - No. Agustina de Aragón no.

Personajillo A - Es cierto. Me dejaba llevar por el ritmo. Pero sí Madame Butterfly.

Personajillo B - Sí, en el Japón es una costumbre completamente establecida.

Personajillo A - ¿Y Fedra?

Personajillo B - ¿Qué Fedra?

Personajillo A - La de Eurípides, la de Séneca. Todas tuvieron una muerte honrosa. Y los dioses, como es debido, castigaron también a Hipólito. Y eso que siempre había dicho “no”. En nuestro caso es mucho más sencillo. ¡Fedra

debe morir!

Personajillo B - ¡Hipólito debe morir!

Personajillo A - Oye, pero ya no se lleva.

Personajillo B - ¿El qué?

Personajillo A - La muerte trágica, la muerte por amor. Tristán... Tal vez debería morir Teseo. Al fin y al cabo es deber del viejo ceder el sitio al joven.

Personajillo B - ¿Y si mueren los tres? A mi me gustan los finales terribles, apoteósicos, llenos de lagrimas, de grititos desahogados y con mucha sangre.

Personajillo A - Además ya lo han pasado suficientemente bien. No es justo que en este valle de lágrimas, adonde venimos todos a sufrir, se produzcan excepciones. (59-60)

Sigue un largo debate de este curioso Coro, y llegamos a la Esc. XIII y última, con el desenlace más feliz que hubiéramos podido imaginar:

Fedra - Enona... ¿A qué día de la semana estamos hoy? Cada vez soy más distraída.

Enona - A jueves. Y como es jueves hoy le toca a...

Fedra - ¡A Hipólito! ¡Qué tonta soy, he encargando alhelies y a él le enferman los alhelies! Con esto del calendario, me armo un lío. Manda corriendo que los retiren. El sabe que los alhelies son la flor favorita de Teseo y podría molestarle.

Enona - El lunes pasado también te equivocaste con la cena. Teseo aborrece el pescado.

Fedra - Sí, pero eso no fue culpa mía sino tuya. Cambiaron sus días sin avisarme. Yo ya me había habituado a que los lunes le corresponden a Hipólito. Por lo general sus amigos ese día duermen la resaca del fin de semana y prácticamente no hacen nada interesante. Enona, ¿sabes que Hipólito ha prometido presentarme a sus amigos? Cualquiera de estas noches vendrá Teramenes. Me habla tanto de él que ya casi lo conozco como si yo misma fuera Hipólito. Es un muchacho encantador, sensible, delicado, inteligente. Hipólito lo adora y yo ya sabes que adoro lo que adora Hipólito.

Enona - Donde caben tres, caben cuatro. Esperaremos que a Teramenes le gusten también los alhelies.

Fedra - ¡Ay, dueña! Soy la mujer más afortunada de la tierra. ¿Te acuerdas hace sólo un mes cuando todo parecía imposible y yo estuve muerta? (63-64).

Esta reescritura de Lourdes Ortiz es buen testimonio de que los recursos inmanentes en las tragedias y en las comedias de los grandes clásicos de Grecia y de Roma carecen por completo de límites para la inspiración.

BIBLIOGRAFÍA

- Lavagnini, R. (2003), «Fedra al cinema», *Dioniso* n. s. 2: 242-245.
- Mariño Sánchez-Elvira, Rosa M. (1997), “Teseo, Fedra e Hipólito en el cine”, *Est. Clás.* 39: 111-125.
- Mariño Sánchez-Elvira, R. M. (1997), “Fedra (M. Mur Oti, 1956)”, *Metakinema* www.metakinema.es/metakineman0s1a1.html
- Ortiz, L. (1992), *Antes de la batalla*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Ortiz, L. (2013), *Fedra*. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Pociña, A. López, A. (2008), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Universidad de Granada.
- Pociña, A. López, A. (2016), *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada, Editorial Universidad de Granada: 11-27.
- Racine, J. (1931), *Oeuvres. Tome Quatrième*. Dubech, L. (ed.). Paris: La Cité des Livres.
- Racine, J. (1944), *Fedra. Andrómaca. Británico. Ester. Trad.* Lamarque, L. Buenos Aires; Editorial Losada.
- Racine, J. (1982), *Andrómaca. Fedra*. Intr., trad. y notas de Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Planeta.
- Racine, J. (1999), *Andrómaca. Fedra*. Náñez, E. (ed.). Trad. Fernández Lladó, M. D. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ragué Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro: 129-134.
- Rubino, M. (2009), “Margarita Liberaki”, in Rubino, M., *Fedra Per mano femminile*. Genova, Il melangolo: 67-73.
- Salvador Ventura, F. (2008), “Filmando Fedra en España (Manuel Mur Oti, 1956) y Francia (Jules Dassin, 1962)”, in Pociña, López 2008: 503-524.

**UNHA TARDIÑA EN MITILENE DE ANDRÉS POCIÑA, UNHA
RECONSTRUCCIÓN DO MUNDO SÁFICO**
(*An evening at Mitilene by Andrés Pociña, a reconstruction of the Sapphic world*)

M^a TERESA AMADO RODRÍGUEZ (mariateresa.amado@usc.es)
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO - *Unha tardiña en Mitilene* recrea o universo sáfico no marco da vida cotiá partindo dos fragmentos conservados da autora. Neste traballo estudamos as diferentes formas que emprega Pociña para integrar os textos da poeta grega como hipotextos da súa obra.

PALABRAS CHAVE - Safo, Pociña, teatro, tradición clásica, estudos de recepción.

ABSTRACT - *Unha tardiña en Mitilene* reproduces the Sapphic universe within the framework of daily life using the fragments kept from the authoress. In this paper we analyse how Pociña integrates the texts written by the Greek poetess as hypotexts of her work.

KEYWORDS - Sappho, Pociña, theatre, classical tradition, reception studies.

Cando pases á beira da tumba eolia, estranxeiro, non digas
Que eu, a cantora de Mitilene, morta estou.
A tumba construírona mans de homes, e tales obras
de mortais corren velozes ao esquecemento.
Pero se verificas en min a calidade das Musas,
-nos meus nove libros dediqueilles cadansúa flor-
Saberás que eu esquivei as tebras do Hades, e non haberá sol
que descoñeza o nome da poeta Safo.

OUTRA VEZ SAFO

Seis séculos despois da morte de Safo, o poeta Marco Tulio Laurea escribía este fermosísimo epitafio no que o último verso agoira memoria eterna para a gran poeta eolia¹. Vinte séculos pasaron desde aquela e *Unha tardiña en Mitilene* de Andrés Pociña é unha proba máis non só da perdurabilidade do seu recordo, senón tamén do poder de sedución que o seu universo vital segue exercendo no mundo de hoxe, a xulgar polo éxito co que un público entusiasmado acolleu cada unha das representacións da obra que se fixeron en España e Portugal².

¹ AP 7.17. A tradución é miña.

² A obra estreouse o 25 de xuño de 2010 na Aula Magna da Facultade de Filosofía e Letras de Granada e desde aquela representouse en varios lugares de Andalucía e no Museu Machado de Castro de Coimbra. O 14 de abril de 2015 volveu ao escenario onde se estreara.

Non é a primeira vez que o autor encontra en Safo a inspiración para os seus escritos en prosa ou en verso, artigos, relatos curtos e poemas, movido pola adoración sen límites que confesa sentir por esa muller, á que, por ser referente de moitísimas escritoras, tamén escritores, de todos os tempos, ten cualificado de ‘nai poética universal’³. ‘Nai’, así en galego, porque esa é a lingua na que Pociña dá forma ás súas creacións literarias e na que, polo tanto, orixinalmente escribiu este texto, igual que as súas outras pezas dramáticas de tema clásico, *Medea en Camariñas* e *Antígona ante os xuíces*. As tres foron publicadas xuntas en versión castelá en 2015⁴, de *Unha tardiña en Mitilene* editouse tamén unha tradución portuguesa⁵, pero, non sendo *Medea*⁶, das outras dúas lamentablemente permanecen inéditas as versións na lingua na que foron concibidas. Con todo, este estudo está feito sobre o texto galego inédito que o autor nos facilitou. Para el o noso agradecemento⁷.

A VIDA COTIÁ COMO MARCO

A partir dos fragmentos de Safo e dos controvertidos testemuños sobre ela que a Antigüidade nos transmitiu, os filólogos debaten desde hai séculos a relación da poeta coas destinatarias da súa poesía, o contexto no que se interpretaban os poemas e a función que estes tiñan no marco das representacións, non sempre tendo en conta a necesaria perspectiva antropolóxica e histórica e moitas veces coas restricións impostas por criterios morais inapropiados. Por todo iso nin se chegou, nin poida que se chegue nunca, a unha conclusión irrefutable sobre a famosa cuestión sáfica⁸. Pero Pociña, desposuído de calquera prexuízo moral e con escaso interese polos aspectos máis estreitamente vencellados a un contexto desdebuxado polo tempo, centra a súa atención na persoa, na muller, poñendo en primeiro plano o amor e a dolor da ausencia, a traizón e os celos, en definitiva as experiencias e sentimentos inherentes á condición humana, e polo tanto universais e intemporais, que tan ben soubo expresar Safo nos seus versos. Isto non quere dicir que vaíamos atopar unha dislocación espacial ou temporal, como en *Medea en Camariñas*, o que desaparezan por completo os elementos polémicos da tradición, como a homosexualidade, ou como a visión

³ Pociña Pérez 2007: 10. Unha exposición polo miúdo de toda a produción do autor arredor da figura de Safo pode verse en Pociña Pérez 2009a.

⁴ Pociña Pérez 2015.

⁵ Pociña Pérez 2011.

⁶ Pociña Pérez 2004.

⁷ As páxinas que citemos serán as desta versión inédita. Referirémonos a ela como Pociña 2009b, porque esa é a data que figura na dedicatoria. A numeración dos fragmentos de Safo é a da edición de Voigt 1971.

⁸ Unha panorámica xeral sobre as catro liñas interpretativas analizadas á luz dos fragmentos en Lardinois 1994.

do círculo sáfico, en palabras de M^a Fátima Silva, como “un grupo destinado a formar filhas de boas familias para cumprirem a misión que a sociedade grega lles atribuíu, o matrimonio e a maternidade”⁹, senón que Lesbos e o mundo no que viviu Safo se integran na obra debuxando unha ambientación evocadora e envolvente, como marco necesario que acolle e sostén os elementos esenciais cunha naturalidade que evita calquera determinismo interpretativo. O patio dunha casa de Lesbos, de paredes brancas e testos verdes floridos de xeranos, acolle un grupo multicolor de rapazas novas e a súa mestra Safo, de idade xa madura e coa traza sobria que lle dá o seu atuendo branco¹⁰. É a atardecida dun día tórrido, as protagonistas parecen espertar do letargo e volver á vida cando a calor comeza a ceder. Na intimidade do *oikos* o alivio que trae o xa próximo solpor invita á conversación relaxada, que pon ante os espectadores os aspectos máis triviais da convivencia. Polos fragmentos coñecemos só o máis sublime e impercedeiro do mundo de Safo e agora Pociña reconstrúe a súa vida cotiá coas miserias e debilidades nas que todos nos recoñecemos, os sentimentos menos nobres, as leas, os celos, as pequenas mentiras, o aburrimiento, a fatiga das tarefas domésticas, o malestar físico. Así vemos, por exemplo, os enganos de Filenis, o cansazo de Telesipa despois dun pedazo caleando as paredes do patio, a Xirina bordando o seu enxoval, a Gonxila pintando os soportes dos testos, a Safo afectada polos efectos da calor ou ocupándose da compra diaria do peixe, ou como Mégara afea repetidamente os comportamentos das demais rapazas coa idea de gañar a atención preferente da mestra. Ao recrear este ambiente cotián tan alleo ao refinamento da lírica, que nos dá outra perspectiva da poeta menos idealizada, o autor emporiso non está renunciando á exquisitez do mundo sáfico dos fragmentos, senón que con gran habelencia establece varios tipos de relacións transtextuais entre estes e a súa obra, ofrecendo así unha imaxe da poeta e do seu arredor máis completa que aquela que a tradición nos deixou¹¹.

COMA UN MOSAICO

A forma máis explícita e evidente de facer presente o texto sáfico é a cita literal, integrada na obra como as teselas dun mosaico con técnicas diferentes.

O goce estético. Na máis simple, que atopamos xa nos primeiros momentos da conversa, a reprodución do fragmento ten como finalidade atender o requerimento de quen tan só desexa gozar do pracer de escoitalo, dar satisfacción

⁹ Silva 2012: 430.

¹⁰ Na obra é moi importante o aspecto visual e o contraste cromático, no só como elementos estéticos, senón como signos non verbais cargados de significado, como ben subliñou Romero Mariscal 2012: 204.

¹¹ Como sinalou Romero Mariscal 2012: 205: “El medio teatral proporciona el marco que permite hacer de los versos la auténtica figura del drama, al concentrar la atención y la inteligencia del auditorio sobre ellos”.

a quen busca únicamente o deleite estético. Así, mentres algunhas rapazas aínda ocupan as súas mans en rematar as actividades que require o mantemento da casa e outras xa descansan sentadas á beira da mestra, a serenidade do ambiente invita á conversación relaxada e Safo, aínda afectada pola dor de cabeza que lle produciu a calor, pregunta ás súas discípulas que poderían facer nesa reunión vespertina. A resposta xorde inmediatamente da boca de Mégara: “Podías recitarnos un pouco, señora. Por exemplo eses poemas que andabas a escribir esta mañá”, e as voces das outras axiña se unen entusiasmadas, dando mostras dunha adoración sen límites pola mestra. Pero, como sinalou Fátima Silva, na estratexia pedagóxica de Safo está a estimulación do empeño e o esmero¹², e como os versos aos que se refire Mégara no foron traballados dabondo, a mestra non considera adecuado que sexan difundidos, nin sequera ante un auditorio tan reducido e íntimo. Entón é a propia discípula a que, gabando a capacidade expresiva de Safo, inclúe a primeira cita textual da obra, recordando con enorme compracencia estes versos:

Amor axitou as entrañas miñas
como un vento que baixa o monte abatendo as aciñeiras¹³.

Máis adiante será a propia autora, ao lle pedir Xirina que llea dea a coñecer un adianto do que está a compoñer para a súa próxima voda, a que reproduza o epitalamio: “Arriba a viga mestra, himeneo!”¹⁴, malia non estar completamente terminado, segundo ela di.

Unha variante desta técnica consiste en traspasar a propia Safo a unha das rapazas o protagonismo da recitación, polo xeral co pretexto do cansazo ou polo fastío de repetir sempre o mesmo. Así cando Mégara solicita que recite unha vez máis os versos da famosa Oda de Lonxino, a poeta deixa a Irana, a súa preferida, a que “os comprende mellor que ninguén”¹⁵, o honor de declamala.

A exégese. Pero ao longo da peza dramática a técnica vai variando. O autor recorre alternativamente a outros medios para integrar as citas que dan lugar a relacións transtextuais máis complexas. Nos momentos nos que a poeta se abandona aos recordos de experiencias pasadas e fai partícipes deles ás mozas, no medio do relato van xurdindo os versos inspirados pola peripecia amorosa, que así adquiren todo o seu sentido. O exemplo máis significativo atopámolo na historia de Atis, que a mestra, bastante celosa da súa intimidade, accede a

¹² Silva 2012: 423.

¹³ P. 25, fr. 47 V.

¹⁴ P. 33, fr. 111 V.

¹⁵ P. 30. De todas as rapazas é Irana a que ten unha sensibilidade máis exquisita e máis calidades para a creación poética. Safo nalgún momento da obra deixa entrever sentimentos por ela semellantes aos que tivo por Atis no seu día.

contar ante a insistencia das discípulas. Nun longo parlamento vai debullando os detalles da relación que tanto a marcou e que foi un estímulo creador tan importante para ela pola intensidade dos sentimentos encontrados que lle fixo experimentar¹⁶. Ao desvelar os pormenores das súas vivencias máis íntimas e relacionar con eles os fragmentos da súa obra, a Safo de Pociña está facendo unha verdadeira exégesese deses textos, contextualizándoos e desentrañando o seu verdadeiro significado, en definitiva desvelando o que a crítica intenta descubrir desde hai tantos séculos. Así nos percatamos de quen é a destinataria desta agresión verbal:

E morta xacerás, e non haberá un día nin un recordo de ti
nin xamais no futuro: porque non participas das rosas
de Pieria; mais, invisible mesmo na mansión de Hades,
irás errante entre apagados mortos, caída do teu volo¹⁷.

Ata o momento só sabíamos por Plutarco da súa incultura e insensibilidade e tamén da súa opulencia¹⁸, pero a nosa Safo de ficción revela que os groseiros desprezos de Atis á súa poesía (“contestoume de xeito moi desairado que estaba dos meus versos ata o forro da cona. Perdoádeme, esas foron as súas verbas, nunca antes oídas na miña vida: ata o forro da cona”¹⁹), motivaron tan duras palabras.

O texto como inspiración. Unha terceira forma de integrar unha cita é utilizala como pretexto de estímulo para a inspiración artística. Conforme á tradición, Filenis refírese ao fogar que comparten con Safo como “esta residencia túa e das musas”²⁰, divindades invocadas a miúdo polas rapazas quizais cun sentido cultural que vai máis alá dun xesto cotián²¹. Como corresponde a tal título, dentro da casa cultívanse as artes como parte da educación que prepara ás discípulas para a súa futura vida de esposas e nais, e Safo exerce permanentemente o seu maxisterio intentando facer proveitosa cualquera actividade, mesmo as desenvolvidas nos relaxados momentos de lecer²². Por iso propón un

¹⁶ A historia que conta Safo comprende desde o momento en que coñeceu a Atis, sendo case unha nena, ata o abandono. O recordo nostáxico das súas noites de amor na praia é a reelaboración dun relato breve do propio Pociña, “Solpor. Safo de Lesbos, 596 a.C.” publicado en Pociña 2000: 15-18.

¹⁷ P. 38, fr. 55 V. A supervivencia a través da participación no mundo da poesía é un valor común do auditorio de Safo. Esta memoria desempeña unha función semellante ao *kléos* da épica que tamén traspasa os límites da morte física. Vid. Aloni 1997: LXXII.

¹⁸ Vid. Plu. 646e; 145f.

¹⁹ P. 38.

²⁰ P. 31. A *moisopólon dómos* do fr.150 V.

²¹ Así o suxire Silva 2012: 421: “ao autor não é estranho o sentido cultural que Afrodite e as Musas poderán ter em Safo”.

²² Superada a idea da casa de Safo como un pensionado de señoritas, que Wilamowitz

xogo poético educativo, alentando ao seu auditorio a que non se quede só no goce estético de escoitar un poema, senón que utilice a beleza da poesía para a creación literaria. Con isto busca ademáis estimular o espírito agonai que preside o desenvolvemento de todas as actividades no mundo grego como medio de acadar a excelencia. As rapazas deberán buscar unha continuación para os versos que ela recita:

Púxose xa a lúa
e as Pléiades; mediada vai
a noite, pasan as horas,
mais eu adormezo soa²³.

E aínda que a creación da súa mellor discípula, Irana, capaz de imitar á mestra con indiscutible calidade, probará a pertinencia do xogo e a eficacia do método, a reacción de Mégara dá conta dos riscos dunha rivalidade mal entendida contaminada polos celos, pois, empeñada en ser sempre a primeira para gañar a preferencia de Safo, a moza non dubida en facer trampa recitando como propios versos da poeta. Con este procedemento Pociña integra no texto dramático outro fragmento literal, ao tempo que advirte ao espectador sobre posibles efectos na peripecia da transmisión textual²⁴:

As estrelas arredor da fermosa lúa
de novo agachan o seu resplendor
cando na súa plenitude chea alumea
a terra enteira...²⁵.

Pero os versos de Safo son, en palabras do propio Pociña, “portadores de incontables sugerencias”²⁶ e na súa casa cultívanse máis artes que a poesía, pois entre as súas estratexias pedagóxicas está procurar o desenvolvemento das habilidades nas que cada unha destaca. Gonxila, que vemos pintando o soporte dun testo, revélase tamén como a máis cualificada para a pintura artística e promete á mestra un cadro sobre o nacemento de Afrodita. A dificultade para captar a esencia da divindade queda resolta pola artista acudindo ao texto sáfico como fonte de inspiración para a súa obra, introducindo con este recurso os primeiros versos do Himno a Afrodita:

propuxera para defender a Safo das acusacións de homosexualidade, a escenificación de Pociña parece encaixar máis coa idea de Calame, para o que a educación que a poeta daba ás mozas as preparaba para seren adultas e integrárense na vida social. Vid. Calame 1996.

²³ P. 25, fr. 168b V.

²⁴ Vid. Silva 2012: 424.

²⁵ P. 25, fr. 34 V.

²⁶ Pociña 2009a: 371.

Mais eu colocareime ante a táboa, coas pinturas, e comezarei a traballar recitando aqueles teus versos

“De polícromo trono, inmortal Afrodita
filla de Zeus que argallas intrigas, suplícoche:
nin a tormentos nin a angustias sometas,
señora, o corazón meu...”
Esa será a miña inspiración²⁷.

Desta maneira o cadro será a materialización da epifanía da deusa que se reclama na seguinte estrofa, unha especie de continuación do poema, e as dúas artes amosaranse como partes complementarias dun todo harmónico.

COMA UN PALIMPSESTO

A cita literal non é a única forma de estar presente o texto Sáfico na obra de Pociña. Se no nivel da ficción os personaxes, por distintas razóns, reproducen con recorrencia os fragmentos, no nivel da creación entre estes e a obra dramática establécense unhas relacións de intertextualidade diferentes e máis complexas, pois o autor bota man dos materiais clásicos, reelabóraos imprimíndolles o seu selo persoal e obtén como resultado unha obra nova e orixinal que conserva as pegadas do texto anterior como se dun palimpsesto se tratase. En realidade é unha técnica semellante á que o autor emprega no seu “Comentario a seis fragmentiños de Safo”²⁸, só que mentres alí o molde formal está máis próximo ao fragmento que o inspira, neste caso requírense transformacións máis fondas, pola condición da nova creación, porque se empregan a un tempo unha gran cantidade de textos que constitúen a rede sobre a que se crea a obra dramática. En efecto, os motivos e os elementos temáticos do mundo sáfico están onnipresentes no texto de Pociña: o amor e o desamor, as escenas de exaltación dos sentidos, o matrimonio, as rivalidades entre grupos, e detrás deles translócense os fragmentos que os inspiran. Vexamos un par de exemplos. Unha das mozas do círculo, Xirina, a que máis se axusta ao estereotipo feminino do momento, que acepta como algo natural o matrimonio concertado polas familias e aprendeu xa todo o necesario para exercer a función que se espera dela, mentres borda unha peza para o seu enxoval, suspira e di: “Xa vedes, amigas: dentro de quince días estarei en Mileto, en brazos de miña nai, e dentro de dous meses en Sardis, señora por fin dunha casa miña...”²⁹. Unhas páxinas máis adiante, cando Irana lle canta

²⁷ P. 27, fr. 1 V.

²⁸ Pociña Pérez 2005. Trátase de seis textos poéticos en estrofas sáficas inspirados por cadanseu fragmento da poeta.

²⁹ P. 34.

o que compuxo para a súa voda, a moza, emocionada, manifesta: “Lembrareime de vós todas cando ma canten o día da miña voda. E despois aprendereina eu mesma, e cantareina pensando en ti, Irana, cando estea na miña casa, tecendo nas tardes interminabeis da primavera”. Estas últimas palabras, que inclúen a imaxe tópica da muller no *oikos*, encamiñannos ás poesías da memoria, recordo dun amor ausente. Entre os fragmentos de Safo encontramos bastantes mostras delas motivadas pola temporalidade da convivencia coas rapazas do seu círculo. Pero a referencia ao canto e, sobre todo, a mención de Sardes, remiten indudablemente aos primeiros versos do fr. 96 c Voigt:

...en Sardes...
Moitas veces dirixindo o pensamento aquí...
Como... louvabamos...
Comparábate en todo a unha deusa,
E moito gozaba do teu canto;
Agora ela resplandece entre as mulleres de Lidia...³⁰.

Neles é Atis o motivo da señardade dunha mujer descoñecida. O autor, nunhas transformacións que no traizoan o sentido do orixinal, dálle identidade facendo a Xirina protagonista do recordo, pero xa non de Atis, senón de Irana, e cambia o tempo do pasado ao futuro, pero a idea básica do fragmento mantense.

Esta Xirina de Pociña, malia a súa conformidade co destino que outros trazaron para ela, recibiu de Safo unha educación que lle abriu os ollos e a fixo consciente da triste realidade do mundo feminino. As expectativas de felicidade no matrimonio que traía cando chegou á casa da poeta xa no son as mesmas. Agora descubriu outro universo de poesía e beleza e sobre todo unha idea do amor que en nada se parece á que tiña uns meses antes. A ela, como a ese pequeno grupo que forma o círculo sáfico, a educación levouna ao descubrimento de si mesma e liberou a súa alma, pero tamén á frustrante convicción de que pouco poden facer para cambiar a curto prazo as condicións das mulleres. Por iso, aínda que confía en adaptarse á súa futura condición de esposa e nai, está decepcionada e ten medo, pois en Sardes xunto ao seu home vivirá en función dos desexos e as necesidades da súa familia e esa identidade como persoa que descubrira esvaecerá. A expresión dos medos da rapaza concrétase na nova imaxe do noivo, antes idealizada, agora despoída de todo idealismo:

E cada noite que pasaba, cada historia nova, cada poema nunca antes escoitado, ían empequencendo o que no meu corazón, antes, en Mileto, fora a imaxe adorable do meu Eucarion, alto e fermoso como un Ares guerreiro. Ese

³⁰ A tradución galega de todos os fragmentos de Safo hipotextos da obra de Pociña é de Gómez Pato 2008.

fora antes un proxecto, afondar nos seus brazos. Agora converteuse nunha dúbida, nun temor: vou a velo como é en realidade, mais ben baixo, un pouco regordecho...³¹.

A imaxe idealizada de Eucarión antes de que a educación obrase na moza a transformación correspóndese coa que Safo debuxa no himeneo que está compondo para ela e cadra cos ideais estéticos e cos tópicos xenéricos:

O noivo entra, igual que Ares,
himeneo!,
moito mais alto que un home alto,
himeneo!³².

O contraste entre as dúas formas de ver a realidade, antes e despois do proceso educativo, exprésase con esta imaxe:

Ese é o teu problema co teu Eucarión: antes de vir aquí podías comparalo cun delicado ramallo... e agora temes atopalo semellante ao tocón gordo e torto dunha oliveira vella. Un tronco engurrado e morto, nun campo deserto³³.

Tras estas palabras está o fragmento dun epitalamio da Safo histórica:

A que, amado esposo, podería con xeito compararte?
Compárote sobre todo a un delicado abrollo³⁴.

A comparación dos esposos cunha planta nova, tradicional na poesía nupcial grega, relaciona a maduración social e biolóxica dos mozos co ciclo vexetal e inteprésase como sinal de tensión emocional. Na ficción dramática a imaxe mantén íntegras as connotacións emocionais, pero asociadas á etapa anterior á maduración intelectual da rapaza³⁵. Unha vez producida esta e con ela a contemplación da realidade pura e dura e o desencanto, a Safo de ficción completa a imaxe coa do envellecemento esperable no ciclo natural das plantas e as súas connotacións de desolación e morte.

Ao longo da obra abundan exemplos coma estes nos que o paso do hipotexto ao hipertexto non require transformacións fondas. Emporiso son moito máis interesantes aqueles outros que supoñen un tratamento máis elaborado e complexo pola disparidade de referentes e contextos.

³¹ P. 28.

³² P. 33, fr.111 V.

³³ P. 72.

³⁴ Fr. 115 V.

³⁵ Vid. Aloni 1997: 188.

Sinalabamos ao principio deste traballo que as reflexións sobre temas de alcance universal e os sentimentos máis sublimes se integran no marco da vida cotiá da casa das mozas. No medio do decorrer diario da vida doméstica, prodúcense as leas propias da convivencia que se van acalmando ata desaparecer por efecto da beleza da poesía, pois no fondo hai un sentir unánime no esencial, unha *sympátheia* no sentido máis literal e clásico do termo, entre os membros desa comunidade, cunha excepción, Filenis, unha moza de bo fondo, pero allea aos gustos e sensibilidades do grupo e polo tanto de difícil encaixe no mundo sáfico. Precisamente do seu rexeitamento deste xorden os momentos máis tensos da obra, con enfrontamentos verbais moi duros que poñen en evidencia a incompatibilidade de universos diferentes. Por outra parte, na imaxe do círculo da Safo histórica que ofrecen os fragmentos, a vida cotiá está ausente e só conta a poesía, o amor e a beleza coa súa conseguinte harmonía, que ás veces se rompe por desenganos amorosos ou traizóns. Pero cando isto ocorre, coa marcha dos elementos discordantes recupérase o acougo e a vida continúa nesa burbullla ideal, aínda que na alma queden cicatrices imborrables. Estes transos e estas persoas discordantes, fóra xa do círculo, reciben as máis duras críticas de Safo e aos fragmentos que as conteñen acudirá Pociña para ir modelando o personaxe de Filenis e deseñando as situacións incómodas que provoca. Pero ao mesmo tempo botará man doutros de ton moi diferente que inseridos nun novo contexto acadarán matices insospitados.

Na súa caracterización da rapaza o autor buscará sobre todo salientar a súa desdeñosa actitude ante os elementos esenciais da educación sáfica e a repercusión que isto ten na súa concepción do amor e nas formas pouco delicadas do comportamento inadecuado que a singularizan. A discordancia co resto do grupo queda marcada xa co seu mesmo nome, pero non só por ser o único que non procede da tradición sáfica, senón tamén porque se asocia inevitablemente á prostitución, ao evocar á Filenis máis coñecida da antigüidade, a famosa cortesana de Samos, autora dun manual de prácticas sexuais, mencionada por Ateneo, xunto con Arquéstrato, como escritores de obras que enseñan a arte do bo vivir³⁶. Non é de estrañar pois, que Pociña elexira este nome para unha rapaza cuxa afixión desbocada polo sexo a leva a saltar reiteradamente as regras da casa de Safo. Este comportamento transgresor ponse de relevo mesmo antes de que pronuncie unha sola palabra. Filenis está presente en escena ao principio da obra, sentada coas demais arredor de Safo, e sen nada que a distinga aparentemente delas.

³⁶ Os nomes das outras rapazas, Gonxila, Mégara, Xirina, Irana e Telesipa, ou ben aparecen nos poemas de Safo ou os testimonios asócianos coa poeta, vid. Silva 2012: 431, n. 2. Sobre Filenis vid. Ath. 8. 235b-e. O comezo da súa obra, titulada *Tratado amatorio*, consérvase en P. Oxy. 2891. Aínda que Schlesier 2013 comprobou que os nomes que aparecen na poesía sáfica son especialmente frecuentes en escravas e cortesanas e poden ser indicio da verdadeira actividade do círculo, o público actual non os asocia a estas categorías sociais, senón ao mundo de beleza e amor que suxire a poeta nos fragmentos.

Cando a mestra a manda á cociña para que traia unha limonada que as axude a aturar os rigores do estío, a tardanza e as condicións nas que volve, nerviosa e sufocada, alertan dun problema, que debía de ser habitual, a xulgar pola rapidez da reacción da poeta:

Pois si que tardaches, nena; calquera pensaría que tiveches que agardar a que madurasen os limóns... Como si non os exprimise eu mesma ao mediodía... (*Míraa fixamente aos ollos*). ¿Onde anda o porteiro?³⁷.

Así, antes da súa primeira intervención oral, o espectador xa intúe que a moza ten relacións con ese home e que o encargo de Safo acaba de servirille de excusa para un encontro amoroso. Filenis queda xa claramente marcada como elemento discordante no círculo sáfico e, en consecuencia, como fonte de problemas e discusións. Pero a súa singularidade non é imputable a elementos circunstanciais, xa que pertence a un ambiente semellante ao das demais:

Meu pai e miña nai mandáronme contigo para facer de min unha muller elegante, distinguida, como corresponde as xentes da súa clase³⁸.

Ao contrario, está na súa propia esencia e polo tanto ten que ver con inclinacións e gustos innatos que exercen de barreira contra todo o que Safo pretende inculcarlle. Así o explica a propia Filenis dirixíndose á poeta:

Mais ti es incapaz de perdoarme que non me interesen os teus versos, nin sequer os do Poeta, nin os de Alceo, nin as cancións de Irana, nin as pinturas de Gonxila... Pois non me interesan, que lle vou facer?³⁹.

Unha Filenis que así se manifesta ben podería merecer tamén os reproches do fragmento 55 V, que Safo, noutra parte desta obra, afirmou ter dedicado a Atis, como xa vimos. Pero as palabras da rapaza lévannos á raíz do problema. O seu rexeitamento das manifestacións artísticas implica a imposibilidade de gozar dos efectos beneficiosos do proceso educativo do que forman parte, o que explica a súa actitude provocadora, as súas palabras insolentes, en definitiva, a súa falta de refinamento.

Nos seus enfrontamentos co resto do grupo pola súa actitude ante o amor heterosexual e sobre todo o sexo, detectamos moi claramente a influencia dos fragmentos 16 V e 31 V. Se no primeiro deles se contraponen en forma de priamel o ideal da poeta fronte a un canon tradicional:

³⁷ P. 26.

³⁸ P. 31.

³⁹ P. 31.

Algúns, que unha formación de cabaleiros, outros, de infantes,
Outros, de navíos, din que sobre a negra terra
Son a cousa máis fermosa; eu, aquilo que
Cadaquén ame.

a Filenis de Pociña expresa con igual eficacia a contraposición de gustos e pareceres, aínda que de forma máis agresiva, co seu rexeitamento explícito da poesía heroica e o mundo que nela se reflicte e a inclinación por placeres máis sensuais:

E mais che digo, mestra: A *Iliada* ponme enferma, con tantos heroes fermosos, fortes e valentes, que non deixan de matarse uns a outros, nunha carnicería interminable. E a ti non che parece ben que diga que me gusta un home, e que gozo cando me oprime co seu corpo, e entra por min como heroe victorioso⁴⁰.

Filenis, así llo di Safo, é unha nova Helena, que sabe polo que debece e con tal de conseguirlo é quen, como a heroína, de desafiar cualquera norma preestablecida. A rapaza, como a Safo histórica no seu poema, reivindica a capacidade e o dereito de elixir, pero neste caso non conta coa aprobación da poeta de ficción, pero non porque non asuma que a satisfacción emocional está por encima do convencional, senón porque no caso de Filenis non se trata de amor inspirado por Afrodita, senón de instintos primarios, aínda que ela non sexa capaz de distinguir a diferenza precisamente por carecer de educación espiritual. A escasa delicadeza coa que alude ás súas experiencias e desexos provoca o escándalo e a reprobación do resto do grupo. Safo dille con desprezo, “¡Que bruta es, Filenis!”⁴¹, despois de escoitar dos seus labios palabras que contraveñen os principios máis elementais da honestidade e da decencia, pois esta moza ben podería ser a destinataria do Fr.137 V que puido inspirar este aspecto do personaxe:

Mais se tiveses algún nobre ou fermoso desexo
E a lingua non remexeras para dicir algo perverso,
A vergoña non se apoderaría dos teus ollos,
Senón que falarías do que é xusto.

Na súa descrición das reaccións físicas que provocan os seus encontros sexuais ou as súas fantasías identificamos algúns dos síntomas do amor da Oda de Lonxino:

Iso é o amor! Perder a palabra, arderche a pel, tremer, sentir que se che abren as carnes, que morres... Iso é o amor! A min pásame cando teño un home

⁴⁰ P. 31.

⁴¹ P. 31.

enriba e sabe manexarme, e domíname, faime sentir dor e pracer, e obrígame a lanzar berros, e condúceme ao final aos cumios do gozo⁴².

Con estas palabras e outras intervencións de contido e ton parecido⁴³ Pociña está deseñando un personaxe caracterizado pola súa falta de moderación e pola súa incapacidade para controlar as emocións, acorde cos estereotipos masculinos da súa época, que consideraban a muller como un ser feble e inestable. Pero a pesar da coincidencia nas reaccións corporais, mentras o eu do poema sáfico é que de facer un discurso fortemente controlado⁴⁴, a intemperancia de Filenis afecta tamén á súa capacidade para controlar a súa lingua, moitas veces ferinte e ofensiva coas rapazas e sobre todo coa propia mestra, que adoito a reconven por iso e a manda calar con pouco éxito:

Cala dunha vez por todas! Non che permito que te metas nos meus asuntos íntimos, que non che interesan en absoluto. Nin unha palabra máis. Non estou disposta a consentirche tanta insolencia⁴⁵.

Nestes enfrontamentos de Filenis e Safo o autor dá forma dramática a aquilo que di o fragmento 158 V:

Cando se espalla no peito a ira
Á lingua que ladra en balde hai que lle poñer couto.

A MODO DE RESUMO

Ata aquí vimos como en *Unha tardiña en Mitilene* Pociña, fascinado pola personalidade de Safo e pola beleza dos seus versos, nos dá a oportunidade de asomarnos á intimidade do fogar onde vive coas súas rapazas, entregada á

⁴² P. 30.

⁴³ Noutro momento da obra a moza expresa outra das súas fantasías sexuais nestes termos: “Eu soñei mais dunha vez que me traxinaba un negrote, e non me tocaba con dozura, non, que va! Machucábame dunha maneira..., mais deixábame tan repleta, tan saciada, tan satisfeita!”. O porteiro, polo que sente unha atracción irresistible, encarna ese ideal que dá satisfacción aos seus desexos, e polo tanto imaxinámolo cun aspecto imponente, grande, rudo, un tanto animalizado, coma aquel do epitalamio que puido servir a Pociña de inspiración para este personaxe: “O porteiro ten pés de sete brazas, / as sandalias, a pel de cinco bois, / dez zapateiros xuntos confeccionáronas” (Fr. 110c V).

⁴⁴ A crítica viu unha suposta contradición no fragmento ao presentar unha muller con tantos síntomas físicos e, polo tanto, sen control emocional e ao mesmo tempo amosando unha absoluta lucidez mental. Clark 2001 interpretou que Safo está a facer unha parodia das características estereotipadas que os homes lle apoñen ás mulleres. O poema, segundo a autora, mostra a perspectiva feminina sobre a construción masculina da sexualidade e do desexo feminino.

⁴⁵ P.31.

fermosa tarefa de cultivar os seus espíritos. As obras constrúense a partir dos fragmentos da autora, que se insiren na ficción dramática con técnicas diferentes, ben en forma de citas literais, ben transformados e reelaborados de diversas maneiras para construír personaxes, diálogos e situacións orixinais, que recrean ante nós o máis intemporal do mundo sáfico. Por iso rematamos facendo nosas as palabras de Horacio:

E o tempo non borrou o que Anacreonte compuxo noutro tempo;
Aínda alenta o amor e viven as paixóns
Da nena eolia confiadas á súa lira⁴⁶.

⁴⁶ Hor. *Carm.* 4. 9. 9-12.

BIBLIOGRAFÍA

- Aloni, A. (1997), *Saffo. Frammenti*. Firenze: Giunti.
- Calame, C. (1996), “Sapphos’s Group: An initiation into Womanhood”, in Green, E. (ed.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 113-124.
- Clark, Ch. (2001), “The Body of Desire: Nonverbal Communication in Sappho 31 V”, *Syllecta Classica* 12: 1-32.
- Gómez Pato, R. (2008), *Safó. Cantos e fragmentos*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Lardinois, A. (1994), “Subject and Circumstance in Sappho’s Poetry”, *TAPhA* 124: 57-84.
- Pociña Pérez, A. (2000), *Quince mulleres, quince momentos*. A Coruña: Baía Edicións.
- Pociña Pérez, A. (2004), “Medea en Camariñas”, en *Premios Pedrón de Ouro. Certames XXVII (2001), XXVIII (2002), XXIX (2003)*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro, 33-53.
- Pociña Pérez, A. (2005), “Comentario a seis fragmentiños de Safo”, *Xistral. Revista lucense de creación poética* 8: 81-82.
- Pociña Pérez, A. (2007), *Tecer con palabras*. Santiago: Edicións Correo.
- Pociña Pérez, A. (2009a), “Safo”, in Pociña, A., García González, J. M. (eds.), *En Grecia y Roma, III. Mujeres reales y ficticias*. Granada: Universidad de Granada, 367-390.
- Pociña Pérez, A. (2009b), *Unha tardiña en Mitilene*. Versión orixinal galega inédita.
- Pociña Pérez, A. (2011), *Entardecer em Mitilene*, tradución do español por Maria de Fátima Silva. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Pociña Pérez, A. (2015), *Medea. Safo. Antígona (Tres piezas dramáticas)*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- Romero Mariscal, L. (2012), “Safo en el teatro español contemporáneo: *Atardecer en Mitilene* de Andrés Pociña”, *Humanitas* 64: 203-217.
- Schlesier, R. (2013), “Atthis, Gyrrino, and other *hetairai*: female personal names in Sappho’s poetry”, *Philologus* 157. 2: 199-222.
- Silva, M. F. (2012), “De regreso à Lesbos de Safo”. *Atardecer en Mitilene* de A. Pociña”, in Muñoz Martín, M. N., Sánchez Marín, J. A. (eds.), *Homenaje a la Profesora Maria Luisa Picklesimer (In memoriam)*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos: 419-434.
- Voigt, E. M. (1971), *Sappho und Alkaios. Fragmenta*. Amsterdam: Polak & Van Genneep.

(Página deixada propositadamente em branco.)

**ANOMIA Y DIKE EN LA ANTÍGONA DE SÓFOCLES Y EN ANTÍGONA
FRENTE A LOS JUECES DE ANDRÉS POCIÑA**
(*Anomia and dike in Sophocles' Antigone and Andrés Pociña' Antigone in front
of the judges*)

NOELIA CENDÁN TEIJEIRO (noelia.cendan@usc.es)
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN - Este trabajo analiza las conexiones existentes entre la tragedia clásica *Antígona*, de Sófocles, y la reescritura contemporánea realizada por Andrés Pociña, *Antígona frente a los jueces*. En atención a dilucidar los aspectos que fundamentan el vínculo entre ambas obras, se pone especial atención al estudio de los términos *anomia* y *dike*. La importancia de estos dentro de la moral cultural griega revela aspectos que determinan buena parte del proceso de reescritura.

PALABRAS CLAVE - *Antígona*, Sófocles, Andrés Pociña, *dike*, *anomia*.

ABSTRACT - This study analyzes the literary relations between the classical tragedy *Antigone* of Sophocles and *Antigone in front of the judges* of Andrés Pociña. In particular, the aim of this work is to understand the working of the concepts *dike* and *anomia*. The importance of these concepts in the Greek moral shows their literary dimension in the new text of Andrés Pociña.

KEYWORDS - *Antigone*, Sophocles, Andrés Pociña, *dike*, *anomia*.

1. LA ANTÍGONA DE SÓFOCLES Y LA ANTÍGONA FRENTE A LOS JUECES DE ANDRÉS POCIÑA. LA REESCRITURA COMO FUENTE DE TRANSFORMACIÓN

Las relaciones textuales, entendidas en sentido amplio (intra y extratextual) que una obra establece con aquella que ejerce de *alma mater* resultan elementos de valor incalculable para el estudio del proceso de reescritura. En este caso, *Antígona frente a los jueces*, de Andrés Pociña, debe ser analizada a la luz de la sempiterna *Antígona* de Sófocles, tragedia que ha sido objeto de adaptación y reescritura a lo largo de la historia literaria de occidente¹. Pese a la dificultad que entraña, al realizar este tipo de estudios, determinar con precisión la relación literaria y textual que vincula ambas obras, fundamentalmente desde un punto de

¹ La historia de las reescrituras de la tragedia *Antígona* resulta profusa en detalles, si bien no forma parte del objetivo propuesto en este trabajo profundizar en ella. Para una mayor información en este tema *vide* Pociña y López 2010: 345-370, en cuyo artículo realizan matizaciones a la amplia obra de Steiner 1987, ofreciendo un catálogo de las reescrituras que se han realizado en España e Iberoamérica del mito de Antígona. Se completa, por tanto, el catálogo propuesto por Steiner, que remite a reescrituras francesas, alemanas, inglesas e italianas.

vista terminológico², esta investigación propone intentar descifrar las conexiones existentes entre la tragedia griega y su reescritura³.

De esta forma, la conexión atemporal que se establece entre una y otra, siendo la *Antígona* de Sófocles la que actúa como “hipotexto”⁴ de *Antígona frente a los jueces*, origina un vínculo literario no exento de complejidad. Al margen de las precisiones que pudieran establecerse acerca de los aspectos que afectan al proceso de creación de ambas obras así como de los matices que pudieran realizarse de forma general acerca de las conexiones textuales, este trabajo analiza la relevancia de los conceptos *anomia* (ausencia de ley) y *dike* (justicia) en el desarrollo dramático. Dichos conceptos, los cuales poseen relevancia meridiana en la esfera cívica del pensamiento griego, emergen como resorte fundamental para la acción de ambas obras y, por tanto, se convierten en elementos determinantes, desde un punto de vista cultural y social, en el proceso de reescritura llevado a cabo por Andrés Pociña.

2. EL TÉRMINO *DIKE* (JUSTICIA): ANTÍGONA

El concepto *dike* constituye, casi en su totalidad, el resorte de la acción de nuestra osada protagonista femenina, Antígona, que desempeña el papel principal en ambas obras. Tal y como se puede deducir *a priori*, la profundidad conferida a este personaje en lo que a pensamiento y hechos se refiere posee una complejidad inherente a la esencia del conflicto trágico. Dentro de dicha complejidad, su oposición a los dictámenes del regente viene dada por el sentido de justicia, *dike*, que la Antígona de Sófocles aplica y que permite a Andrés Pociña extraer toda la rentabilidad del texto dramático sofocleo. Un análisis más preciso en lo que a su funcionamiento en la literatura griega se refiere permitirá arrojar luz sobre su importancia en el desarrollo de ambas tragedias.

En primer lugar, el concepto *dike*, susceptible de personificación ya en textos clásicos, posee connotaciones primigenias asociadas al sentido de respeto y consideración hacia los miembros de una comunidad⁵. *Dike*, por tanto, tomado como

² Dada la amplitud con la que la propia Julia Kristeva 1978 define el concepto de intertextualidad, aplicado para explicar relaciones textuales muy amplias, se empleará, a lo largo de este trabajo, el concepto “reescritura”.

³ No debe obviarse, como valor añadido, la importancia del vigor que poseen las reescrituras de la tragedia clásica, las cuales, a modo de reflexión, siguen siendo un resorte fundamental para la literatura actual. Así, el propio hecho de la reescritura demuestra que la universalidad inherente a la tragedia griega por naturaleza es garante de su pervivencia a través del tiempo.

⁴ Término acuñado por el teórico literario Genette 1989: 14-15 para referirse al texto primario sobre el cual opera un proceso de transformación que da origen a otro texto distinto, denominado “hipertexto”.

⁵ Así, si bien en un primer momento el concepto se encuentra relacionado con el proceder normal de la naturaleza, a partir de la época homérica emerge su relación con los procedimientos jurídicos que garanten los derechos legales (L & S s. v.).

principio rector de la humanidad, sobrepasa los límites de los convencionalismos revelando matices más amplios y complejos, los cuales están en conexión con los deberes humanos, familiares y religiosos del ser humano.

Así, profundizar en la dimensión semántica y, fundamentalmente, en su envergadura cultural implica establecer matizaciones en su ámbito de aplicación. En este sentido, resulta indudable su conexión con *aidos*⁶, el pudor que inhibe el carácter en relación con nosotros mismos y con los demás. Los conceptos *dike* y *aidos* denotan, por tanto, desde sus primeras apariciones en los textos literarios, una importancia sustancial en las relaciones que el ser humano —sujeto que siente y padece— experimenta en su contacto con la sociedad. Se convierten, así, en términos fundamentales en la vida moral y social griega. Dan buena cuenta de ello textos de Hesíodo, *Trabajos y Días* 197-201 y de Platón, *Protágoras* 322 c-d⁷, fuentes fundamentales para el funcionamiento de ambos términos en la moral tradicional griega:

Hes. *Op.* 197-201:

οὐδέ τις εὐόρκου χάρις ἔσσειται οὔτε δικαίου
οὔτ' ἀγαθοῦ, μᾶλλον δὲ κακῶν ρεκτῆρα καὶ ὕβριν
ἀνέρες αἰνήσουσι· δίκη δ' ἐν χερσὶ, καὶ αἰδῶς
οὐκ ἔσται· βλάψει δ' ὁ κακὸς τὸν ἀρείονα φῶτα
μῦθοισιν σκολιοῖς ἐνέπων, ἐπὶ δ' ὄρκον ὁμεῖται.
ζῆλος δ' ἀνθρώποισιν οἰζυροῖσιν ἅπασι
δυσκέλαδος κακόχαρτος ὁμαρτήσει, στυγερῶπης.
καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης
λευκοῖσιν φάρεσσι καλυψαμένα χροά καλὸν
ἀθανάτων μετὰ φῶλον ἴτον προλιπόντ' ἀνθρώπους

195

⁶ Para una mayor profundización en el significado y funcionamiento del concepto *aidos* se remite al estudio monográfico de Cairns 1993.

⁷ La obra platónica confiere una muestra interesante acerca del tratamiento de los avances humanos, cuyo origen es tratado en el texto expuesto. Se entiende, pues, que los progresos asociados a la humanidad han de remitirse a un estadio primigenio en el cual la distribución de *aidos* y *dike* constituye la base para el desarrollo del ser humano en lo que a convivencia social se refiere. Véase, de forma sinóptica, el resumen del argumento mitológico: 320c (Apelación a Sócrates a fin de que demuestre que la virtud puede enseñarse)/ 320d (Génesis: creación, por parte de los dioses, de los mortales)/ 320e-321b (Epimeteo distribuye cualidades a los animales)/ 321c-321e (Prometeo roba la sabiduría y el fuego a Hefesto y Afrodita a fin de obtener la salvación del ser humano)/ 322a-322d (Reconocimiento de los hombres hacia los dioses/ Carencia del arte de la política/ Zeus envía a Hermes para otorgarles *aidos* y *dike*). Precisamente, en lo que al contenido de este relato se refiere, Adam y Adam (2001: 114 ss.) proponen que el mito relatado por Protágoras —relativo a los orígenes humanos y su especialización en el ámbito de la política, cf. Denyer (2008: 99 ss.)— proviene del tratado *περὶ τῆς ἐν ἀρχῇ καταστάσεως*, mencionado en Diógenes Laercio 9. 55. De la misma manera, destacan que si no fue originalmente escrito por Protágoras sí está modelado siguiendo cuidadosamente su estilo de escritura (cf. la imitación del estilo de Agatón en su discurso del *Simposio* 194d ss. y el de Pródico en el pasaje posterior de 337a ss. en el mismo diálogo). Adam y Adam (2001: 114 ss.).

Αἰδῶς καὶ Νέμεσις· τὰ δὲ λείψεται ἄλγεα λυγρὰ
 θνητοῖς ἀνθρώποισι· κακοῦ δ' οὐκ ἔσσειται ἀλκή. 200

Ningún reconocimiento habrá para el que cumpla su palabra ni para el justo ni para el honrado, sino que tendrán en más consideración al malhechor y al hombre violento. La justicia estará en la fuerza de las manos y no existirá pudor; el malvado tratará de perjudicar al varón más virtuoso con retorcidos discursos y además se valdrá del juramento. La envidia murmuradora, gustosa del mal y repugnante, acompañará a todos los hombres miserables. Es entonces cuando Aidṓs y Némesis, cubierto su cuerpo con blancos mantos, irán desde la tierra de anchos caminos hasta el Olimpo para vivir entre la tribu de los Inmortales, abandonando a los hombres; a los hombres mortales sólo les quedarán amargos sufrimientos y ya no existirá remedio para el mal⁸.

Pl. *Prt.* 322c-d

[322c] Ζεὺς οὖν δεῖσας περὶ τῷ γένει ἡμῶν μὴ ἀπόλοιτο πᾶν, Ἑρμῆν πέμπει ἄγοντα εἰς ἀνθρώπους αἰδῶ τε καὶ δίκην, ἵν' εἶεν πόλεων κόσμοι τε καὶ δεσμοὶ φιλίας συναγωγοί. ἔρωτᾷ οὖν Ἑρμῆς Δία τίνα οὖν τρόπον δοίη δίκην καὶ αἰδῶ ἀνθρώποις.

Así que, Zeus, temiendo por nuestro linaje que pereciera por completo, envía a Hermes con el respeto y la justicia para los hombres, para que sirvieran como principios rectores de las ciudades, y como lazos vinculantes de la amistad. Pues bien, pregunta Hermes a Zeus cómo debía entregar la justicia y el respeto a los hombres⁹.

En los pasajes mencionados de Hesíodo y Platón¹⁰ *dike* y *aidos* se muestran como elementos fundamentales que son entregados a los hombres a fin de hacer factible la convivencia social y la destreza personal que se requiere para tal fin —de hecho, el pasaje platónico forma parte del mito de creación que Protágoras relata—. Se trata, por tanto, de conceptos que rigen la vida humana en su desarrollo cívico y en su conducta individual, de tal forma que la ausencia de *dike* y *aidos* imposibilitaría un adecuado progreso social, que aúna lo individual y

⁸ La traducción del texto de Hesíodo pertenece a Pérez y Martínez 1978.

⁹ La traducción del texto de *Protágoras* pertenece a Serrano y Díaz de Cerio 2005.

¹⁰ En ambos textos —la similitud de pensamiento debe buscarse en una posible influencia del texto hesiódico en el platónico— la proximidad subyacente entre los términos *aidos* y *dike* permite apuntalar que su coordinación resulta un principio rector de la conducta cívica, habiendo de entenderse esta, en su máxima expresión, como resultado del comedimiento y la equidad moral. De la esfera semántica de los términos mencionados pueden extraerse mayores precisiones. Así, debe notarse la especial importancia de *aidos* en sus dos dimensiones, a saber, social y personal, por lo que también se puede deducir que el ámbito de actuación de *dike* debe entenderse dentro de esta bidimensionalidad.

lo colectivo. En el caso del texto platónico el hecho de que *dike* esté coordinado con *aidos* demuestra su importancia como “norma social” fundamental para la convivencia.

En el célebre mito de Protágoras son dos los elementos que la propia divinidad ha estimado oportunos para distribuir, en calidad de bienes inmateriales, a los seres humanos: *dike* y *aidos*. El vínculo de ambos conceptos con el propio origen de la convivencia social se hace evidente en el texto de Platón, debido a que dicha convivencia lleva implícito, *per se*, el hecho de que cada uno de sus miembros participe de cualidades como la justicia y el recato o comedimiento en lo que a su ámbito de aplicación comunitaria se refiere. *Dike* y *aidos* se alzan, pues, como cualidades que han llevado al ser humano de su estado primigenio a la excelencia cívica, materializada en el emerger de lo colectivo. Por otro lado, el texto hesiódico, si bien en un primer momento también coordina los conceptos *dike* y *aidos* (lo cual debe verse como una posible influencia en el texto platónico), también pone al mismo nivel la personificación de *Aidos* y *Nemesis*, la retribución, revelando una perspectiva de carácter más personal que denota un sentimiento íntimo claramente asociado con la censura e indignación: *Nemesis*. A través de esta reflexión, presente en el texto épico, se entiende que la justicia, *dike*, se encuentra conformada por principios fundamentales, *aidos* y *nemesis*, por lo que su aplicación debe verse en la ética individual la cual, por otro lado, resulta primordial para el entendimiento social.

De esta forma, las conexiones intelectuales y literarias que pueden deducirse del sentido de justicia que conforman la personalidad de Antígona, permiten establecer un aporte que no resulta trivial: estamos ante un personaje que no solo recoge las ideas patentes en la tradición trágica sino que también presenta una nueva dimensión de estas, las cuales también resultan objeto de reflexión en diálogos de Platón. Así, Antígona, evocando el sentido primigenio de *dike*, término ya asociado a *aidos* en la literatura hesiódica, como uno de los núcleos temáticos, adquiere, a través de sus palabras, un papel similar a Sócrates en el *Protágoras* de Platón; para ambos, la tradición y la experiencia resultan un eslabón fundamental para la comprensión cívica entre los miembros de una comunidad.

Así pues, de la propia historia literaria del término y de su relación con *aidos* se entiende buena parte del sentido de justicia que Antígona aplica en ambas obras, dando por supuesto, en relación con lo que se ha expuesto, que *dike* resulta un fundamento de carácter divino, impuesto por los dioses y no por los hombres y que conlleva un sentimiento de respeto hacia la propia familia y la religión, relevantes tanto en la esfera personal como social. A la luz de estas consideraciones puede entenderse el auténtico sentido de justicia propuesto por nuestra protagonista, que impone su sentido de respeto a la familia como norma personal; así lo muestra en los versos 45-46 al responder a su hermana Ismene: “Sí, porque se trata de mi hermano, y también del tuyo aunque no quieras. Pues,

al enterrarlo, no resultaré convicta de haber cometido una traición”¹¹; similar a sus palabras en los versos 72-77: “Es un honor para mí morir cumpliendo este deber. Querida por él, en su compañía yaceré, en compañía de quien yo quiero, tras haber perpetrado santas acciones, porque es más largo el tiempo durante el que debo agradar a los de abajo que el tiempo durante el que debo agradar a los de aquí arriba, pues allí yaceré por siempre. Pero tú, si es tu gusto, continúa apreciando lo que los dioses aprecian”. Porque, al fin y al cabo, Antígona sabe que sus palabras y acciones son consecuentes con el sentido de la auténtica justicia, la que ella misma entiende como entidad de origen divino, en los versos 450-452 en los que no debe obviarse la personificación del concepto *dike*: “Es que no fue Zeus en absoluto quien dio esta orden, ni tampoco la justicia aquella que es convecina de los dioses del mundo subterráneo. No, no fijaron ellos entre los hombres estas leyes”.

La versión contemporánea de Andrés Pociña recoge, precisamente, los fundamentos ya descritos, que confieren a Antígona una dimensión profundamente humana, a la par que trágica por las consecuencias que su concepción de la justicia implica para ella. Así, en *Antígona frente a los jueces* afirma que (113) “hay cosas que no están escritas en las leyes ni contempladas en las costumbres, pero se encuentran inscritas en el interior de nuestros corazones”; en esta misma línea (111): “Creonte, ni como tío, ni como cabeza de familia, ni menos todavía como único responsable del gobierno de Tebas, tenía derecho a impedirme cumplir con un deber familiar, humano y religioso fundamental”. Antígona materializa así su derecho, un derecho que vulnera las leyes impuestas por Creonte pero que es lícito si se tiene en cuenta el profundo sentido de respeto familiar que Antígona atribuye al sentido de justicia. Afirma así (102): “yo enterré a Polinices porque era una persona, porque estaba muerto, porque era mi hermano. Ahí está la verdad completa, y eso no hay ley, ni divina ni humana, que pueda castigarlo”. De esta forma, el valor sagrado e inviolable de la justicia impide, tal y como Antígona afirma, que la justicia pueda ser ambigua (119): “la justicia no parece ni deja de parecer: es justicia, o no lo es. Puede parecer que tiene más de un aspecto, pero auténtico solo puede ser uno”.

3. EL TÉRMINO *ANOMIA* (AUSENCIA DE LEYES): CREONTE

El contrapunto a las consideraciones que Antígona ofrece acerca de la justicia, *dike*, resulta ser Creonte, cuyo sentido de autoridad y respeto a las leyes resulta profuso en detalles. Precisamente, a este respecto, es necesario sacar a colación el concepto *anomia*, la ausencia o carencia de leyes comunitarias. Dentro de la sociedad griega, la preservación de las leyes y la protección de lo comunitario

¹¹ Las traducciones del texto de la *Antígona* de Sófocles presentes en este trabajo pertenecen a Alsina, Vara y López 2004.

emergen como garantes frente a los poderes subversivos que conducen a un estado de *anomia* (ausencia de leyes o negación de estas), totalmente contrario a la vida en comunidad. Creonte resulta, a todos los efectos, en ambas obras, la máxima autoridad en la ciudad de Tebas y, como tal, se aferra al miedo colectivo a la *anomia* para promulgar indiscriminadamente leyes y decretos que camuflan sus ansias de poder y despotismo bajo la faz de los intereses comunitarios.

A lo largo de la literatura griega, fundamentalmente dramática, el miedo a la ausencia de leyes o la negación de estas pone de manifiesto la teoría derrotista de la humanidad, evocándose el estado asocial que se deriva de ciertas conductas humanas. Así deben entenderse los versos 1089-1097 de la tragedia *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides.

E. *IA* 1089-1097:

ποῦ τὸ τᾶς Αἰδοῦς
ἢ τὸ τᾶς Ἀρετᾶς ἔχει 1090
σθένειν τι πρόσωπον,
ὅποτε τὸ μὲν ἄσεπτον ἔχει
δύνασιν, ἃ δ' Ἀρετὰ κατόπι-
σθεν θνατοῖς ἀμελεῖται,
Ἄνομία δὲ νόμων κρατεῖ, 1095
καὶ <μή> κοινὸς ἀγὼν βροτοῖς
μή τις θεῶν φθόνος ἔλθῃ;

¿En dónde le resta ya algún poder a la faz de Pudor o de Virtud, toda vez que la impiedad posee ahora el mando, la Virtud, arrinconada ya no interesa a los mortales, la ilegalidad gobierna las leyes, y no hay un común empeño entre los mortales para que no caiga sobre ellos la envidia de los dioses?¹²

En ese fragmento coral, nuevamente el término *aidos*, cuya importancia ha quedado constatada en su asociación con *dike*, que figura en una estructura interrogativa coordinado con *arete*, expresa una idea de vergüenza restrictiva que se encuentra intrínsecamente vinculada a la noción de excelencia (*arete*). La personificación de ambos conceptos abstractos constituye una estrategia para dotar de relevancia a estas entidades presentadas como fuerzas motrices de la conducta social en un coral que colige un mensaje central de la tragedia. Tanto las personificaciones de los vv. 1089-1090 como la pregunta retórica que indaga sobre la ubicación de las virtudes evoca el pasaje hesiódico de *Op.* 197-201 en la descripción de un mundo en el que el orden común se halla subvertido. El retrato de la subversión adopta una recurrente imagen centrada en el poder (*sthenei, dunasin, kratei*) ejercido por fuerzas anómalas. Así, en la primera sección del

¹² La traducción del texto de Eurípides pertenece a Alsina, Vara y López 2004.

estásimo se expresa la desolación ante la ineficacia de las virtudes *aidos* y *arete*; en la segunda parte, se completa la explicación en sentido contrario describiendo el predominio efectivo de las antivirtudes *asepton* (la ausencia de *sebas*) y *anomia* (la ausencia de *nomos*), que no se contemplan como mera ausencia sino como entidades negativas agentivas. Esta correlación de contrarios que se forja entre *aidos* y *arete* por una parte y *asepton* y *anomia* por otra resulta crucial para entender el ejercicio de autoridad llevado a cabo por Creonte en ambas obras.

La introducción del concepto *anomia* personificado conecta, a su vez, el texto eurípideo con obras del ámbito jurídico, como la oratoria forense de Antifonte¹³, y reflexiones teóricas sobre el estado ciudadano como la *República* de Platón¹⁴. Los textos refuerzan el valor técnico de *anomia* en su acepción de la legalidad y el orden ciudadano que garantiza la estabilidad del propio estado; por tanto, si en el texto dramático *anomia* funciona como un término opuesto a *aidos*, podría plantearse postular un matiz semántico acorde como “(la actuación de autorrestricción dictada por la) conciencia cívica”.

Resulta evidente, pues, que el estado de *anomia* viene a ser la antítesis de *polis*, de tal forma que, el correcto respeto a las leyes promueve el auténtico avance de la humanidad. Precisamente, Sófocles (S. *Ant.* 334-383) elabora una oda coral dedicada exclusivamente a los avances del ser humano, que ya tiene sus precedentes en Esquilo¹⁵.

En conexión con la idea expuesta, los versos sofocleos dan cuenta de un avance de la humanidad que el coro contrapone a la actitud de Antígona precisamente en el último verso del pasaje (383): ἐν ἀφροσύνῃ. El concepto *aphrosyne*, fundamental para definir el comportamiento de la protagonista, tildado de poca sensatez, quebranta bruscamente la armonía presente en la exposición previa, la cual se articula en torno a los avances que el ser humano se ha ido granjeando a lo largo del tiempo. Se evidencia, por tanto, una dicotomía entre el progreso que ha experimentado el hombre y la carencia de sensatez en su conducta cívica. En este caso, una conducta definida mediante el concepto *aphrosyne* constituye la base de la *anomia* según la interpretación de Creonte.

Teniendo ya el ser humano la facultad de relacionarse en sociedad, tal y como se expone en la oda coral de *Antígona* de Sófocles, se imponen la moderación y la sensatez como cualidades que ayudan a preservar el orden cívico, constituyendo la carencia de estas cualidades un estado de *anomia*. El personaje, en consecuencia, a ojos del coro, encarna la *aphrosyne*, la cual, en

¹³ Véase, a este respecto, Antiph. 4.7. Asimismo, cabe destacar la preferencia de este autor por la creación y el uso de nombres abstractos, tales como *anomia*. Así lo expresa Gagarin (1997: 26): “The court speeches generally prefer abstract nouns in -σις, the *Tetralogies* nouns in -ία or -εια, but the significance of this difference is unclear”.

¹⁴ Así en Pl. *R.* 6.496 c-d.

¹⁵ Cf. A. *PV* 436-506.

sus efectos prácticos inmediatos conduce a la *anomia*, la ausencia de leyes en la comunidad. Este hecho es, precisamente, el que parece conferir a Creonte la excusa necesaria para legislar de forma autoritaria y despótica, pues considera que los pensamientos de la protagonista sobrepasan los límites comúnmente establecidos para los mortales, recayendo, por tanto, en *hybris*, la insolencia que eleva al ser humano por encima de los dioses. Las reflexiones intelectuales de Antígona, alejadas de la órbita de lo común, suponen un daño para la *polis*, poniendo en riesgo a la colectividad ante la cual Creonte debería mostrarse, como regente, de forma contraria, siendo el máximo garante de las tradiciones y, consecuentemente, de la vida en sociedad.

Ciertos pasajes, extraídos de ambas obras, dan buena cuenta de la información expuesta. Así, Creonte, en la *Antígona* de Sófocles muestra su convicción de que el ser humano únicamente puede ser debidamente conocido cuando se aclara su relación hacia las leyes, pudiendo observarse que, para Creonte, la esfera cívica, en su aspecto legislativo, es la única relevante para explicar las conductas del individuo, entendido únicamente de forma unidimensional. Así en los versos 175-177: “No hay medio de conocer el espíritu, pensamientos y puntos de vista de hombre alguno antes de que se aclare en contacto con el mando y las leyes”; o las palabras proferidas en su célebre discurso en de defensa de las leyes y de la autoridad en el que llega a afirmar que: “quien es hombre de bien en lo particular se verá que también en lo público es justo, pero el que con sus transgresiones fuerza las leyes o se le ocurre señalar a las autoridades lo que tienen que hacer, no es cosa de que ese individuo consiga mi aprobación” (660-663).

Resulta, pues, evidente, que la personalidad dramática del regente Creonte únicamente puede ser entendida a la luz de los convencionalismos y de las leyes que conforman la comunidad, todo ello, *a priori*, en respuesta a la *anomia* o carencia de leyes que harían de la *polis* un lugar no apto para la convivencia. Este personaje, de menor relevancia en *Antígona frente a los jueces*, se muestra en la obra de Andrés Pociña como un personaje lineal que presenta una tendencia obsesiva en lo que a la necesidad de legislar se refiere. Así, cuando es increpado por el pueblo cuarto en relación a la libertad de la que goza Antígona en sus intervenciones su respuesta es (110): “No debería ser así. Tendremos que ocuparnos de eso más adelante”. Asimismo, en *Antígona frente a los jueces* también se recoge buena parte de su carácter autoritario y déspota, tal y como se desprende de sus palabras a la jueza cuando interroga a Antígona acerca de su padre Edipo (114): “¡Al asunto, jueza! No hemos venido aquí para juzgar al rey Edipo”. Por último, y debido a que sus intervenciones en esta obra no resultan extensas, es Antígona la que finalmente describe la diferencia transcendental entre ambos al afirmar que (121): “Entonces no hay conciliación posible, rey Creonte. Antígona actúa por deberes y por principios, tú por mantener una imagen determinada. Antígona actúa por amor a su hermano, tú por conservar el poder. Antígona jamás pactará nada contigo, Creonte”.

4. CONCLUSIONES

Se infiere, en conexión con lo expuesto, que Creonte confunde las leyes con el ejercicio de la autoridad y, a la hora de aplicar los principios legales obvia totalmente la dimensión humana que, por otro lado, tan necesaria resulta para su correcta aplicación. Así, las palabras puestas en boca de Creonte permiten deducir buena parte de su caracterización dramática, a través de la cual se observa un personaje que entiende al ser humano en función de su respeto a las leyes y a la autoridad.

El concepto de justicia, *dike*, tal y como es entendido por Antígona, se encuentra relacionado con el sentido de respeto y pudor (*aidos*), también de origen divino, que hace factible la convivencia cívica, proponiéndose así una doble dimensión: la justicia proclamada en las leyes debe ayudar a mantener las libertades y derechos del individuo pero también debe respetar la complejidad de la dimensión humana, que en ocasiones sobrepasa el ámbito meramente legislativo.

Por otro lado, se observa que el término *anomia* (contrario a *aidos* y *arete*) en su aplicación a la conducta de Creonte pretende contrarrestar la insensatez presente en las conductas individuales. Sin embargo, Creonte se aferra a esta idea para sobrepasar su propia función como gobernante, recayendo en *hybris* a través de su tiranía.

Finalmente, como es característica afín a la tragedia, el elevado rendimiento dramático que Antígona presenta en ambas obras está relacionado con el sentido de justicia. *Dike* para Antígona no resulta una virtud que pueda ser entendida únicamente en relación a las leyes impuestas por los convencionalismos, sino un valor que sobrepasa lo meramente formal y que indaga en la auténtica naturaleza del ser humano, cuya complejidad no siempre puede ser entendida desde un punto de vista social.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina J., Vara J., López Férrez J. A. (2004), *Obras completas. Esquilo, Sófocles y Eurípides*. Cátedra: Madrid.
- Adam, J., Adam, A. M. (2001), *Plato. Protagoras*. London: Bristol Classical Press.
- Cairns, D. (1993) *Aidos: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Denyer, N. (2008), *Plato. Protagoras*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gagarin, M. (1997), *Antiphon. The Speeches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G., (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Fernández, C. Madrid: Taurus.
- Kristeva, J. (1967), “Le mot, le dialogue et le roman”, *Semiótica* 1: 187-225.
- Pérez A., Martínez A. (1978), *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Pociña, A. (2015), *Medea en Camariñas. Atardecer en Mitilene. Antígona frente a los jueces*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- Pociña, A., López, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21: 345-370.
- Serrano, R., Díaz de Cerio, M. (2005), *Platón. Protágoras*. Madrid: CSIC.
- Steiner, G. (1987), *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Trad. Bixio, A. L. Barcelona: Gedisa.

(Página deixada propositadamente em branco.)

UN NOVO XUÍZO A ANTÍGONA (A new judgement of Antigone)

IRIA PEDREIRA SANJURJO (pedreira.sanjurjo.iria@gmail.com)
Universidade de Santiago de Compostela (Programa de doutoramento
en Textos da Antigüidade Clásica e a súa Pervivencia)

RESUMO - *Antígona ante os xuíces* de Andrés Pociña é unha das últimas achegas ao teatro galego contemporáneo inspirado na literatura grecolatina. Neste artigo levamos a cabo unha lectura crítica da obra atendendo ás súas principais influencias e á reinterpretación do mito clásico.

PALABRAS CLAVE - Antígona, Andrés Pociña, Traxedia, teatro galego contemporáneo.

ABSTRACT - *Antígona ante os xuíces*, by Andrés Pociña, is one of the latest contributions to Contemporary Galician Theatre inspired by Greek and Latin Literature. In this paper I provide a critical reading of the play, focusing on its major influences and the reinterpretation of the classical myth.

KEYWORDS - Antigone, Andrés Pociña, tragedy, contemporary Galician theatre.

INTRODUCCIÓN

A literatura dramática galega contemporánea é xa un refuxio habitual para todo tipo de personaxes, temas e motivos cuxa atemporalidade se acuña a través dunha constante reactualización levada a cabo por un número nada desprezable de autores e autoras. Dende os anos 60, nos que a censura franquista decidiu indefectiblemente cal sería o molde apropiado para encubrir a contestataria mensaxe literaria (os mitos grecorromanos inmortalizados nas súas respectivas literaturas) até o momento presente no que a tendencia real é que non hai tendencia, desfilaron, entre outros, Edipos, Medeas e Agamenóns de toda clase polas nosas letras¹. Isto non quere dicir que a reescrita actual das obras da literatura clásica en galego estea baleira de contido. Ás veces o aspecto reivindicativo e ideolóxico segue aí (como sucede na *Medea dos fuxidos* de Manuel Lourenzo²) e, noutras ocasións, o matiz xorde dun gusto e un culto polo clásico que se intúen sumamente axeitados, paradoxalmente, para a renovación e a experimentación (esta circunstancia obriga a citar de novo a Lourenzo e o seu

¹ Vide Fernández Delgado 1996; Ragué Arias 1991; Vieites 1998.

² Manuel Lourenzo reubica neste texto dramático publicado en 2009 a Medea e a Xasón na posguerra galega, recompoñendo a trama de traizóns e abandonos presente na *Medea* de Eurípides nun contexto radicalmente distinto: a guerrilla contra o fascismo vitorioso após a Guerra Civil Española (1936-1939).

*O perfil do crepúsculo*³). Todo isto indica que o apego aos modelos da Antigüidade continúa dando os seus bos froitos no seo dunha literatura aínda en proceso de consolidación, como amosa a obra que axiña comentaremos, a aínda inédita *Antígona ante os xuíces*, de Andrés Pociña, unha das máis recentes achegas a un percorrido que está lonxe de finalizar.

Antígona non é unha neófita nas letras galegas. A filla de Edipo e Xocasta atopou doadamente un espazo propio na literatura galega contemporánea grazas en gran parte á súa adhesión a un claro discurso identitario e libertario. No *Edipo* (1960) de Manuel María amósasenos unha Antígona caritativa pero de gran fortaleza (reflexo da valentía e exemplaridade da muller galega, en palabras do propio autor⁴). Na *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978) de Manuel Lourenzo, Antígona toma a xustiza pola súa man e cumpre coa súa conciencia nunha Tebas melodramática e asolagada pola autodestrución. Por outra banda, en *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán, Elvira (evidente *alter ego* da nosa heroína) consagra o que queda da súa existencia a defender a integridade e a liberdade do seu pobo (e do seu irmán) malia ser abominada e humillada por iso. En agosto de 2014, tal e como reza o orixinal de Andrés Pociña, a literatura galega volveu axuizar á eterna xulgada nun formato certamente novidoso, pois o autor recrea un xuízo real, un proceso burocrático con todos os elementos propios do mesmo para valorar unha vez máis se Antígona facía ou non o correcto enterrando o cadáver do seu irmán Polinices, que actuou con deslealdade cara a súa patria.

A OBRA: ESTRUCTURA, LIÑAS TEMÁTICAS E CARACTERIZACIÓN DE PERSONAXES

Antígona ante os xuíces é, lembramos, una obra aínda inédita na lingua orixinal na que foi escrita, unha breve peza dramática composta en galego á que precede unha profusa dedicatoria aos seus referentes máis directos, que nesta adaptación son Sófocles, María Zambrano e Elsa Morante. Non é casualidade que o autor se apropie precisamente destas tres figuras, pois a introdución á edición en castelán da súa *Antígona* convértese en toda unha declaración de intencións na que expón as causas que o levaron a afondar na figura da heroína trágica alén da súa actividade investigadora e docente, movido pola profunda fascinación que

³ Esta obra dada a coñecer en 1995 está composta por varios monólogos teatrais (*Liturxia de Tebas, Agamenón en Áulide e Os persas*) nos que Manuel Lourenzo procede a dialogar cos clásicos a través dun formato breve e orixinal que oscila entre a apoloxía e a recitación rapsódica.

⁴ “De Antígona quixemos facer un prototipo de muller forte, valente, filla exemplar e heroica, trasunto das galegas nais, donas, fillas de emigrantes – e non só – que tan insuperábel e esforzado cometido desempeñaron todo ao longo da historia do noso pobo” (Manuel María 2003: 12).

sentía polo personaxe⁵. A dedicatoria culmina cun brinde intelectual ás máis diversas personalidades do mundo académico e literario próximas ao seu autor. Logo, Pociña expón a súa concepción escénica, na que a planificación do espazo e a interacción coa audiencia son aspectos fundamentais para a representación, quizais restando importancia aos elementos estéticos e ornamentais, aínda que se tenda a un certo conservadorismo ao propor unha ambientación semellante á grega clásica⁶. Tamén se establece aquí a relación de *dramatis personae*, un inventario de personaxes no que Antígona e Creonte destacan coma os únicos protagonistas dun choque cuxas implicacións transcenden o ámbito do político e o social, abeirados por dous xuíces, dúas xuízas e catro membros do pobo de Tebas que a modo de coro apoian ou reprenden á acusada Antígona.

Andrés Pociña concibe esta Antígona nun único acto ao estilo do cine xudicial: o proceso é o epicentro da acción durante toda a obra, todo sucede e se desenvolve no marco da causa aberta contra a filla de Edipo. O pobo e os xuíces inquiren á protagonista tratando de resolver un preito no que se cuestiona algo máis que a autoridade dun réxime. As implicacións da *Antígona* sofoclea e das súas adaptacións posteriores son ben coñecidas no seo dos estudos literarios e non é raro que este personaxe sirva como paradigma da loita polas liberdades ou símbolo de condena dos conflitos fratricidas. E aquí, en *Antígona ante os xuíces* revélase novamente o carácter indómito e rebelde dunha heroína inconformista e de conviccións arraigadas, incluso ante a maior adversidade que provoca a súa obstinación: enfrontarse ao despotismo do seu tío Creonte. Nun xuízo tenso e con momentos de gran calado dramático, Antígona deféndese da arbitrariedade do poder, invoca a figura do seu pai (luz e sombra ao mesmo tempo) e asume o peso da tradición, con todos os seus paradoxos.

A obra consta dun só acto, porén, apréciase unha subdivisión marcada polas silenciosas cesuras que preceden aos sucesivos cambios temáticos e de interlocutores que se dan ao longo do proceso. Hai tres pausas marcadas cun acoutamento no texto, en consecuencia, catro “subactos”, cada un deles centrado nun aspecto concreto do conflito pero, sobre todo, centrado nun ou varios personaxes aos que Antígona revive para o espectador a través das súas descricións. Un dos aspectos máis interesantes da obra é precisamente este, o completo estudo de personaxes que ofrece, un sucinto compendio de toda unha tradición crítica que resume case de forma definitiva a caracterización que diacronicamente se lle deu aos distintos nomes da saga dos Labdácidas. Antígona eríxese nunha improvisada esexeta ao modelar coas súas descricións os seus dous irmáns, Polinices e Eteocles; a súa nai

⁵ Vide Pociña 2015: 30-31.

⁶ Así se expresa o autor no orixinal (3): “A vestimenta pode ser con roupas antigas, podemos chamarlle gregas, ou actuais. De todas maneiras, cómpre advertir dende o comezo que a idea do autor é manter un tempo que podería ser o mesmo que na traxedia grega, pero con ocasionais anacronismos bastante obvios.”

Xocasta, a súa irmá Ismene, o seu pai Edipo e o seu avó Laio, nesta mesma orde.

O xuízo de Antígona dá comezo coa constitución do tribunal e a presentación das partes. Nun ton solemne, impregnado de termos que recordan ao *argot* xurídico, o pobo alíñase co goberno na acusación contra Antígona, á que se lle presentan duras penalidades no caso condenatorio. Un dos xuíces expón o caso xa coñecido: Antígona desobedece o decreto do rexente Creonte, que prohibe dar sepultura e honras fúnebres ao cadáver de Polinices, irmán de Antígona, por consideralo un traidor á patria, que quixo tomar polas armas. Antígona reconece os feitos, pero non que estes a culpen de nada, xa que non ve falta ou delito neles, senón unha obriga moral alén das convencións humanas que debía levarse a cabo, *maxime* cando ao corpo sen vida de Eteocles, heroizado polo réxime, non se lle negara ese dereito. Esta primeira parte na que se explica a acusación serve para introducir un retrato dos dous irmáns. O recordo que Antígona garda de Polinices está marcado pola nostalxia dos seus xogos infantís, os seus riscos quizais máis femininos e un vínculo afectivo inquebrantable (6):

Antígona - [...] E vostede tivo que velo algunha vez polas rúas ou polos xardíns de Tebas, aquel mozo lanzal, de corpo fornido, con aqueles inmensos ollos negros que so lle servían para rir, para botar fóra de si aquela ollada sincera, doce, agarimosa. Xamais tería sido un bo rei, porque non era nado para tan pouca cousa: o seu soño, dende sempre, fora viaxar polos mares, ata lugares lonxanos, cidades nunca vistas, países maravillosos... Cando eramos meniños, xogabamos facendo barquiños de madeira, con cadansúa navalliña, e despois botabámoslos polas canles dos xardíns do pazo, cos nervios á flor de pel, ansiando ver cal dos dous chegaba primeiro non se sabe onde [...] E bicábanos, á Ismena e mais a min, nas fazulas e nos ollos, con aqueles labios vermellos e carnosos que tiña, e dicíanos que rabia que sexades miñas irmás, que senón casaba con vós, non con unha, coas dúas. Ese era Polinices.

Pociña retrata unha relación moi próxima entre irmán e irmá, semellante á que apreciamos en *Edipo en Colono*⁷, na que Antígona trata de disuadir a Polinices dos seus plans para tomar o trono de Tebas pola forza, pregándolle agarimosamente (chega a referirse a el como ὦ παῖ, “meu meniño”) que non camiñe cara unha morte segura e menos tras ser maldicido por Edipo. En cambio, Eteocles débúxase no texto de Pociña coma o que hoxe en día consideraríamos un futuro home de estado, máis frío e entregado ao seu deber como herdeiro dunha caste de reis⁸.

⁷ S. O. C. 1414-1446.

⁸ “Eu xogaba máis con Polinices porque tiñamos idades parecidas, mais non por iso lle quería menos a Eteocles. El era distinto, é certo. El tería sido mellor rei. El non xogaba coas irmás [...] El era máis receptivo ás leccións dos Mestres, que estaban para recordarlle en todo e por todo que era un home, non unha nena, e que era un home chamado para o poder, non para servir, non para obedecer” (6).

Tras unha pausa silenciosa, unha das xuízas interroga a Antígona cuestionando unha vez máis os seus motivos. Para isto, aprópiase da figura da nai da acusada, Xocasta, á que caracteriza con todos os tópicos da maternidade patriarcal. O virtuosismo esixible á muller dun rei e nai dos seus herdeiros parece o seu risco máis destacable e a xuíza sospeita que a súa prudencia, abnegación e obediencia xamais terían aprobado a punible conduta da súa filla. Antígona rexeita isto sen chegar a desmentilo na súa totalidade. O retrato que compón *a posteriori* así o confirma: non se trata dun personaxe secundario máis, caracterizado con escasa profundade polo seu conservadorismo, senón que resulta ser un personaxe moito máis rico, cheo de contradicións e con múltiples arestas, sendo a súa decisión final de suicidarse a máxima expresión do seu sentido da ética e da coherencia (8-9):

Antígona - [...] Se me preguntase sinxelamente se ela [Xocasta] respectaba as leis, as divinas e as humanas, xa lle digo que si [...] Miña nai era unha muller das de antes, de principios rexos, pouco dada a cambios precipitados, a revoltas sociais, pero desexando sempre un mundo mellor, máis igual, máis repartido [...] Comprende moito antes que Edipo quen era en realidade aquel home, moito máis novo, de quen estaba totalmente namorada. E ela, que sempre amara a vida, que sempre fora feliz co seu home, cos seus fillos, coas xentes do pazo, cos xardíns do pazo, puxo fin aos seus días, impoíbeis de seren vividos.

O retrato de Xocasta é verdadeiramente rechamante. Trátase dun personaxe a miúdo eclipsado por unha Antígona ou un Edipo que suscitaron un maior interese ao longo da historia da literatura⁹. A discusión centrada na caracterización de Xocasta ocupa un “subacto” completo, algo sorprendente tendo en conta o perfil baixo da raíña tebana nai e esposa de Edipo nas sucesivas adaptacións. Pociña intenta así profundar no personaxe, pode que dun xeito similar ao que achamos nunha curiosa e orixinal adaptación do teatro sudamericano, a obra de Mariana Percovich, *Yocasta, una tragedia*¹⁰. Aínda que Pociña aposta pola sutileza, pois Xocasta segue sen ter voz propia e aínda permanece oculta trala escena vinte e cinco séculos despois. Porén, despois de oír o parlamento de Antígona no que fala da súa nai, chegamos a unha conclusión: dalgún modo dísenos que

⁹ A excepción do tratamento que recibe nas *Fenicias* de Eurípides, na que non só sobrevive ao descubrimento do incesto, senón que ten un papel preponderante na historia como mediadora no conflito entre os seus fillos (*vide* Hamamé 2000). Nas sucesivas reescrituras en galego dalgúns episodios da saga Labdácida tampouco adquire un maior protagonismo (*vide* Ragué Arias 1991: 29-50).

¹⁰ Nesta adaptación do teatro uruguaio, a figura de Xocasta faise co protagonismo perdido ao longo de tantos séculos, o seu punto de vista ocupa un lugar central na traxedia e a súa morte, sempre oculta segundo os principios de decoro da traxedia clásica, sae a escena (*vide* Noguera 2011).

Xocasta nunca foi o que nós como receptores pensamos, tendo sempre presente a visión que Sófocles nos transmite do personaxe e que pasou a ser dalgún xeito a canónica. En *Antígona ante os xuíces*, Xocasta xa non é a muller sacrificada e insubstancial que se definía pola súa relación con Laio, Edipo ou Creonte, xa que Antígona concédelle unha opinión e unha marxe de transgresión dos férreos límites nos que se encerra a súa personalidade de raíña, esposa e nai¹¹.

Toma a palabra outro xuíz, que intenta averiguar o grao de implicación de Ismena nos feitos. Antígona é tallante ao respecto e exime á súa irmá de calquera responsabilidade. Descríbea co medo, a submisión e a resignación que a levan a desentenderse das accións da súa irmá maior sen chegar a condenalas, unha postura ambigua que xa se vía na caracterización sofoclea¹² e da que Antígona, por suposto, disinte¹³.

E unha derradeira pausa condúcenos á interpelación da última xuíza, que fai fincapé na anomalía da situación: que unha moza como Antígona asuma a carga moral (alén da prohibición do ditado de Creonte) de enterrar e conceder honores fúnebres ao seu irmán resulta estraño. Cuestionábase que o feito en si mesmo sexa unha obriga, contrariamente ao que Antígona recalca incesantemente, xa que non é ela o membro do núcleo familiar que ten esa responsabilidade, tal e como establecen os usos e costumes da relixiosidade tebana (12):

Xuíza Cuarta - [...] Estou a plantexarlle que lavar e soterrar o corpo un dun guerreiro morto no combate non está previsto nos costumes ancestrais de Tebas que sexa tarefa para unha muller, ademáis unha muller nova, non unha nai ou unha vella da familia do morto.

Antígona - Pode ser. Mais hai cousas que non están escritas nas leis nin olladas nos costumes, pero inseridas nos corazóns.

Antígona xustifica tal excepcionalidade con dous argumentos: que ela era a única familiar do finado disposta a cumprir coa norma non escrita e que a cidade se atopaba en guerra, o que leva á xuíza a arraigar as causas dese mesmo conflito na maldición dos Labdácidas e na cadea de culpas e castigos da que Edipo, pai e irmán de Antígona, é o principal damnificado. A xuíza deforma a figura

¹¹ Antígona asegúralle á xuíza que o criterio da súa nai foi determinante para que o rei Edipo lexitimase a presenza das mulleres nos tribunais: “Ese rei, cando decretou esa novidade, tiña no seu pazo, como exemplo esencial a súa muller, a súa dona a raíña Xocasta? E non se decata de canto puido influír ela, a raíña Xocasta, en que dúas mulleres estean hoxe sentadas nese Tribunal?” (8).

¹² S., *Ant.* 1-100.

¹³ “Eu primeiro animeina a cumprir comigo as obrigacións que tiñamos co noso irmán morto, pero ela non se atrevía. Púxome moitas desculpas, moitas razóns en contra; chegou a dicirme, así como zona, que a ela e a min a natureza nos fixera mulleres, polo tanto para non enfrontarnos con homes, e moito menos con poderosos. Non lle custou moito traballo convencerme de que non podía contar con ela” (10).

do desgraciado rei ante a súa filla, distorsionando o seu retrato e destacando a súa caída en desgraza. Porén, Antígona opónse a esta versión describindo un Edipo elevado aos altares da virtude, rectitude e dignidade humanas, chegando a cuestionar a xustiza divina que o condenou, negando o incesto e atenuando a gravidade dos seus “crimes” co ominoso retrato de Laio, no que se presenta, literalmente, un “rei execrábel” e un pai e esposo cruel cuxo castigo era máis que merecido¹⁴.

O pobo censura o sinsentido das disquisicións da acusada e do tribunal, dando a palabra ao seu presidente, Creonte. O breve *agón* final entre Antígona e Creonte cerra o xuízo. Este último é o único personaxe da obra a excepción da protagonista que se retrata a si mesmo a través dos seus propios feitos e palabras. Nun marcado ton de falsa honestidade (tal e como indica o acoutamento que precede á súa intervención), defende a validez das súas decisións, que supedita á dolorosa obriga de gobernar e lembrando o infame episodio bélico que enfrontou aos dous irmáns (15):

Creonte - [...] Non é para min prato pracenteiro ter que presidir este Tribunal [...] Mais o posto de rei ten as súas obrigacións, e non todas son tan bonitas como a xente pensa á lixeira. Teño que dictar neste Tribunal [...] o resultado final dun acontecemento que nunca quixera ter vivido, o enfrontamento dos meus sobriños Eteocles e Polinices polo trono de Tebas, ao que tiñan dereito os dous, pero non simultaneamente. O que aconteceu xa de sobras é coñecido. E non podían acadar a mesma recompensa o que defendía Tebas dende o interior, que quen a atacaba dende fóra das murallas. Non tiven eu a responsabilidade de que Eteocles morrese como un heroe da cidade, e en cambio Polinices como un traidor. Eso parece que non quixo nin quere entendelo a miña sobriña Antígona, a quen me vexo obrigado a xulgar por desacato moi grave.

O choque final entre Antígona e Creonte non desemboca en acordo algún, posto que ningún dos dous cede nas súas conviccións e a obra finaliza co contundente rexeitamento da acusada ao ofrecemento “conciliador” de Creonte, antepoñendo a defensa das súas ideas á aceptación dun poder caprichoso e absoluto. Pociña non ten maior interese en “indultar” a figura de Creonte (como si vemos noutros autores contemporáneos como Anouilh¹⁵), senón que o presenta con todas as características do tirano que tan célebres se fixeron despois de Sófocles e que no teatro galego tamén se asimilaron con anterioridade ao noso

¹⁴ Vide Bettini, Guidorizzi 2008: 33-46.

¹⁵ No prólogo que dá comezo á *Antígona* de Anouilh, Creonte é descrito cunha certa compaixón, como aquel home despreocupado que nun momento dado tivo que asumir a ardua tarefa de gobernar (Anouilh 2003: 125-128) e en canto Antígona cuestiona os motivos que levaron a seu tío a aceptar o poder, este intenta razoar con ela case do mesmo xeito que un pai intentaría razoar coa súa filla adolescente (Anouilh 2003: 174-175).

autor¹⁶. Nesta nova versión, Creonte representa unha vez máis o despotismo do rexente usurpador, a hipocrísia do poder autoritario e o dogmatismo da lei, valores antidemocráticos que Antígona despreza e o autor rexeita igualmente recorrendo a este tipo de caracterización.

COMO É A ANTÍGONA DE POCIÑA?

A lectura das distintas “Antígonas” (tamén a de Sófocles) sempre plantexa unha dúbida. Cal é en realidade o conflito central? Somos conscientes de que non existe unha única versión fixada do mito¹⁷ pero previamente deslizamos algunhas ideas que nos poden dar pistas. A reivindicación de Antígona é política en tanto en canto se enfronta á lei, ao poder detentado por Creonte e ao seu decreto, acto performativo dunha prohibición puntual que a súa sobriña non só non acata senón cuxa desobediencia reconece sen pudor¹⁸.

Por outra banda, hai unha reivindicación familiar, unha chamada ao recoñecemento do parentesco da saga labdácida como lexítimo e non dexenerado. A sombra do incesto planea sobre Antígona e todos os que con ela se relacionan, porén, ela nega a natureza degradada da súa estirpe e non consinte que os xuíces insinúen ou directamente aseveren que os seus lazos de sangue son corruptos. Edipo e Iocasta son para ela os seus amados pais sen que asome nin a máis mínima dúbida ao respecto. Tampouco cabe ignorar as implicacións éticas, sociais e culturais da disputa, posto que Antígona se illa de todo isto ao alzarse como portavoz dunha tradición á que di representar pero que realmente non acaba de apoiala. A súa decisión de enterrar a Polinices abre un debate revelador no tribunal, xa que en Tebas non se concibe que unha muller tan nova sexa a encargada en ningunha circunstancia de levar a cabo esa pesada tarefa. Aínda así, Antígona atopa a súa xustificación no contexto bélico, na dignidade e valía dos seus lazos familiares e nuns conceptos de *philia* e *koinonía* discutidos por todos¹⁹.

¿É posible unha lectura feminista de Antígona? Dende logo non é imposible e Pociña asume que *Antígona ante os xuíces* nace dunha interpretación feminista do personaxe²⁰. O seu enfrontamento co estado, o seu oprobio aos valores que o réxime de Creonte representa e o seu carácter rebelde confirenlle uns riscos

¹⁶ No *Edipo* de Manuel María, na *Traxicomedia do vento de Tebas...* de Manuel Lourenzo e en *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán, Creonte encaixa neste perfil autoritario e chégase a mostrar o lado máis insidioso do personaxe.

¹⁷ Vide Bettini, Guidorizzi 2008: 155-171.

¹⁸ Cf. Foley 2001: 172-200.

¹⁹ Vide Winnington-Ingram 1980: 117-149.

²⁰ “La ejemplar y enérgica figura de Antígona siempre nos había llamado muy poderosamente la atención y suscitado la aprobación a Aurora López y a mí, participes ambos de una común y firme ideología feminista” (Pociña 2015: 30).

que non pasan desapercibidos para os estudos de xénero²¹. Pese a todo, fixar unha interpretación feminista do personaxe é complexo, xa que posiblemente sexa esta a heroína máis marxinal en todos os sentidos que deu a traxedia clásica. En certo modo, Antígona non busca a complicidade do estado nin que aprobe as súas accións (que sería o lóxico, tratar de convencer ao opoñente de que está no certo, dando un sentido á súa loita), non trata de dialogar nin de resolver os problemas a través da diplomacia, pois a súa determinación será igual de enérxica tanto se ten da súa parte aos contrarios coma se non. Porén, e aínda que a súa reivindicación non busca contravir a tradición nin a orde relixiosa (ou polo menos así trata de transmitirlo) e nisto amosa o seu apego a algúns dos riscos centrais da cultura patriarcal, si hai transgresión dos límites do xénero na súa conduta. Por isto, nesta mesma categoría incluimos un aspecto xa visto: a súa decisión de dar sepultura e honras fúnebres ao corpo do seu irmán, tarefa que non lle corresponde pero que asume ao non quedar ningún outro membro da familia que se mostre disposto a facelo.

Ademais, enfróntase ao poder masculino e ela mesma masculínízase a través da linguaxe²², formalmente fai seu o discurso de Creonte e válese das súas mesmas habilidades retóricas para sacar adiante un argumentario que non move nin comove aos seus acusadores. O seu encadre nas interpretacións feministas tamén é posible grazas a outra decisión que resulta crucial na caracterización da protagonista: Antígona permanece virxe e non acepta casarse nin ter descendencia, e entre a dicotomía de permanecer arraigada á súa familia e preservar a continuidade da liñaxe real á que pertence, escolle o primeiro. Isto é, decide por si mesma sobre o seu estado e sobre o seu corpo. Como último argumento a prol desta lectura, traemos a colación o propio texto de Pociña, unha pasaxe na que a heroína se reivindica como muller a través do exemplo de Xocasta (7):

Antígona - [...] Ela [Xocasta] tiña como ocupación principal de cada día educar os seus fillos e as súas fillas. Repetía moitas veces que ese precisamente debía ser o meirande labor na existencia dunha muller casada, o coidado e a educación dos fillos.

Xuíza Segunda - E vostede que opina deso?

Antígona - Pois a verdade é que nunca me parei a pensalo. Nunca me preocupou. Ao mellor se chegase a ser nai algunha vez tería as ideas máis claras. Mais tampouco penso que deba rematar aí o labor dunha muller.

Todo isto aparece impoluto na obra de Andrés Pociña. A caracterización do personaxe recolle todos e cada un dos aspectos que só a partir de Sófocles

²¹ Cf. Honig 2013: 41-50.

²² Cf. Butler 2001.

foron interpretables polos seus sucesivos imitadores e estudosos. A visión que Pociña ten de Antígona está fortemente ancorada ao seu retrato clásico, o da traxedia, o da heroína trágica que por todo o exposto anteriormente debe sacrificarse e cumprir co seu deber heroico. Mais non por iso renuncia a darlle novas pinceladas, que seguramente recollen a influencia doutros adaptadores e/ou pensadores que ao longo da historia da literatura nos ofreceron diferentes disertacións sobre o personaxe²³. A súa caracterización é redonda e totalizadora, con múltiples matices que non a converten en definitiva pero si nunha das máis integradoras.

CRUCE DE INFLUENCIAS

A complexidade literaria e filosófica da *Antígona* de Sófocles maniféstase nitidamente na obra de Pociña. Nas escasas quince follas que ocupa a súa adaptación apréciase a utilización recorrente de termos como “lei”, “xustiza”, “verdade” o “dereito”. Conceptos nada baladíes y cuxos correlatos tamén aparecen en Sófocles en maior ou menor medida²⁴. As proclamas de Antígona tanto na obra de Sófocles como na adaptación do autor que nos ocupa son terminantes e concluíntes e a súa versión dos feitos, amparada polas leis divinas non escritas e unha moral privada esquecida pola esfera pública²⁵, está impregnada de termos absolutos. É certo que a riqueza léxico-semántica da versión de Sófocles, un dos aspectos máis interesantes e infinitamente interpretados da obra, se dilúe irremediamente na nova versión, mais isto non implica que a contraposición ideolóxica e moral non estea aí.

Outra das influencias importantes (e xa anunciadas) que achamos no texto dramático de Pociña provén da autora María Zambrano, quen no só asina unha adaptación de marcado carácter dramático, *La tumba de Antígona*, senón que reflexiona con asiduidade acerca do personaxe²⁶. Na súa versión, moi influenciada polo contexto histórico no que se inscribe a obra da súa autora, Antígona atópase xa encerrada na cova por decisión de Creonte, pero ao final non se suicida nin acepta a clemencia do tirano. Pociña compón un final moi semellante ao de Zambrano, pode que un pouco máis ambiguo ao notarse unha certa inconclusión pero, en todo caso, Antígona non morre e remata o xuízo cun inflexible rexeitamento á magnánima oferta de Creonte²⁷. A ambigüidade reside no carácter inacabado do desenlace do xuízo. A Antígona de Pociña non acepta

²³ Vide Bradley 1909; Pociña, López 2010; Steiner 1987.

²⁴ Vide Segal 1986: 137-161.

²⁵ Vide Guzmán Guerra 2006; Pinkler 1998.

²⁶ Vide Trueba Mira 2012.

²⁷ “Antígona actúa por deberes e por principios, ti por manter unha imaxe determinada. Antígona actúa como persoa e como irmá, ti só como gobernante inxusto e como tirano. Antígona xamais pactará nada contigo, rei Creonte” (16).

o ofrecemento do seu tío e a súa palabra é a última que escoita (neste caso le) un espectador (máis ben lector) desconcertado pola ausencia dunha resolución explícita. O final tan aberto achega múltiples posibilidades pero nisto tamén se aproxima a Zambrano, que sitúa o seu personaxe no límite da vida e a morte e aquí pode que tamén se ubique o personaxe nesa mesma fronteira tan angustiada, posto que non coñecemos a reacción posterior do tribunal nin de Creonte aínda que poidamos intuila.

A cultura italiana tamén explotou repetidamente a figura de Antígona²⁸. No século XX convértese no paradigma das liberdades a finais dos anos 60 e nun símbolo da loita antiterrorista durante os 70 e 80. Neste contexto, Elsa Morante debuxa unha Antígona emparentada non coa heroína contestataria da traxedia homónima de Sófocles, senón coa moza entregada ao seu pai ancián e cego que aparece en *Edipo en Colono*. A obra dramática *La serata a Colono* (1968) amosa á Antígona piadosa e compasiva, apegada aos seus vínculos familiares, os mesmos que tan apaixonadamente defende no texto de Pociña.

Unha vez máis, o influxo da tradición clásica e o fluído diálogo mantido coa súa literatura serve para dar forma a novos puntos de vista e formas de expresión. *Antígona ante os xuíces* non só constitúe una valiosísima contribución á literatura galega, na que agardamos poder gozala nun futuro moi próximo, senón que amplía cuantitativa e cualitativamente o repertorio de “neoclásicos” galegos, o que permite afondar cun maior rigor nos estudos de recepción e pervivencia dos modelos do mundo clásico. Fomos testemuñas dun novo xuízo a Antígona, esta vez un xuízo real con todos os seus compoñentes habituais, no que a nosa heroína volveu defenderse das acusacións dos seus iguais na ficción e das opinións dun receptor cada vez máis mediatizado e que aínda naufraga ao saber cal é o lugar que lle corresponde no plantexamento moral deste drama universal. A adaptación de Pociña dános a oportunidade de coñecer a súa visión do personaxe e do conflito nunha formidable reescrita que parte de Sófocles mais tamén dálgúns dos que o sucederon, dando algunhas respostas pero invitando á constante reflexión con múltiples interrogantes.

²⁸ Vide Sanfilippo 2010.

BIBLIOGRAFÍA

- Anouilh, J. (2003), *Antígona; Jezabel*. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- Bettini, M., Guidorizzi, G. (2008), *El mito de Edipo: imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Trad. de Manuel Antonio Castiñeiros González. Madrid: Akal.
- Bradley, A.C. (1909), “Hegel’s Theory of Tragedy”, in Bradley, A. C., *Oxford Lectures on Poetry*. London, Macmillan: 69-95.
- Butler, J. (2001), *El grito de Antígona*. Trad. de Esther Oliver. Barcelona: El Roure.
- Dawe, R. D. (1996), *Sophocles: Antigone*. Stuttgart & Leipzig: B. G. Teubner.
- Fernández Delgado, J. A. (1996), “La tradición griega en el teatro gallego”, *Estudios clásicos* 109: 59-89.
- Foley, H. P. (2003), *Female acts in Greek Tragedy*. Princeton: University Press.
- Guzmán Guerra, A. (2006), “Antígona: las leyes no escritas de los dioses”, in Peláez, J. et alii (eds.), *Sófocles hoy: Veinticinco siglos de Tragedia, actas del Congreso Nacional, Córdoba 2003*. Córdoba, Ediciones El Almendro: 151-165.
- Hamamé, G. N. (2000), “Yocasta: un itinerario trágico en las Fenicias de Eurípides”, *Synthesis* 7: 89-98.
- Honig, B. (2013), *Antigone interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manuel María (2003), *Edipo*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo teatral “Francisco Pillado Mayor”.
- Noguera, L. (2011), “Formas trágicas de representación de la violencia en la escena uruguaya: Yocasta de Mariana Percovich”, in Mirza, R. (ed.), *Teatro y representación: Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo, Universidad de la República: 173-178.
- Percovich, M. (2006), *Yocasta, una tragedia*. Montevideo: Artefato.
- Pinkler, L. (1998), “El problema de la ley en la Antígona de Sófocles”, *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos* 39: 165-172.
- Pociña, A., López, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21: 345-370.
- Pociña, A. (2014), *Antígona ante os xuíces*. Sarria [obra inédita] (reproducción autorizada).
- Pociña, A. (2015), *Medea, Safo, Antígona (Tres piezas dramáticas)*. Granada: Esdrújula ediciones.

- Ragué Arias, M. J. (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada: Edición do Castro.
- Sanfilippo, M. (2010), “Antígona en la cultura italiana del siglo XX: de Elsa Morante a Mario Martone”, in Almela Boix, M. et alii (eds.), *Tejiendo el mito*. Madrid, UNED: 247-258.
- Segal, C. (1986), “Sophocles’ Praise of Man and the conflicts of the *Antigone*”, in Segal, C., *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. [S.l.], Cornell University Press: 137-161.
- Steiner, G. (1987), *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Trad. de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.
- Trueba Mira, V. (ed.) (2012), *María Zambrano: La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra.
- Vieites, M. F. (1998), *La Nueva dramaturgia gallega: antología y estudio preliminar*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980), *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: University Press.

(Página deixada propositadamente em branco.)

NA AMÉRICA LATINA

(Página deixada propositadamente em branco.)

UN PUEBLO QUE MANTIENE VIVA SU MEMORIA NUNCA MUERE
VERSIÓN LIBRE DE *LAS TROYANAS* DE EURÍPIDES
(A people that preserves alive its memory never dies. A free version of
Euripides' *Trojan Women*)

MARÍA INÉS GRIMOLDI (www.inesgrimolditeatro.com.ar)
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN - El propósito de este trabajo es pensar la relación que el teatro mantiene con la historia y con la memoria desde una perspectiva política, así como también el lugar del intelectual-artista en nuestra contemporaneidad, pero relacionándolo con un pasado donde lo que más cambia es la forma en que se mira.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, *Las troyanas*, Constanza Maral, ...*Allá donde fuéramos*, representação.

ABSTRACT - The aim of this article is to consider the relation between theatre, history and memory under a political perspective, as well as the place of the intellectual-artist in contemporaneity, in connection with a past where the most unstable criterium is the way of looking.

KEYWORDS - Euripides, *Trojan Women*, Constanza Maral, ...*Allá donde fuéramos*, performance.

Como introducción voy a definir la existencia de dos tipos de teatro político. El primero de ellos, el teatro político propiamente dicho, es aquel que muestra un acontecimiento, que adhiere a la noción de denuncia, que busca la empatía ideológica con el receptor y para lograrlo apela a una estética clara que disminuya el nivel de ruido existente en todo proceso de comunicación. Y el segundo tipo, el teatro meta-político, es aquel que reflexiona, que deconstruye el ejercicio del poder. El teatro, hoy, se ubica en una zona deconstructiva de los mecanismos de lo social. Deconstruye una institución como la familia, o reeve la historia desde parámetros distintos.

Esta reflexión surge de una entrevista realizada a la actriz, dramaturga y directora Constanza Maral en relación a su obra ...*Allá donde fuéramos* versión libre de *Las Troyanas* de Eurípides. No sólo se hará referencia a la reescritura de la obra y a su representación sino también a la recepción por parte de los espectadores.

El proyecto original iba a ser una ligera adaptación de *Las Troyanas* de Sartre. Pero se encontró con la dificultad de que provenía de la obra de Eurípides. Y para comprender mejor la historia había que conocer *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero sino no se llegaba al fondo de la cuestión.

Por otra parte, la autora se encontró frente a dos problemas: primero que para el público, en general, era imposible manejar toda esa cantidad de dioses

que aparecen en la obra, la gente no entendía de qué se estaba hablando. Y la segunda dificultad fue que no era eso lo que ella quería decir. Lo que más le interesaba de *Las troyanas* o lo que quería resaltar era que se trataba de un alegato contra las guerras.

Una vez realizado el trabajo de estudio e investigación sobre estos textos (*La Iliada*, *La Odisea*, las versiones de Eurípides y de Sartre) decidió respetar el orden de las escenas de Eurípides y el centro, el corazón de lo que hay en cada una de ellas. Pero trayéndolo a un idioma, a una manera de expresarse que nos represente hoy en día.

En la versión de Eurípides, las mujeres del pueblo que constituyen el coro, comentan, opinan, pero no tienen de ninguna manera el protagonismo que ella les da.

En la versión original aparece Casandra y en esta pieza escuchamos sólo la voz en off. Casandra era llamada “la loca”, la negada por su padre, era la que veía y la que alertaba acerca de lo que iba a pasar y no fue escuchada. Fue privada de su libertad y castigada por saber y sobre todo por el saber en una mujer.

También está ausente el personaje de Helena y el de Menelao. Y esto fue una decisión de la autora porque sino, según sus palabras, tendríamos que creer que dos pueblos se han peleado y destruido durante diez años por la belleza de una mujer. Los troyanos tenían un lugar muy importante que era el Estrecho del Elesponto. Es un lugar por donde todos los barcos tenían que pasar y, por ende, para pasar por allí tenían que pagar peaje. Exactamente igual que hoy. Eso también había hecho de Troya una ciudad maravillosa porque era un lugar de fusión de culturas. Entonces se inicia esa guerra, se dice que es porque Menelao quiere recuperar a su mujer y está a punto de hacerlo pero lo que quieren es hacer la guerra, lo que quieren es Troya. Y quedarse con ese paso que es el Estrecho del Elesponto. Y este es un punto importante a resaltar: siempre las guerras se hacen por motivos económicos aunque se intente disfrazarlo. En la entrevista, la autora relaciona estos hechos con las guerras que conocemos en nuestro tiempo (Irak, Afganistán, Libia) y en las excusas que se utilizan en nombre de la libertad para la apropiación de territorios o de riquezas, como en esta época el petróleo. Es uno de los puntos centrales del trabajo de adaptación libre de esta obra de Eurípides: descubrir los mecanismos del poder, los verdaderos motivos de las guerras tanto en la época de Troya como ahora, y reflexionar acerca del rol de la mujer en estos procesos. Por eso la obra intenta con sutilezas lograr un clima atemporal.

Además de la guerra, otro tema importante es la esclavitud de las mujeres que se convierten en botín después de la destrucción de Troya. Y aquí está la diferencia con la obra original. Ya perdieron todo, marido, hijos, riquezas, sólo les queda su propia vida. Y van a ser llevadas como esclavas. Como esclavas sexuales, como esclavas de trabajo. Y además en aquella época era muy prestigioso para el vencedor tener como esclava, por ejemplo a Andrómaca, que había sido la mujer del gran Héctor. Lo importante es quedarse con la prenda, el trofeo de guerra, mujer o madre de un guerrero importante. Estas mujeres no pueden negarse a que las

lleven. Lo hacen a punta de lanza, Troya es incendiada y destruida. El tema es que en *Las troyanas* en su versión original estas mujeres se van llorando su vida perdida, su desgracia. En la versión libre que analizamos, toman absoluta conciencia de lo que ha sucedido. En algún momento reconocen no haber estado lo suficientemente atentas mientras algo sucedía y ellas no escuchaban. Entre otras cosas porque nadie podía entrar a Troya. Sus puertas eran inexpugnables. Los griegos utilizan una enorme trampa. Pero son los troyanos los que destruyen su propia puerta para dejar entrar al caballo. Deciden entrarlo desoyendo a Casandra. Y también como señal de paz para que no se iniciara otra vez la guerra. Esta es la responsabilidad de los troyanos en su propia destrucción. Finalmente, estas mujeres entienden que hay algo que no pudieron robarles: su inteligencia, su conciencia, su palabra, su memoria. Entonces van como esclavas, no pueden evitarlo, las arrastran, pero ellas saben a donde. Por eso la obra se llama ...*Allá donde fuéramos*. Ellas van a hablar, contarán cuál fue su historia, cuál fue su vida, cuál fue su memoria, cuáles fueron sus comidas, cuál era su visión del mundo. Las que no iban como esclavas sexuales iban como institutrices ya que tenían muy buena educación. Van a enseñar a los hijos del enemigo todo lo que significa una guerra, todo lo que se pierde en una guerra, van a mantener viva su memoria y aparecerá, en esos niños o en esos amantes, su versión de los acontecimientos, de la historia. Esta es la diferencia con las versiones anteriores, el protagonismo de estas mujeres que habiéndolo perdido todo deciden no renunciar ni a la palabra, ni a la memoria, ni a su propia historia. Y un pueblo que no pierde su memoria, suceda lo que suceda va a resurgir. Esta es la idea principal de esta versión, el protagonismo femenino, que no es el de Helena sino el de estas mujeres, y dejar en claro cuál es el verdadero motivo de las guerras. Las troyanas son esclavas pero no personajes pasivos. Tienen limitaciones porque están privadas de su libertad, pero pueden cambiar la historia al educar al enemigo o al ser amantes del enemigo. Los hijos de los vencedores van a escuchar una historia diferente a la que les cuenten sus padres. Es la voz de los vencidos que aparece por los márgenes construyendo otro relato.

Con respecto a su representación, la obra se estrenó en marzo del 2010 en el teatro Dandelión y este año vuelve a escena con modificaciones. Estos cambios se harán en relación con la recepción y comentarios del público y críticos. Hay que mencionar que después de la representación, se sirve un vino tinto y otros manjares que nos sumergen en lo dionisiaco que tiene el teatro (según palabras de la autora, esta parte placentera y gozosa no debería obviarse nunca ya que es imprescindible en una representación de este tipo). Además favorece el diálogo con el público y con la crítica generando un ambiente distendido, casi una continuación de la representación o abriendo otra representación.

Para concluir, me formulo las siguientes preguntas: ¿Qué es el pasado?, ¿Cuál es su forma?, ¿Cuáles son los modos de mirar y de reflexionar sobre él?, ¿Cuáles las formas del recuerdo y de la memoria?, ¿Cómo se recuperan?. Estas preguntas plantean problemas que son constitutivos no sólo de la historia sino

también del arte y de la cultura.

En un contexto en el cual los debates sobre la memoria y el olvido son centrales, la obra de Walter Benjamín (2010) 350 ayuda a esclarecer y reflexionar sobre la memoria y el recuerdo. Memoria y recuerdo expresan en su obra dos nociones a través de las cuales se dirimen dos modos de configuración del mundo. Por eso, la oposición entre memoria y recuerdo se puede traducir en una tensión entre, por un lado, una repetición conmemorativa cercana a cierta voluntad historicista, y por otro, la construcción de un pasado en el límite entre lo individual y lo colectivo. Esta tensión aparece desarrollada en los escritos de Benjamín. “La función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración, la memoria es conservadora, el recuerdo es destructivo.” Este concepto de Benjamín adquiere una nueva dimensión porque vincula a la acción del sujeto sobre el presente histórico.

La singularidad de la memoria se funda en la acción que despierta al sujeto y moviliza el pasado, en la creación de un nuevo enunciado. Esto, que Benjamín denomina un quiebre sobre la continuidad de la historia, es fundante de la aceptación productiva del recuerdo en tanto este se establece sobre un acto novedoso de cognición sobre el presente.

El pasado colectivo e individual tiene un peso relevante y puede ser soporte para pensar el porvenir. Por eso el recuerdo manifiesta una preocupación sobre el pasado pendiente, capaz de abrir una diferencia con el presente. Benjamín prolonga el ejercicio de la memoria en una acción de redención. Allí la rememoración pierde la dimensión contemplativa para afianzarse como reflexión.

Benjamín adjudicaba un valor revolucionario a las cosas anticuadas pues, en tanto poseedoras de un tiempo diferencial al presente, podían producir una eclosión en él. El coleccionista rescata objetos olvidados para incluirlos en nuevos sistemas.

En un breve texto “Desenterrar y recordar”, Benjamín (2010) 350 afirma: “la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente su medio” y continúa “quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava”. En este texto, el recuerdo aparece en el gesto arqueológico de la búsqueda. El recuerdo que busca prioriza el actuar del sujeto y a su vez supone la necesidad de otros para el ejercicio de la memoria.

Búsqueda y reconocimiento son también reconstrucción que permite la elaboración crítica sobre lo acontecido y restituye al sujeto y a la comunidad su capacidad de confrontación, discusión y enunciación no sólo del pasado sino de los futuros posibles. En esta discusión permanente en el espacio social, donde lo individual persiste junto a lo colectivo, aparece el aspecto dialéctico del recuerdo para evitar la totalización del relato. En esa dialéctica, el recuerdo es una formación inestable entre los intersticios de lo privado y lo público que habilita el permanente conflicto y negociación de las identidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. (1980), *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Arendt, Hanna. *Entre el pasado y el futuro, ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona, Península, 1990.
- Arendt, H. (2002), *Les origines du totalitarisme*. Paris: Gallimard.
- Bauman, Z. (1997), *De legisladores a intérpretes. Sobre la modernidad, la postmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bayardo, R. (1997), *Globalización e identidad cultural*. Buenos Aires: Ciccus.
- Benjamin, W. (1989), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2010), “Excavar y recordar”, in *Imágenes que piensan. Obras. Libro IV*, vol I. Madrid, Abada: 350.
- Bourdieu, P. (2002), *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor: Jungla simbólica.
- Brecht, B. (1970), *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (1973), *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- Deleuze, G. (2009), *Ensayos sobre biopolítica, excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (2012), *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Foucault, M. (1997), *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira.
- García Canclini, N. (2006), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sao Pablo: Edusp.
- Grüner, E. (1998), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Habermas, J. (1989), *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Irazábal, F. (2004), *El giro político*. Buenos Aires: Biblos.
- Pellettieri, O. (2004), *Reflexiones sobre teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Proaño Gómez, L. (2013), *Teatro y estética comunitaria, miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Rancière, J. (2013), *Aisthesis*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rancière, J. (2013), *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave intelectual.
- Rancière, J. (2015), *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ellago ediciones.
- Todorov, T. (1994), *Face à l'extrême*, Trad: Frente al límite. Buenos Aires: Paidós.
- Todorov, T. (2002), *Memoria del mal. Tentación del bien. Indagación sobre el siglo*

XX. Buenos Aires: Península.

Todorov, T. (2008), *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.

Touraine, A. (1992), *Critique de la modernité*. Paris: Fayard.

Verzero, L. (2013), *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.

Zizek, S. (2004), *Amor sin piedad, hacia una política de la verdad*. Buenos Aires: Síntesis.

**RECORRIDO GENERATIVO DE LAS COMEDIAS DE TERENCIO:
DE LA TRADUCCIÓN FILOLÓGICA AL TEXTO ESPECTACULAR**
(About the genesis of Terentius' comedies: from a philological translation to a performative text)

RÓMULO PIANACCI (rpianacci@gmail.com)
UNMdP y UNCPBA

RESUMEN - Si la actualidad es uno de los rasgos que caracterizan a “los clásicos”, posiblemente esta actualidad esté directamente vinculada a la lectura, apropiación, y por lógica consecuencia, a la traducción que cada generación hace de los mismos. La representación de un texto clásico debería servir para hacerlo dialogar con nosotros, tendiendo a una comunicación fluida, que sólo puede suceder cuando no se menosprecia, ignora o traiciona ni lo clásico ni lo contemporáneo. Pero, ¿cómo lograrlo? La respuesta no es simple. De la experiencia se nutre el presente trabajo.

PALABRAS CLAVE - Comedia, Plauto, Terencio, transducción, puesta en escena.

ABSTRACT - If enforcement is one of the features that characterizes “The Classics”, possibly today this aspect is directly related to the reading, appropriation, and in logical consequence, to the translation that each generation makes of them. The representation of a classic text should serve to make it dialogue with us, tending to a fluid communication, that can only happen when not it belittles, ignore or betray neither classical nor contemporary matters. But how to achieve this? The answer is not simple. The present work is based on experience.

KEYWORDS - Comedy, Plautus, Terence, transduction, staging.

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación discurre acerca de diversos modos cómo se ponen en escena hoy en día las obras de teatro clásico grecolatino, y la experiencia concreta de llevar a escena *La ollita* de Plauto en el marco del Congreso CLASTEIA, que tuviera lugar en Mar del Plata del 23 al 27 de agosto de 2011; como así también la presentación del Proyecto UBACyT 2011-2014 *Recorrido generativo de dos comedias de Terencio: de la traducción filológica al texto espectacular y puesta en escena*, que dirige la Dra. Marcela Suárez con un grupo de colaboradores¹.

Las diferentes posturas sostenidas apasionadamente por filólogos, actores, dramaturgistas, directores y funcionarios estatales, intentan delimitar quién

¹ Así también la presentación del Proyecto UBACyT 2011-2014 *Recorrido generativo de dos comedias de Terencio: de la traducción filológica al texto espectacular y puesta en escena*, que dirige la Dra. Marcela Suárez con un grupo de colaboradores.

debe decidir acerca de cómo hacer la traducción, o mejor dicho transducción, adaptación o versión de una obra clásica.

La primera cuestión a tener en cuenta es que la información de que dispone el espectador actual ya no es la misma, el mundo y la manera de contar las historias han cambiado mucho desde el momento en que esos textos fueron escritos.

Si el objetivo es entretener y transmitir un mensaje, es prioritario que el destinatario lo pueda leer o decodificar y que el material le resulte lo más cercano posible, sin contrahacerlo o deformarlo. Consecuentemente, la polémica filólogos vs. teatristas o guionistas pareciera no tener fin.

Actualizar este debate y determinar -si fuera posible- cuál es el límite en la manipulación de este material o cómo fijarlo, es lo que se propone aquí a fin de guiar tanto en la creación como en la producción de los profesionales, como así también para los docentes y estudiantes.

UNA POLÉMICA QUE CONTINÚA

Juanjo Guerenabarena en su artículo *Adaptar... verter, traducir, matar* recoge las opiniones certeras de Domingo Miras, Ignacio del Moral, Jesús Campos, Rafael Pérez Sierra y Domingo Ynduráin al respecto de estas cuestiones. El primero opina que cuando se pone en escena un texto clásico basta un pequeño toque o restauración, que pareciera claro que debe hacerlo un creador y no un filólogo: “El filólogo suele tener preferencia por elementos de detalle o de lenguaje, que no son fundamentales en la adaptación del teatro” (Guerenabarena 1988: 8). A esta opinión se le suma Ignacio del Moral, que sostiene que el trabajo del filólogo, en caso de darse, debe ser previo a la adaptación (Guerenabarena 1988: 7).

Por su parte, en la misma mesa redonda de la cual da cuenta el citado artículo, frente a la inevitabilidad de las adaptaciones sostenida por algunos de los participantes, Miras finalmente termina reconociendo (Guerenabarena 1988: 8):

Lo ideal sería que no hicieran falta las adaptaciones. Prefiero no adaptar. Sin embargo, he aceptado trabajos de este tipo, pero los he realizado como un servidor del autor, retocando lo menos posible, intentando pasar desapercibido. Esta creo que es una diferencia entre el que hace una adaptación y el que hace una versión: el versionista quiere manifestarse; el adaptador, no.

Rafael Pérez Sierra (Guerenabarena 1988: 9) prefiere utilizar la palabra “restauración” y justifica su elección:

Soy partidario de restaurar, no de recrear, aunque respeto la recreación. Entiendo la restauración en términos casi pictóricos, poniéndome siempre en la

época de la que se trata y sin perder de vista el Diccionario de Autoridades. Me someto a la disciplina de ser fiel al sentido que las palabras cuando fueron escritas.

Respecto de las puestas transducidas a otra época o contexto, Domingo Ynduráin (Guerenabarena 1988: 14) acotaba:

De tal manera que estas propuestas de mantener el argumento, la historia, pero cambiar la forma, son absolutamente lícitas, pero no si se quiere hacer una obra clásica. Estamos volviendo a un ahistoricismo absolutamente peligroso.

Desprendido el mito de todas sus circunstancias, la obra se torna patéticamente teleteatral y excesivamente pedestre.

Frente a este panorama es que Jesús Campos (Guerenabarena 1988: 9) no quiere entrar en la polémica de cómo hacer algo que no está demostrado que se tenga que hacer, al considerar que del hecho teatral del pasado sólo queda la propuesta textual. El resto de los componentes de la fórmula han desaparecido para siempre. Justifica esta afirmación por el hecho que aquello con los que los textos se complementaban para conformar el todo que es hecho teatral se han perdido y cualquier intento de reinventarlos es emparchar o remendar. Para Campos, hoy vivimos un teatro de directores, donde la manipulación es considerada un valor positivo, resultando así productos híbridos, de poca significación aunque muy adecuados para contribuir a la confusión cultural.

En general, los partidarios de la necesidad del rescate del Teatro Clásico, si bien reconocen que no se puede “reproducirlo”, sí acuerdan en que se puede recrearlos. Por ejemplo no cualquier texto del siglo XVII puede tener interés hoy en día, y es por esta razón que cuando fuera director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Adolfo Marsillach (Guerenabarena 1988: 9) opinaba:

Nosotros creemos que hay un camino intermedio, que es el que ahora estamos recorriendo: encontrar unos textos no demasiado transitados, sin renunciar a los “grandes” títulos. Es decir, no caer en el aburrimiento o la comodidad de hacer siempre las mismas obras ni en el prurito investigador del descubrimiento por el descubrimiento. La necesidad de un repertorio nos parece obvia. Sólo una Comedia Nacional puede permitirse económicamente esa posibilidad.

La variedad de lecturas contemporáneas abarca desde el respeto estricto del texto original, al teatro de títeres, el musical, el teatro de zancos, espectáculos de calle o propuestas de teatro alternativo u *off*. Esto viene a demostrar una vez más la permanente vigencia de estos textos, y si bien los resultados son desparejos y muchas veces cuestionables, es importante destacar la recurrencia de los creadores a abreviar de la fuente tan rica que nos brinda la Tradición.

EL POSTERGADO TERENCIO

En las representaciones de teatro grecolatino llevadas a cabo en Iberoamérica y en Europa en los últimos años, se puede advertir un claro predominio de la comedia plautina y una aparición esporádica de las de Terencio, presente, no por casualidad, con una única obra: *El eunuco*.

Una rápida revisión de los programas de la Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino PROSOPON puntualiza que dicha obra ha sido representada en tres oportunidades: la primera en el año 2008 en el Teatro Romano de Mérida por el Grupo Siberia Extremeña de Talarrubia, Badajoz; la segunda en el mismo teatro dos años más tarde por el Grupo Calatalifa de Odón y finalmente, la tercera, también en 2010, en el Auditorio del Palacio de Congresos de Huesca, Zaragoza, por el Grupo Calatalifa de Madrid².

La escasa presencia del corpus terenciano en los escenarios del mundo está probablemente vinculada a la falta de publicación y difusión de sus comedias y, particularmente, en la inexistencia de versiones aptas para ser representadas. Esto sucede pese a la publicación en 1966 del trabajo de A. Marquerie, que incluye la versión “representable” de una de ellas: *Formión*.

Al referirse a Terencio, este autor afirma (1966: 34):

Terencio no respetó la comedia original griega, y, con el mismo criterio, nosotros nos hemos tomado la libertad en esta *Versión representable*, no erudita, viva y no disecada, de imprimir un ritmo más rápido en algunas ocasiones a la acción, repartir o redondear frases y réplicas y efectuar algunas alteraciones y transposiciones en el diálogo, con esa ambición, tantas veces expuesta en estas líneas, de hacerlo más comprensible y asequible a nuestro público. Sin embargo, conservamos siempre e íntegramente todos los valores y propósitos de la pieza inicial sin suprimir ninguno, respetamos la exposición, el nudo, el desenlace, los cambios de acción y lugar y, por supuesto, la unidad de tiempo.

Convendría recordar que Terencio no fue un traductor, sino que escribió sus propias comedias tomando como hipotexto la comedia griega. La lectura de la obra de Marquerie, su confusión en torno a los conceptos de autor y traductor y esta suerte de olvido que se han ejercido sobre el africano, son los factores que han impulsado a plantear, en el marco del Proyecto UBACyT 2011-2014 citado, el recorrido generativo de las comedias de Terencio; que se inicia con la traducción filológica y concluirá con la publicación del texto espectacular y la posterior puesta en escena³.

² Estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Mérida en 2014, en forma de teatro musical. Reestrenada en el Teatro de La Latina de Madrid en 2015, se anunció que volvería a presentarse en Mérida en 2016.

³ La primera etapa sólo estará dedicada a *Adelphoe* y *Phormio*, porque presentan una

El procedimiento nuclear del proyecto consiste en la confrontación y problematización de los distintos tipos de traducción de la comedia que pueden llevarse a cabo según las diversas formas de recepción contemporáneas de las mismas, a saber: la lectura y el espectáculo teatral.

Como afirma Botton-Burlá (1994: 332): “los procesos básicos que se encuentran implicados en todo acto de traducción son dos: la comprensión del texto original y su formulación en la lengua meta”. Cuando el texto que está en juego es un texto clásico latino, esta tarea correspondería a los filólogos, que disponen de las herramientas necesarias para hacer que la vida de la obra continúe, como lo expresa Benjamin (1961: 71). En efecto, los problemas que implica el trabajo con un texto escrito dos siglos antes de Cristo en lengua latina requieren de un minucioso trabajo filológico que permita fijar el texto y lograr una traducción que, además de las cuestiones estrictamente lingüísticas y estilísticas (elección entre el verso y la prosa, cuestiones sintácticas, cuestiones léxicas), favorezca la comprensión de la dimensión semántica, que pone en juego no solamente la pluralidad de sentidos que de por sí la lengua abre; sino también las referencias culturales (mitológicas, históricas, sociales, intertextuales), muchas veces fuera del alcance del espectador contemporáneo.

Sin embargo, un texto espectacular supone otras dimensiones más que el texto escrito: la representación y la ejecución. En esta instancia, no es posible echar mano a ciertos recursos paratextuales que el texto impreso pone en práctica, como por ejemplo las notas al pie. Por esta razón, se vuelve imprescindible el trabajo conjunto del director teatral con los filólogos, de manera que pueda lograrse un texto que al ser puesto en escena permita acceder a su significado pleno. ¿Es esto posible? Está claro que una traducción total y perfecta no es posible; por el contrario, muchos especialistas en traducción literaria afirman que toda traducción es una re-creación e incluso Peter Newmark sostiene (2004: 234): “Cuando se pasa una obra de teatro de la cultura de la LO (Lengua Original) a la de la LT (Lengua Terminal) ya no es una traducción sino una adaptación”.

En su Introducción a las actas del Congreso Internacional realizado en Murcia en noviembre de 1995, Ángel Luis Pujante (1996: 16) afirma que la traducción literaria es: “una reelaboración de obras nacidas en una cultura para que funcionen en una cultura receptora distinta y a veces muy distante en el espacio y en el tiempo; una reelaboración que se presta a la apropiación y a la manipulación.” Más adelante agrega que la reelaboración y manipulación parecen haberse dado más claramente en el teatro donde siempre se ha aspirado a la máxima libertad frente a los textos. Efectivamente, el filólogo debe apropiarse del texto para comprenderlo y hacerlo comprender al lector moderno. Pero, ¿qué significa

temática que resulta de interés para los lectores y el público teatral de nuestra época, y además han sido escasamente traducidas y llevadas a escena.

manipulación? ¿Qué significa máxima libertad frente a los textos? Para que el texto sirva para realizar una representación teatral, debe superar las dificultades y distancias que le impiden al espectador moderno no especializado comprender la obra. Manipular el texto y hacer de él una versión libre, más contemporánea, permite quizá que el espíritu del texto original siga vivo, de acuerdo a las palabras de Benjamin, pero indudablemente impide que la obra permanezca, puesto que se tratará de otra totalmente distinta. ¿Cómo resolver entonces este dilema?

Conviene recordar nuevamente a Pujante (1996: 16-17), quien resume dos aspectos importantes de esta discusión. En primer lugar afirma: “Las traducciones filológicas del teatro clásico son y seguirán siendo necesarias, pero tendría que haber cada vez más traducciones solventes con una orientación teatral”. En segundo lugar: “El mundo académico debe abrirse más hacia la representación, pero también el mundo del teatro debe respetar las exigencias filológicas de los textos y evitar prácticas poco dignas, como, por ejemplo, la de realizar y utilizar versiones o adaptaciones que no son sino refritos de traducciones ya publicadas”.

Andrés Pociña (2000: 160) considera que: “un texto real, auténtico tiene que ser al mismo tiempo representable, una traducción hecha para la escena, y esto es lo que casi nunca ofrecemos los filólogos”. Una versión representable de una comedia antigua debería ser el producto de la labor conjunta entre el traductor y el director de teatro, fundada siempre en un pretexto o *avant-texte*: la traducción filológica.

Por todas estas razones, en una primera etapa, este Proyecto se propuso llevar a cabo una traducción filológica de tres comedias⁴, es decir, una versión para ser leída, lo más ajustada al original sin que ello vaya en detrimento de su calidad literaria y debidamente anotada. Para lo cual se recurrió al uso de ediciones eruditas del texto original de las cuales se tomaron las *lectiones* establecidas por el editor, a menos que sea necesario adoptar variantes del aparato crítico; cotejo de distintas traducciones en lengua hispana y extranjera pertinentes que enriquezcan las posibles interpretaciones del texto; estudio del *corpus* terenciano seleccionado en los planos fonético-métrico, morfológico, sintáctico, lexical, retórico y estilístico, análisis de conductas y pautas culturales, especialmente de aquellas relacionadas con el derecho romano y ático, indispensables para la contextualización y comprensión del significado original del texto; reflexión y debate en el seno del equipo sobre las variantes y posibilidades de traducción, para obtener un producto nutrido por distintas lecturas.

Partiendo de la traducción filológica, se abordó, en una segunda etapa, la elaboración del texto espectacular de las comedias.

Pero, ¿cómo lograrlo satisfactoriamente? La respuesta es y no es simple: sobre la base del trabajo conjunto de los filólogos y del director teatral y en virtud

⁴ *Los hermanos, Formión y El eunuco.*

de principios claros, tales como la problematización de las distintas posibilidades discursivas y de lengua que permitan la actualización de los elementos patéticos (comicidad - reflexión), la introducción de modificaciones en la estructura misma para adecuar las obras al público contemporáneo, la supresión del anacronismo, el respeto de los resortes intrínsecos de la comicidad del autor, la actualización a través de mecanismos que no distorsionen el espíritu ni transgredan las normas culturales de la época en que las comedias fueron escritas.

Finalmente, el Proyecto contempla reunir los tres textos, latín, traducción filológica y texto espectacular, en una publicación destinada tanto a los lectores especializados, como a teatristas y público en general.

CASI A MODO DE CONCLUSIONES

¿Para qué hacer teatro clásico hoy en día? Con seguridad que no es para dar una clase de Literatura que ahuyente al público, ni para enseñarle los códigos internos que la rigen como las reglas de un juego o deporte. Quizás sirva para poder vivir mejor nuestro presente, no como rescate del ayer, sino para poder convivir con el pasado como pasado, y con las contradicciones de ambos, eliminando la sustancia muerta y el dogmatismo.

Frente a la disyuntiva “mundo de ayer / mundo de hoy”, la adaptación de los textos clásicos surge como necesaria frente a la distancia histórica que nos separa de su contexto de producción, afirmándose como texto del presente “lo cual no excluye su negación o su sustitución como tal texto del pasado” según concluye Francisco Ruiz Ramón (1988: 25-32).

Más adelante agrega acertadamente:

Finalmente, reescribir un texto supone, en primer lugar, decir lo dicho, pero nunca lo no dicho en el original, pues la función de la adaptación no es inventar un texto nuevo, es decir un texto otro, sino hacerlo significar por relación al nuevo contexto cultural en el que el texto clásico va a realizar su sentido.

Si la deseada comunicación con el público no se produce, si el texto banaliza, aburre e indigesta a los espectadores, ¿para qué el esfuerzo, el tiempo y el dinero de montar un texto clásico? La representación de un texto clásico debería servir entonces para hacerlo dialogar con nosotros, tendiendo a una comunicación fluida, que sólo puede suceder cuando no se menosprecia, ignora o traiciona ni lo clásico ni lo contemporáneo.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (1969), "The task of the translator", in *Illuminations*, New York: Schocken Books, 71.
- Botton-Burlá, F. (1994), "La traducción", in Brunel, P., Chevrel, Y. (dir.), *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI, 329-346.
- Guerenabarena, J. (1988), "Adaptar... verter, traducir, matar", *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* 9: 7-15.
- Marquerie, A. (1966), *Versiones representables de teatro griego y latino*. Madrid: Aguilar.
- Newmark, P. (2004), *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- López, A., Pociña, A. (2000), *Estudios sobre la Comedia Romana*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pujante, A., Gregor, K. (eds.) (1996), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 de noviembre, 1995*. Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad.
- Ruiz Ramón, F. (1988), "Sobre la adaptación de un texto clásico", in *Celebración y Catarsis (Leer el Teatro Español) Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia N° 13*. Murcia: Universidad.

ORESTES EN PALERMO:
EL REÑIDERO DE SERGIO DE CECCO. VERSIÓN DEL MITO EN EL
CONTEXTO CULTURAL DE LA ARGENTINA DEL SIGLO XX
(Orestes at Palermo: *El Reñidero* by Sergio De Cecco. A version of this myth
in the cultural context of 19th Argentina)

LÍA GALÁN (ligal43@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de La Plata - Argentina

RESUMEN - *El Reñidero* de Sergio De Cecco ofrece una nueva versión del mito de Orestes como vengador del asesinato de su padre, adaptada al contexto sociocultural argentino. La versión de De Cecco sitúa la acción en 1905, en el barrio de Palermo como zona límite entre campo y ciudad, en la que no había ingresado la inmigración europea. Tiene la característica de un pequeño estado, un reino con leyes propias y una ética de matones y un culto primitivo al coraje, que se resuelve “a daga y sangre”. El reino de Argos, el arrabal de Palermo y el reñidero se corresponden por ser escenarios de pelea y muerte. Los hombres son gallos de riña disputando el poder y la hembra. En *El Reñidero* se incorporan además principios psicoanalíticos freudianos a los que adherían los escritores de la época. Se analizan los personajes: Pancho Morales (Agamenón) – Nélide (Clitemnestra) – Santiago Soriano (Egisto) - Elena (Electra) - Orestes, único que conserva el nombre griego. Más allá de la expresa filiación que el mismo De Cecco declara (*Electra* de Sófocles), la obra está marcada por toda una tradición trágica que remite a Shakespeare y a la corriente de los “nuevos realistas” de la década del 60.

PALABRAS CLAVE - De Cecco, Electra, Orestes, Palermo, Tragedia.

ABSTRACT - *El Reñidero* of Sergio De Cecco offers a new version of the myth of Orestes as avenging the murder of his father, adapted to the Argentine sociocultural context. De Cecco's version sets the action in 1905 in the Palermo area as the boundary between town and country, which had not entered the European immigration. It has the characteristic of a small state, a kingdom with its own laws and ethics of thugs and a primitive cult of courage, which resolves “pure dagger and blood”. The kingdom of Argos, the suburb of Palermo and the “reñidero” correspond to be fighting and death scenarios. Men are fighting cocks disputing the power and the female. In addition “El Reñidero” shows Freudians psychoanalytical principles that the writers of the time are incorporated. The characters are analyzed: Nelida (Clytemnestra) - Santiago Soriano (Aegisthus) - Elena (Electra) - Orestes, the one that preserves the Greek name, Pancho Morales (Agamemnon). Beyond the express affiliation to the same De Cecco says (Sophocles' *Electra*), the work is marked by a whole tragic tradition that refers to Shakespeare and the current “new realists” of the 60s.

KEYWORDS - De Cecco, Electra, Orestes, Palermo, Tragedy.

El estudio que presentamos se organiza en tres partes. En primer lugar,

haremos una sinopsis de la obra que posibilite un acercamiento a los temas que serán tratados. En segundo lugar, ofreceremos un panorama sociohistórico en el que se encuadran los sucesos representados. En tercer lugar, trataremos aspectos de la versión de De Cecco en relación con su base hipotextual, en el contexto cultural de Argentina en el siglo XX.

EL REÑIDERO

El Reñidero de Sergio De Cecco se estrena en 1962 y su versión fílmica en 1965, presentada en el Festival de Cine de Cannes y elogiada por la crítica por su fidelidad al texto teatral. La versión fílmica se potencia por las posibilidades estéticas de la imagen, desplegadas en el blanco y negro en boga especialmente para films basados en obras literarias, que abundan en el cine europeo y norteamericano de la época.

Presentamos inicialmente una breve reseña argumental de la obra. Pancho Morales (Agamenón) ha muerto en un confuso duelo de cuchillos, modo habitual de resolver conflictos entre los malevos suburbanos. Ha sido un caudillo barrial, una especie de rey, propiciado por las condiciones sociopolíticas que lo han convertido en puntero del histórico Partido Autonomista. Su ladero, el ambicioso Soriano (Egisto), codicia el poder y comienza seduciendo a la esposa de Morales, Nélide (Clitemnestra), resentida por la violencia de su marido y sensible ante los requerimientos amorosos de un hombre más joven. Elena (Electra), hija de Nélide y Morales, sufre intensamente por la muerte de su padre a quien amaba con gran devoción y expresa una profunda aversión hacia su madre, a quien hace en parte responsable del trágico suceso. Desea obsesivamente el regreso de su hermano Orestes, quien cumple una condena en la cárcel por un asesinato que no se atrevió a cometer. Efectivamente Orestes regresa por la muerte de su padre y Electra lo pone al tanto de lo ocurrido y de la situación imperante. Empujado por los reclamos de Elena, Orestes se dispone a matar a Soriano pero continuamente duda. En la escena final, la recriminación del padre (bajo la forma de fantasma) tratándolo de cobarde hace que Orestes saque el cuchillo y mate a Soriano; se acerca su madre y en el gesto del abrazo se clava el cuchillo y también muere. Como en la tragedia griega, hay un magnicidio ya que Pancho Morales es el indiscutido gobernante del barrio de Palermo, un adulterio y una venganza, impulsada por el rencor de la hija y llevada a cabo por el hijo.

He considerado necesario hacer una observación liminar que explicito el principio básico de este análisis, no para ilustrar algo poco conocido sino, como en el prólogo de las tragedias, para informar acerca de la perspectiva adoptada en una materia conocida. Sin duda hay muchas más variantes que las que proponemos, pero es necesario circunscribir lo que trataremos. El fundamento, pues, es el mismo. Una obra puede retomar personajes y nombres, situaciones, lugar y tiempo escénico pero el resultado será siempre original porque lo que

impulsa a retomar antiguas historias y mitos es inevitablemente diferente. Esto se patentiza cuando se trata de una nueva versión que surge en un lugar, tiempo y lengua distintos de los análogos precedentes.

Los mitos han sido fuente inagotable de historias, de argumentos, tomados con mayor o menor flexibilidad según los tiempos. Transpuestos, fraccionados, encubiertos, trastrocados, resultan estar siempre ahí, aun cuando no se trate de una operación consciente del autor. Como encuadre de este estudio, en el que abordamos las conexiones de la obra de De Cecco y la tragedia clásica, consideramos dos formas generales de recrear la base hipotextual: a. Transposición argumental; b. Transposición situacional. En el primer caso, normal en la tragedia antigua, se mantiene el desarrollo argumental básico, coincidiendo lugar y tiempo, con los mismos personajes y sus nombres, si bien suelen generalmente suprimirse o incorporarse personajes secundarios; se modifican escenas, por supresión o incorporación de escenas nuevas¹. Más interesante aun es la transposición argumental realizada en otros lugares y transcurrido mucho tiempo. En este caso la tragedia antigua ha abandonado su contexto cultural y ofrece un reservorio de argumentos que permanecen, de distintas maneras y por distintas razones, en el imaginario euroamericano. Ejemplo de esto son tragedias como *Fedra* de Racine y *Las Moscas* de Sartre. Las acciones no salen de Grecia, los personajes son los mismos y se conserva la particular cronología de los acontecimientos. Toda Electra esperará el regreso de su hermano para vengar la muerte de su padre Agamenón tras el regreso triunfal de Troya matando a sus asesinos. Es argumentalmente griega *Las Moscas* de Sartre: se conservan los mismos personajes con sus nombres y se mantienen las antiguas relaciones que son básicas en el mito tratado.

La transposición situacional opera sobre la base hipotextual produciendo un texto análogo en cuanto se reproducen situaciones y relaciones pero cambian el tiempo y el lugar, junto con la problemática que se presenta². Esta segunda modalidad nos interesa especialmente ya que es la que se encuentra en *El Reñidero*. Los personajes han cambiado de lugar, de tiempo y de nombre: Clitemnestra es Nélide, Electra es Elena, Egisto es Soriano. Sólo Orestes (Orestes Rosales) conserva el nombre clásico y esto, que indica inequívocamente la relación con el hipotexto griego, se integra con un medio social y un momento histórico en el que los nombres griegos y romanos eran frecuentes en el Río de la Plata.

¹ Aquí se incluyen obras que mantienen una fidelidad general con respecto de su principal hipotexto, aun cuando presenten variaciones secundarias. La transposición argumental es la práctica común en la tragedia antigua. Los ejemplos son elocuentes: *Coéforas*, las *Electra*, *Edipo* de Sófocles y de Séneca, etc.

² En este caso, se presenta una situación de base pero la relación con el argumento del hipotexto puede ser más o menos laxa; pueden ofrecer un desenlace distinto, modificar características de los personajes, etc. Elocuentes ejemplos se encuentran en obras de Eugene O'Neill como *El deseo bajo los olmos* (*Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Séneca) o *A Electra le sienta el luto* (*Coéforas*, *Electra*), *Antígona Vélez* de Marechal en la literatura argentina, y tantos otros.

PANORAMA SOCIOHISTÓRICO Y LITERARIO

La creación de la carrera de Psicología con independencia en el campo académico, aunque con dependencia de la Facultad de Filosofía y Letras, lanza al mercado laboral, con los primeros egresados en 1962, una nueva generación de profesionales que disputan territorio con médicos, psiquiatras y psicoanalistas, que gozaban de una larga tradición en el “arte de curar”. La profesionalización del Psicoanálisis, la creación de carreras de psicología en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de La Plata (1957 y 1958, respectivamente) produce un nuevo impulso para las interpretaciones de distintos textos y situaciones bajo la óptica predominantemente freudiana que se divulgó en la década del '60, tiempo en que se estrena la obra de De Cecco. Concomitantemente se impone la sociología como clave para descifrar la contemporaneidad, bajo distintos ropajes y con una perspectiva que asociaba lo psicológico y lo sociológico para generar un “mensaje”, término corriente de la época para juzgar una obra literaria.

De Cecco hace un recorrido histórico-literario al planear su obra. Es explícito su hipotexto inicial, *Electra* de Sófocles, texto que analiza y estudia como base de su composición. También se ofrece, como investigación histórico-sociológica, la ambientación de la obra: Buenos Aires de 1905, el caudillismo barrial encuadrado e inmerso en las oscuras maniobras políticas del Partido Autónomo, con sospechas de fraude electoral y corrupción, e inmerso en pugnas partidarias. Pero sería erróneo suponer que De Cecco experimenta alguna directa vivencia con los sucesos de la obra pues eso es historia, un pasado conocido por los textos que lo refieren, no muy diferente de cómo se conoce *Electra* de Sófocles. Palermo de 1962 en nada recuerda el Palermo de 1905.

Como siempre ocurre, De Cecco elabora su material desde el presente, desde su vivencia personal en una sociedad enamorada del psicoanálisis, y políticamente convulsionada. En 1962, el entonces presidente Arturo Frondizi es derrocado por un levantamiento militar y encarcelado. Asume como presidente provisional José María Guido. A partir de este año surgen en el interior del peronismo distintas líneas de posiciones: los “combativos” eran la izquierda gremial y se oponían a negociar; los Vandoristas de las 62 Organizaciones, liderados por Arturo Vandor que proponía una relación conciliatoria; el neoperonismo, que impulsaba la reorganización del peronismo sin la presencia de Perón, exiliado en España³. Los enfrentamientos militares entre azules y colorados y los rumores de posibles golpes de estado acosaron a los gobiernos radicales durante toda su gestión.

³ En 1957, el radicalismo (UCR, Unión Cívica Radical) quedó dividido en dos partidos diferentes, la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente) dirigida por Frondizi y la UCRP (Unión Cívica Radical del Pueblo) dirigida por Balbín. Surge la primera organización revolucionaria, el Partido Revolucionario de los Trabajadores.

No resulta extraño, pues, que la percepción de la realidad argentina contemporánea llevara a De Cecco a pensar las relaciones sociales como enfrentamientos cotidianos, peleas sangrientas como las de los reñideros, afianzados en la cultura popular como certificación de una hombría que se consagraba en taitas y malevos. En el presente se encuentran las pequeñas guerras civiles, los enfrentamientos muchas veces violentos de quienes codician el poder y buscan imponer supremacía. Estas luchas intestinas cruzan la historia y puede rastrearse su matriz en el pasado paradigmático del mito. Las luchas en la tragedia griega son familiares pero implican una directa relación con los gobernantes y el poder. Pasando de lo general (el texto griego) a lo particular, De Cecco recalca en el pasado argentino en el que se reflejan las situaciones de la tragedia y se proyectan las situaciones de su propia actualidad.

Dice Sergio De Cecco, en entrevista personal, sobre su trabajo:

Cuando me propuse dar una versión propia de la tragedia de Sófocles, me encontré ante la difícil decisión de ubicarla histórica y geográficamente en la Argentina. Elegí un arrabal porteño y un año de crisis: 1905. La población estaba formada, en su gran mayoría, por gauchos desplazados de la tierra y perseguidos por la justicia que, imposibilitados de integrarse a una ciudad en tren de progreso e industrialización, caían inevitablemente al servicio de la politiquería local como matones a sueldo. Presentí que esos hombres conservaban pautas morales rígidas, cristalizadas por la lucha contra el indio. Esta rigidez ética me permitió su evocación en las duras normas impuestas a los personajes del teatro griego. Tal como en Sófocles y en toda la tragedia, en ese arrabal se vivía permanentemente en estado de duelo (la muerte era una vieja conocida, una presencia habitual en las familias), en un sometimiento al destino como algo irrevocable, quizás heredado del hombre de campo que vivía sometido a las contingencias de la naturaleza.

Estos fueron los elementos coincidentes que me llevaron a ubicar *Electra* de Sófocles en el Palermo de 1905, barrio poco invadido por el inmigrante, que se extendía desde la cárcel de Las Heras hasta la Recoleta. La gente de Palermo constituía una especie de logia muy cerrada, orgullosa de sí misma y de su bravura. Denominaban al barrio “la tierra del fuego” (“Apártese se lo ruego, que soy de la tierra del fuego”) y se consideraban los más guapos, los más bravos, los más peligrosos. En esta especie de “status” superior al nivel de los demás arrabales, me di la oportunidad de crear en el espectador una asociación con el ambiente palaciego en que se desenvolvía la tragedia griega. Por esa misma razón, y con el propósito de dar imágenes colindantes, investigué el lenguaje y pensé que los malevos de Palermo estaban poco influidos por la inmigración, ya que su barrio no era de pequeñas industrias en desarrollo, como la Boca y Barracas, y que el hombre seguiría conservando ciertos arcaísmos españoles en su habla, como lo vio con claridad Jorge Luis Borges, en su argumento cinematográfico *Los orilleros*. Asimismo, y para no romper con el código que me había impuesto, les di a los personajes femeninos un lenguaje algo barroco, con la esperanza de que

el espectador se situara inconscientemente en la atemporalidad de la tragedia griega. (Entrevista personal, 1978)

Esta especie de investigación que lleva a cabo De Cecco se encuadra en contexto de una línea literaria representada por Borges y Carriego⁴. Las orillas, según Borges, comienzan a introducirse entre los símbolos argentinos para obtener un lugar de privilegio junto al ya aceptado ámbito de la pampa. Gauchos, orilleros y compadritos⁵ serán emblemas argentinos que compartirán, en pie de igualdad, los espacios que configurarán la identidad de la nación.

Borges hace una descripción del antiguo barrio de Palermo⁶:

Entre los fondos del cementerio colorado del Norte y los de la Penitenciaría, se iba incorporando del polvo un suburbio chato y despedazado, sin revocar su notoria denominación, la Tierra del Fuego. Escombros del principio, esquinas de agresión o de soledad, hombres furtivos que se llaman silbando y que se dispersan de golpe en la noche lateral de los callejones, nombraban su carácter. El barrio era una esquina final. Un malevaje de a caballo, un malevaje de chambergo mitrero sobre los ojos y de apaisanada bombacha, sostenía por inercia o por impulsión una guerra de duelos individuales con la policía. La hoja del peleador orillero, sin ser tan larga —era lujo de valientes usarla corta— era de mejor temple que el machete adquirido por el Estado, vale decir con predilección del costo más alto y el material más ruin. La dirigía un brazo más ganoso de atropellar, mejor conocedor de los rumbos instantáneos del entrevero. Por la sola virtud de la rima, ha sobrevivido a un desgaste de cuarenta años un rato de ese empuje:

Hágase a un lao, se lo ruego,
que soy de la Tierra del Fuego.

Palermo representa la barbarie que debe ser civilizada⁷.

⁴ “La Pampa y el suburbio son dioses”, texto que inicialmente Borges publica en la revista *Proa* (enero de 1926) y que después se recoge en “El tamaño de mi esperanza” (1926), es el escrito que evidencia la estrecha relación entre Borges y su maestro, Cansino Assens en la temática de márgenes y arrabales.” Vaccaro 2010: s/n.

⁵ “El orillero arquetípico descende del linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración; el compadrito arrabalero, en cambio, lleva las marcas de una cultura baja, y exagera el coraje o el desafío farolero para imitar las cualidades que el orillero tiene como una naturaleza. El compadrito es vistoso; el orillero es discreto y taciturno”, Sarlo 1995: 23.

⁶ Borges 1998: 18.

⁷ “Palermo se forma muy lejos de la ciudad, en tierras sobredeterminadas simbólicamente: las tierras desde las cuales Rosas había organizado y administrado su orden despótico. Enfrentando la tenaz oposición de quienes veían en esas tierras los emblemas materiales de un pasado sangriento, Sarmiento destaca el valor catártico del parque: clausurar justamente aquellos significados sobreimprimiendo su modelo de civilización a la barbarie. Barbarie política y geográfica: es la propia pampa que pende como amenaza sobre el proyecto modernizador la que debía ser ‘sometida a la cultura’”, Gorelik 2013: 57.

ORESTES EN PALERMO

No nos detendremos en un pormenorizado análisis de la correspondencia entre la tragedia griega y *El Reñidero*, sobre lo que se han escrito varios estudios. En sentido general, se parte de la muerte de un caudillo, asesinado por el amante de su esposa quien aspira a obtener el poder. El hijo del rey asesinado está ausente en tanto que la hija ha permanecido en la casa, obsesionada por el rencor y la sed de vengar a su padre, venganza cuya ejecución está en manos del esperado hermano que finalmente se presenta. En el desenlace, el hijo mata al asesino de su padre y a su amante, su propia madre. El horror en especial del matricidio lo hace huir sumido en el horror y la desesperación. Así, pues, es sencillo encontrar las correspondencias que hacen de *El Reñidero* una versión de *Electra*.

Sin embargo, los personajes son otros por sus motivaciones y su diseño emocional, y Orestes cumple una función central en la obra ya que encarna dinámicamente todos los conflictos, patentiza la lucha interior y actúa, algo que no ocurre en los restantes personajes, cuya idiosincrasia es estática. Se vislumbra un complejo tejido hipotextual del que no está ausente *Hamlet* de Shakespeare. Pancho Morales se aproxima al rey Hamlet, otro rey asesinado por el amante de su esposa, que igualmente codicia el poder. Incluso la aparición del fantasma de Pancho Morales impulsando a su hijo a cumplir la venganza, en este caso irónicamente, recuerda las apariciones en la obra de Shakespeare. La idiosincrasia de la madre y su no deseada muerte remiten igualmente a *Hamlet*.

La versión de De Cecco está imbuida de notas freudianas, enmarcadas en una situación sociopolítica que da base a los sucesos. Es innegable la filiación de *El Reñidero* con la tragedia griega, pero el campo intertextual no se reduce a esto sino que incorpora datos de variada procedencia. Usar el mito para representar instancias psicoanalíticas no es algo nuevo y, en particular el mito de Electra, ya había sido trabajado con análogas características en *Mourning becomes Electra (El luto le sienta a Electra)*, 1931, de Eugene O'Neill, ambiciosa trilogía que retomaba la historia en el contexto del puritanismo norteamericano, a fines de la Guerra de Secesión (1865), bajo una perspectiva psicoanalítica freudiana.

Ha sido habitual, desde esta óptica, la relación de Orestes con Edipo (el complejo de Edipo freudiano), en tanto que el correlato femenino del complejo se ha situado en Electra. El llamado "complejo de Electra" remite a Carl Jung, quien establece una simetría con el complejo de Edipo, algo ya discutido por Freud pero que inevitablemente se popularizó, más allá de las refutaciones posteriores. De este particular entramado, nos interesa señalar algunas características de los personajes en su translación al nuevo territorio, Orestes en Palermo, y al nuevo clima intelectual.

Elena (Electra) ama a su padre con especial devoción, como se muestra en uno de los *racconti* de la obra en el que don Pancho Morales, diez años antes, está a punto de partir de viaje, atando unas jaulas de gallos vacías:

Elena — (*Incorporándose.*) Papá... tengo miedo. De noche siento que caminan los muertos. Papá, no te vayas. ¡No me dejes de nuevo! Llévame con vos, papá. ¡Me lo prometiste!

Padre — (*Sin mirarla, prosigue su trabajo, dice sin irritación*) ¿Conmigo? ¡No digas pampas!

Elena — ¡Por favor!

Padre — (*Deja lo que hace, y la atiende*) ¡Elena!...

(*Al ver a su hija tan ansiosa, la toma de la mano y se sienta con ella en uno de los tabloncitos del reñidero*) Vamos a ver: ¿qué le anda pasando a mi paloma?

Elena — ¡Cuando te vas no puedo vivir! ¡Me quedo tan sola!

Padre — ¿Y pa qué están su madre y su hermano?

Elena — Orestes es un chico y mamá... ¡Se olvida de mí! (Acto 1. 1)

El amor de Elena hacia su padre es tan tenaz como el rencor que siente hacia su madre. Ya en la actualidad del velatorio, quiere que perviva el mundo de su padre a través de la venganza que espera de Orestes:

Elena.— Vendrá si sabe que soy la hija de Morales. (*Pausa, ya en otro tono*) ¡Papá!... ¡Papá!... ¿Cuándo vuelve papá? (*Se va oscureciendo el reñidero*) (*Angustiada*) ¡Papá! ¡Él debe saber que solo puede confiar en mí! ¡Solo en mí va a encontrar la sinceridad y el amor! (Acto 1. 1)

Orestes es el representante de una generación atrapada en la violencia, de una sociedad que quiere cambiar pero que no logra escapar del imperativo de sangre, coraje, machismo que la aprisiona y lo empuja a ser la mano ejecutora de la ley del reñidero. Aturdido por los mandatos de su hermana y por la humillación que, como fantasma, le hace su padre, mata finalmente a Soriano que entra acompañado por Nélide y cuando su madre corre a abrazar al protagonista, el mismo cuchillo se hunde en el cuerpo de ella: así lo indica el autor.

Nélide llega hasta su hijo casi en un abrazo desesperado hundiéndose el cuchillo que Orestes tiene en la mano, como atónita y cae lentamente, muerta. Elena ha asistido a la escena inmóvil, Orestes baja la vista y mira a la madre como si recién se diera cuenta de lo que ha pasado. Suelta el cuchillo temblando, retrocede unos pasos y repentinamente, con un grito desgarrador sale por la puerta que da a la calle como perseguido por todas las furias. Elena no se mueve. Baja la luz, comienza a oírse el tema musical, final y cae el telón. (Acto 2. 2)

Orestes ha avanzado hacia la desesperación, obligado por el mandato exterior (no un dios sino su hermana) pero fundamentalmente por la tácita ley del reñidero que impone lavar con sangre las ofensas. Se sabe usado, engañado, forzado a ganar la fama de malevo que ha tenido su padre, fracasado en el intento

de vivir otra realidad para sufrir una caída brusca, involuntaria, casi demencial hacia un crimen que no elige pero que debe cometer.

Orestes comparte el mundo amable y tierno de su madre, quien concentra en él todo su afecto. Comparten, como no hace Elena, la esperanza de otro modo de vida en un medio “civilizado”, opuesto a la “barbarie” de Palermo. En un nuevo *racconto*, Orestes defiende a su madre de la agresión física de su padre; al intentar detenerlo, Pancho Morales le da “una formidable trompada” mientras le grita “poyerudo”⁸. Interviene Lala para curarlo con salmuera pero la rechaza:

Nélida — ¡Orestes! ¡Mi vida!

(*Lala entra con salmuera, se la aplica a Orestes, este la rechaza.*)

Orestes — ¡Déjeme!

Padre — Y dende mañana Orestes viene conmigo, que a mi lado va a criar agayas!... ¡Es hora ya que aprienda! (*Sale de escena.*)

Orestes — (*Casi llora de impotencia*) ¡Ojalá se muera! (Acto 2. 1)

Orestes tiene una naturaleza diferente a la de su padre, a la que normalmente correspondería al medio en que ha vivido:

Nélida - (*Lo aferra angustiada*) Orestes...! (*Lo obliga a mirarla*) Vos no estás hecho para matar... (*El trata de zafarse inútilmente*) Yo te conozco, yo te enseñé a querer!... vos mamaste leche de amor de mis pechos; yo te veía crecer y decía: “Algún día va a defenderme”. (Acto 1. 2)

El protagonista se encuentra ligado al mundo de su padre por su propia debilidad, por su propia necesidad de ser reconocido por Don Pancho Morales, cuyos valores tratará de asumir sin convicción.

El personaje de Pancho Morales, gran caudillo de Palermo, tiene notas heroicas. Su misma muerte ocurre en un duelo, sin duda oscuro, y no en una situación completamente antiheroica como la de Agamenón. Ha cultivado el coraje, el característico machismo y su meta ha sido el poder por lo que es, en su contexto, un ideal de hombre. En el velatorio del personaje, se abre la escena y llegan los comentarios de la gente:

Voces — Con sus más y con sus menos, Don Pancho Morales supo ser un varón bien templao...

— En taba, nadie le mataba el punto.

Voces - Pa mí que a Don Pancho le hicieron un feo... Sólo de a traición

⁸ El término “poyerudo” pertenece al argot rioplatense (poyerudo= pollerudo, de “pollera”= “falda”) y tiene un carácter denigratorio. Se refiere al hombre que vive protegido por la falda de una mujer.

se mata a guapos como él...

—¡Ahora te aprovechás porque Don Pancho no puede levantarse a sobar a los atorrantes como vos, que si no, estarías sin cuero para recibir más tajos! ...

—Don Pancho era un taura de ley y donde estaba él, boca abajo todo el mundo! (Acto 1. 1)

Don Pancho es cruel con Nélidea, su mujer, sobre quien ejerce distintas formas de violencia, incluso física⁹.

Desde su título, *El Reñidero* propone la comprensión gradual de un símbolo polisémico que atraviesa los niveles material, moral, psíquico y social, y es la cifra que concentra el panorama de la época, tanto del pasado de la obra como del presente de su autor. Literalmente, *El Reñidero* representa el ambiente de los antiguos reñideros en los que la tensión crece a medida que la muerte se cierne sobre los animales contendientes. En la obra, el reñidero opera como metáfora y abarca los diferentes conceptos morales que guían el desenvolvimiento individual de los personajes asociándolos en dos grupos opuestos: uno el que se aferra a la dura ley barrial y a las reglas de su encuadre social (Pancho Morales, Elena, Soriano) y otro el que pretende alejarse de la violencia y sordidez del medio en que vive (Nélidea que desea salir, Vicente que ya ha logrado apartarse). Cuando Vicente (Píldes) presenta sus condolencias a Elena por la muerte de su padre, quedan en evidencia estas oposiciones morales:

Elena - Es la única manera de vivir.

Vicente - La única que conocí, Elena; porque yo sé de otros pagos, donde cada uno es respetado en la medida de su merecimiento y no de su coraje. A veces veo el barrio y se me hace que es la pista de un enorme reñidero y que nosotros somos los gayos, puestos pa ganar... o morir, cuando no... pa ganar y morir.

Elena - No me apetece su mundito de fantasía, Vicente.

Vicente - En él don Pancho Morales no hubiera tenido que morir.

Elena - No hubiese podido vivir, tampoco. Yo quiero este mundo, así sea un reñidero, porque fue el suyo.

Vicente - ¿A costa de la sangre y el duelo?

Elena - Al duelo lo traemos prendido como una araña desde que vinimos al mundo. Yo, de chica, jugaba aquí, Vicente, entre la sangre de los gallos, de los que aprendí la única ley que conozco ... y usted debería saberlo, que vivió con nosotros, que fue el único compadre de Orestes. Usted debería sentir lo mismo, si no ha cambiado. (Acto 1.1)

⁹ Así, cuando Nélidea le muestra un vestido nuevo, Don Pancho la ataca dudando de su comportamiento y destruye la prenda: "Nélidea - (*Amarga*) Porque para vos sólo pesa lo que cavilen esos malandras ¿No?... ¿O sos vos el que ha retorcido la historia?... Ya sé que te gustaría verme encerrada, presa, vieja. Pero yo no hago ningún mal a nadie." (Acto 2. 1)

Esta oposición moral conforma psíquicamente a los personajes y los rodea de un ambiente de violencia. Tales condiciones ponen en movimiento los resortes afectivos correspondientes para que cada uno de ellos intente encontrar su propio espacio social. La lucha de los personajes en la búsqueda de un ajuste dentro del ámbito societario ya existente nos ofrece “tipos argentinos” pertenecientes a una clase desarraigada. Cada uno es huérfano, afectiva y socialmente, y tratará de desarrollarse en el marco histórico en el que su creador lo encierra¹⁰. Morales creó una aristocracia familiar basada en su ambición social y política, y encontró en el seno de la familia el campo psicológicamente deformado pero propicio para ejercer su despotismo de malevo¹¹. El “taita Don Pancho” es representante y punto de partida de la desarraigada clase social de la obra y, por otra parte, se encuentra Orestes, que oscilará entre ser vencido por su pasado generacional para convertirse en un “taita” o romper con la nefasta herencia para convertirse en un nuevo ser.

El amor se despliega en este marco de violencia, sangre y muerte. Se trata de personajes que aman en términos psicoanalíticos, Elena siente un amor casi desesperado por su padre a quien admira y a la vez siente rechazo hacia su madre. Orestes teme a su padre y siente amor y protección en su madre, pero las leyes del reñidero humano lo hacen ser otro, alguien que no desea ser pero que no puede rechazar. El recuerdo de la escena presenciada entre Morales y Nélica, la agresividad del padre y la indefensión de la madre lo sitúan en un plano de confusión. Como el Orestes de la tragedia, siente que no tiene escapatoria. Pese a sus vacilantes deseos, no puede ser como Vicente porque él es hijo del “rey” del reñidero y su deber, marcado con vehemencia por Elena-Electra, es vengarlo matando al asesino. El desenlace es más shakespeariano que griego, si bien Orestes entiende que el asesinato es su destino casi inexorable.

En su dimensión simbólica, este inmenso reñidero representa una pasada generación argentina registrada tanto por la literatura popular como por la literatura culta. Sergio De Cecco, atento a las variadas problemáticas del ser argentino y a nuevos cánones de la psicología, combinando los elementos de la tragedia griega, el drama shakespeariano y el neorrealismo del siglo XX, asume una postura crítica esbozando la posibilidad de un nuevo modelo que pueda sobreponerse a la barbarie que lo cerca y transformarse en un positivo tipo de argentino.

¹⁰ Barbato 1981: 12.

¹¹ Vaccaro 2010: s/n.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Barbato, S. (1981), “Dos ejes orientadores en una obra de Sergio De Cecco”, *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*: 3-16.
- Borges, J. L. (1998), *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza (1ª edición 1930).
- Dubatti, J. (1999), «El teatro como crítica de la sociedad», *Historia crítica de la literatura argentina Vol. 10* (Noé Jitrik dir.). Buenos Aires, Emecé editores S. A: 259-274.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil Colletion Poétique.
- Gorelik, A. (2010), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*. Universidad de Quilmes: Bernal.
- Hernández Toriano, M^a A. (1999), “El mito como intertexto en la dramaturgia contemporánea”, in Alvar Ezquerro, A., García Fernández, J., González Castro, J. F. (eds.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 27-30 de septiembre de 1995). Madrid, Ediciones Clásicas: 169-176.
- Huber, E. (2003), “ El espacio sociocultural del género en *El Reñidero*”, in Pellettieri, O. (ed.), *Escena y realidad*. Buenos Aires, Galerna: 264-279.
- Morenilla, C. (2015), *Electra en la gallería. Archifiguras dramáticas femeninas y teatro occidental* (BFF2000-1436), subvencionada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Investigación.
- Ordaz, L. (1981), *El teatro independiente*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pellettieri, O. (2008), “El reñidero de Sergio De Cecco: realismo y sociedad”, *Latin American Theatre Review* 41. 2: 81-92.
- Sarlo, B. (1995), *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Vaccaro, S. G. (2011), “Cansinos y ‘El arrabal de la literatura’: Un texto germinal del barrio borgeano” [en línea], in *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011*. La Plata, Diálogos Transatlánticos.
- http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2775/ev.2775.pdf

DIVERSOS ASPECTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *EL CARNAVAL DEL DIABLO* DE JUAN OSCAR PONFERRADA
(Different aspects of Classical tradition in *Evil's Carnival* by Juan Oscar Ponferrada)

ARIEL ARTURO HERRERA ALFARO (aher74@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de Catamarca, Argentina

RESUMEN - La obra literaria de Juan Oscar Ponferrada responde a una conjunción de cuatro aspectos vinculados con su educación y sus preferencias literarias: los clásicos grecorromanos, el folklore del Noroeste Argentino, la devoción religiosa y el teatro español del s. XX. En la obra teatral *El carnaval del diablo*, estrenada en 1943, estos aspectos aparecen fusionados con gran nivel estético y capacidad creadora. Por esto mismo, es difícil separar los elementos que pertenecen a cada una de estas tradiciones y, sobre todo, porque la obra se presenta como un texto predominantemente folklórico. Sin embargo, hay indicios y evidencias que permiten establecer vínculos con el teatro de la Antigüedad. En este trabajo se revisa aquellos elementos que pertenecerían a la tradición clásica, la manera en que se presentan, los sentidos parciales que adquieren y un bosquejo de su incidencia en el sentido total de esta obra.

PALABRAS CLAVE - Teatro, carnaval, Baco, Pucllay, Chiqui.

ABSTRACT - Juan Oscar Ponferrada's literary work is the result of a conjunction of four aspects related to his education and his literary preferences: the classics, the folklore from northwestern Argentina, his religious devotion and 20th c. Spanish theatre. In his play *El carnaval del diablo*, premiered in 1943, these aspects are merged with skilful creativity and at a great aesthetic level. Thus, it is difficult to distinguish the elements from these different traditions, above all because the play seems to be predominantly a folk text. However, there is some evidence that may allow links to be established with classical theatre. In this paper, elements pertaining to the classical tradition, the way they are presented and the senses they acquire are revised, as well as their incidence on the global sense of the play.

KEYWORDS - Theatre, carnival, Bacchus, Pucllay, Chiqui.

“Le Théâtre a deux Masques –Tragedie–Comédie–
celui qui pleure et celui qui rit,
souvent séparé et quelquefois accouplé.”
Paul de Saint-Victor

1. INTRODUCCIÓN

La obra literaria de Juan Oscar Ponferrada¹ responde a una conjunción de

¹ Nació en Catamarca, Argentina, en 1907. Falleció en Buenos Aires en 1990.

cuatro aspectos vinculados con su formación, su tradición familiar y sus preferencias literarias, esto es, el conocimiento de los clásicos grecorromanos, el ahondamiento en el folklore del Noroeste Argentino, la devoción religiosa de tradición familiar y el teatro español, particularmente, del s. XX. En su obra teatral *El carnaval del diablo*, estrenada en 1943, estos aspectos aparecen fusionados con gran nivel estético y capacidad creadora. Por esto mismo, es difícil separar los elementos que pertenecen a cada una de estas tradiciones y, sobre todo, porque la obra se presenta como un texto predominantemente folklórico. Sin embargo, hay indicios y evidencias que permiten establecer vínculos con diversos aspectos del teatro de la Antigüedad.

La primera motivación para iniciar la indagación de esta obra desde la perspectiva del teatro clásico y su recepción, surge de la inmediata sensación que deja en el lector (ya que en la puesta en escena puede sufrir diversas modificaciones), la de haber asistido a un drama culturalmente rico, estructuralmente complejo y de planteos esenciales acerca de la vida y la muerte, la alegría y la desgracia, el amor y el odio, o relaciones cruzadas de estas dualidades como amor-muerte, desgracia-liberación. Entre otras, éstas son situaciones límites que arraigan en los hombres de todos los tiempos y, en esta obra, han sido presentadas dramáticamente con toda la fuerza de una tragedia.

El presente trabajo es la parte inicial de una serie de estudios sobre los componentes de tradición clásica en esta obra para introducir la edición facsimilar del manuscrito que tenemos en preparación. Por lo tanto, el objetivo de esta comunicación es, por un lado, presentar una lista de aquellos elementos de raíz clásica a nivel de estructura dramática, de sentidos parciales y de conjunto, y, por otro, bosquejar los niveles de incidencia en la comprensión de la obra deteniéndonos en el comentario de pocos ejemplos.

2. MENCIÓN DE ANTECEDENTES

Posiblemente, el primero en percibir y señalar las relaciones entre *El carnaval del diablo* y la cultura clásica, en particular, con lo esencial de la tragedia griega, fue Leonardo Castellani muy poco después de estrenada la obra y en un artículo reunido más tarde en libro apenas dos años del estreno (cf. Castellani 1945: 298-301). Bajo el título “El carnaval del diablo”, el breve escrito elogia la obra y critica a los que no habían sabido apreciarla²; allí anota consideraciones importantes relacionadas con el teatro griego:

² “Es doloroso comprobar la incapacidad o in honestidad de la crítica oficial que dispone la Argentina de los grandes vehículos publicitarios: ante una obra que es lo mejor que ha dado el teatro argentino en muchos años, la crítica ha claudicado unánimemente. ¿Está pasando la Argentina por una crisis de la inteligencia; o es que existe la inteligencia y está amordazada y suplantada por la mistificación y la espuriedad?” (Castellani 1945: 300).

Sin tentar comparaciones imposibles, esta tragedia moderna [*El carnaval del diablo*] recuerda los nombres más grandes y es de la cepa del más puro teatro griego. La esencia de la tragedia consiste en la presencia de una fuerza supracósmica por encima del libre juego de los albedríos humanos, que empuña la acción desde el principio con fuerza irrompible; y en la purificación final y la ruptura del conflicto insoluble por medio del dolor y la catástrofe. Ponferrada ha tenido esos dos caracteres del género teatral supremo [...]. (Castellani 1945: 298)

Otro de los estudiosos del teatro de Juan Oscar Ponferrada que merece ser mencionado fue el profesor José Horacio Monayar quien, en su abundantísima prosa española, ha reconocido que *El carnaval del diablo* merecía ser relacionado con el teatro clásico en sus aspectos esenciales (cf. Monayar 1993: 197-211).

Hay otros artículos que, sin tratar específicamente el tema, dejan algunas líneas que advierten estas relaciones en el sentido que nos interesa aquí³. Pero no vamos a detenernos en ellos para pasar rápidamente al asunto central de esta comunicación.

3. DIVERSOS VÍNCULOS

El carnaval del diablo pone en escena lo que acontece a unos pobladores de la montaña durante los preparativos, el desarrollo y el fin del carnaval del Norte argentino. Se supone que ocurre en las primeras décadas de 1900. Particularmente, el mayor conflicto se centra en el núcleo de la familia que presta su casa para el festejo, cuyos integrantes son básicamente María Selva y Cruz (esposos), su hija Isabel y Encarnación, hermana de Cruz. En esos días de fiesta, la protagonista María Selva se reencuentra casualmente con un amor de hace unos quince años atrás, pero ahora su vida familiar y social está hecha y estable: tiene esposo, una hija, una holgada posición económica y una finca con peones. Parece una trama muy común; no lo es: María Selva es un personaje complejo, aparece como una mujer muy severa que desprecia viva voce las manifestaciones populares como las del carnaval. Por el contrario, su hija adolescente, Isabel, disfruta enormemente de esa fiesta que, justo ese año, se hace en su propia casa. Una de las tensiones dramáticas de importancia se origina cuando un peón que no es de ese pueblo (El Forastero) llega a pedir trabajo; ese hombre fue hace mucho tiempo el amor de María Selva. Él, luego del imprevisto encuentro, le hace saber que aquel sentimiento amoroso continúa, pero ella niega que en el presente le esté ocurriendo lo mismo por él y le exige mantener la distancia entre patrona y peón. La relación escénica entre ellos es de un *odi et amo* (Cat. 85), dicho explícitamente por María Selva⁴. El vínculo entre ellos es mucho mayor,

³ Véase Tacconi 2004 y Barcia 2007; también Herrera 2007.

⁴ "María Selva. - [...] Pero todo fue oírlo y echar brotes de nuevo, porque lo odio y lo

pues Isabel es hija de ambos, pero el forastero no lo sabe. La adolescente, Isabel, menosprecia el pueblo y a los pretendientes del entorno, y aspira a enamorarse de un hombre distinto a los que tiene cerca y que constantemente la buscan. Por esto mismo, siente una inmediata atracción por el recién llegado y él, por verdadero interés o por despecho, le corresponderá al ser rechazado por María Selva. Esta incipiente relación, que amenaza ser incestuosa, desencadenará el final trágico.

A lo largo del desarrollo de este drama, se hace evidente una serie de elementos que arraigan en el teatro clásico, sin mayor análisis ni forzando su reconocimiento; los principales son:

1- Inclusión de un prólogo dramático, es decir, como parte constitutiva de la obra y en el cual queda expuesta y explicada la clave para entender la unidad tragicómica de la obra. El diálogo entre dioses que explican aspectos decisivos hace pensar, por ejemplo, en el prólogo del *Anfitrión* de Plauto.

2- Entorno báquico, que el dramaturgo buscó conferir desde las primeras acotaciones para que las acciones quedaran imbuidas en ese ambiente.

3- El coro de jóvenes, presente en todo momento, recoge la lírica popular folklórica (es decir, la copla y la vidala) y, con ella, entra en escena una gama de matices: humorísticos, eróticos, descriptivos, de lamento, etc.

4- El semicoro de ancianos, siempre recitado y de tono serio, cuya función es la reflexión de la situación dramática, como en una suerte de diálogo con el personaje.

5- Incorporación de danzas y movimientos rituales y festivos de origen popular, por ejemplo, los topamientos, el palito, la zamba, el malambo.

6- El reconocimiento de la situación por parte de los personajes, en particular de la protagonista, presentado como un proceso gradual que agrava paulatinamente la complejidad de la trama hasta el desenlace trágico. En este sentido, viene a la memoria el progreso de la trama de *Edipo Rey* de Sófocles.

7- La concepción del linaje trágico, es decir, los errores o males de los antepasados se proyectan, sufren y pagan en las generaciones posteriores como una desgracia inevitable⁵. Podemos pensar, como ejemplo, en el destino de los hijos de Edipo.

8- La acción está enmarcada por el canto del coro en el inicio y la voz de un cantor al final.

quiero sin remedio y estoy atada a usted sin salvación...” (Acto III, escena VIII). Para las citas de la obra, empleamos la edición de 1970 (véase *infra*, Bibliografía) porque el texto está más pulido gráficamente: los actos están divididos en escenas y, además, cuenta con las partituras de las partes cantadas.

⁵ Señalado por Tacconi 2004:192. Ejemplo: “¡Tenía que suceder, porque está dicho: / la mala sangre siempre se traiciona” (Act. IV esc. V). Esto dice un personaje refiriéndose a que la hija va a sufrir las desgracias de la madre, va a repetir los mismos errores sólo por llevar la misma sangre.

9- La presencia de figuras míticas, dioses que provienen de ritos ancestrales y de fiestas populares que, si bien no tienen mayor actuación en la obra, ejercen su fuerza para que los hechos cotidianos tengan otro plano de significación.

10- Las constantes alusiones y reiteraciones a las fuerzas del destino como la causa inevitable de las desgracias⁶.

De todos estos, que son los más visibles, vamos a detenernos en un aspecto que puede resultar escurridizo, esto es, explicar algunas posibles motivaciones que tuvo el dramaturgo Juan Oscar Ponferrada para que su obra de teatro recogiera características pre-teatrales dentro de una estructura cuyos elementos recuerdan la tragedia griega. En otras palabras, a qué elementos recurrió para que esta obra indudable y deliberadamente arraigara en parámetros culturales de antigua raigambre.

4. EL “PRÓLOGO” DE *EL CARNAVAL DEL DIABLO*

En el “Prólogo” que, como ya dijimos, forma parte de la obra, es posible señalar indicios y ejemplos de que el mismo Ponferrada se preocupó por especificar sus intenciones técnicas y compositivas para generar una atmósfera de teatro clásico. Está compuesto por sólo dos escenas y se inicia con la entrada de unos cosechadores de algarroba, quienes se acercan cantando. Ellos conforman el coro danzante y los semicoros, movimiento que recuerda una párodos trágica. La primera escena se cierra con el alejamiento de este grupo de cantores y recitadores. Desde este primer momento, coro y semicoro proveen de un trasfondo a la obra: las vísperas del carnaval y un amor trágico, todo lo cual está expresado en un lenguaje lírico popular y alusivo, que va de lo explícito a lo sugerente. Por ejemplo:

Coro
Algarrobo, algarrobal:
¡qué gusto me dan tus ramas
Cuando empiezan a brotar,
Señal que viene llegando
El tiempo del carnaval (Prol. esc. I)

Coro
Algarrobo, algarrobal:
La vidala por la noche
Sale a cantar y llorar:
Sale a cantar y llorar

⁶ La mayoría de las veces, la insistencia está dicha por la protagonista María Selva, por ejemplo: “porque es fatal y está visto / que nadie puede llegar / más allá de su destino!” (Act. IV esc. VIII), “Todo lo que ha pasado es mi destino” (Act. IV esc. XIV).

Con el tambor de la luna
Y el amor del carnaval. (Prol. esc. I)

En estos versos, los términos “algarrobo”, “cantar”, “llorar”, “amor”, “carnaval” adelantan sutilmente la mezcla de alegría y dolor que tendrá el amor en el carnaval.

En la segunda escena, confluyen dos vertientes míticas y festivas del folklore del Norte Argentino: la fiesta de la Chaya, o Carnaval, y el ritual del Chiqui. Los “dioses” de cada uno de estos fenómenos folklóricos son contrapuestos; sus festividades también: el Pucllay es el dios de la alegría, del desenfreno, de la libertad y de las inversiones propias del carnaval. Su representación es muy cercana a la figura común y superficial que se tiene de Baco; el Chiqui, en cambio, es una deidad funesta, oscura y vengativa. Incluso, hay testimonios arqueológicos de que, para apaciguar su posible ira, se realizaban sacrificios humanos en su honor, incluidos los sacrificios de niños (cf. Quiroga 1992: 325 ss.)⁷. Una inmediata observación emerge: en la fiesta del carnaval, de la alegría, Chiqui, deidad adversa, de la fatalidad, no tiene cabida natural. Para dar entrada a una energía funesta en la alegría del carnaval, el dramaturgo construye el prólogo, una explicación actuada en la cual se encuentran y dialogan Chiqui y Pucllay, rodeados de una atmósfera coral y de danzas agrestes que dejó la primera escena. Técnicamente, el dramaturgo fusiona la desgracia con la alegría, una suerte de justificación de que ocurra una desgracia dentro del carnaval. Sin embargo, un hecho funesto dentro de una fiesta alegre sería fácilmente verosímil sin este recurso técnico del prólogo dramático. La razón de estas escenas comienza a tomar consistencia justamente en la evocación del teatro antiguo. Es notable, en relación con esto, la necesidad de explicar que tiene el autor en notas y acotaciones, y lo hace tomando como referencia parámetros de la cultura clásica. Por ejemplo: “el ‘Pucllay’ recuerda un poco al Dionisos griego, a Baco en sus últimas transformaciones” (Prol.); “En la luz espectral, los troncos y las ramas se verán como torsos y brazos de sátiros” (Prol.). Evidentemente, está proponiendo equivalencias entre la cultura antigua y los elementos de la local. Al indagar sobre la primera formación literaria y las lecturas de Ponferrada, encontramos un libro clave al respecto: *Les deux masques* (1880) de Paul de Saint-Victor⁸. El dramaturgo, al parecer, aprovechó muchos conceptos contenidos allí para evocar y dotar a su obra de una dimensión pre-teatral con respecto a que la tragedia se habría originado en las fiestas dionisiacas. Los tres primeros capítulos están destinados al origen de Baco, las diversas transformaciones y su relación con el nacimiento de la tragedia. Dentro de ellos, encontramos

⁷ La figura del Chiqui envuelve matices mucho más complejos de los que podemos abarcar aquí para nuestros fines literarios. Véase Gentile, 2001.

⁸ Este libro hoy es considerado poco científico en su campo, pero fue muy leído y consultado en la época de Ponferrada como un manual abarcador del teatro del mundo. En nuestra opinión, sigue siendo de agradable lectura.

numerosos conceptos que, tomados como ideas motivadoras, pudieron servir al dramaturgo para la composición del Prólogo y la dimensión simbólica que aporta éste a la interpretación de la obra. Son numerosas las afirmaciones de Saint-Victor que pueden relacionarse tanto con el “Prólogo” como con diversas partes de El carnaval del diablo. Sólo por dar algunos ejemplos, Saint-Victor presenta Bacos propicios y funestos (1943: 27); el ingreso de este dios a la Hélade fue como un buen genio campestre (28) y todas las obscenidades del cielo universal toman su forma (30); relacionados con él están los sátiros, silvanos, aegipanes (31); el Baco-Zagreo “sedujo al hombre por la alegría” (40) pero tiene un lado oscuro e infernal, es decir, tiene potencia destructora con la apariencia de dulzura, y la vida y la muerte se confunden en sus brazos (41); Baco era dios de la alegría, asimismo dios del dolor y “su culto debía ser, por excelencia, el que más agitase a las almas, arrebatándoles en la alegría y sumiéndolas en la tristeza. La hilaridad y la aflicción, las carcajadas jubilosas y los torrentes de lágrimas encerrábanse en el vino que escanciaba a los hombres. Trágico [y al mismo tiempo] cómico” (55); “las mismas Bacanales tenían su aspecto lúgubre, su faz desolada. Al mismo tiempo que se sublimaban las delicias y las generosidades y las munificencias y las voluptuosidades del dios, se lloraba por los infortunios. En algunas ocasiones, el vino parecía ensangrentar las copas [...]. Baco, rey de la tierra, reinaba también en los infiernos y su divinidad fúnebre proyectaba sombra de muerte sobre estos triunfos de la vida” (57).

Ponferrada parece haber intentado reconstruir con elementos folklóricos del Norte argentino y de la región andina este Baco múltiple, con el fin de que reuniera facetas opuestas de manera simultánea.

El Prólogo, aún sin haber iniciado el carnaval, se introduce con un coro y con danzas agrestes. Las acotaciones del dramaturgo vuelven a darnos pruebas sobre lo que estamos investigando:

Dos semicoros estarán adelante, a la derecha e izquierda. Serán grupos de ancianos y de ancianas, respectivamente, y sus voces se oirán como el eco tardío de la experiencia y de la reflexión. Las partes de los dichos semicoros han de ser siempre habladas. En cambio, el coro tendrá invariablemente una función cantante (que es la del cancionero popular, porque en el cancionero popular –si la vida es teatro– parece haber quedado lo que era el Coro en la Tragedia antigua) (Prol.)

Es evidente, al explicar los elementos folklóricos que incorpora, que ha intentado equiparar funciones existentes en la tragedia antigua. La forma en que todos estos elementos se unen en el “Prólogo” va a determinar una dualidad interpretativa en toda la obra y empujará el desarrollo hacia el final trágico.

Por las acotaciones del dramaturgo, las dos escenas del Prólogo están sumergidas en una atmósfera báquica. La primera, dominada por el coro, sugiere una trama erótica con acciones que dejarán culpa, y se desarrolla alrededor del algarrobal, sus frutos y su bebida etílica:

MOZO PRIMERO

¡Bienhayga el árbol macho!
¡Tronco y raíces firmes...!

MOZA PRIMERA

¡Busco un querer que tenga
Su fuerza y sus raíces...!

PRIMER SEMICORO

Amor dulce y seguro,
Lo mismo que sus ramas
Con el fruto maduro.
[...]

PRIMER SEMICORO

De la algarroba
Salen beso y cariño,
Baile y aloja.

MOZO CUARTO

Te llevé a la sombra...
Te echaste a llorar...

MOZA CUARTA

¡La culpa la tuvo
Don Juan Carnaval...!

Esta primera escena se inicia con la entrada del coro y del semicoro, y termina con el alejamiento de ambos. El diálogo entre ambos sugiere la historia amorosa con asomo de culpa que se inició en tiempos de carnaval.

La escena segunda presenta un diálogo de dioses opuestos: Chiqui y Pucllay; sin decirlo explícitamente, resulta una explicación para que el público entienda y vea justificadas las acciones dramáticas del resto de la obra, pues la presencia de ambos teñirá la fiesta de una atmósfera tragicómica. Sin embargo, durante los cuatro actos no serán personajes de mucha participación, como en el Prólogo, sino presencias determinantes⁹.

CHIQUI

Entre los dos podríamos buscar
La manera mejor de descansar,

⁹ Podemos señalar como una excepción la esc. II del Act. IV, donde, en sueños, el verdadero Pucllay intervendrá en una danza de seducción en la cual le disputa el amor de Isabel a Rosendo, su joven enamorado.

De amenizar, diré, nuestro destino.
[...]

PUCLLAY
Tiene razón, compadre, es aburrido
Vivir así. Y ya se me ha ocurrido
Que poniendo las cosas al revés
Va a ser más divertido.
Dígame: si cambiara su tristeza
Por lo que todos dicen es mi gozo,
¿se sentiría feliz?

CHIQUI
¡Velay, dichoso
Como ir de la miseria a la riqueza!

PUCLLAY
Bueno, le cedo mi felicidad; (sic)
Y para mí será lo pertinente
Verme así, convertido redepente (sic)
En señor de la fatalidá... (sic)

CHIQUI
¿Sabe que no está mal?

PUCLLAY
¡Qué va a estar!
¡Si al menos tiene un poco más de gracia
Que sea usted (sic), tan luego, el carnaval
Y yo quien les reparta la desgracia...!

CHIQUI
¡Eso es vida!

PUCLLAY
Pero hay que darse prisa;
Hay que cambiar de aspecto agora (sic) mismo.
Pongasé usted (sic) mi mascarón de risa,
Demé su cara de... ¡de fatalismo!

De este modo, quien presidirá el carnaval durante la fiesta será el Chiqui con máscara de Pucllay, es decir: la fatalidad con aspecto de felicidad. Será el carnaval del diablo, conjunción de la que no puede esperarse más que una tragicomedia. Este cambio de máscara hace que parezca lo que no es, es decir,

parezca la alegría y sea la fatalidad. El verdadero Pucllay no tendrá cabida en la obra salvo como apariencia. Dicho de manera menos figurada, la fiesta tendrá toda la apariencia y la forma de la alegría, pero será conducida hacia lo fatal. En la trama principal, esta dualidad se transfiere a la protagonista María Selva y llega hasta el sacrificio humano de su hija Isabel, quien es muerta por su enamorado, pero sin querer y en circunstancias que ni él mismo comprende:

ROSENDO

¡No la quise matar...! ¡Juro que no...!
¡Por mi madre...! ¡Por Dios...! ¡Yo estaba ciego!
Apenas vi la sombra de un jinete...
¡Fue la fatalidad la que hizo fuego...! (Act. IV esc. XIV)

Ante esta desgracia, María Selva asume toda la responsabilidad del hecho:

MARÍA SELVA

[...] Es mi castigo. El último...
¡Yo la he matado a mi hija...!
¡Sombra de malquerencia sin socio...,
Sombra perseguidora y perseguida...!
¡Maldita sea la áspera semilla
Del primer hombre que sembró mi vida,
Y la entraña que dio fuerza ciega
Para que germinara en cosa viva...!
¡Maldita sea la sangre de mi sangre,
Río de sufrimientos, triste río...!
¡Maldita el agua oscura y dolorosa
Derramada en la tierra de los hijos...!
(*Se volverá a Rosendo con dolorosa ternura*)
¡Muchacho...! ¡Pobre niño atolondrado...!
Todo lo que ha pasado es mi destino; (Act. IV esc. XIV)

Toda esta desgracia alivia, purifica a María Selva y al entorno (“¡Qué lindo amanecer!” dice María Selva). Con su vertiente religiosa cristiana, *El carnaval del diablo* es también una lección a través del ejemplo (cf. Rodríguez Adrados 1999: 34): el hijo concebido durante el desenfreno del carnaval acarrea la desgracia como un castigo; el carnaval lo engendra y el carnaval lo mata. La desaparición de Isabel, que era la misma materialización del pecado, por más doloroso que sea, libera la opresión de la culpa.

CONCLUSIONES

En *El carnaval del diablo* son muchos los elementos que arraigan en la

tradición del teatro clásico, principalmente, los de la tragedia griega. Hemos enumerado los más sobresalientes y, por razones de espacio, nos detuvimos en el breve prólogo, que reúne conceptos fundamentales para el desenlace trágico de la obra. Desde ese primer momento de la obra, se hace notable el esfuerzo del dramaturgo por vincular las tradiciones clásicas con las del Norte argentino, tomando como fiesta popular central el carnaval de la cultura andina. Por esta combinación, logra reinstalar en su obra elementos pre-teatrales, guiado sin duda por las lecturas sobre el origen del teatro de Paul de Saint-Victor, cuyo libro, *Les deux masques*, le proporcionó conceptos que le sirvieron para transformarlos en técnica teatral. Los elementos ya presentes en el Prólogo dramático (el coro y el semicoro, en los que recae la reflexión y la lírica popular, el marco agreste, el entorno festivo, los dioses que dialogan e intercambian sus máscaras, la prefiguración del destino trágico, etc.), condicionan la comprensión de la obra y la vinculan con aquellos elementos que a lo largo del tiempo han sido relacionados como parte del origen del teatro occidental: fiesta popular, tema colectivo, un drama que pertenece a una comunidad, con su lección “moral”, con danzas, cantos corales, recitados líricos, disfraces y máscaras. El componente más notable es la construcción de un Baco localizado en el Norte argentino, que fuera propicio y funesto a la vez: el Chiqui-Pucllay. Ponferrada dramatizó el carnaval, la fiesta del Norte más rica y compleja desde el punto de vista antropológico, para convertirla en una tragedia (o mejor, tragicomedia) al estilo de los orígenes y primeras manifestaciones del teatro griego.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1974), *Poética*. Edición trilingüe, trad. García Yebra, V. Madrid: Gredos.
- Barcia, P. L. (2007), “La obra de Juan Oscar Ponferrada”, in AAVV *Homenaje a Juan Oscar Ponferrada*. Catamarca: Secretaría de Estado de Gabinete.
- Bieber, M. (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton-New Jersey: University Press.
- Castellani, L. (1945), *Críticas Literarias. Notas a caballo de un país en crisis*. Argentina: Dictio.
- Cortazar, A. R. (1949), *El carnaval en el folklore calchaquí*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Saint-Victor, P. (1880), *Les deux masques. Tragédie - Comédie*. I. Buenos Aires: Calmann Lévy, Éditeur.
- De Saint-Victor, P. (1943), *Las dos carátulas*. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor.
- Gentile, M. E. (2001) “Chiqui: etnohistoria de una creencia andina en el noroeste argentino”, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 30. 1: 27-102.
- Herrera, E. (2007), “La idea del destino según los personajes de *El carnaval del diablo*”. *Jornadas de Homenaje a Juan Oscar Ponferrada*: Universidad Nacional de Catamarca, junio de 2007. Material inédito cedido por la autora.
- Monayar, J. H. (1993), “Juan Oscar Ponferrada. Su teatro”, in Calás de Clark, M. R. (ed.), *Historia de las Letras en Catamarca. II*. Catamarca: EDICOSA.
- Ponferrada, J. O. (1958), *El carnaval del diablo*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Ponferrada, J. O. (1970), *Tres obras dramáticas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Quiroga, A. (1992), *Calchaquí*. Buenos Aires: Tea.
- Rodríguez Adrados, F. (1972), *Fiesta, tragedia y comedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Adrados, F. (1999), *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- Tacconi, M. C. (2004), “Tradición mítica y tradición literaria en *El Carnaval del diablo* de Juan Oscar Ponferrada”, en Videla de Rivero, G., Castelino, M. E., *Literaturas de las regiones argentinas*. UNCuyo.

* * *

**UN NUEVO TIEMPO PARA ELECTRA:
ELECTRA AL AMANECER DE OMAR DEL CARLO
(A new time for Electra: *Electra at dawn* by Omar de Carlo)**

CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ (clopez@ugr.es)
Universidad de Granada

RESUMEN - Omar del Carlo escribió su obra *Electra al amanecer* en el Buenos Aires de 1948. El autor configura un espacio temporal, un amanecer, que actúa como rasgo de la preceptiva de la acción dramática y además es una marca de un tiempo cíclico -amanecer tras amanecer-, sin esperanza para Electra. Omar del Carlo en realidad considera, en parte, como verdadera víctima trágica de los hechos a Orestes al que convierte en un mártir dentro de una atmósfera cristiana. Electra, víctima sin redención, se queda con su eterno odio y rencor perpetuo. Está claro que el autor argentino tenía como referente la historia de Electra expuesta por Sófocles, con la diferencia fundamental de que en el autor griego Electra halla satisfacción final a su odio, que parecía eterno; en la obra de Omar del Carlo Electra sufre el castigo de los que no perdonan, cuya duración abarca el resto de su vida.

PALABRAS CLAVE - Chronos, tragedia, Electra, Omar del Carlo, Sófocles.

ABSTRACT - In 1948 Omar del Carlo wrote his *Electra at Dawn* in Buenos Aires. The author sets Dawn as a temporal space that acts as a mandatory feature of the dramatic action as well as a mark of a cyclical time -Dawn after Dawn- without hope for Electra. In fact, Omar del Carlo partly considered Orestes to be the true tragic victim of the facts that eventually made him become a martyr within a Christian atmosphere. Electra, a victim without redemption, keeps her eternal hatred and wrath forever. It is evident that the Argentine author had in mind Sophocles' *Electra*, although in the Greek author Electra finds the final satisfaction to a hatred that seemed to be eternal. In Omar del Carlo's work, Electra suffers the punishment of the unforgiving, for the rest of her life.

Keywords - Chronos, tragedy, Electra, Omar del Carlo, Sophocles.

El presente trabajo de investigación se centra en una obra de teatro poco conocida: *Electra al amanecer* de Omar del Carlo¹. Escasa, casi mínima, diría yo, es la bibliografía que ha tratado esta obra y en general que se haya ocupado de su

¹ Modern 2002: 118 hace el siguiente comentario que afecta al tratamiento del tema de Electra en la literatura argentina: "La tarea fue emprendida por Omar del Carlo con *Electra al amanecer* (1948), Sergio de Cecco en *El reñidero* (1963) y Julio Imbert con *Electra* (1964)... La primera en el tiempo fue *Electra al amanecer*. Omar del Carlo, un escritor con antecedentes valiosos, la publicó en 1948. Sin embargo, su obra más conocida es *Proserpina y el extranjero*, que sirvió de libro a la ópera del mismo nombre, de Juan José de Castro."

autor, quien, por otra parte, considero que merecería una atención más detenida. Un hecho singular colabora también a este «desconocimiento» de la misma: *Electra al amanecer* se editó en Buenos Aires en el año 1948 con una tirada de 150 ejemplares. Un feliz hallazgo en una librería de libros antiguos en Madrid (*Berceo*) me facilitó a precio de oro el ejemplar que me ha servido de base de estudio.

Un aspecto, entre muchos, quiero destacar en mis palabras. Ofreceré un análisis del espacio temporal de la obra, entendiéndolo como elemento multioperativo, si se me permite decirlo así:

-El amanecer como espacio del tiempo dramático: la acción transcurre entre el amanecer de un día y el amanecer del otro.

-El amanecer como tiempo psicológico, de posible esperanza, espacio íntimamente ligado a la vida y al espíritu de su protagonista principal: Electra.

Pero Omar del Carlo actúa dentro de una tradición literaria con ilustres antepasados: *Las Coéforas* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la *Electra* de Eurípides le brindan directos precedentes del tema, del *mythos*. De todos ellos, en el diseño de la protagonista y de su tiempo vital y dramático es Sófocles quien domina en el drama, y aunque podemos aprobar, de forma genérica, las palabras de Rodolfo Modern en su artículo *Electra: entre Atenas y la Atenas del Plata*, cuando alude a algunas semejanzas con la protagonista de la obra de Eurípides², para mí resulta claro que son varios los elementos de esta obra que conectan directamente con Sófocles³: el profundo odio entre las dos grandes protagonistas femeninas, Clitemnestra y Electra, que son madre e hija; en segundo lugar, y estrechamente relacionado con lo anterior, el dominio de la psique femenina sobre la masculina; en tercer lugar, la soledad de la heroína Electra, soledad que es mucho más absoluta en la de Sófocles pero que también está presente en la *Electra* de Omar del Carlo; en cuarto lugar, destaco el valor del tiempo, un tiempo que es expresado por el amanecer de la obra de Omar del Carlo y que se equipara al «siempre»⁴ de la *Electra* sofoclea. Hay también otros elementos que

² Modern 2002: 119. En concreto el autor refiere unas palabras del final de la escena VI (“Bardaje! Yo debí llevar el signo del macho en el cuerpo”) cuando Electra expresa su deseo de haber nacido hombre en vez de mujer. En la obra de Eurípides se percibe el constante sentimiento de impotencia por parte de Electra para ejecutar con su mano la venganza de los asesinos de su padre por haber nacido mujer; así en el verso 693 dice: “Para esta acción has de ser hombre”, y en los versos 1182-1184: “Hermano, sí, deplorable en exceso, pero yo soy culpable. ¡Pobre de mí! Me consumí en odio contra esta mi madre que me parió mujer” (traducción de los versos: José Luis Calvo Martínez).

³ Los elementos citados no se refieren en orden de importancia pues todos contribuyen a cimentar la estructura dramática y son básicos para ello.

⁴ Sobre esta marca lingüística del tiempo y su eficacia en la tragedia sofoclea de *Electra*, vide López Rodríguez 2016: 299-308.

singularizan la obra del autor argentino y le confieren un espacio literario nuevo; uno determinante es la siguiente circunstancia: Orestes es la víctima principal y casi absoluta de esta tragedia. Este es el hecho fundamental pero existen otros rasgos secundarios dignos de mención: la atmósfera cristiana, que envuelve a los personajes y a la acción, y el elemento fantástico, casi medieval más que romántico, que se focaliza en el personaje del Desconocido, figura fantasmagórica que puede recubrir tanto la imagen de un muerto Agamenón así como la muerte en sí misma considerada, según se vislumbra en las palabras finales. El Desconocido guarda una gran cercanía con la figura espectral del padre de Hamlet en la obra de Shakespeare⁵. Mi interés aquí se dirige a un aspecto parcial de la obra, aunque de la máxima importancia, y es la configuración del tiempo vital y dramático en la obra de Omar del Carlo *Electra al amanecer*.

Vayamos hacia atrás en la historia y consideremos las marcas temporales que diseñan la vida de la protagonista en los versos de Sófocles, y más tarde volveremos al texto moderno para elaborar algunas posibles conclusiones a esta propuesta.

Cuando Sófocles compuso su *Electra*⁶ la instaló en un dolor constante: «siempre» es su tiempo de sufrimiento. Frente a ella se alza en esta tragedia el frágil y oscilante *kairos*⁷ («momento oportuno») del personaje Orestes, quien llega, ejecuta la venganza y se va -nada sabemos de sus sentimientos de odio (se le presuponen, más bien)-, contraponiendo así dos opciones o dos caracteres. Electra se eleva hasta la dimensión sobrehumana del dolor. El *chronos* de su existencia hasta el momento de los hechos, expuestos en el desarrollo dramático, está representado por una continua línea sin fisuras. Ese constante y monótono ritmo de angustia es

⁵ Astrana Marín 1981: 231 traduce así la siguiente intervención de La Sombra del padre de Hamlet: “Yo soy el alma de tu padre, condenada por cierto tiempo a andar errante de noche y a alimentar el fuego durante el día, hasta que estén extinguidos y purgados los torpes crímenes que en vida cometí. De no estarme prohibido descubrir los secretos de mi prisión, podría hacerte un relato cuya más insignificante palabra horrorizaría tu alma, helaría tu sangre joven, haría como estrellas saltar tus ojos de sus órbitas, y separaría tus compactos y enroscados bucles, poniendo de punta cada uno de tus cabellos como las púas del irritado puerco espín. Pero estos misterios de la eternidad no son para oídos de carne y sangre... ¡Atiende! ¡Atiende! ¡Oh, atiende! ¿Si tuviste alguna vez amor a tu querido padre...!”. Se aprecian aquí elementos concomitantes con la obra de Omar del Carlo, siendo el principal la aparición en forma de Sombra de la figura del padre de Hamlet muerto y en la atmósfera de la expiación de culpa. En este último punto, sin embargo, hay una divergencia grande con el personaje del Desconocido en *Electra al amanecer* porque este no aparece en escena siendo consciente de ninguna culpa, al contrario: viene como el deseado a colaborar en la ejecución de la venganza por haber sido muerto.

⁶ Para un análisis breve esclarecedor del triple tratamiento del tema de “Electra” en los tres grandes trágicos griegos, *vide* Gil 1974: 179-196.

⁷ Es muy recurrente el concepto del *kairos* («momento oportuno») en la *Electra* de Sófocles y, entre otras valencias, define el «tiempo vital» de Orestes. Para un análisis más pormenorizado, *vide* López Rodríguez 2013: 495-501.

logrado mediante ligeras pautas expresivas que obtienen un resultado inigualable: aquí y allá salpican la tragedia provocando en el espectador un sentimiento de conmiseración, indescribible al instante. Situado estratégicamente, el adverbio *aei*⁸ cumple con las funciones de primer protagonista lingüístico y de constructor de un edificio muy bien cimentado desde el punto de vista poético y dramático. Las marcas del tiempo en la acción de esta obra sofoclea aparecen nítidamente señaladas ya desde el principio, y el espacio temporal se muestra delimitado entre un *ahora* (*nun*), un *constantemente* (*aei*) y un *kairos*. Esta permanencia en el dolor es una marca de la historia y sobre todo define el tiempo de Electra, aunque describa también, pero en dos instantes solo y de manera indirecta (es decir, en palabras de otros personajes), el persistente deseo del joven de volver a su añorada Argos o la supuesta actitud de pensar siempre en la venganza (este último caso se enmarca en las palabras de Electra cuando reprocha irónicamente a su hermano «su estar siempre a punto de hacer algo», en el verso 105). Es un *aei* diferente de un «siempre» con cierre del proceso del *chronos*.

Es precisamente en la párodos donde se revelará, teniendo en cuenta las anteriores anotaciones, la eficacia poética y dramática de *aei*. Las propias muchachas que forman este Coro comparten la pena y el lamento de la protagonista, y le aconsejan moderación también en el dolor:

ὦ παῖ, παῖ δυστανοτάτας
 Ἥλεκτρα ματρός, τίς ἄει
 τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγὰν
 τὸν πάλαι ἐκ δολεράς ἀθεώτατα
 ματρός ἀλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα
 κακᾶ τε χειρὶ πρόδοτον;⁹
 Hija, hija de la más miserable madre,
 Electra, ¿por qué te consumes sin cesar,
 gimiendo, con tan insaciable lamento,
 a Agamenón, el que antaño con engaño
 cayó del modo más impío
 por la perfidia de tu madre,
 entregado a traición a una vil mano?¹⁰

He citado un ejemplo del dolor de Electra en el tiempo incesante y eterno, pero son muchos versos¹¹ los que revelan expresivamente esta situación, junto

⁸ *aei* con *a* larga o breve es la forma ática de este adverbio. Pueden aparecer con el mismo significado otras variantes: *aei*, *aien*. En cuanto al valor semántico de este adverbio, precisa Chantraine 1968: 42 I que en francés equivaldría a «tousjours», «chaque fois».

⁹ Pearson 1975.

¹⁰ Gil 1974: vv.121-126.

¹¹ Es muy significativa su presencia en los versos 1239-1242 Gil 1974, donde dice Electra:

a su soledad y llegan hasta la equiparación al nivel mítico: el eterno dolor de Procne y el incesante llanto de Níobe son paradigmas¹² inigualables y divinos de la sobrehumana carga de dolor de Electra.

Veamos ahora qué ocurre en la obra de Omar del Carlo. Empecemos por los personajes del drama; son los siguientes: Clitemnestra, Egisto, Orestes, el Preceptor, la Nodriz, el Mayordomo, el Montero, las Furias individualizadas (Tisífone, Alectro, Megera), el Desconocido, invitados y sirvientes. De ellos nos son conocidos la mayoría y proceden del *mythos* clásico, pero se añaden algunos nuevos de entre los cuales el más sobresaliente es el Desconocido.

A la incorporación de nuevos personajes habría que añadir elementos interesantes del escenario dramático. Dicen las propias acotaciones: «Grecia. Un paisaje idealmente antiguo. Los personajes ataviados con trajes de nuestra época (1948)». He aquí brevemente expresada una de las características de la obra: la fusión de elementos clásicos -también desde la estructura material o representación del drama- con la actualidad, que conlleva asimismo en este caso un contraste entre lo ideal y lo real.

En cuanto a la estructura de la obra, es sencilla, casi primaria¹³: se trata de nueve escenas; en ellas se describe una acción que transcurre desde el amanecer al amanecer, como he dicho, rasgo ya destacado en el título (*Electra al amanecer*), secuencia temporal que circunscribe los hechos y la enmarca dentro de un riguroso cumplimiento de la unidad de tiempo. Pero este amanecer no es solo eso, una delimitación temporal, sino mucho más. Para percibir su función e importancia en el contexto dramático despleguemos un poco la estructura argumental de la obra, lo que contribuye también a divulgar su contenido, dado que *Electra al amanecer* no es una pieza muy conocida.

ESCENA I

Al amanecer. *ELECTRA* mira transformarse la noche en una penumbra azulada. Silencio. Entra *CLITEMNESTRA*.

“No, ¡por Ártemis jamás [aei] domada! ya no tendré por digno temblar/ante esas mujeres/que siempre [aei] están en casa,/como una inútil carga”. Traducción de Luis Gil.

¹² vv. 147-152: “A mi corazón le es entrañable el ave quejumbrosa [Procne],/de Zeus mensajera, que a Itis, siempre (*aíen*) a Itis,/deplora aturdida de dolor./¡Ay Níobe, culminación de la desdicha!,/te tengo por diosa, pues en tu rocosa/ sepultura, **siempre** (*aiei*) estas vertiendo llanto.” Está señalado con negrita el segundo «siempre» porque supone una posibilidad de lectura alternativa con un «¡ay!» (*aiai*). La lectura de *aiei* fue propuesta por Jebb 1962: 28 y para mí es la más convincente. Para esta cuestión, *vide* López Rodríguez 2016: 300.

¹³ En el aspecto de la estructura de la acción dramática no existe ninguna aproximación a la tragedia griega y su complejo entramado de *parodos*, *estasis*, *episodios*... Se trata de otra concepción de la escena que incluso parece más cercana a obras breves del teatro español o al teatro argentino en su primera época.

Desde las primeras palabras de esta obra emergen las dos figuras femeninas, gigantescas en su odio, madre e hija. Y desde el comienzo la figura de Clitemnestra es diseñada con las connotaciones de una «gran dama de la sociedad», preocupada por el «prestigio», es decir, las apariencias o, en un lenguaje más elevado, por la *doxa*. Frente a ella, se erige Electra con un total descuido del «qué dirán». Como un juguete, un títere entre las dos, se mueve el delicado Orestes, el humano, el orientado al perdón. La propia Electra expresa muy bien a su madre de qué tipo de Orestes estamos hablando: «Compréndeme. Orestes no tiene la fuerza necesaria para regir esta casa. Han destruido su certeza de la vida eterna». Es más, duda de los derechos que Clitemnestra reclama como madre, derechos al fin y al cabo de manipulación. Por ello comenta Electra:

¡Tu hijo! Ni una sola de sus arterias ha recogido la sangre de mi padre. Débil, inestable, sometido a un preceptor astuto que nubló su alma con absurdas doctrinas.

Habría que señalar que ya desde esta escena se perciben diversos toques de tono cristiano y constatar el hecho de que no hay ninguna preocupación por una *anagnorisis* entre los hermanos, no preocupa porque la situación dramática parte de una llegada ya previa de Orestes y de la celebración de una fiesta en su honor, fiesta a la que Electra no piensa acudir; prefiere, según comenta a su madre, ir «a orar ante las cenizas de mi padre asesinado». Asoman ya en el escenario el personaje de la Nodriza, que busca una salida feliz para todos, la sombra del Desconocido y el propio Orestes. Antes de la fiesta tiene lugar al amanecer una cacería, en la que no participa Electra, y en la que Clitemnestra tiene un extraño accidente, provocado por la sombra del Desconocido.

ESCENA II

Esta escena transcurre en un claro del bosque en torno a la morada de los Atridas, a la creciente luz del alba. Megera, una de las Furias, informa a Electra del accidente de su madre; nadie se sorprende de verlas ni sienten pavor ante ellas: son asimiladas sin más. Representan un ámbito por encima de lo humano y perciben más allá de lo humano. Montero se encarga de relatarle a Electra los hechos:

Montero - Fué al llegar al manantial de la Virgen que la jauría se desbordó aullando tras el rastro descubierto. Tu madre aflojó las bridas y partió en pos de la sangrienta huella.

Electra - (*En voz bajísima, hablando al mismo tiempo*) - Él también era una bestia herida.

Montero - En un instante, no sé cómo, surgió un jinete de entre la fronda, abalanzándose sobre el caballo del ama. Esta rodó con violencia, pero el

caballero se mantuvo erguido en su silla.

Electra -...Ese hombre surgiendo de la nada... Derribando un caballo sin caer... ¿Por qué ese mudo ademán de Egisto?...¿Temor?... Nodriza, tú crees que es una señal, ¿verdad?

Es interesante la aparición en este contexto dramático de la sombra de ¿Agamenón? porque ello supone un elemento nuevo incorporado por del Carlo a esta historia de origen clásico, produciendo así una fusión y un sincretismo de varias tradiciones literarias (recuerdo la equiparación con Hamlet) que configuran un espacio diferente pero estrechamente vinculado a sus modelos originarios griegos en su mayor parte.

ESCENA III

La trama dramática avanza con la entrada de Clitemnestra herida, rodeada por Egisto y las Furias. Más atrás viene el Preceptor, Orestes y el Desconocido. En este punto Electra da claramente a entender que desde hace tiempo esperaba la llegada de este extranjero y le dirige palabras que connotan el reconocimiento de la figura del padre:

Electra - Excúsame si no puedo recibirte de acuerdo a tu ilustre nombre.

Desconocido - Sois vosotros quienes debéis perdonar a un extranjero su imprevista llegada.

Electra - (*Haciendo una genuflexión*) - Imprevista no. Te esperaba desde hace mucho tiempo. Entra, señor. Todo lo que hay aquí te pertenece.

ESCENA IV

Esta escena transcurre en la estancia de Clitemnestra. A la cabecera de su lecho vela sentado Egisto.

Tiene lugar un interesante diálogo entre Clitemnestra y Orestes, que ha sido llamado por su madre. Está presente también Electra. Extraigo las palabras más significativas:

Clitemnestra - No estoy muerta, raza de víboras. Mientras aliente no se alzaré otra voz que la mía. ¡Cuándo habremos de tener paz!

Clitemnestra - [*a Orestes*] Dame tu mano. ¡Qué fresca pesa sobre mi corazón! Orestes, estoy vieja. No lo supe hasta esta mañana. Lo he pensado en las horas que permanecí en este lecho oyendo el zumbido del mundo a mi alrededor. Es necesario que comiences a gobernar nuestro patrimonio. Iré deslizando mis deberes sobre tus hombros para que aprendas lentamente a cargarlos sin sentir. ¿Estás conforme?

Orestes - (*Inclinando la cabeza*) - Como tú quieras.

Destaco además dos frases de Clitemnestra de gran intensidad:

Clitemnestra - Nadie le alzará contra su madre. Está anudado a mí de manera indisoluble.

Clitemnestra - (*Estrechando a Orestes contra sí*).- Te lo he ganado.

La expresión «Te lo he ganado» recoge en pocas pero intensas palabras la posición del joven Orestes en este entramado: considerado como un mero instrumento de ejecución de los deseos de una y otra, poseído por su madre y reclamado por su hermana Electra también como un «hijo» no le queda salida sino huir, si quiere salvarse.

ESCENA V

Orestes expresa su deseo de huir. Cito sus palabras más relevantes en el diálogo con el Preceptor:

Orestes - Cuando llegue la noche abandonaré esta casa. No quiero ser el pretexto en torno al cual estalla el odio celosamente acumulado por los míos. No perdonan, ni quieren olvidar.

Orestes - Dios es testigo de que he dicho la verdad.

Orestes - No puedo cumplir un juramento que hice.

Orestes - ¿Recuerdas?*[le dice al Preceptor]* Con la tarde llegaba mi hermana hasta tu casa de la colina. Partías abandonándome a sus caricias. Entonces Electra levantaba el velo que la cubría para que viese su rostro empapado en sangre. Después me contaba una misma historia, antigua como el universo y horrible. Crecí confundido a su sombra. Tú nunca preguntaste. Me guiabas, pero no querías saber. Un día me anunció que volvería a esta casa ¡Oh! ¡Cómo olían los laureles reteniendo en su fronda el mediodía!... Puso su mano en mi corazón, ahogándome... Juré ¿comprendes? Juré. Necesitaba respirar. Debo irme ahora mismo. Montero, aquí.

Orestes - Suéltame. Te odio. También te odio a ti ¿comprendes? (*con desesperación*). Huir, huir, huir...tengo que huir.

ESCENA VI

Clitemnestra prepara la fiesta que en sus palabras «supere a todas las otras vistas» (ironía trágica) y sigue en su afán de mantener el prestigio de su familia. Hasta el propio Egisto resulta recatado y razonable en esta obra cuyo autor se ha preocupado mucho porque queden ante todos evidentes los rasgos insoportables de la soberbia de esta principal figura femenina. Ello se percibe en palabras como estas: «Exageras un poderío que pronto será ilusorio. Un día encontrarás cenizas entre tus manos». Nunca pensaríamos en otro tiempo que Egisto pudiera ser considerado jamás como un ejemplo de *sophrosyne*. Pero ella persiste: «Todo lo que hay aquí es mío. Mío solamente. Hasta las personas son tuyas: Fueron mis manos las que hicieron de ti un hombre».

Interesantes son las palabras de la Nodriza quien hace unos comentarios sobre el cambio de actitud en la joven preocupada ahora por acudir a la fiesta ricamente ataviada:

Nodriza - Cuando un hombre logra que una doncella cante dulcemente mientras se viste, acariciando los atavíos con que se mostrará a sus ojos, nada importan ya su linaje, ni su patria.

Y ciertamente la actitud que adopta Electra ante la presencia del Desconocido llega casi a la confusión del amor a un padre con el enamoramiento del mismo. Aquí Omar del Carlo extrapola los sentimientos de la muchacha y los hace coincidir con el *eros*, hecho no marcado tanto en la *Electra* de Sófocles ni en la de Eurípides ni por supuesto en Esquilo. Es cierto naturalmente que conocemos el «mito de Electra» como conducta desviada y trastorno psicológico pero, realmente, los componentes del mismo no están expuestos tan intensamente ni de manera tan clara en la *Electra* de Sófocles donde predomina sobre todo el odio hacia su madre y Egisto, el deseo de vengar la muerte de su padre (lo que un hijo idealmente debe hacer, según ella, no una esposa ni una amante) y su soledad. Desde luego las palabras que intercambian madre e hija son aguzadas lanzas llenas de trágica ironía:

Clitemnestra - Tu alegría me hace feliz y olvido años de espinosos sentimientos. Este día lo ha cambiado todo.

Electra - ¡Oh Madre! Tenlo por seguro.

ESCENA VII

La escena transcurre en una habitación circular a la última luz de la tarde. Orestes trata de huir y aparece Electra engalanada para la fiesta. Ella trata de detenerlo y las palabras de su hermano revelan muy bien al personaje:

Orestes - Adiós, hermana. (*Electra no contesta*). No me guardes rencor. Nada puedo hacer por redimirte de tu angustia. Trata de perdonarme como yo te perdoné al llegar aquí. Este mundo no me pertenece y nada quiero de él. Cuando rijas inexorable el patrimonio familiar que ha de cederte Clitemnestra con los años, lo habrás olvidado todo.

Electra - Hija de Agamenón, del noble Agamenón únicamente. Sólo de él soy hija y único deudo, en quien su memoria pervive. Padre mío, rey mío, vedme señor en tan miserable estado. Marchita, sin fuerzas. Juzga tú. He aquí a tu hijo Orestes. Vivió lejos y sólo de mis manos conoció la ternura.

Orestes desmiente la existencia de tal ternura en su hermana para con él y entonces Electra recurre al juramento de venganza que en otro tiempo el joven había hecho:

Electra - Juraste venganza.

Orestes - Húndanse los Atridas con sus antiguos rencores.

Electra - Hermano mío, esposo mío, hijo mío, ten piedad de mí. Tú, el único hombre cuya esperanza me ha sostenido.

Desaparece Orestes y Electra hace un comentario que casi estábamos esperando: «¡Bardaje! Yo debí llevar el signo del macho sobre el cuerpo».

Hay que comentar que cuando Electra se dirige a Orestes de forma tan posesiva no reproduce sus verdaderos sentimientos y el amor a diversos niveles por ella expresado no es más que un señuelo para atraerse la voluntad del joven.

ESCENA VIII

Por si no era suficiente el descuartizamiento psicológico del personaje de Orestes por parte de su madre y de su hermana, he aquí que también el Preceptor reclama sus derechos de propiedad sobre el muchacho.

Preceptor - Nodriza, tú sabes dónde está. Dímelo. Tengo que salvar a mi hijo. Porque es hijo mío antes que de nadie, ¿oyes? Me eligió por padre y creció a mi lado preservado del mal. Y fui yo, yo, quien queriendo salvarlo lo arrojé indefenso en la red tendida.

Pero ya Orestes ha comprendido que una nube perturba su razón y así lo expresa: «Estoy confundido en un mundo de sombras palpitantes».

Interesante sería reseñar ahora la constante antítesis entre luz y sombra¹⁴ presente en este texto, cuya polarización en la figura de Electra resulta particularmente llamativa: Electra, la luz, es la sombra para Orestes, es su perdición, al margen de la importancia de la luz del amanecer opuesta a la oscuridad de la noche del alma.

El Preceptor resume muy bien algunas de las claves de la obra:

Preceptor - Ante la tremenda mirada de Dios te conmino Electra para que escojas por última vez. Elige la paz, y Orestes y el bosque y el alba te pertenecen por la eternidad.

Pero la respuesta de la muchacha no puede ser más tajante:

¹⁴ Son varios los estudiosos que han resaltado esta dicotomía luz/sombra en la literatura griega y en Sófocles en particular. Muy destacada y especialmente relevante es su presencia en *Edipo Rey* donde se aprecia un juego constante entre la luz/oscuridad muy cercano al protagonista. Aquí importa señalar que algunos tratamientos de la figura de Electra en épocas posteriores se han hecho eco de esta dicotomía y a veces sirviéndose del propio nombre de Electra asociado a la luz, al brillo (Electra significa «ámbar»), han desarrollado incluso elementos estructurales de sus obras. Véase la *Electra* de Galdós, representada en el Teatro Español de Madrid en el año 1901.

Electra - ¡Cobarde! Húndete en el polvo sin memoria que corona a los débiles. (*El Desconocido, desde lo alto de la terraza, extiende la mano hacia la joven. Electra, dejando caer su manto, se muestra en sus vestiduras de fiesta y sube lentamente. Llega una lejana ráfaga de música.*)

Electra lo tiene muy claro: es lo que ella quería, no importan nada los demás, ni su «querido» hermano incluso porque: «Para alcanzar este único instante, destruí mi vida. ¿Quién podría arrancármelo ahora?»

ESCENA IX

Sala de Fiesta: *Entra Electra apoyada en el brazo del Desconocido, que viene enmascarado.*

Destaco aquí, en primer lugar, las siguientes palabras entre Clitemnestra y Electra:

Clitemnestra - Me creías rota como una rama desgajada por el primer golpe de otoño. Te equivocas. Soy yo quien gozará esta noche del triunfo. Orestes ha vuelto y me espera en mis aposentos.

Electra - Aguardemos el alba.

Pero Orestes ya desesperado y con entrecortadas palabras dice: «Dónde hallarla...Sólo ella puede darme la paz... El sueño sin visiones...»

Entendemos aquí una alusión a sus deseos de morir y evitar el sufrimiento. Entre alucinaciones ve a su hermana como una fiera enfurecida y sorprendentemente el Desconocido lo ha seguido y ante él aparece un personaje que no es el Agamenón que esperaríamos, y Electra también esperaría, sino un hombre idéntico a Orestes. Se podría especular mucho sobre la identidad y significación del Desconocido pero tiene muchas connotaciones de ser finalmente el Ángel de la muerte o un multiforme personaje que se adapta a los deseos de los protagonistas. El contexto dramático con ello parece definitivamente instalado en un doble frente: un ala de ese frente está constituida por Agamenón (Desconocido1¹⁵, podríamos decir) y Electra que configuran el espacio pagano; otro ala la forman el Ángel de la muerte (Desconocido2, que resulta identificado con Orestes) y Orestes mismo que configuran el espacio cristiano. El Desconocido le dice a Orestes:

¹⁵ Naturalmente este desdoblamiento del Desconocido en Desconocido1 y Desconocido2 es una propuesta interpretativa: no hay dos Desconocidos, solo hay uno, pero ese uno actúa con doble función, de ahí que, para una mayor claridad expositiva, los hayamos diferenciado.

Desconocido - Sígueme. Conozco la serena noche ilimitada.
(*Desaparecen juntos. Las Furias les siguen cautelosamente. Los invitados se agitan en grupos confusos*).

La propia Electra lo comenta y le dice al Preceptor que intenta seguirlos:

Electra - ¡Insensato! ¿Cómo intentas medirme con el Ángel de la muerte?
Orestes - Nada sé... Nada... Apenas la dulzura de sus alas abatiéndose en silencio junto a mí...

Las Furias anuncian a todos el escenario de muerte. Cito las palabras más significativas de este contexto dramático:

Tisífone - ¡Oh desdichados!, ¡Oh muertos!
Orestes (*mirando sus manos*) - No. No... Era una dulce oscuridad y bebí en ella...[es decir, los ha matado].
Electra (*a los invitados*) - Yo guié su mano vacilante. Yo la hundí en las blandas entrañas ignominiosas.
Tisífone - ¡Matricidas!
Electra - Cierto. Pero tengo al fin la paz de mi padre muerto.
Electra - Ya no me resta sino la vejez. Orestes se marchitará a mi sombra...

Triunfante le dice Electra a las Furias, que prometen volver:

Electra - Ya no retornaréis. He aniquilado con un crimen más grande el crimen mismo. Extinguid las luces. El alba trae una visión que no ha de borrar jamás.
(*Se apagan las lámparas mientras el alba crece. Orestes yace sobre el pavimento a espaldas de Electra*).

Las últimas palabras de Electra hallan su trágico e irónico reverso.

Electra - Hace frío. Entremos. (*Extiende la mano para apoyarse en Orestes y sólo encuentra el vacío. Al no verse sostenida se vuelve con violencia y ve a Orestes en tierra. Entonces cae de rodillas con los brazos en alto*). ¡No! No puedes dejarme sola, sola otra vez, mientras nace un alba sin esperanza. (*Lo toma entre sus brazos, acunándolo dulcemente*). ¡Mírame! Sólo tengo polvo en la boca. (*Aterrada*). ¡Orestes! No me abandones.

Ya hemos llegado al final, que marca la apertura de un *anelpistos chronos* para Electra, la única superviviente, y entendemos ahora que Omar del Carlo ha construido una obra con un desenlace más trágico que el de Sófocles, por ejemplo, pues para la heroína del poeta de Colono se produce una auténtica liberación del dolor al haberse ejecutado la venganza por obra de Orestes; en

Electra al amanecer queda solo ella y sola se ve en el futuro. No se produce *katharsis* de las pasiones aquí sino una acentuación y prolongación del tiempo de angustia. Ella no ha perdonado y ahí tiene el fruto de su odio: un amanecer que le trae la oscuridad de su alma, un futuro de sombra (haciéndome eco del juego operativo dramáticamente luz/sombra de raíz clásica). La conclusión de la obra tiene un componente cristiano. Creo que en el fondo Omar del Carlo quiere insertar en lo cristiano, muy bien por cierto, la estética y la psicología del drama de la protagonista ateniense de los versos de Sófocles. De él toma la importancia del dolor en el tiempo, un *aei* en Sófocles, un «amanecer irónico» en *Electra al amanecer*. Paradójicamente el «siempre» de Electra en la obra de Sófocles se fractura: comienza un tiempo nuevo; el «amanecer» de Electra en Omar del Carlo se va a eternizar en un «siempre»/«constantemente»: no hay esperanza para la nueva Electra.

BIBLIOGRAFÍA

- Astrana Marín, L. (1981), *Shakespeare. Obras Completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- Calvo Martínez, J. L. (1978), *Eurípides. Tragedias II (Suplicantes, Heracles, Ión, Las Troyanas, Electra, Ifigenia entre los Tauros)*. Madrid: Gredos.
- Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. I. Paris: Klincksieck.
- Del Carlo, O. (1948), *Electra al amanecer*. Buenos Aires: edición privada.
- Gil, L. (1974), *Antígona, Edipo Rey, Electra*. Madrid: Guadarrama.
- Jebb, R. C. (1962), *The plays and fragments. Part VI: The Electra*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- López Rodríguez, C. (2013), «El Kairós de Orestes», in Pino Campos, L. M., Santana Enríquez, G. (eds.), *Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- López Rodríguez, C. (2016), «Aeí es el tiempo de Electra», in Fuentes Moreno, F. et alii (eds.), *Quantus Qualisque. Homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*. Granada, Editorial Universidad de Granada: 299-308.
- Modern, R. (2002), «Electra: entre Atenas y la Atenas del Plata», *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 67. 263-264: 112-129.
- Pearson, A. C. (reimpr. 1975), *Sophoclis Fabulae*. Oxford: University Press.
- Wilson, N. G., Lloyd-Jones, H. (1990), *Sophoclis Fabulae*. Oxford: University Press.

**EL LÍMITE DE ALBERTO DE ZAVALÍA:
ANTÍGONA Y LA ANTINOMIA CIVILIZACIÓN Y BARBARIE¹**
(*El límite* by Alberto de Zavalía: Antigone and autonomy of civilization and barbarism)

ANÍBAL A. BIGLIERI (anibal.biglieri1@uky.edu)
University of Kentucky

RESUMEN - *El límite* de Alberto de Zavalía reescribe el mito de Antígona con la muerte de Marco Manuel de Avellaneda, ejecutado por su oposición a Juan Manuel de Rosas. Contra las órdenes del general Manuel Oribe, Fortunata García roba la cabeza del degollado, expuesta en la plaza de Tucumán, y le da sepultura.

PALABRAS CLAVE - *El límite*, Zavalía, *Antígona*, civilización, barbarie.

ABSTRACT - Alberto de Zavalía's *El límite* reworks Antigone's myth with Marco Manuel de Avellaneda's death, executed because of his opposition to Juan Manuel de Rosas. Against General Manuel Oribe's orders, Fortunata García takes Avellaneda's head, exposed in Tucumán's main square, and buries it.

KEYWORDS - *El límite*, Zavalía, *Antigone*, civilization, barbarism.

RECEPCIÓN DE LOS CLÁSICOS

En Latinoamérica, se ha registrado casi una treintena de Antígonas diferentes (Pianacci 2008: 76) y en la Argentina, por lo menos, se han escrito ocho versiones, entre ellas *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal (1900-1970), *El límite*, de Alberto de Zavalía (1911-1988), y *La cabeza en la jaula*, de David Cureses (1935-2006), dramas estrenados, respectivamente, en los años 1951, 1958 y 1963. Los tres retoman el drama sofocleo, en la segunda mitad del siglo XX, para ofrecer sus interpretaciones de ciertos acontecimientos del pasado argentino y colombiano acaecidos en el siglo precedente, basadas en la antinomia entre *civilización* y *barbarie*, constante en el pensamiento argentino desde que fue expuesta por Domingo F. Sarmiento en *Facundo o civilización y barbarie*, libro publicado en 1845, durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852).

La pregunta de George Steiner "Why a hundred 'Antigones' after Sophocles?" no ha perdido su vigencia a lo largo de milenios: "... why -se pregunta también- it should be that a handful of ancient Greek myths continue to

¹ Otra versión de este análisis de *El límite* se encuentra incluida en nuestro artículo "Antigone, Medea, and Civilization and Barbarism in Spanish American History", in Van Zyl Smit, B. (ed.) (2016), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Malden, MA: John Wiley & Sons, pp. 348-63.

dominate, to give vital shape to our sense of self and of the world?” (Steiner 1996: ix, 121). En lo que respecta a la Argentina y a estos dramaturgos, ¿por qué y para qué volver a Sófocles (496-406 AC) para replantear, una vez más, el conflicto entre *civilización* y *barbarie*? La reelaboración del teatro clásico obliga también a preguntarse por la *recepción* que en la actualidad tienen obras escritas en Grecia hace milenios, a reflexionar por qué se da este fenómeno y a estudiar de qué manera se reescribe la Antígona sofoclea, en este caso específico en la Argentina de mediados del siglo XX.

No se puede sintetizar en pocas palabras qué tienen en común las *teorías de la recepción*, ni menos todavía resumirlas a todas, pero sí se podría decir que su premisa básica sería, en palabras de Charles Martindale, que “to understand is always to understand historically”: las obras y sus interpretaciones están siempre “situadas” en la historia y, por lo tanto, no existe un “afuera” (un “punto de Arquímedes”) desde el cual se pueda entender a las primeras y proponer las segundas (Martindale 2007: 172).

Se suele explicar la pervivencia de los clásicos a lo largo de los siglos invocando la intemporalidad y “universalidad” de los mitos: así, en el caso de Antígona, el conflicto entre el individuo y el Estado es una situación “universal” que se puede repetir en todo tiempo y lugar, aunque, por supuesto, no siempre en forma idéntica. Erin B. Mee y Helene P. Foley proponen que más que de “universalidad”, habría que hablar de “ubicuidad” y que la historia de Antígona es ahora mundial, y no exclusiva propiedad de Europa occidental, porque hay conflictos sociales que se reiteran periódicamente a lo largo de los tiempos (Mee and Foley 2011: 3-6).

Para explicar la perduración y ubicuidad de los mitos clásicos, Martindale propone el concepto de *transhistoricidad*, que se refiere no a una “naturaleza humana universal”, sino más bien a fugitivas similaridades durante la historia de la humanidad y que se producen en el momento de recepción (Martindale 2007: 173, 177). Para Jean-Pierre Vernant, esta transhistoricidad de los mitos se debe a que constituían el “fondo común de la cultura, un marco de referencia no sólo para la vida religiosa, sino para otras formas de la vida social y espiritual”. Según Vernant, los mitos se pueden comparar con un “cañamazo” (*canevas*) en el cual se van “bordando” las narraciones orales y escritas, organizando la experiencia y formando la “atmósfera intelectual general de las sociedades arcaicas”, gobernando la ética, la economía y las prácticas religiosas. También para Vernant, aun cuando parezcan entrar en contradicción, los mitos se refieren en conjunto a un lenguaje común, a un horizonte intelectual compartido, a una misma tradición patrimonio de una sociedad, en la que cada versión particular adquiere su valor en relación con todas las otras (Vernant 1974: 209-210, 214-215, 233).

Todas estas ideas se relacionan con el concepto de *megatexto* de Charles Segal: “a complex network of interrelated symbols, patterns, and structures that encode the values of the culture into an extensive and comprehensive system”

(Segal 1986: 52). Pero para Segal, el *megatexto* no es solamente el simple agregado de símbolos, mitos, temas y textos que integran el repertorio total de una cultura, sino también constituye, dicho con sus propias palabras, las “estructuras profundas”, las “pautas más o menos subconscientes” y las “afinidades temáticas” que se dan entre los mitos particulares y que apuntan, todas ellas, a la “lógica implícita del sistema” (Segal 1986: 52-53).

Ese “cañamazo” en el cual los griegos “bordaban” sus mitos (*texto* < *textum* = “tejido”), esos *megatextos* en los que se expresaban los valores de su cultura, pueden relacionarse también con la idea de los *métaréçits*, cuestionada por Jean François Lyotard en *La condition postmoderne*. Un *métaréçit* es una concepción “totalizante”, que, con una sola mirada, abarca un sistema dado para unificarlo, totalizarlo, explicarlo y legitimizarlo. No otra sería la concepción de Sarmiento de *civilización y barbarie*, que explicaría el curso de la historia argentina con esa mirada “totalizante” propia de la Modernidad. Por el contrario, lo postmoderno, según Lyotard, se define ante todo por su “incrédulité à l’égard des métaréçits” (Lyotard 1979: 7); pero, por otro lado, Christopher Butler recuerda que los *métaréçits* no son solamente difíciles de evitar, sino también que casi todos los estados-naciones los tienen (Butler 2002: 13-16). La Argentina no es una excepción, ni tampoco en su teatro faltaron reelaboraciones del drama sofocleo basadas en la antinomia *civilización / barbarie*. Marechal, Zavalía y Cureses lo hicieron desde sus propias perspectivas y contextos, pero, por diversos que hayan sido sus condicionamientos personales e históricos de recepción de Sófocles y de producción de sus obras, compartieron un mismo “cañamazo” ideológico, un mismo *megatexto* o *metarrelato* que veía en esa dicotomía una de las claves de la historia argentina y latinoamericana. Estos autores han vuelto al mito de Antígona y a un mismo *megatexto* para dramatizar tres períodos diferentes de ese pasado: en *La cabeza en la jaula*, Cureses sitúa la acción en la ciudad colombiana de Guaduas, en los siglos XVIII/XIX; en *Antígona Vélez*, Marechal elige como escenario la llanura bonaerense durante la década de 1820 y en *El límite*, Zavalía traslada el drama a Tucumán, durante el período rosista. Para los tres, esta antinomia no es solamente el *métaréçit*, sino el gran *mito* de la historia latinoamericana. Por razones de espacio, en este artículo, el análisis se centra en *El límite* de Zavalía, aunque esta problemática que aquí queda bosquejada muy resumidamente puede aplicarse también a las otras dos obras que recrean la Antígona sofoclea.

EL LÍMITE

El estreno de *El límite* tuvo lugar el 9 de junio de 1958 en el Teatro Sarah Bernhardt de París. La acción de esta “tragedia en dos actos” se desarrolla en la ciudad de Tucumán los días 5 y 6 de octubre de 1841 y gira en torno de darle cristiana sepultura a la cabeza de un degollado, Marco Manuel de Avellaneda,

por su oposición al gobierno rosista. Avellaneda (1813-1841) presidía la legislatura de Tucumán en el momento de pronunciarse contra Rosas en abril de 1840, como reacción contra el asesinato del gobernador de la provincia, Alejandro Heredia, dos años antes. Coaligadas varias provincias en la “Liga del Norte”, fueron derrotadas en setiembre de 1841 por Manuel Oribe (1792-1857), general uruguayo al servicio del gobierno argentino, obligando a Avellaneda a escapar hacia Jujuy. Traicionado, detenido y puesto a disposición del vencedor, fue ejecutado en San José de Metán (provincia de Salta), junto con otros oficiales de la coalición, el 3 de octubre, es decir, dos días antes de la acción de *El límite*. Clavada en una pica, la cabeza quedó expuesta en el centro de la Plaza Independencia de la ciudad de Tucumán. Según una tradición, Fortunata García de García (1802-1860), con la complicidad del coronel rosista Carballo, robó la cabeza y la sepultó de noche en el convento de San Francisco.

En *El límite*, Oribe corresponde al Creonte de Sófocles, Fortunata García, a Antígona, y Avellaneda, a Polinices. Y, siguiendo la Antígona griega, una serie de oposiciones irreconciliables se recrea en *El límite*, aunque ahora el conflicto enfrenta a unitarios y federales, es decir, a opositores y partidarios de Rosas, en una lucha mortal entre libertad y tiranía, *civilización* y *barbarie*. No debe sorprender, por lo tanto, que cuando el coronel Carballo, aunque admita que defienden “causas opuestas”, le diga a Fortunata que “un adversario no es necesariamente un enemigo”, obtenga la siguiente respuesta: “Nos hallamos librando una contienda en la que no podemos hacer ese distinguo. Me cuesta considerarlo un enemigo, pero es mi deber” (Zavalía 1971: 32)². Más aún, aunque también acepte que es posible la amistad con algunos federales, se abriría una “brecha” (o una “rendija”) por donde se les podría “filtrar” la tiranía (32).

Las divisiones afectan a todos los estamentos sociales por igual. En contra de Zoila, la criada de Fortunata, su hijo Zenón es federal y para él, Avellaneda, cuya cabeza ya está expuesta en la plaza, no es más que un “salvaje unitario” (34). En la estima de Oribe, los opositores al gobierno son “inmundos unitarios” y para Zenón, este calificativo era otra forma de referirse a los enemigos del rosismo (35, 38).

Para unitarios como Fortunata García, el país sufría bajo el despotismo de Rosas y a este régimen se hacen numerosas referencias en *El límite*. La tiranía, por supuesto, lejos de ser un concepto abstracto, tiene nombres y apellidos y se encarna en el accionar de determinados individuos, el general Oribe en primer lugar, a quien Fortunata y su amiga Mercedes llaman “tirano” (33, 46, 63). Símbolos de la opresión son el color rojo vivo, o punzó, y la Sociedad Popular Restauradora, conocida mejor como “La Mazorca”, creada en 1833 para

² En el resto del artículo se indicarán entre paréntesis los números de las páginas correspondientes a esta edición de *El límite*.

la persecución de los enemigos del régimen, los llamados “salvajes unitarios”, víctimas de asesinatos y ejecuciones sumarias. Tucumán también vivía, como el resto del país, bajo el terror inspirado por esta organización.

La tragedia de Zavallía también se basa, entre otras, en la oposición entre la tiranía con que los federales someten a los argentinos y la libertad por la que luchan los unitarios para liberarlos del rosismo. En *El límite*, abundan las referencias a la libertad suprimida en todo el país y en Tucumán, por el general Oribe. Símbolo de esa libertad es la cabeza de Avellaneda que Fortunata va a rescatar y sepultar durante la noche del 6 de octubre, aprovechando que en esas horas tiene lugar en su casa un baile en honor del coronel Carballo y al que asiste el mismo Oribe. Para ella, “ésta no es una cabeza más, ni la lanza es una lanza más: es la cabeza de Marco Avellaneda y es la lanza de un soldado federal. Es la cabeza de la libertad y la lanza de quien quiere asesinarla” (27). Avellaneda, “un tucumano que amó la libertad” (104), la simboliza como nadie y de allí que al “mártir de Metán” se aluda en varios pasajes de la tragedia (27-28, 54) como emblema de una lucha que continúa pese a todo y en la que están empeñados no sólo Fortunata, en Tucumán, sino también, en el norte del país, su esposo Domingo García, prófugo, condenado a muerte y enfermo del corazón, junto con Javier, el novio de Mercedes, y otros unitarios (41-42).

Para los opositores a la tiranía de Rosas, la lucha es, en definitiva, contra la barbarie. Y lo es también para Fortunata, quien piensa que esa cabeza expuesta en la plaza pública representa todo lo que tienen de bárbaro el régimen de Buenos Aires y sus representantes en Tucumán. Para ella, el conflicto es entre *civilización* y *barbarie* y para que no quede ninguna duda de su posición, se lo explica a su prima Laura, después de que ésta la exhorta a enfrentarse con la realidad, aceptar que la causa que defiende está perdida y salvarse como pueda (47-48). Para Fortunata, “bárbaro” no es un adjetivo forjado al calor de las luchas y pasiones políticas, sino un término que describe un estado de cosas en todo el país y al que no escapa su ciudad. Para Fortunata, Oribe es un “bárbaro” (29) y la primera impresión que le produjo Carballo fue la de “un bárbaro, un mazorquero asesino” (33), porque ¿qué otra cosa podría pensar de un coronel al servicio de Oribe y de Rosas? Pero si bien Fortunata admite su error en vista del comportamiento con que Carballo siempre se condujo en su casa, no duda en ningún momento de que los integrantes de “La Mazorca” son “bárbaros”, cuyos uniformes rojos la estremecen y le causan invencible pavor (47). Pero no se trata solamente de individuos particulares, sino de un proceso de “barbarización” que afecta a toda la sociedad. En efecto, la *barbarie* se ha adueñado de la ciudad y no solamente los unitarios describen a los rosistas como “bárbaros”, sino que ellos mismos se definen así, ante todo el mismo general Oribe, que se refiere a los federales como “montoneros bárbaros” (76).

El límite no deja ninguna duda en cuanto al contexto político y social en que una nueva Antígona se atreve a desafiar las órdenes de otro Creonte. Y

aunque el general Oribe no lo diga explícitamente, habría encontrado en el rey de Tebas argumentos en apoyo de sus decisiones, porque ¿no podría considerarse a Avellaneda como un traidor a su patria como Polinices lo fue con la suya? ¿No es también el “mártir de Metán” indigno de un entierro (en este caso, cristiano) por haber luchado contra sus compatriotas?

En el universo dramático de Zavalía, como en el de Sófocles, se enfrentan hombres y mujeres, las esferas pública y privada, la libertad de los individuos frente a la autoridad de los gobernantes, el derecho, y el deber, de sepultar a los muertos frente a la autoridad humana que lo impide, etc. Todo es diferente en *El límite*, pero, en definitiva, Fortunata García y el general Oribe se enfrentan en un conflicto similar a aquel otro que puso frente a frente a la heroína sofoclea y a su tío Creonte. Las represalias serán inmediatas: el general Oribe anuncia que el responsable será fusilado al amanecer y su cabeza será puesta en la misma pica y en el mismo lugar dejado libre por Avellaneda (100). En medio del baile en casa de Fortunata, Mercedes entra en escena con la noticia del “milagro” de que la cabeza no está ya en la plaza (106) y el general Oribe, para disimular su derrota, fragua el plan de hacerle creer a la población que él mismo, conmovido en su piedad por la de Fortunata, dio orden de enterrar los restos del “ajusticiado” (107). En fin, los responsables del entierro de Avellaneda serán fusilados, marcando el triunfo de la causa federal y del gobierno de Rosas con una derrota más de sus enemigos unitarios.

Hasta aquí, el análisis de *El límite* se ha basado en las palabras y acciones mismas de los personajes, análisis que, por hallarse “históricamente situado”, como lo postulan las *teorías de la recepción*, está mediado por la labor del crítico, aunque ésto no quiere decir que *todo* quede librado a la subjetividad y “posicionamientos ideológicos” del autor de estas páginas. Al contrario, un grado muy considerable de objetividad se puede lograr cuando, como en este caso, se ha dejado hablar a los personajes y se los ha visto actuar en una lectura más o menos directa del drama de Zavalía. También el universo dramático de *El límite* se basa en uno de los *metarrelatos* más persistentes de la historiografía argentina, según quedó apuntado. Este *mito* (entendido el término como un *megatexto* tal como Segal caracterizó a los mitos griegos) se corrobora por el simple hecho de que a él recurrió Zavalía para su obra y de que la ha escrito bajo el paradigma sarmientino se desprende no solamente de los análisis precedentes, sino, más sencillamente, porque el mismo dramaturgo concluye su prefacio con estas palabras que lo dicen todo:

Quiero decir, por último, que no hubiese podido escribir EL LÍMITE si otro antes que yo no hubiese descrito, con caracteres definitivos, una de las tantas luchas entre el bien y el mal que en nuestra patria fue la lucha entre la civilización y la barbarie. Su mano maestra ha guiado mi mano torpe; su genio, mi intención; su permanencia, mi transitoriedad. Ofrezco, pues, EL LÍMITE a la gloria de Sarmiento (14).

En ese prefacio, Zavalía deja bien en claro los fundamentos “ideológicos” de que ha partido para escribir su “tragedia en dos actos”. Según su propio testimonio, la trama está basada en una leyenda que le oyó contar a su abuela tucumana, “cuyos padres -dice- fueron testigos de lo acaecido en aquella oportunidad” (10). Pero su idea de la tragedia, por más anclada que esté en la historia argentina (o en la leyenda), coincide con las de “universalidad”, “ubicuidad” y “tranhistoricidad” reseñadas en la primera parte de este trabajo: “Recurrir a la fuente legendaria me ha permitido, además, tratar de hacer de los personajes de EL LÍMITE arquetipos y símbolos, y que su tragedia, aun cuando ocurre en un tiempo y lugar determinados, sea una tragedia de cualquier tiempo y de cualquier lugar” (10).

Y que la última “fuente” de su tragedia es la *Antígona* sofoclea queda también indicado por el mismo Zavalía. En efecto, en *El límite* chocan “la pasión de la libertad en la heroína y la pasión del poder tiránico en el antihéroe” (11):

EL LÍMITE es una tragedia, y como en toda obra de ese género su planteo es “sub specie aeternitatis”. A Fortunata y a Oribe los manejan las mismas fuerzas que manejaron a Antígona y a Creón. EL LÍMITE, en última instancia, no es otra cosa que un episodio entre la libertad y la tiranía, lucha tan antigua y duradera como la humanidad, que se libra constantemente y en todas partes: en nuestra América, en la vieja Europa, en Oriente. Lo mismo ayer, que hoy y mañana (11).

En el general Oribe, en Avellaneda y en Fortunata García se dan cita lo universal, lo de todo tiempo y lugar, y lo nacional, lo que de específicamente argentino tiene lo sucedido en aquellos dos días de octubre de 1841 en la ciudad de Tucumán. Oribe no es solamente un militar al servicio de Rosas, uno de los tantos caudillos que “asolaron nuestra tierra en los tiempos de barbarie en que ocurre EL LÍMITE”, sino también un “compendio, síntesis, arquetipo de los tiranos de todo tiempo y lugar, y de los tiranos y tiranuelos que padeció nuestra patria” (13). Fortunata es un “compendio y arquetipo de las sucesoras de Antígona” y la semejanza entre ambas “consiste, en lo exterior, en que las dos se proponen enterrar unos despojos mortales, y en lo interior, en que a ambas las mueve un dogma” (13): “A la doncella tebana, uno de carácter religioso: los muertos insepultos no alcanzan la otra vida; a la dama tucumana, uno de carácter ético y moral: fuera de la libertad no hay vida. Y las dos poseen una fuerza irresistible...” (13).

Como Marechal en *Antígona Velez* y Cureses en *La cabeza en la jaula*, Zavalía reescribió el drama de Sófocles desde la antinomia *civilización / barbarie*, pero hay otras obras y otro mito que habría que estudiar junto a estos tres dramas. En efecto, *La frontera* (1960) del mismo Cureses, cuya acción tiene lugar durante la Campaña del Desierto de la década de 1870, y *La hechicera* (1996) de José Luis

Alves (1963-), drama que se desarrolla en Tucumán durante la época colonial, reescriben otro mito, el de Medea, y se basan también, sobre todo la primera, en la misma oposición que desde Sarmiento viene acuciando al pensamiento argentino.

Para concluir, cabe indicar que sería muy interesante estudiar otro drama que tiene también lugar durante la época de Rosas y cuya acción transcurre en 1840, pero sin referencias ni fundamentos míticos, ni fuentes clásicas, ni antecedentes en el teatro griego. Se trata de *La malasangre* de Griselda Gambaro, obra estrenada en Buenos Aires en 1982 y en la que se presenta la misma visión de la Argentina bajo el gobierno rosista, la que, para citar un solo caso más, José Mármol (1817-1871) ya había desarrollado extensamente en su novela *Amalia* (1855).

Excede los límites de esta contribución responder a los siguientes interrogantes, que merecen un tratamiento aparte: ¿por qué estos dramaturgos reescriben la historia desde los mitos griegos?, ¿se alcanza, o no, una comprensión “más profunda” del pasado rosista en *El límite* que en *La malasangre*?, ¿la “transhistoricidad” del mito de Antígona permite entender aquellos hechos de octubre de 1841 en Tucumán “mejor” que los de Buenos Aires del año anterior? Y en cuanto a Gambaro, hay que recordar que también recreó la tragedia sofoclea en su *Antígona furiosa* (1986), desde contextos de producción y recepción muy distintos a los de Marechal, Zavalía y Cureses.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, C. (2002), *Post-modernism: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.
- Lyotard, J. F. (1979), *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Martindale, C. (2007), "Reception", in Kallendorf, C. W. (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*. Malden, MA, Blackwell: 297-311.
- Mee, E. B. and Foley, H. P. (2011), "Mobilizing Antigone", Mee, E. B., Foley, H. P. (eds.), *Antigone on the Contemporary Stage*. Oxford, University Press: 1-47.
- Pianacci, R. E. (2008), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine, California: Gestos.
- Segal, C. (1986), *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Steiner, G. (1996), *Antigones*. New Haven and London: Yale University Press.
- Vernant, J.-P. (1974), *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: François Maspero.
- Zavalía, A. de (1971), *El límite: Tragedia en dos actos*. Buenos Aires: Librería Huemul.

(Página deixada propositadamente em branco.)

**LA PARODIA, MODALIDAD DE RECEPCIÓN DE LA TRAGEDIA
GRIEGA EN *MATARÁS A TU MADRE* (1999) DE MARIANO MORO Y
KASSANDRA (2005) DE SERGIO BLANCO**
[Parody and reception modality of Greek tragedy in Mariano Moro, *You will
kill your mother* (1999) and Sergio Blanco, *Kassandra* (2005)]

STÉPHANIE URDICIAN (Stephanie.URDICIAN@univ-bpclermont.fr)
Université Clermont Auvergne, CELIS (EA 4280)

RESUMEN - Este artículo analiza la recepción de la tragedia griega en dos piezas del teatro hispánico contemporáneo. La parodia aparece como intergénero que orquesta un doble cuestionamiento genérico – género dramático y *gender* – propio de la hibridez postmoderna.

PALABRAS-CLAVES - Tragedia, parodia, anacronismo, *gender*, mito.

ABSTRACT - This articles analyses the reception of Greek tragedy in two pieces of contemporary Hispanic theatre. Parody appears as intergender orchestrating a double generic question – drama and gender – according to postmodern hybridity.

KEYWORDS - Tragedy, parody, anachronism, gender, myth.

La parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación. Huelga decir que ésta no es la visión aceptada de la parodia postmodernista. La interpretación prevaleciente es que el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes. En vez de eso, yo quisiera sostener que la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones.

Esta cita de Linda Hutcheon (1993: 188) orienta el presente trabajo que pretende examinar las manifestaciones de la parodia en la recepción contemporánea de la tragedia griega. El marco teórico de la reflexión también se inscribe en los pasos de los ensayos tan clásicos como insoslayables de Mikhaïl Bakhtine (1970) y Gérard Genette (1989). La parodia polisémica y polifacética¹ parte de un contracanto (o de una forma “junto al canto”) que transforma los modelos con intención iconoclasta o “rapsodia invertida”². Desde Aristóteles, es un género menor, de ahí

¹ María José García Rodríguez (2015) señala esta dimensión polifacética de la parodia: “advertimos que la nomenclatura con la que los autores la [la parodia] designan varía considerablemente; ha sido entendida indistintamente como un género, un modo, una figura retórica, un recurso discursivo”.

² “Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mismo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia. En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban

su reducción a un recurso discursivo o figura retórica en la historia del término y de sus realizaciones. Ahora bien, Genette recalca la variedad de facetas de la parodia que puede oscilar entre el homenaje respetuoso y la crítica virulenta, devastadora. Pero en la parodia posmoderna, y en particular en la recuperación de los mitos por la literatura contemporánea, se puede observar la desaparición de la distinción entre parodia y “travestimiento burlesco” (Genette 1982). Lo que sí importa es el distanciamiento inducido por la modalidad paródica que domina los mecanismos de demistificación y desmitificación dirigidos hacia una resignificación de los valores dentro de los contextos contemporáneos de la (re)escritura.

En el teatro hispanoamericano, la transformación orquestada por la parodia – además de sus fuentes grecolatinas y del vínculo entre tragedia y comedia – conlleva raíces continentales con la influencia del grotesco rioplatense en el teatro de principios del siglo XX. En efecto se puede rastrear las huellas de esta corriente grotesca desde Armando Discépolo³ hasta los dramaturgos “neovanguardistas” – según la periodización de Osvaldo Pellettieri – como Griselda Gambaro⁴ y Eduardo Pavlovsky. Las obras de Mariano Moro y Sergio Blanco corresponden al “drama rapsódico”, representativo del teatro contemporáneo en términos del estudioso del teatro francés Jean-Pierre Sarrazac, esto es “un kaléidoscope des modes dramatiques, épique et lyrique; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique” (Sarrazac 1999: 197). Primero indagaremos en el género poético exponiendo el diálogo entre tragedia griega y trágico contemporáneo, de la catarsis al psicoanálisis, para desembocar en otro cuestionamiento genérico, en torno al *gender* y la superación de la binaridad establecida por la doxa.

DE LA TRAGEDIA ANTIGUA AL TRÁGICO CONTEMPORÁNEO: DE LA CATARSIS AL PSICOANÁLISIS

Mariano Moro⁵, licenciado en psicología y teatrista (actor, autor y director) marplatense, actualiza la tragedia griega⁶ en clave psicoanalítica – valiéndose de

cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar, a estos les llamaron parodistas, porque, al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos” (Peláez Pérez 2007: 44).

³ Cf. Luna Sellés y Losco-Lena 2012.

⁴ Su *Antígona furiosa* es una ilustración de este recurso basado en la contraposición del tono grandilocuente de la Antígona griega y los comentarios coloquiales del dúo masculino porteño.

⁵ “*Matarás a tu madre, Edipo y Yocasta, La Suplente, Azucena en cautiverio, Quien lo probó lo sabe, De hombre a hombre, y Porque soy psicóloga* son solo algunos de los trabajos de este actor, director, y dramaturgo que afronta desde los más diversos frentes la tarea teatral. Una faena en la que se manifiestan temas que se vinculan con su experiencia y mundo de pertenencia, o de universos alguna vez transitados como la universidad, el diván y la pasión por el Siglo de Oro español.” (Mascareño 2010).

⁶ El presente trabajo se centra en *Matarás a tu madre*, primera obra de un ciclo dedicado al ámbito griego (*Edipo y Yocasta. Tragedia grecoide con humor ad hoc*), estrenada el 6 de julio

los paradigmas elaborados a partir de los mitos convertidos en complejos – y humorística – mediante la parodia, recurso privilegiado en la recepción de la tragedia griega desde la comedia griega. El paratexto de *Matarás a tu madre* indica que se trata de una “*Tragicomedia griega versificada hacia el tercer milenio*” inscribiendo la obra en un cuestionamiento diacrónico sobre el género dramático. En el prólogo, el autor expone su genealogía literaria al confirmar que bebe en las fuentes mitológicas desde el tiempo actual: “Aquí, el mito va al psicoanalista mientras Clitemnestra come pizza. Pero esto no es una sátira, es un homenaje, un intento de rescate o reciclado con nuestros recursos y nuestras limitaciones.” La obra de Mariano Moro reescribe la tragedia de Orestes desde el diván argentino en clave paródica como lo evidencia el título que revisa los mandamientos mientras que la *Kassandra* del dramaturgo franco-uruguayo, Sergio Blanco⁷ convoca la historia de la princesa troyana como lo deja explícito el título – introduciendo una variación onomástica – *Kassandra* con una K que la relaciona con la de Christa Wolf, enfatizando de este modo el palimpsesto que conforma la figura mítica. El subtítulo “stand up tragedy in broken english” no deja de mencionar el género de la tragedia, aquí también adaptado al nuevo contexto de esta *Cassandra* prostituta travesti cuyo monólogo está escrito en “*el inglés precario de su personaje Kassandra que apenas conoce este idioma, y en el inglés de su autor que lo desconoce por completo. Se trata de una lengua de sobrevivencia tanto para el uno como para el otro.*”

Ambas obras se nutren de los hipotextos griegos – *La Orestíada* (*Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Euménides*) de Esquilo, y *Las Troyanas* de Eurípides – desde la cita fidedigna hasta la adaptación muy libre del estilo y del tema. Mariano Moro condensa los motivos constitutivos de las fábulas de *La Orestíada*, desde el regreso de Orestes con la orden de Apolo de vengar a su padre, la muerte de Clitemnestra y Egisto, la huida de Orestes perseguido por las Erinias encabezadas por la sombra de Clitemnestra y la sentencia del Areópago. En cambio, Sergio

de 2000 en la Alianza francesa de Buenos Aires. Elenco: Luis Contreras, María Rosa Frega, Oscar Munner, Jorgelina Uslenghi y Mariano Moro. Escenografía y vestuario: Los del Verso y Paula Pereyra. Luces: Mónica Fessel y Pancho Armendáriz. Dirección: Mariano Moro.

⁷ “Sergio Blanco, dramaturgo y director teatral franco-uruguayo, nació en Montevideo en 1971 en donde realiza estudios de filología y arte teatral. Realiza distintas puestas en escena en su país: *Ricardo III* y *Macbeth* de Shakespeare, *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. En 1993, al ser ganador del prestigioso premio Florencio Revelación, es becado a la ciudad de París para realizar estudios de dirección teatral en la Comédie Française junto a grandes directores y maestros de la escena europea tales como Alain Françon, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich y Matthias Langhoff. Desde 2008 integra la Dirección de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas COMLOT junto a Gabriel Calderón, Martín Inthamoussú, Mariana Percovich y Ramiro Perdomo. En marzo del 2013 es designado por la Universidad Carlos III de Madrid con el cargo de Director General Artístico y Académico del proyecto europeo Crossing Stages que reúne los Departamentos de Investigación Teórica y Producción Teatral de varias Universidades europeas.” <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/sergio-blanco/> Otras obras de S. Blanco enraizadas en la tradición del teatro clásico: *La vigilia de los aceros o la discordia de los Labdácidas* (1998), *Tebas Land* (2012).

Blanco reconstruye, en *Kassandra*, el retrato de la princesa troyana a partir de *Agamenón* de Esquilo y *Las troyanas* de Eurípides mediante citas del personaje. En realidad la *Kassandra* uruguaya denuncia la versión de su historia escrita por los trágicos griegos, en particular su supuesta locura, revelando a la vez su vínculo complejo con esta filiación, entre apego y rechazo:

De su cartera extrae un libro, se trata de una antigua edición en griego de Las troyanas de Eurípides. Here... The play... I have with me all time... Yes... I travel all time with the book... Yes... I travel in the world with the book and... And... (Blanco 2005: 14)

La hipertextualidad irrumpe también como resorte dramático desde la escena de exposición en *Matarás a tu madre* cuando el dúo de psicoanalistas – Freudón y Lacanotes, parodias de Freud y Lacan – convoca los relatos antiguos, primero al que mayor posteridad tuvo con el desarrollo del psicoanálisis – Edipo y su complejo –, luego a Orestes quien es el “paciente mitológico” de Freudón, al que Lacanotes no ubica muy bien:

Lacanotes -¡La mierda!
Por más que hago memoria
No recuerdo bien su historia
Pero sé que su madre es una cerda. (Moro 1999: esc. 1)⁸

Este motivo del cerdo/cerda participa de una recurrencia en la recepción del “canto del macho cabrío” que pasa a ser “canto del cerdo” (Losco-Lena 2012) en la transposición degradada que domina la recepción contemporánea. Otras ocurrencias lo confirman: “Orestes: Y el pasado me pesa cual gigantesco cerdo” o en boca de las “Furias: Nadie puede declarar inocente a ese cerdo.” (Moro 1999: esc. 23). Hipotexto e hipertexto convocan, mediante referentes propios, la violencia primitiva esto es el sacrificio, confirmado por el origen de la tragedia de la familia de los Átridas, “el sacrificio de Ifigenia” que cierra la primera escena. *Kassandra* no está a salvo de la amenaza porcina encarnada por su cliente francés, Monsieur Flaubert, al que describe como “a pig. You understand... ? Monsieur Flaubert est un cochon... Monsieur Flaubert est un very very cochon... Très très cochon... beaucoup cochon...” (Blanco 2005: 19).

Como lo revelan estos primeros fragmentos, la parodia se plasma en la deslocalización. Las intrigas ocurren lejos de los palacios antiguos para ambientarse en cronotopos contemporáneos: el consultorio del psicoanalista en la obra de Mariano Moro – con huellas de la Antigüedad bajo la tutela del rey Agamenón

⁸ La edición del texto consultada para el presente trabajo me fue facilitada por el autor. Por ello le expreso aquí toda mi gratitud.

presente en una escultura del proscenio –; mientras que en *Kassandra*, el espacio dramático es “*un verdadero bar extremadamente marginal y sórdido que estará ubicado en la periferia próxima de alguna ciudad*” (Blanco 2005: 6).

El contexto americano resulta reconocible gracias a signos lingüísticos y culturales obvios en *Matarás a tu madre* (el voseo argentino y expresiones locales como “no te hagas el surubi” (Moro 1999: esc. 1) en el diálogo de los psicoanalistas, las analogías como el sacrificio de Ifigenia comparado con el poroto de “un partido de truco” (Ibid.: esc. 3) o Atenea que se compara con una india: “Desde que terminó la guerra de Troya / Estoy apunada como la india coya.” (Ibid.: esc. 24). En cuanto a *Kassandra*, se puede interpretarla como una reconfiguración del tipo de la inmigrante latina en los Estados Unidos que vive de la prostitución, como lo delata el vestuario estereotipado “*un ajustado vestido de color leopardo, medias negras de rejillas y zapatos rojos de taco alto*” (Blanco 2005: 6), y del contrabando de cigarrillos:

Kassandra – Marlboro... Marlboro... Marlboro... *Se dirige a un espectador.*
Marlboro... Four dollars... No? Dou you smoke? ... No?... Why?... Why you
not smoking? Yes... You! Why? Three... Three dollars (Blanco 2005: 13).

Esta recepción de la figura no sólo radica en el idioma macarrónico que utiliza el personaje sino también, y sobre todo, en el epígrafe que orienta la lectura de esta adaptación muy libre de la tragedia de Casandra para hablar de la tragedia de las migrantes dado que este epígrafe trata de la feminización de la inmigración con fines laborales⁹.

Este proceso de deslocalización corre parejo con los anacronismos y los contrapuntos cómicos que se despliegan a ultranza. Por ejemplo, la salida a escena de la Pitonisa transfigurada en adivina callejera: “Pitonisa: (*Introduciendo en la escena su templo portátil, que anuncia “oráculo gratis”*)” (Moro 1999: esc. 12); o *Kassandra* que entra y sale de escena con su teléfono móvil, pendiente de las llamadas de sus clientes y enseña a los espectadores fotos de Agamenón que encuentra en revistas de chimentos. El contrapunto humorístico encarnado por Freudón y Lacanotes constituye un recurso frecuente de las reescrituras en clave cómica de las tragedias griegas, como bien lo demostró María de Fátima Silva en su análisis de *Os encantos de Medeia* de Antonio José da Silva (Silva: 2002). En estas obras, el contrapunto radica las más veces en temas escatológicos, motivos y bromas obscenas e irreverentes – que también proceden de la historia de la parodia heredada de una antigua tradición desde la comedia grecolatina pasando por la desmesura rabelaisiana. Así es como funciona la desacralización irreverente del cadáver de Casandra estrangulada en escena por Clitemnestra y presentado

⁹ A modo de epígrafe, el autor propone un fragmento del artículo titulado “Las mujeres en el siglo XXI: los aportes de las migrantes” de Elías Ramírez Rouvalis.

como “un fiambre” hasta el paroxismo de la degradación que culmina en la rima entre “mitologías” y “porquerías” (Moro 1999: esc. 10). Para rematar el catálogo de los recursos de la parodia en estas recepciones de la tragedia griega, podemos señalar la abundancia de exageraciones, repeticiones y comparaciones que participan del tratamiento paródico del tema trágico: “Orestes: Allí *como una avispa* Clitemnestra zumba”¹⁰ (Moro 1999: esc. 15); “Orestes: ¿O Apolo me engañó *como a un salame?*” (Ibid.: esc. 18) ; “Clitemnestra: ¿No sacrificó a Ifigenia en honor de Artemisa/ como quien convida una porción de pizza?” (Ibid.: esc. 17). En esta escena 17, la más larga de la obra, es donde se ubica el punto álgido de la tensión dramática con la escena de confrontación entre hijo y madre, como para preparar el matricidio que se representa “*en cámara lenta*”, ritmado por el coro que repite “Mátala, mátala, mátala, mátala...”.

Todos estos recursos – deslocalización, anacronismos, contrapuntos, analogías, etc. – dictan una regla de composición de la parodia, a saber la mezcla de lo culto (inducido por el mito) y lo popular (contemporáneo de la recepción). Esta mezcla que puede llegar a crear un contraste o una antítesis se da en la confrontación entre estilo y contenido. La alternancia entre los diálogos de Freudón y Lacanotes y las intervenciones de los personajes mitológicos involucrados en la tragedia de Orestes causa un desfase propio de la reescritura paródica. La polimetría – que Mariano Moro toma prestada de la comedia de Lope – concreta la convivencia entre el registro culto (de Ifigenia por ejemplo) y la trivialidad de los analistas, entre la sabiduría culta y la verdad popular. Cuando Casandra recuerda las profecías jamás creídas y las funestas consecuencias para Troya mientras Agamenón (Lacanotes) recalca el servicio rendido a los que mató¹¹, la sentencia antigua – la sabiduría de los oráculos, la cordura de los ancianos – se ve sustituida por el refrán “No hay mal que por bien no venga”, es decir la sabiduría popular que introduce el desfase burlesco.

Pero más allá de la transformación estilística, lo que se da en esta reescritura es el deslizamiento entre catarsis y psicoanálisis. El conflicto trágico se convierte en agón “edulcorado” que cuestiona la interpretación de los mitos desde el ángulo psicoanalítico en medio del cual vagabundea un Orestes bamboleado entre los dos analistas. Cuando se atreve a decir “El otro señor era más simpático”, Freudón le contesta:

Freudón - No me compare con ese lunático.
Mientras yo desarrollo el buen criterio clínico
Él contempla todo con el ojo cínico.
Las buenas intenciones del positivismo

¹⁰ Los subrayados son nuestros.

¹¹ “Agamenón: -No se quejen aquellos a quienes corté las cabezas./ Si les quité la vida, les quité las tristezas./ No hay mal que por bien no venga.” (Moro 1999: esc.6).

Ya las echó a perder el estructuralismo,
Esto para no hablar de la post-modernidad,
Que es a todas luces una barbaridad. (Ibid.: esc. 22)

A cada momento la discusión psicoanalítica se parece a una riña inmadura:
“Freudón: Funciona mal el tercer tiempo del Edipo, /Como sucede en todos los
casos de este tipo. [...] Lacanotes: Me estás robando conceptos.” (Ibid.: esc. 14)
o estriba en la hipérbole que descifra la tragedia de Orestes en clave dionisiaca:

Freudón - La madre es una constelación biológica
Que a menudo genera dependencia patológica.
Al partir su madre a su padre con el hacha
Usted ha quedado prendido a su bombacha.
Esto simbólicamente.
Freudón - El trauma justamente se genera ahí.
El corte abrupto con su mamá
Más un asesinato por aquí y por allá;
Su madre y su padrastro
Fornicando en el camastro;
Electra masturbándose
Como buena histérica que es;
Los criados aspirándose
Los hongos de los pies
Y el recuerdo de Ifigenia desnuda en el mar
Violada por tritones o por un calamar;
Todo el reino sumido en una gran orgía;
¡Así hasta yo, Freudón, me traumaría! (Ibid.: esc. 14)

Pero a raíz de este recorrido, los comentarios de los médicos resultan infructíferos como para delatar la imposibilidad de la catarsis y del anagnórisis en este contexto y en esta forma. Un ejemplo de esta aparente derrota de la búsqueda y del desciframiento se encuentra en boca de Freudón cuando le dice a Orestes: “Lo pasado está escrito y nadie cambia nada” a lo cual Orestes le responde: “Mejor olvido todo y me vuelvo a mi casa” (Ibid.: esc. 14). Esta inutilidad de rastrear en el pasado traumático que significa la inutilidad del psicoanalista bien la resume la verdad popular invocada por Lacanotes al decir: “a qué llorar sobre la leche derramada”¹². Al contrario *Kassandra* aboga por la comprensión imprescindible

¹² Semejante estratagema retórica se encuentra en boca del Corifeo de *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro cuando le aconseja a la princesa tebana olvidar el pasado: “Corifeo: Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha» (Gambaro 1997: 200). Este motivo ha de leerse en el marco argentino de las leyes de amnistía-amnesia que cerraron el capítulo de las desapariciones de la última dictadura.

del pasado para poder actuar en tiempo presente. Esta nueva orientación de la profetiza hacia el pasado bien lo revela: desempeña un papel memorioso – ya no adivinatorio, es más, en esta versión, olvida el futuro: “I forget the future”. Ella también indaga en los laberintos de su ser a lo largo de su monólogo cuya verbosidad se parece a una terapia en la que el público hace de analista confidente, interpelado constantemente en fórmulas fáticas que saturan el discurso, mero pretexto para que se desate el flujo de la conciencia y de la palabra.

CUESTIONAR EL GÉNERO, RECUPERAR LA HIBRIDEZ DIONISIACA

Para llevar a cabo el cuestionamiento identitario, los protagonistas se valen también de un recurso metateatral. Son obras autoconscientes que se parodian a sí mismas al enfatizar el funcionamiento interno de la autoreferencialidad propia del arte postmoderno: “Orestes: Mujer siniestra / ¡Vergüenza de los mitos!” (Moro 1999: esc.15) le esculpe Orestes a su madre. Frente a este momento de “liberación”, Clitemestra se burla de los oráculos¹³ con otro comentario metateatral: “¿Pero qué pasa en Grecia que me falta el coro?” (Ibid.). El sustrato mítico es también objeto de chistes, “representaciones irónicas” propias de la parodia que “legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia [...] en una especie de “transgresión' autorizada” (Hutcheon 1993: 194):

Freudón - Pero para la condena trágica/ ni yo tengo solución mágica./ Usted sabe bien que en la familia de los mitos/ Todos los personajes están malditos./ Pasan hambres, angustias y calores./ Pagan siempre los errores/ De sus mayores.” (Moro 1999: esc. 22)

Si bien “la parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva” (Hutcheon 1993: 194), también conlleva una intención social y política. Así dialogan travestimiento y travestismo para cuestionar las fronteras y categorías genéricas. Las pulsiones sexuales exacerbadas en ambas obras determinan la recepción marcada por una erotización que contamina a todos los personajes y todos los motivos. La “explicación” del complejo de Orestes, según Freudón, se expone en clave erótica, origen de todas las motivaciones en *Matarás a tu madre*. En *Kassandra*, la trivialización de la trama pasa por la degradación social del personaje mítico convertido en prostituta. Detrás de estas manifestaciones explícitas de la parodia, presenciamos un cuestionamiento sobre el género, *gender*, como construcción social y cultural. Al poner en escena a personajes “ambiguos” (Freudón habla de “las ambigüedades de [su] ser” para referirse a su elección sexual), “nómades” (Braidotti 2000), estas obras proponen perfiles que permitan superar la dualidad

¹³ “Si éste iba a matarme, según calculo,/ ¡ya se pueden meter las predicciones en el culo!” (Moro 1999: esc. 15).

constitutiva del pensamiento occidental. Se inscriben en la corriente de lo camp, lo *queer*¹⁴, vinculados con lo “inestable”, lo “extraño”, “lo atípico”, cuantos rasgos constitutivos de la complejidad dionisiaca y herramientas para repensar las categorías sociales, en particular las “minorías sexuales”. La *Kassandra* uruguaya es un travesti, una de las figuras queer por excelencia, e ilustración emblemática del carácter performativo¹⁵ del género como discursividad y comportamiento basado en códigos socioculturales. En efecto *Kassandra* “performa su género” (Butler 2009), como lo induce Roberto Echavarren al sentenciar que “el género es un invento y no naturaleza, una performance cotidiana continua” (Echavarren 2011: 10). *Kassandra* oscila entre pulsión de muerte dentro de un contexto violento (guerras y violencia de género) y pulsión de vida a través de la exhibición de una sexualidad liberada (expresada en el júbilo que acompaña el relato de sus experiencias sexuales con Héctor). Sergio Blanco interpreta el mito de Casandra a la luz de la sexualidad desarrollada o impedida-impuesta por razones laborales. *Kassandra* registra a todos los hombres de la guerra de Troya a través de un criterio anatómico – el tamaño de su miembro viril. Ahora bien las dos pulsiones se enfrentan en esta sexualidad doble que reivindica la emancipación del cuerpo femenino y denuncia la victimización del cuerpo reificado en el mercado del sexo.

Esta reificación del sujeto femenino se remonta a los hipotextos donde Casandra es entregada a Agamenón como botín de guerra. Desde esta postura ambivalente, el personaje *trans* pone en tela de juicio las estructuras jerárquicas – centro/periferia – “en términos de la organización de la sexualidad dentro del capitalismo y para éste” (Hutcheon: 196) y posibilita una forma de resistencia, de disidencia frente al modelo heteronormativo como lo teoriza Beatriz Preciado¹⁶. En términos de Judith Butler: “comprendre le genre comme une catégorie historique, c’est reconnaître que, comme manière de configurer culturellement un corps, le genre est ouvert à un refaçonnement continu” (Butler, 2009: 14). *Kassandra* es víctima de la sociedad de consumo, de la tiranía de la apariencia – propia de la “société du spectacle” (Debord 1967) – sacrificada en el altar neoliberal desde su primera aparición con “lentes de sol imitación Dolce & Gabbana”, “un reloj de falsa marca CHANEL” (Blanco 2005: 1). En el contexto de esta

¹⁴ Mariano Moro participa de la antología de *Teatro queer* (2013) coordinada por Ezequiel Obregón con *Eusebio Ramírez*.

¹⁵ Judith Butler demuestra que la figura del travesti confirma que feminidad y masculinidad no son innatas sino, al contrario, construcciones culturales interpretadas e imitadas: “en imitant le genre, le travestissement révèle implicitement la structure imitative du genre en lui-même, de même que sa contingence” (Butler 2006: 261).

¹⁶ En *Testo Yonqui* (2008), Preciado describe el tipo de la víctima paradigmática de la realidad “farmacopornográfica” que domina las sociedades capitalistas actuales: “tanto en el deporte profesional como en el trabajo sexual el problema no es la venta del cuerpo, como argumentan al unísono el feminismo marxista y el integrismo católico, puesto que el trabajo en la sociedad postfordista es siempre y en todo caso venta de la fuerza de comunicación [...] sino la asimetría de género y de raza y la asimetría de la remuneración económica.” (Preciado 2008: 193).

nueva Cassandra, la extranjera adopta la lengua del vencedor, de quien domina el reparto de poderes político-económicos. Esta transcripción del lenguaje críptico de la Casandra antigua subraya tanto la extranjería como la extrañeza del personaje femenino. La clave extratextual constituye también el blanco de la parodia: un mundo globalizado donde los barómetros económicos y geopolíticos dictan los movimientos migratorios. El compromiso de esta Cassandra presenta una dimensión mundial a través del combate en contra de las injusticias sufridas por las inmigrantes. “Cassandra contiene y sujeta en ella – como todo mito, como todo héroe – la demostración de un holocausto pornográfico de cuerpos”¹⁷ dice Sergio Blanco. Ante este holocausto, Cassandra se erige como portavoz de sus hermanas del mundo entero:

Cassandra - I need money... For me and all my sisters... Yes for all my sisters in the world... I give money to my sisters in Filipinas, Zagreb, Europe, South America, New Mexico, Maghreb, Unites State, Iraq... (Blanco 2005: 13)

Sin embargo Sergio Blanco no cede al maniqueísmo genérico como bien lo muestra la reescritura de la muerte de esta Cassandra *queer* emasculada por Clitemnestra.

En *Matarás a tu madre*, esta reflexión genérica también se manifiesta en los debates teóricos que comentan fórmulas polémicas como “la mujer no existe” de Lacan, o las teorías fundamentadas por “la ley y el nombre del padre”, pasando por alto o menospreciando el papel de la madre como ya lo expone Apolo en *Las Euménides*: “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”. La dramaturga uruguaya Mariana Percovich retoma literalmente esta cita en su *Clitemnestra* como motivo de una reescritura que intenta contrarrestar el desequilibrio entre el protagonismo masculino y el silencio femenino. En cuanto a Mariano Moro, es Atenea quien reivindica su “ser mujer” más allá de la oposición al hombre:

Atenea - Soy mujer, y al hombre busco en el himeneo
Cuando de tal deleite se enciende mi deseo.
Soy mujer, más no comparto las astucias femeninas
Ni el odio hacia los hombres que alientan ciertas minas. (Moro 1999: esc. 25)

Estas incursiones de Mariano Moro y Sergio Blanco en el ámbito de las tragedias griegas y de los mitos corresponde a uno de los ejes que vertebran sus obras respectivas como para confirmar la pervivencia de este patrimonio en

¹⁷ Declaración del autor, 28/08/2011, in <http://documentaescenicas.org.ar/2011/09/kassandra-de-sergio-blanco/>.

el teatro actual: ambos tienen su Edipo – *Edipo y Yocasta* de M. Moro y *Tebas Land* de S. Blanco, este último con un especial enfoque ya no en lo ético del parricidio sino en la manera de representarlo para desembocar en un cuestionamiento más amplio sobre el arte de la representación. En el escenario moderno y contemporáneo, no desaparece pues la tragedia, como lo sostiene Steiner (1996) sino que sigue viva a través de estas reescrituras que descifran el mundo con una mirada profundamente contemporánea, en el sentido de Giorgio Agamben (2008), a saber una mirada basada en un desfase necesario a la percepción de su tiempo¹⁸. El desfase y el distanciamiento culminan en la parodia que aparece como intergénero literario privilegiado para cuestionar el *gender* y en particular las zonas fronterizas, la hibridez de las identidades que se dan en el mundo contemporáneo abigarrado. Lo que conformaba una dualidad en la metafísica occidental – entre tragedia y comedia griega, entre masculino y femenino –, se ha convertido en con-fusión de textos y géneros en la época moderna y posmoderna. La recuperación de los mitos en el seno de este género fronterizo aboga por una hibridez dialógica capaz de activar las significaciones de las tramas trágicas de la Antigüedad en un contexto contemporáneo, de seguir indagando en las raíces del ser humano mediante temas como el amor filial (amor y desamor), poder, razón de ser individual y colectiva. Si “el teatro de Eurípides resulta moderno” según el Pr Juan Tobías Nápoli, diré que Esquilo es nuestro contemporáneo en el diálogo abierto entre teatro clásico y actual, en la “suma jamás cerrada de las encarnaciones” (Léonard-Roques 2008: 26) que conforman las figuras míticas. A pesar del inmenso desfase e incluso extrañeza del receptor contemporáneo frente a la realidad de la tragedia ática, este género « ne laisse pas de nous toucher et de nous transformer » (Marx 2012: 9-13). Lo puede confirmar una reciente traducción al francés de *Las suplicantes* – para la escena – con el título *Les exilées*, para hablar del derecho de asilo en la Europa de hoy. En un mundo donde se borran las fronteras (políticas, económicas, genéricas) – pero no las fronteras concretas, los muros que separan y excluyen en las puertas de Europa, en la frontera mexicana, figuras y formas intermedias del “entre-deux” (Sibony 1991) parecen representar una tendencia de mayor interés para mostrar el trágico contemporáneo.

¹⁸ “La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances: elle est précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l’anachronisme” (Agamben 2008: 25).

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtine, M. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Braidotti, R. (2000), *Sujetos nómades*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2005), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. Kraus, C. Paris: La Découverte.
- Butler, J. (2009), *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*. Trad. Nordmann, C. Paris: Amsterdam.
- Butler, J. (2009), "Le transgenre et les attitudes de révolte", in *Sexualités, genres et mélancolie. S'entretenir avec Judith Butler*. Paris, Campagne Première: 13-33.
- Debord, G. (1967), *La société du spectacle*. Paris: Buchet Chastel.
- Echavarren, R. (2011), Prólogo de *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*, in Gutiérrez, M. A. (ed.). Buenos Aires, Ed. Godot: 5-16.
- Foley, H. (2010), "Generic Ambiguity in Modern Productions and New Versions of Greek Tragedy", in Hall, E., Harrop, S. (eds.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London, Duckworth: 137-152.
- Gambaro, G. (1997), *Antígona furiosa*, in *Teatro 3*. Buenos Aires: Ed. De la Flor.
- García Rodríguez, M. J. (2015), "De la parodia como intergénero", in *Tonos digital*, 28. Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/42896>
- Genette, G. (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hutcheon, L. (1993), "La política de la parodia postmoderna", *Criterios*, La Habana: 187-203.
- Léonard-Roques, V. (2008), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Losco-Lena, M. (2012), "Tragique et comique sur les scènes contemporaines. Pour une poétique complexe", in Torres M., Ferry A., *Tragique et comique liés dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*. Publications numériques du CÉRÉdI, 7. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html>
- Marx, W. (2012), *Le Tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique*. Paris: Minit.
- Moro, M. (2009), *Seis obras*. Prólogo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Colihue Teatro.

- Mascareño, P. (2010), “Entrevista con Mariano Moro: «Soy un poco Quijote»”,
La revista del CCC, Enero/Abril 2010, 8. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/150/>
- Obregón, E. (2013), *Teatro queer*. Buenos Aires: Colihue.
- Peláez Pérez, V. M. (2007), *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918). Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*. Universidad de Alicante. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12736/1/tesis_pelaez.pdf.
- Preciado, B. (2008), *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.
- Sarrazac, J.-P. (1999), *L'avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines*. Belval: Circé, coll. “Poche”.
- Sibony, D. (1991), *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris: Seuil.
- Silva, M. de F. (2002), “Tragédia feita comédia. *Os encantos de Medeia do Judeu*”, in López A., Pociña A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. II. Granada, Universidad: 819-846.

(Página deixada propositadamente em branco.)

**ANTÍGONA 1-11-14 DEL BAJO FLORES. VERSIÓN LIBRE SOBRE
ANTÍGONA DE SÓFOCLES DE MARCELO MARÁN. UNA LECTURA
(*Antigone* 1-11-14 of Bajo Flores. A free version by Marcelo Marán of
Sophocles' *Antigone*)**

MARÍA INÉS SARAVIA (marinesaravia@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de La Plata- Conicet

RESUMEN - En la *Antígona 1-11-14 del Bajo Flores*, M. Marán ubica el conflicto de los Labdácidas en la villa del Bajo Flores (Buenos Aires), para exponer el problema de la comercialización de la droga. Se analizan algunas confluencias con la obra de Sófocles, Anouilh y las estéticas modernas.

PALABRAS CLAVE - Antígona, Bajo Flores, Marán, Sófocles, Anouilh.

ABSTRACT - M. Maran places the conflict of the Labdakos house in the village of Bajo Flores (Buenos Aires), to expose the problem of drug marketing. Some confluences with Sophocles, Anouilh and modern aesthetics are analysed.

KEYWORDS - Antigone, Bajo Flores, Marán, Sophocles, Anouilh.

Marcelo Marán, autor marplatense, estrenó esta obra en La Plata en 2014, prosiguiendo con una lista proficua de diversas *Antígonas* que siguen interpelándonos, como lo hace la *Antígona* de L. Marechal, de A. Zavalía, de G. Gambaro, de D. Cureses, J. C. Gené, la francesa *Antigone Voilée* de François Ost (2004) y *Usted está aquí, Antigone* (2009), pieza de la mejicana Bárbara Colio y¹, entre las últimas obras de esta extensa lista, menciono especialmente la *Antígona 1- 11-14* de Marcelo Marán y la *Antígona Libre* de Luis Favero, ambas escritas en 2014 e inéditas. La primera, a la que me dedicaré, plantea el conflicto tebano en la villa miseria del Bajo Flores (Buenos Aires) y enfoca el problema de la comercialización de la droga en el conurbano, especialmente el paco, con fuertes connotaciones de la política y el narcotráfico². Aparecen personajes como el Cura Villero, un homenaje al padre Mugica, además de los transas y los sicarios. El impacto visual que producen los cadáveres desde el primer momento, además de la referencia al sol de Tebas en la párodos (cuando Hemón espera el amanecer alrededor del fuego) y el primer estésimo, en la voz del Cura, remiten con nitidez a la obra de Sófocles.

¹ Cf. Nelli 2012: 55-65. En verdad, la totalidad del vol. 59 de *Romance Quarterly* fue dedicado a estudios sobre Medeas y Antígonas modernas.

² Cf. Dubatti 2014 (online) quien afirma: “El castigo de Creonte a Polinices implicará la espectacularidad con que los narcos generan terror en la población [...]. La población trabajadora de la villa está tan aterrorizada que no reacciona, inmovilizada, ‘de piedra’”. Para un repaso de todas las Antígonas latinoamericanas, cf. Pianacci 2008: *passim*.

En correspondencia con el autor y a la pregunta de por qué Antígona, Marán afirma:

En realidad todo nace de una noticia de un hecho policial sucedido en la Villa 1.11.14 de Bajo Flores. Un ajuste de cuentas entre dos bandas de traficantes de paco con ciertas similitudes al mito de Antígona. De allí que comienzo a escribir una versión que se sitúe en ese ambiente marginal, cuando la producción y comercialización de la droga pasa de la mano de traficantes nativos a narcos extranjeros (peruanos y paraguayos). En la mayoría de las reseñas periodísticas de la terrible realidad de los jóvenes muertos por el paco son siempre las madres, hermanas o novias que llevan la voz cantante y que denuncian estos hechos. Casi naturalmente aparece la figura de Antígona como mito para sostener la historia³.

Como explicita la indicación escénica, la obra sitúa la mítica Tebas en la villa del Bajo Flores, frente a la cancha de fútbol del club San Lorenzo en Buenos Aires. Actualmente los orígenes y las características de la villa han alertado el interés periodístico por los graves sucesos de violencia que trascienden. El lugar ha sido tomado literalmente por inmigrantes peruanos que trafican y promueven la prostitución.

El título metonímico menciona a Antígona por “villa”. Ella representa acaso la consustanciación de las características de la villa: la marginalidad, la vida en riesgo permanente, al filo de la muerte. A propósito de los números 1-11-14, un vecino entrevistado afirma: “El que vivió en aquella villa, si no conoce las cuatro esquinas y las canillas, no vivió, te está mintiendo”, es decir, las puertas representan una parte sustantiva de la comunidad de la villa. Podría deberse acaso a que en esas puertas se hallaban las canillas de las que la gente tenía acceso al agua corriente⁴. A modo de subtítulo el autor aclara que la representación será una versión libre de la creación sofoclea. La primera indicación escénica describe el espacio: una cocina llena de hollín con ollas mugrientas que se emplean para elaborar la pasta base de la cocaína. En un poste de luz inclinado cuelgan una madeja de cables y “tres pequeños cadáveres”. El espectador moderno –como el de la antigüedad– también requiere la contemplación del “cómo” ocurrieron aquellas muertes, es decir, la σύνθεσις τῶν πραγμάτων⁵. El tercero de ellos remite a “las tropas” de Polinices o los bandos que apoyaron a uno u otro jefe.

³ A propósito de las manifestaciones de mujeres en los espacios públicos desde los comienzos del S. XX, cf. Saravia 1999 y 2007.

⁴ Cf. soledigital.com.ar/sociedad/historia_villas_2.htm “En respuesta a por qué 1-11-14, y aunque alguno piense también que quizá es una fecha, es simplemente la unión de las villas 1 la 11 y la 14. O por ejemplo la que está en la cancha de Huracán que es la Zavaleta, es la 21-24-NHT Zavaleta, donde NHT Zavaleta fue un intento de barrio de tránsito para desarmar las villas, pero terminó siendo parte de esta”.

⁵ En términos de Arist. *Po.* 1450^a 5.

La obra está compuesta por 17 escenas, todas subtituladas.

La primera, a modo de prólogo, comienza con la presencia del cura villero ciego (Tiresias). Desde el principio queda establecido el itinerario dual de los habitantes: por un lado la gente solidaria que colaborará en la realización de los funerales; por el otro lado Creonte, los sicarios y los transas. El cura lo caracteriza: “Muertos los hermanos de Antígona te toca a vos hacerte cargo del negocio sucio de la villa”. Y continúa: “... estás asustado... Un cobarde que se muere de miedo por tener que ponerse al frente de la situación...” (*A*: 2-3)⁶. Esta conducta señalada de resignación y obediencia emparenta al personaje con aquel de Anouilh⁷.

Consciente de su desempeño, el cura se adjudica cierta capacidad de presagiar el futuro. Su poder surge de la observación, dado que, como él mismo manifiesta, las cosas tienden a repetirse, es decir, aplica el poder que otorga la experiencia. Finalmente el prólogo llega a su fin con la introducción de Hemón y Eurídice, que suscita reflexiones breves del cura. El hijo aparece apoyado en una computadora vieja y la madre sabe tejer como en la obra de Anouilh y también cocina remolachas, pero “hoy cocina la pasta del infierno y sus manos rayan la diabólica tiza con que se extermina a los jóvenes” (*A*: 3). Ella representa más una anti-madre dado que se invierte el papel de una madre “natural” positiva. Por último, el cura dice: “Bueno, esta es la tragedia de la 1.11.14. Me parece que están presentados todos los personajes” (*A*: 3). De modo que la personificación de “villa” por “Antígona” las identifica. La tragedia de Antígona representa a la población villera en su conjunto.

Aparecen los dos sicarios que atraviesan el halo de irrealidad en el que se mueven los demás personajes e incorporan la realidad, el mundo de las ¿apariencias? de Sófocles. Equivalen al *Phylax* o custodio sofocleo, o bien, a los tres Guardias en la obra de Anouilh. El cura los presenta como los brazos ejecutivos de Creón para el trabajo sucio. Forman una fuerza de choque y, para ellos, el mañana no existe, se rigen por la desesperanza sin futuro. En un diálogo de chanza comprobamos la inanidad en la que viven. Emplean un lenguaje soez y vulgar. El cura, a su modo, intenta inculcarles una dosis de esperanza, pero el lenguaje crudo de los sicarios evidencia la imposibilidad de intentar redimirse. El Sicario 1 repite frases como “Dios ha muerto”, “El hombre ha muerto, “yo... nada...” (*A*: 4) que ratifican la carencia de alguna esperanza⁸.

⁶ En adelante, abrevio *A* para *Antígona 1-11-14 del Bajo Flores*. Para las citas de Sófocles sigo la edición de Pearson ²1928, las traducciones me pertenecen.

⁷ De la correspondencia con el autor: “La influencia de Anouilh está muy presente. Después del texto clásico de Sófocles es la versión que más me gusta, y uno de mis textos favoritos. El contacto más cercano entre la *Antígona* de Anouilh y la mía es el personaje de Creonte, también cierto desenfado y el juego con los anacronismos”. Además, la presentación de Ismena como “pizpireta” evoca el prólogo de J. Anouilh, en el que ella se comporta como la hermana halagada por su belleza, que se divierte y baila con Hemón.

⁸ Enunciados ligados a la filosofía de Nietzsche en *Así habló Zaratustra* y de J.P. Sartre.

Escena 2: “La Siam”, ocupa la escena como signo de la época del primer peronismo y hasta la década del ’60. Con velas en su interior, parece un altar⁹. Como signo teatral, la Siam recuerda las carcasas que emplea Griselda Gambaro en sus obras, como *Antígona Furiosa* (Creón-Corifeo) y en *La Gracia*, los tres armazones donde se hallan encerrados los personajes, símbolo de los efectos de la dictadura y de las aberrantes laceraciones humanas.

Las hermanas dialogan acerca de los espacios devastados por el ataque, y nos enteramos que los cadáveres que se ven en los cables corresponden a sus hermanos. Estos cuelgan tan corrompidos que no pueden reconocerse, como tampoco podían identificarse en la obra de Anouilh¹⁰. La muerte se produjo en un duelo y una vez que se mataron mutuamente los sicarios les patearon la cara hasta desfigurarlos. Antígona señala: “Nuestro tío decidió que este colgajo quedara sin ser enterrado, por atacar la villa de la mano de los extranjeros” (*A*: 8). Y continúa: “Aquí colgado, sin llanto ni tumba como un dulce botín para las ratas” (*A*: 9), ya no se mencionan las aves de rapiña o los canes, ni tampoco se refiere a él como *un dulce tesoro para las aves de rapiña* (*S. Ant.* 29-30)¹¹. Los ritos fúnebres modernos para Etéocles consisten en tiros al aire y abundante cerveza.

Las hijas de Edipo aclaran, además, que Creonte ha prohibido enterrar al traidor. Antígona pide ayuda para bajar el cuerpo y sepultarlo, pues no hay hombres que lo hagan. La violencia de la villa se especifica un poco más cuando Antígona insinúa que Creón ha abusado de Ismena y pide que la televisión filme a aquel en su descaro¹². Luego concluye que las mujeres pueden llevar armas, pasar tizas de cocaína por las fronteras, pero jamás podrían arriesgarse a desobedecer las órdenes “del macho” (*A*: 10).

Escena 3. “Ponchito de los pobres”. Las imágenes del sol: “La más bella luz que jamás haya brillado en la 1-11-14, la de las tres puertas” transcriben los primeros tres versos de la párodos de *Antígona* (100-102). El nombre y los atributos de la villa traen reminiscencias de los epítetos épicos de Troya: “la bien amurallada”, “la de amplias avenidas”, “la de grandes puertas”¹³. Así también,

⁹ “La heladera Siam fue un símbolo del auge y devastación de la industria nacional, y en ese sentido al vaciar estas empresas nacionales llegó inevitablemente la desocupación, la falta de trabajo dañó mortalmente a varias generaciones y permitió el ingreso de la droga en los sectores más vulnerables, en su versión más siniestra y barata el paco”. De la correspondencia con el autor.

¹⁰ Cf. Saravia 2015: 59-75.

¹¹ Antígona tampoco lo nombra como *kasigneton kara* “hermano queridísimo”, *S. Ant.* 899 y 915.

¹² La presencia de *mass-media* otorga visos de puesta pos-moderna a la obra, cf. Bauzá 2003: 94-116. La intromisión de las lentes establecen un vaso comunicante entre la villa y la ciudad, posiblemente al modo de espejos deformantes.

¹³ Ejemplos: *Il.* 4. 46, Ἴλιος ἱρή “la sagrada Ilión”, 5. 551, Ἴλιον εἰς εὔπωλον “hacia Ilión de briosos caballos”, 6. 315, ἐνὶ Τροίῃ ἐριβώλακι “en Troya la de tierras fértiles”, 8. 241, Τροίην εὐτείχεον “a Troya la bien amurallada”, 22. 195, ἐϋδμήτους ὑπὸ πύργους “bajo las torres bien construidas”.

la entrada de Polinices en la villa se menciona en la misma escena “como un huracán de fuego” (*A*: 11)¹⁴. Los símiles continúan, por ejemplo en la escena 6, cuando Creonte ordena izar nuevamente el cadáver. Los comentarios del Sicario 2 en ese momento equivalen al ingreso del Guardián en *Antígona* (384 sqq.) y su perplejidad alcanza notas naturalistas: “Y el muerto que se resiste a ser izado, es como una bandera de plomo que no quiere flamear al viento” (*A*: 20).

La escena 4, “El sepelio”, parece una escena hiper-realista. La música fúnebre que estalla en el ambiente de balacera es la cumbia y todo se convierte en un aquelarre de balas. En este momento Creonte promulga el edicto y el castigo al traidor. El sepelio festivo ejemplifica la contradicción radical propia del oxímoron, un rasgo estilístico del gusto de Sófocles.

En la escena 5, “La rayadura de la tiza”, la familia de Creonte, Hemón y Eurídice, rayan la tiza y en la Escena 8 los sicarios, tan atemorizados como el Guardián en el Episodio I de Sófocles, no saben cómo explicar que el muerto ha descendido del poste. Como en el funeral simbólico en la obra del autor trágico, en esta pieza moderna se levanta un viento huracanado que instantáneamente cesa cuando se resuelve el conflicto.

Escena 7: “El sermón” en un humilde altar de la villa. El cura recita una versión modesta y escueta del Estásimo I de *Antígona* para finalizar con una pregunta retórica: “¿No será hora de pararse de nuevo en dos patas y pedir perdón por tanta locura?” (*A*: 21) esta intervención funciona como un paréntesis entre las escenas contiguas.

En las Escenas centrales 8, 9 y 10: “El prendimiento”, “El miedo” y “La hermana”, los sicarios traen a Antígona cubierta con la capucha y esta lleva la faca que antes estaba clavada en el poste donde pendían los cadáveres. Creonte interpreta que aquel que puede empuñar el arma de Etéocles, como también defender a Polinices, esconde un criminal de los más peligrosos en cuanto administra, según la contingencia, la muerte de los dos bandos. Esta manera de pensar ejemplifica la capacidad del ser humano expuesta en el Estásimo previo y, en consecuencia, plasma el *daimonion téras* “el portentoso divino” como se describe a Antígona en Sófocles (376). Para Creonte, ella es capaz de “cruzar con total impunidad de un lado al otro del río” (*A*: 22). El Sicario 1 interpreta esta imagen literalmente y refiere la ubicación precisa del lugar donde la encontraron: cerca de la Canchita de los paraguayos, a punto de subirse al poste. Cuando le quitan la capucha, recién entonces descubren de quién se trataba. A continuación los sicarios se retiran suplicando por sus vidas y comienza el diálogo equivalente al episodio II de Sófocles. Nuevamente se insiste en que los hermanos han quedado irreconocibles. Asimismo se evoca la visión dual de la villa: junto con la gente sacrificada en el otro extremo, viven entre ellos los que se dedican a los

¹⁴ A propósito de las metáforas que designan a Polinices, cf. Saravia 2011: 395-411.

robos, el paco, la merca y los alquileres ilegales. Los hijos de Edipo se ubicaban en el segundo grupo. Ellos querían todo y un poco más para sí mismos. Creonte pretende solucionar el dilema con dinero: “¿Cuánta plata querés?” (A: 28). Y Antígona responde como la heroína de Sófocles (523) “No nací para compartir odio sino amor”. Creonte levanta un panfleto y lee: “¡Justicia por Polinices! Muerto en manos de los transas y sicarios de Creonte” (A: 29). Este incidente representa una manera gráfica de plasmar las voces disidentes que se levantan en disconformidad, como las menciona Hemón en el Episodio III (688-700). Creonte se enfurece y los Sicarios se llevan a Antígona. El gobernante ordena matar a las dos hermanas, e Ismena aparece como en el final del Episodio II. La condena decisiva se consumará en la cueva (A: 31).

La escena 11, “El hijo”, equivale al Episodio III de la obra clásica. El debate acerca del poder, que se instaura en aquel episodio, aparece como el discurso del dominio de la droga en la villa. Creón caracteriza a Edipo como un hombre honesto y solidario, que trabajaba en la fábrica Siam; asimismo vislumbra un riesgo porque la hija de Edipo tiene la misma mirada. Hemón pretende que el padre le ceda el negocio de la droga y que libere a su novia. Aquel rechaza los dos reclamos. Una vez más, el hijo se retira furioso¹⁵.

Escena 12. “Antígona va a la muerte”. Tanto en Sófocles como en Anouilh, Antígona se despide de su ciudad y sus sueños. En este caso los sicarios la acompañan. El viento ejerce el poder de la corrupción, del ahogo. No hay aire en la villa, sólo viento¹⁶. La cueva, en medio de la villa pues no hay un borde más allá, estará representada con la heladera. Así como Edipo, en el éxodo de *Edipo Rey*, de padre dispensador llega a ser padre mendicante, la heladera deja de representar una época promisoría para finalizar como el habitáculo-caverna al que se somete a la joven.

Las escenas 13 y 14: “El arrepentimiento” y “El ciego y el sordo”, componen la peripecia de la obra que Creón expresa así: “Estoy cansado, cura. No sé qué hacer” (A: 38)¹⁷. En el diálogo entre este y el cura villero, se distinguen nuevamente los dos modos de vivir en la villa: la gente modesta que trabaja, con hijos que van a la canchita; y, mientras tanto, los soldados de Creonte venden “ese alquitrán”. El cura refiere los comentarios negativos de la gente decente, que piensa matar a Creonte de un puntazo¹⁸. Y más aún, el Cura vaticina que alguna de las madres, que ven a sus hijos enajenados por

¹⁵ El título de la escena recuerda el cuento homónimo de Horacio Quiroga. Ambos hijos mueren: el de Quiroga porque lo atrapa la selva o el padre cede a su hechizo; Hemón muere por la incomprensión y la perversidad de su padre que lo convierte en un obsesivo.

¹⁶ Esta imagen drástica de que el viento todo sofoca a su paso tiene alguna reminiscencia con las imágenes finales de *Cien años de Soledad* y *La Hojarasca*, ambas de G. García Márquez. Asimismo más reciente se halla *El viento que arrasa* de Selva Almada (2012).

¹⁷ En S. *Ant.*1099, Creonte se pregunta τί δῆτα χρῆ δρᾶν; “En efecto ¿qué debo hacer?”

¹⁸ Aflora “la dignidad de los nadie”, como plasma Pino Solanas en su película homónima.

el paco, lo matará. La desgracia se arraiga auditivamente con el viento que todo lo lleva.

Las instrucciones y los errores que se acentúan por los desajustes temporales coinciden en el cura y en Tiresias. Dirigiéndose al público, el cura explica ese error como en un aparte. Mientras se lleva a cabo el funeral, Antígona se ha colgado de una soga y produjo, a su vez, la muerte de Hemón.

Escenas 15 y 16. “La madre” y “La cueva” equivalen al éxodo de *Antígona*. Ambas escenas parecen un interludio lírico eurípideo¹⁹. Eurídice, con un muñeco muerto en brazos, contempla a Polinices frente a la computadora. Luego Ismena refiere las muertes de la familia a modo de un relato de mensajero. Los sicarios apilan los cuerpos. Creonte se pregunta si es el que sigue en esta lista, al modo de un reconocimiento trágico. El estatismo de la escena se asemeja al ritmo *staccato* del Segundo mensajero en *Antígona*, absolutamente disonante con respecto al ritmo vertiginoso de los episodios anteriores.

A modo de epílogo, la escena 17 reza “Oración del cura villero”. El cura recita un poema del padre Mugica y aparece su imagen en el proyector. El sicario 2 confiesa su nacionalidad como una vergüenza. Los personajes se ven como espectros nuevamente por efecto de la iluminación: Antígona es enfocada por la luz de la heladera, Ismena por su velador giratorio, Creonte pasa dibujitos animados, Hemón y Eurídice por el monitor de una computadora. El reflejo de la heladera se vuelve cegador y luego se produce un cortocircuito²⁰. La escena final en la que hay una actitud de reverencia otorga el triunfo al Cura villero-Tiresias²¹.

Creón finaliza inerte como un muerto en vida, superado por las circunstancias. Según el teatro de Artaud, Creón encarna aquello de los “cuerpos sin espíritu”²², pero mucho antes Sófocles lo había creado con la desesperación más descarnada cuando expresaba de sí mismo: τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα (1325) “... que no soy más que una nada”. El personaje a su vez adquiere notas del teatro del absurdo cuando, por ejemplo, no justifica establecer diferencias entre los hermanos. Para él, carece de sentido establecer méritos o matices. El prólogo metateatral tiene su antecedente en *Antigone* de Anouilh; no obstante, Marán lo propone con más sentido metafísico. La relación del hombre con los dioses en el final muestra un optimismo esperanzado, si la luz llega a ser auténtica, como deja sentir el silencio reverente de los hombres²³.

¹⁹ Cf. López Férez 1988: 389, Battezzato 2005: 153.

²⁰ Recuerda la luz que encandila a Teseo en *Edipo en Colono* (1648-1655), en el momento de la desaparición de Edipo.

²¹ En términos de *agón lógon* el que finaliza la escena obtiene el triunfo. Cf. Duchemin 1968: 166 y *passim*. Así ocurre en la obra.

²² Cf. Artaud 1938: *passim*.

²³ Recuerda la luz del *Guernica* de Picasso. Cf. Ramírez 1999: *passim*.

Las pinceladas gruesas que modelan los claroscuros dramáticos otorgan profundidad metafísica a ese doble escenario: el cura villero-Tiresias y las sombras (de desconcierto y confusión) y las luces (la sensatez) la realidad, si bien es mostrada con sus quebrantos, trae la claridad del discernimiento, como en *Áyax*²⁴. Así como en *Áyax* cada personaje relata su versión de los hechos en el amanecer, también en la obra de Marán varios personajes refieren el duelo entre los hermanos, como una recepción interna metateatral de la muerte, por caso Hemón, quien efectúa un *racconto* más del duelo entre ellos (Esc. 3) que en el prólogo había descrito el Cura villero y, más tarde, Antígona. La composición de los acontecimientos en mosaico abre líneas diversas de interpretación, se pone en ejercicio la subjetividad. La obra comienza con los espectros que se mueven como tales hasta que llegan los sicarios²⁵. En el fin, el momento espectral permanece absolutamente estático (escenas 15 y 16).

La contaminación es representada por las ratas (por ej. Escena 2), una metáfora recurrente en la plástica moderna²⁶, equivalente a la peste apolínea de *Edipo Rey*- y el sucedáneo de este fenómeno en *Antígona* se ve cuando el Guardián, todavía asombrado, relata el tifón que tapa la luz solar mientras se llevaba a cabo el funeral simbólico de Polinices (S. *Ant.* 415-421).

El Cura villero recita en la Escena 7 el equivalente al Estásimo I, con un pronunciado tono nostálgico por el sentido de *adýnaton* o imposibilidad de realizar la hazaña antropológica del hombre²⁷. Menciona el “viento de la historia” (A: 21) en alusión a la civilización que el hombre ha sabido conquistar. Este motivo aparece, a su vez, en las escenas 3, 5 y 12: la muerte de Polinices, el intento del funeral y la muerte de Antígona anticipada en la despedida. Es decir, los vendavales sofocan a Polinices y Antígona. De este modo, las polaridades que inmortaliza el “Himno al hombre” de *Antígona* como esas de *pantóporos-áporos*, *mechané-améchanon* y *hypsípolis-ápolis* permanecen intactas en el segundo término de las antítesis. Y como en la obra de Sófocles, aquellas potencialidades quedan reducidas, paradójicamente, al marasmo que proyecta el Estásimo IV por los casos de muertes forzadas, encierros y la falta de libertad, como una ironía respecto del primero²⁸.

Los curas villeros tienen su homenaje en el personaje del Padre Mugica. Su

²⁴ El claroscuro convierte al teatro de Sófocles en precursor del barroco ya sea de Calderón, *La vida es sueño*, o Velázquez, *Las meninas*.

²⁵ Las escenas de las sombras fantasmales recuerdan vivamente aquellas de la épica homérica, por ejemplo Elpenor en *Od.* 11. 51 sqq., y Patroclo en *Il.* 23. 65 sqq., como también la sombra de Darío en *Los Persas* de Esquilo (681 sqq.).

²⁶ Cf. Oliveras (2007: 158), quien afirma que las ratas connotan peste, corrupción, enfermedades y demás.

²⁷ Cf. Mc Loughlin 2009: 15: “... *adynaton* (in Latin, *impossibilia*), which can be defined as the expression of ‘the impossibility of addressing oneself adequately to the topic’.”

²⁸ Seaford 1990: 76-90 y Saravia 2007: 96.

vida se adentra en el reservorio mítico de las villas y la capital. No fue un hombre que soñara para sí sino que, impelido por una bonhomía magnánima, involucró a la sociedad con el impulso de sus sueños. La memoria colectiva le ha otorgado estatuto de héroe. Él resultó ser el artesano de la historia que se enlaza con la leyenda.

El coro en la tragedia ática representa un recorte de aquella sociedad que ha generado al héroe. Los coreutas, solidarios con el protagonista, llevan máscara e intervienen como un recurso moderador que informa o bien comenta la acción. Ellos expresan por edad y experiencias la sabiduría, la voz de la razón. La obra de Marán no incluye ningún canto coral, y podemos inferir que constituye un indicio más de la marginalidad social del espacio representado²⁹.

El cadáver de Polinices y los demás aparecen colgados de los postes de luz, se señala con insistencia que se ven pequeños. En su lugar, esperaríamos que algún par de botines de fútbol o zapatillas pendieran de los cables de iluminación. Por los usos, costumbres, códigos o valores del ambiente marginal, estos marcarían el territorio como una delimitación de poder. Si lo vemos como “un colgajo” insignificante, como se menciona, la exposición de los cadáveres-botines imprime un signo inverso respecto de la creación de Sófocles³⁰.

En el autor clásico, los despojos permanecen en las afueras de la ciudad *ep' akron* (S. *Ant.* 1197), pero la gravedad del hecho los vuelve en el espacio central, aunque evocado. En la obra moderna, los cuerpos se ven en un primer plano pero parecen lejanos, distantes. Ya no se trata de botines o zapatillas sino de toda la persona. La perspectiva que las contexturas insinúan no condice con la dimensión del conflicto que suscitan, ni con el plano de los personajes. Crea una poli-perspectiva –o doble perspectiva-, que conecta con el cubismo y el afán de mostrar al hombre deshecho. Asimismo, por el opuesto, el texto alcanza reminiscencias del teatro pos-moderno por la atención que demanda el cuerpo³¹. Podríamos considerarlos como títeres, por la lejanía y, por degradación, con cierto grado de metamorfosis. También puede interpretarse como el estado en que quedan los niños y jóvenes reducidos después del consumo de paco. Si desde el comienzo somos conscientes del desenlace, se debe a que el mito constituye un punto de partida común a todos en cuanto simplifica el sentido del referente. Nadie puede dudar en qué quiso decir el autor. Esta cohesión social que se instala en la audiencia también pertenece a los efectos de los relatos míticos³².

²⁹ Para el estudio de los coros en las tragedias de Sófocles, cf. Burton 1980: *passim*, Kitzinger 2012: 385-389, Murnaghan 2012: 224-225.

³⁰ Lo mismo ocurre con el personaje de Eurídice que cocina el paco, no representa a las madres que sufren por sus hijos, no representa a una madre nutriente sino exterminadora de hijos. El estatismo de la escena donde aparece por última vez sugiere otros sentimientos.

³¹ Cf. Geis 1994: 29-44 y Pavis 1998: 207-223.

³² Para los efectos de la recepción, cf. Budelmann y Haubold 2008: 16-18 y Biglieri 2014: *passim*.

CONCLUSIONES

Que el espacio de la Tebas-Atenas se sitúe en una villa miseria de la capital de Argentina se convierte en sí mismo en un acto de denuncia contra la violencia que castiga a los habitantes del predio³³. La guerra de narcos recrudece en la Villa 1-11-14, a pocos pasos de la vida cotidiana de Buenos Aires, una de las capitales más importantes del mundo. La inercia y la desidia ante la corrupción de uno y otro lado de la villa acaso representan una consecuencia del ojo creóntico –*omma deinón* (S. Ant. 690)–que deja perplejos o helados a los habitantes³⁴.

La violencia, como modo de vida cotidiano, corrobora la disolución de los valores y una ruptura del entramado social. En las *Antígonas*, el que ostenta una conducta frenética cree que puede dominar todas las situaciones y tampoco atisba que exista alguna alternativa más allá de sus ocurrencias. Esta obsesión, que se desmadra en el ejercicio del poder, arroja a los personajes fuera del marco institucional y los convierte en esperpentos³⁵.

La gran ciudad alberga el *ergon* –lo central, la norma- y también el *parergon* –lo marginal, *anómico*- áreas hegemónicas y áreas periféricas³⁶. Marán enfoca el conflicto social en la periferia –tanto víctimas como victimarios del narcotráfico-, las zonas de los bordes o fronteras, no sólo físicos, sino también metafísicos. El dramaturgo subraya la contradicción de la vida en la capital. Nos interpela con el lenguaje cifrado del mito y del arte dramático y nos reclama que no miremos para otro lado una vez más. La obra se identifica con el expresionismo en cuanto movimiento contestatario del realismo³⁷. El autor muestra con aplastante sencillez la ruptura del entramado social y, en ese sentido, su estética se acerca a los “canónicos” *ismos* de vanguardia, valga el oxímoron. Asimismo, la reflexión que produce el foco del conflicto en la ciudad constituye una indagación propia del surrealismo³⁸. La villa se puebla con diversidad de comunidades: peruanos,

³³ Sobre el tópico del espacio Tebas-Atenas, cf. Zeitlin 1990: 144.

³⁴ A propósito de estos conceptos en relación con el surrealismo cf. Pempeu 2006: 267-277. Saravia 2014: en prensa. Recordamos una vez más que se denomina *téras* también a la cabeza de la gorgona y, en ese sentido negativo, Creonte actúa como tal; su poder deja duros a todos. El efecto de esta conducta puede asimilarse al panóptico de Foucault 2002: *passim*.

³⁵ El Estásimo II de *Édipo Rey* 873 define taxativamente la desmesura o *hýbris* de los *týραννοι* cuando canta: ὕβρις φυτεύει τύραννον “la violencia engendra al rey”. A propósito de la metamorfosis que ocasiona el poder, Valle Inclán lo ejemplifica en *Los esperpentos* (1920). Cf. Rosenmeyer 1993: 569 sobre el desprecio de los límites que crea hombres injustos.

³⁶ Cf. Oliveras 2007: 158.

³⁷ Cf. Dubatti 2009: 132, quien afirma que el expresionismo es un antecedente de los “ismos”. El movimiento trata de recordar lo humano en un mundo des-humanizado, y de denunciar el horror, reclamar el cambio, gritar el dolor.

³⁸ Cf. Pijoán-Gaya Nuño 1967: *passim*, Hedges 1983: 275-295 y Saravia 2014b en prensa. Por ejemplo artistas como Klee, Xul Solar, Testa, Domínguez, han enfatizado la visión de las ciudades. La *Antígona 1-11-14* presenta un conflicto candente para el que no hay asomo de mejora, dado que no se trata de una guerra formalmente declarada, sino entre carteles que

paraguayos, bolivianos, además de los argentinos del interior y otros, donde se oyen las voces anónimas que vigorizan el multiculturalismo. La bandera policroma de las comunidades simboliza esa realidad³⁹.

se disputan entre sí el dominio absoluto del mercado clandestino. Este modo de la guerra o guerrilla socava los cimientos de la sociedad en su población más vulnerable.

³⁹Un manojito de experiencias entrecruzadas y entretrejidas, en las que se combinan diferentes tonalidades y texturas es como la bandera del *Tawantinsuyo*, hecha con trozos de telas de distintos colores, señaló Emma, una vecina boliviana que asoció la recopilación de testimonios con el emblema de los pueblos del altiplano, confeccionado con cuadraditos de colores que reproducen los matices del arco iris. Y *Tawantinsuyo*, que es un nombre compuesto, proviene de las voces quechuas “tawa”: cuatro y “suyo”: nación o estado, lo que significaría desde lo idiomático, un todo que tiene cuatro naciones. File: cronista33 Historiavilla%201-11-14pdf

EDICIÓN DE TEXTOS

- Anouilh, J. (1947), *Antigone*. Paris: La Table Ronde.
- Butcher, S. H. (1951), *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. New York: Dover Publications.
- Collard, Ch. (2008), *Aeschylus: Persians and Other Plays*. Oxford: University Press.
- Dawe, R. D. (ed.) (1982), *Sophocles. Oedipus Rex*. Cambridge: University Press.
- Marán, M. (2014), *Antígona 1-11-14 del Bajo Flores. Versión libre sobre Antígona de Sófocles*. Mar del Plata: inédita.
- Munro, D. B., Allen, T. W. (31920), *Homeri. Opera. T. I, II, III, IV*. Oxford: University Press.
- Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*. (Primera edición en alemán 1883), edición digital www.infotematica.com.ar
- Pearson, A. C. (ed.) (1928), *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Saravia, M. I. (2012), *Antígona. Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar. La Plata: Edulp.
- Bibliografía de consulta
- Artaud, A. <http://www.revistalavoragine.com.ar/revista2/ARTICULOS/Artaud%20-%20El%20teatro%20y%20su%20doble>.
- Battezzato, L. (2005), "Lyric", in Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford, Blackwell: 149-166.
- Bauzá, H. (2003), "La Posmodernidad en el Teatro", in Dubatti, J. (ed.), *De los dioses hindúes a Bob Wilson*. Buenos Aires, Editorial Atuel: 94-116.
- Biglieri, A. (2014), Curso "Recepción e historicidad", impartido en la Facultad de Humanidades. UNLP: Inédito.
- Budelmann, F., Haubold, J. (2008), "Reception and Tradition", in Hardwick, L. and Stray, C. (Eds.), *A Companion to Classical Receptions*. Oxford, Blackwell: 13-25.
- Burton, R. W. B. (1980), *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Clarendon Press.
- Cronista Mayor de Buenos Aires. Año 4, Agosto 2002, Buenos Aires. File: [cronista33Historiavilla%201-11-14pdf](#).
- De Micheli, M. (1999), *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Dubatti, J. (2009), *Concepciones del Teatro. Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2014), "Crítica de *Antígona 1-11-14 del Bajo Flores*, de Marcelo Marán" en <http://tiempoargentino.com/nota/140817/>

una-notable-reescritura-de-sofocles-en-mar-del-plata

- Duchemin, J. (1968), *ΛΙΓΩΝ dans la Tragédie Grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Foucault, M. (2002), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Primera edición en francés: 1975). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Geis, D. R. (1994), *Postmodern Theatric[al]s*. Michigan, Ann Arbor: University Press.
- Hedges, I. (1983), "Surrealistic Metaphor: Frame Theory and Componential Analysis", *Poetics Today* 2 *Metaphor*: 275-295.
- Kitzinger, R. (2012), "Sophoclean Choruses", in Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden, Boston, Brill: 385-407.
- López Férrez, J. A. (1988), *Historia de la literatura griega*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mc Loughlin, K. (2009), "War and words", in Mc Loughlin, K. (ed.), *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge, University Press: 15-24.
- Murnaghan, S. (2012), "Sophocles' Choruses", in Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Oxford, Blackwell Publishing: 220-235.
- Nelli, F. (2012), "Usted está aquí: Antigone against the Standardization of Violence in Contemporary Mexico", *Romance Quarterly* 59. 1: 55-65.
- Oliveras, E. (2007), *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Pavis, P. (1998), "Voces e Imágenes de la escena", in *La Herencia Clásica del teatro Postmoderno*. Santiago, Editorial Lom: 207-223.
- Pempeu, F. P. (2006), "A mitología y el surrealismo: Nadya, la musa-ménade de André Breton", in Vilar de Lima, M., Araujo, O. L. (org.), *Ensayos em Estudos Clássicos*. Campina Grande, EDUFPG: 267-277.
- Pianacci, R. E. (2008), *Antígona: Una tragedia Latinoamericana*. Irvine, California: Ediciones de Gestos.
- Pijoán, J., Gaya Nuño, J. (1967), *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXIII, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Ramírez, J. A. (1999), *Guernica*. Madrid: Electra.
- Rosenmeyer, T. G. (1993), "Elusory Voices: Thoughts about the Sophoclean Chorus", in Rosen R., Farrell J. (eds.), *Nomodeiktes: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Saravia de Grossi, M. I. (1999), "Electra de Sófocles, una interpretación", *Synthesis* 6: 99-114.
- Saravia de Grossi, M. I. (2007), *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata: EDULP.

- Saravia de Grossi, M. I. (2011), “Las metáforas de la guerra en *Antígona* de Sófocles”, in Galán, L. M., Buisel, M. D. (comp. and ed.), *Itinera, Homenaje al Dr. Alberto J. Vaccaro*. La Plata, Al margen: 395-411.
- Saravia de Grossi, M. I. (2014a), «Las expresiones de violencia en *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles». Revista *Cartapacio*, sección Conferencias y Disertaciones. Con comité de evaluadores, vol. n° 25 ISSN 1850-0722 www.cartapacio.edu.ar<http://www.cartapacio.edu.ar/ojs/index.php/ctp/article/view/1462>
- Saravia de Grossi, M. I. (2014b), “*Daimónion téras, Antígona* v. 376”. *Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*. Buenos Aires: UBA. En prensa.
- Saravia de Grossi, M. I. (2015), “*Antígona* de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles”, *Circe* 19: 59-75.
- Seaford, R. (1990), “The Imprisonment of Women in Greek Tragedy”, *JHS* 110: 76-90.
- Zeitlin, F. (1990), “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama”, in Winkler, J. J., Zeitlin, F. (eds.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, University Press: 130-167.

MEDEA Y JASÓN EN EL *PURGATORIO* DE ARIEL DORFMAN (Medea and Jason in Ariel Dorfman's *Purgatory*)

BEGOÑA ORTEGA VILLARO (bortegav@ubu.es)
Universidad de Burgos

RESUMEN - El presente trabajo se centra en la obra de Ariel Dorfman *Purgatorio* (2006) como reescritura del tema mítico de Medea y Jasón. Tras una breve descripción de la obra, se analizan los aspectos más significativos de su tratamiento como “mito prolongado”, “mito subvertido”, y por último, sus elementos de carácter metaficcional, al tiempo que se compara con otras reescrituras contemporáneas. Todo ello permite comprender que la finalidad de *Purgatorio* es la indagación en los mecanismos psicológicos que determinan nuestras relaciones emocionales y la manera en que asumimos y perdonamos la violencia que ejercemos los unos sobre los otros.

PALABRAS CLAVE - Ariel Dorfman, Medea, reescritura, metaficción, perdón.

ABSTRACT - This article focuses on *Purgatorio* (2006), a play by Ariel Dorfman that revises the Medea and Jason myth. After a brief description of the play, this study analyses the most significant aspects of its treatment as “extended myth” and “subverted myth”, and its metafictional character; it also compares this play with other contemporary rewrites of the myth. Thus, we aim to show that the purpose of *Purgatorio* is to inquire into the psychological mechanisms that determine our emotional relationships and the way we suffer and forgive the violence that we exert over each other.

KEYWORDS - Ariel Dorfman, Medea, rewriting, metafiction, forgiveness.

1. EL AUTOR Y SU OBRA

Ariel Dorfman nació en Buenos Aires en 1942; vivió en Chile hasta el golpe de Pinochet y posteriormente se estableció en Estados Unidos, donde ha sido profesor de Literatura y Estudios Latinoamericanos en Universidad de Duke. Es un importante activista por los derechos humanos además de un prolífico escritor¹. Su obra es amplísima, y ha trabajado todos los géneros, desde el ensayo²,

¹ Se puede consultar, para un mayor acercamiento a su figura, además de la bibliografía final, su página web: <http://arieldorfman.com/>.

² Entre otros títulos, (1971), *Para leer al pato Donald*, con A. Mattelart. Valparaíso: Ediciones Universitarias, o (1998), *Rumbo al Sur, deseando el Norte*. Buenos Aires: Planeta, y (2007), *Otros septiembres. Provocaciones desde un Norte perplejo*. Buenos Aires: Seix Barral.

a la narrativa³, a la poesía⁴, incluso a los libretos de ópera⁵. También tiene una notable producción teatral, que él mismo ha organizado en trilogías (McClennen 2010: 272): la primera, la *Trilogía de la resistencia*, agrupa *La muerte y la doncella*⁶, *Lector y Viudas*⁷. La segunda, la *Trilogía de la redención*, está formada por *Picasso's Closet*⁸, *The Other Side*⁹ y *Purgatorio*¹⁰. Se le ha situado (Larrea 1999), por sus circunstancias y también por los temas tratados en la primera parte de su carrera, en la generación del postgolpe: en *Viudas* trataba el tema de los desaparecidos, en la colección de cuentos *Dorando la píldora*, la violencia de la dictadura argentina, y en *La muerte y la doncella*, la reflexión sobre el perdón a los regímenes militares. Su narrativa utilizó primeramente lo político (la represión, la violencia, la memoria de esos hechos) como centro de su indagación literaria. Posteriormente ha tratado sobre el exilio o los efectos del colonialismo en el Tercer Mundo. Todos ellos con la mira puesta en la responsabilidad, el conocimiento, el dominio sobre los demás, a veces el amor obsesivo (Svich 2005: 348), y en especial, el perdón y la redención, en tramas, tanto en su narrativa como en las obras teatrales, acusadas a veces de demasiado complejas y demasiado intelectualizadas¹¹.

Las influencias de Dorfman, tanto por su contexto espacio-temporal como por su profunda cultura, son muy amplias y variadas¹². Entre ellas también se pueden rastrear influencias clásicas, de la tragedia en concreto. Una cita de *Las Coéforas* y otra de *Ifigenia en Áulide* encabezan el cuento *En familia*¹³. Por su parte, las viudas esperando a enterrar a sus muertos en la obra del mismo nombre recuerda a los lectores tanto a la *Antígona* de Sófocles como a *Las Troyanas* de Eurípides¹⁴. Según McClennen (2010: 39), del teatro clásico Dorfman toma su interés por los giros del destino que acaban en situaciones extremas, y que él combina con los absurdos de la sociedad actual llevados al extremo: la catástrofe, en sentido etimológico. Dorfman a veces usa caracteres esquemáticos, que bordean el arquetipo, y que se mueven en estructuras que podríamos llamar míticas,

³ Algunos de los más sobresalientes cuentos en Dorfman 2002; novelas: (1994), *Konfidenz*. Buenos Aires: Planeta; (³1999), *Terapia (Blake's Therapy)*. Río de Janeiro: Objetiva; (2015), *Allegro*. Barcelona: Stella Maris.

⁴ (2002), *In Case of Fire in a Foreign Land*. Durham: Duke University Press.

⁵ Entre otras, *Naciketa*, estrenada en 2010 en Edimburgo.

⁶ Llevada al cine por Roman Polansky en 1994.

⁷ Publicadas en español en (1992), *Teatro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, y en inglés en *The resistance trilogy: with an introduction and afterwords by the author (Death and the Maiden; Widows, Reader)*. London: Nick Hern, 1998.

⁸ Publicada en (2009), *Art bulletin* 91.1: 6-29.

⁹ (2010). London: Nick Hern.

¹⁰ Dorfman 2006.

¹¹ *Vide*, por ejemplo, Smith 2013.

¹² Detalladamente analizadas por McClennen 2010: 31-59.

¹³ Dorfman 2002: 29-55 [Las citas en 31].

¹⁴ Ruminación, llama Fradinger (2013: 63-64), a lo sucedido con *Antígona* en Hispanoamérica, una reinterpretación del mito siempre en clave política.

sin que claramente lo sean. Esta relación con los mitos griegos se hace sustancial en *Purgatorio*, la obra que analizaremos a continuación.

2. PURGATORIO

Purgatorio se estrenó en Londres en 2001, y en 2006¹⁵ se publicó el texto revisado. Se ha llevado a escena en numerosos países y en varias lenguas¹⁶, entre ellas el español (Madrid 2011, México DF 2012). Su frecuencia en los escenarios se debe no solo a su indudable calidad, sino también a su simplicidad escenográfica y a sus posibilidades actorales.

Su título, que es siempre el español *Purgatorio*, aún en las versiones en otros idiomas, no permite relacionar la obra con temas míticos clásicos dado que la referencia es claramente religiosa, al purgatorio cristiano, o, como mucho, literaria, al *Purgatorio* de Dante. Tampoco lo hacía, por ejemplo, el cartel de la representación en Madrid, en 2011¹⁷, en el que el motivo principal era una cinta de Moebius, hecha con cuerpos humanos desnudos entrelazados, y que planteaba una relación con el infinito tan evidente como inexplicable, dado que el purgatorio cristiano se basa en un tiempo de castigo limitado, profundo alivio frente al infinito, a la eternidad, de las penas del infierno.

3. ESTRUCTURA DE LA OBRA

Los personajes de la obra son dos, un Hombre y una Mujer, en

Una habitación enteramente blanca. Austera. [...] Nos recuerda una típica pieza en un asilo de locos o en una prisión donde se llevan a cabo visitas conyugales. (3)¹⁸

La bata de médico de él nos anima a suponer un hospital psiquiático, en un lugar desconocido pero en una indefinida actualidad. En principio, todo va encajando con ello, hasta que empiezan a aparecer ciertas referencias que nos ponen sobre aviso de que lo que estamos viendo remite a otro contexto, a otro relato, rupturas diegéticas con respecto a aquello de lo que somos testigos. Así, entre otras:

¹⁵ Dorfman 2006.

¹⁶ Seattle 2005, Nueva York 2005, Ciudad del Cabo 2011, México DF 2012, Campbells Creek, Australia, marzo 2015, Roma, octubre 2015.

¹⁷ Puede consultarse toda la información en la página del Teatro Español: <http://teatroespanol.es/167/purgatorio/>.

¹⁸ Gracias a la amabilidad del propio Ariel Dorfman disponemos del texto que se llevó a escena en Madrid en 2011 y que citamos. No obstante, al no estar publicado, la referencia que ofrecemos es a la página correspondiente de la edición en inglés (Dorfman 2006).

A alguien que había dejado de venir, que había muerto, alguien que había sido sacrificado a los dioses, o simplemente se cansó de venir o se le vendió como esclavo. (8)

Pero sobre todo, nos vamos encontrando elementos temáticos “medeicos” reconocibles (aunque en ningún momento de la obra se da nombre propio alguno):

M. [...] Yo ya tenía mala reputación. La gente hablaba mal de mí. Mi padre jamás quiso prestar atención. Tal vez debería haberlo hecho. Mi hermano, tal vez él debería haber... Pero no estaban dispuestos a escuchar ni una palabra en contra mía. (7)

Entonces vuelve, vuelve, vuélvete donde tu padre, me dijo, estoy seguro que te va a recibir con los brazos abiertos después de haber descuartizado a tu hermano, después de haberlo echado pedazo a pedazo sobre las aguas. Y entonces él me dijo, mi marido me dijo: Es por tu propio bien que me estoy casando. Ven a conocer a mi futura esposa. Estoy seguro que te caerá bien. (12)

La terapia –o al menos esa terapia de la que parece que somos espectadores–, va avanzando hacia una terapia de rol: el médico empieza a adoptar el papel del “Hombre” de la paciente, su marido, del que ella no cesa de hablar, para luego pasar a ser de nuevo el médico. A través de estos dos papeles (que luego veremos que no lo son) llegamos a conocer la última pieza de la verdad:

H. Cuénteme qué sintió cuando él le dijo que iba a casarse con otra mujer, con esa muchacha. (9)

H. No. Yo soy él. ¿Puede imaginar eso? ¿Aceptar que yo sea él?

M. No se parece a él en lo más mínimo, pero sí, puedo hacerlo, si es lo que necesita.

H. No. Es lo que Usted necesita. Lo que tú necesitas. Yo soy ese hombre. Y tienes que hablarme de nuestros hijos.

M. ¿Nuestros niños?

H. Nuestros niños. Soy él. ¿De acuerdo? (15)

El cuadro se dirige a su clímax, que es la confesión del filicidio¹⁹ y de los sentimientos que ella tuvo al cometer su crimen. Como ha señalado López (2007:

¹⁹ El motivo fundamental en Medea como tema literario, que parece ser, sin embargo, una innovación de Eurípides (*vide* Easterling 1977), pues no aparece claro en los relatos no corintios de Medea, como los de Apolonio o Valerio Flaco (*vide* Melero 2002). En algunos casos se ha intentado liberar de ese delito al personaje de Medea, con resultados quizá discutibles. *Vide*, por ejemplo, Cabrero 2002, con respecto a la *Medea* de Christa Wolf (Wolf 1998).

101-102), este personaje, a pesar de la enorme magnitud de su crimen, siempre despierta más *éleos* que *phóbos*²⁰. Y es así, en la escena diseñada por Dorfman, en la que el dolor de la madre se transparenta en cada sílaba:

H. Tal vez fue algo que él te dijo, el mayor. ¿Qué te dijo, el mayor, el que nació primero? ¿Fue el primero al que tú. . .? ¿Adiviné bien?

M. Sí.

H. ¿Por qué?

M. Era más fuerte que su hermano. Hubiera sido más – difícil agarrarlo, se podría haber escapado, si el mayor me – si me hubiera visto. . .

H. ¿Te hubiera visto hacer qué?

M. Haciendo lo que yo. . . Haciendo eso.

H. ¿Eso? No. Dilo. Dímelo.

M. Matándolo.

H. No. Dímelo.

M. Asesinándolo.

H. Bien. Dímelo otra vez más.

M. Si mi hijo mayor me hubiera visto asesinando a su hermano, hubiera sido más difícil hacer eso mismo a –

H. Dímelo. Usa las palabras.

M. Más difícil asesinarlo después. (16)

Hasta que nos golpea la conclusión demoledora: no hay justificación, ni siquiera la locura.

H. Así que lo calculaste. No estabas loca. Tu marido no te volvió loca como insistes. Estabas plenamente consciente. Habías estado planeando esa posibilidad desde que nacieron los niños.

M. Desde antes. Desde antes de que nacieran. Desde entonces. Tal vez desde antes de que nacióramos todos. Antes de todos los nacimientos del mundo. (16)

Las luces se apagan y cuando unos segundos después vuelven a iluminar el escenario vemos que se han intercambiado los papeles: ella es ahora la médica y él el supuesto paciente. Durante la conversación que sigue conocemos la historia del Hombre. Tampoco se menciona su nombre, pero todo señala a que es Jasón, el marido de Medea. En este segundo cuadro vamos a tener más conciencia del espacio. Estamos más allá (aquí y ahora, aquí y arriba) de la muerte (“H. ¿Estuviste alguna vez enamorada? ¿Allá abajo, en esos tiempos?”, 19). No es el purgatorio cristiano en sentido estricto, aunque sí un lugar en el que el cuerpo solo es un accesorio:

²⁰ Una de las particularidades más relevantes de las reescrituras españolas del s. XX, que, a pesar de que el infanticidio sea uno de los tabúes más íntimamente sentidos, Medea siga siendo una “figura simpática”.

H. ¿Para qué nos dan un cuerpo si no vamos a cuidarlo?

M. La gente que está a cargo de este lugar descubrió que mantiene a los residentes enfocados. (18-19)

mientras los “residentes” se preparan para la vuelta, que es el premio por la adecuada respuesta al tratamiento.

H. Excepto el veredicto final. ¿Hay un veredicto, no es cierto?

[...]

M. Dijeron – este hombre, puede que sea el residente que ha llegado y ha salido de aquí más rápidamente – uno de los que estaba en la reunión hasta deslizó el comentario, que si todo iba como esperaban, podía tratarse de un récord. (18)

H. Pero tienes que aceptar que eso me dio un empujoncito, digamos, acá adentro, el hecho de que le había dado tantas vueltas al asunto. Una ventaja, digamos. Algo que por lo menos no hice mal. Ahorcarme, digo... (19)

En este caso, el autor se inclina por la versión no eurípidea de la muerte de Jasón y que nos transmite Diodoro 4. 55²¹. Según Eurípides²², en cambio, Jasón murió golpeado en la cabeza por un tablón de la nave Argo, que se encontraba en el templo de Hera como regalo votivo²³.

La elección de esta versión no es gratuita, porque dota de un rasgo muy concreto al Hombre. En el primer cuadro nos habían presentado a este personaje, sobre todo a través de las palabras de la mujer, como soberbio, grosero, machista:

M. Dame una oportunidad, sólo una oportunidad más, ¿no merezco un par de semanas para probarte que puedo cambiar? Mírame. Estoy de rodillas. Y él me dijo: Para eso son las rodillas, para eso sirve la boca...[11] Me dijo que encontrara a otro, hay muchos hombres que estarían felices de metértela bien adentro. Todavía eres buena en la cama, me dijo. ¿Te gustaría que nos diéramos un último revolcón entre las sábanas, eh? (12)

Diel (1966:182) habló de Jasón como el héroe banalizado, el que después de iniciar importantes aventuras es desplazado por una mujer, que asume el papel protagonista, y que es destrozado (destrozada su progenie presente y futura, destrozado ante los ojos de la ciudad, ni siquiera muerto) a manos de su

²¹ “No pudiendo soportar el peso de su desventura, puso fin a su vida”. Neofrón (fr. 3 TFG) precisa que se colgó y Apolonio Sofista (156. 18), que fue por beber sangre de toro.

²² *Medea* 1386-1388.

²³ Por su parte, Higino (*Fab.* 25. 3) nos dice que habría muerto quemado con Glauce y Creonte en el incendio provocado por Medea.

instrumento, que es Medea. El que vemos aquí es consciente de esa dependencia y las causas que lo llevaron a ella:

H. Pensaba que yo era igual que ella, digno de ella, el hombre más pionero y creativo del mundo. Que iba a cambiar ese mundo, ir más lejos que cualquier otro. Cruzando fronteras, construyendo grandes ciudades, inventando cosas extraordinarias, sometiendo el fuego y el viento, forzando a la tierra a entregar sus tesoros. Y ella sabía que yo la necesitaba. Para conquistar la oscuridad juntos, uno al lado del otro, nuestros nombres grabados para siempre en la memoria humana. Confiaba en mí y yo en ella. Un error más en una vida llena de errores. (26)

Pero al mismo tiempo vemos a un héroe seguro de su condición, práctico, cuya única falta quizá fue tener demasiada confianza en sí mismo:

H. Sí. Me lo dije. Si la dejo, si me atrevo. Vi el futuro, lo vi. Lo vi y cerré los ojos. Y me lancé. Pensé, voy a poder domesticarla. Puedo convencerla de que haga lo que me dé la gana. Está tan enamorada que podré controlar todo, hasta su locura. (23)

A pesar de este carácter en el que tanto insiste, y de lo que ha sucedido, el Hombre reconoce que quiere “volver” para tener la posibilidad de vivir de nuevo con ella:

M. Y pensé en mi mujer. Y en la medida en que me acercaba a ella, comencé a preguntarme cuándo es que todo se echó a perder, ¿podría todo haber sido diferente?, y comencé a echarla de menos, tuve la esperanza de que en la próxima vida pudiera encontrarla, tal como te lo conté, aún si no la iba a reconocer ni me diera cuenta, incluso si tuviera que volver como una mujer, la esperanza de que ella se me aproximara de nuevo y me contara mis pensamientos más secretos, ese momento en que éramos como dos árboles desterrando nuestro miedo bajo el mismo viento. O tal vez fuera suficiente dormirme a su lado una vez más, que ella me despertara en la noche. (30)

Somos capaces de percibir la discordancia entre el “Jasón” que aquí se nos presenta y el aventurero manipulador narcisista del que nos hablaba Ella. Este Hombre es capaz de enfrentarse a su culpa, reconocer su error, arrepentirse de todas sus maquinaciones, de todo su egoísmo. Reconocer, como ella ha hecho, que su pecado fue la premeditación:

M. ¿De manera que estabas planeando deshacerte de ella algún día, como un par de zapatos viejos, y encontrar una mujer que hablara tu propia lengua, que luciera tu misma piel, que no fuera una salvaje, alguien que no te iba a cortar

la garganta una madrugada cualquiera, desde el comienzo tenías ese plan? Abandonarla cuando ya no te fuera útil. Y cuando llegó aquel día y le avisaste que la ibas a dejar por otra mujer, - bien, lo que quiero saber, el día que te lanzaste tenías los ojos abiertos o cerrados? [...]

H. Sí. Mis ojos estaban – muy abiertos. (23)

Por tanto, ni la Mujer ni el Hombre son seres impulsados por las pasiones, sino seres racionales, que conocen las consecuencias de sus actos. Pero también capaces, él como ella, de dejar el amor a los hijos en un segundo plano: ella, por su venganza; él, por su ambición. Para él, y así lo reconoce, su único amor era él mismo: más que ella, más que sus propios hijos:

M. ¿Qué les digo a los que están a cargo de este lugar? Te lo pregunto por última vez. ¿Qué es lo que más amabas?

H. (*voz baja, ronca*) A mí mismo.

M. ¿Qué?

H. A mí mismo. Me amaba más a mí mismo. (24)

También él, por tanto, tenía su parte de responsabilidad en el crimen. Reconocerlo le lleva, por fin, a la redención. Ya puede salir de allí, aunque está tan íntimamente unido a la Mujer que solo será posible si logra que ella lo haga también. Irá a una habitación como la suya, y habrá de convencerla, como la Mujer ha hecho con él, pero eso sí, sin que ella pueda saber de quién se trata:

H. ¿Y qué se espera de mí entonces?

M. De ti, nada. Es ella la que tiene que hacer el trabajo. Tiene que arrepentirse.

H. Y yo tengo que guiarla.

M. Como yo hice contigo.

H. ¿Y nunca sabrá quién soy?

M. No se lo podrás decir. Nunca. En cuanto lo intentes, basta con que abras la boca para señalárselo, insinuarlo, te borramos la memoria de estas sesiones que tuvimos tú y yo, y abres los ojos y te encontrarás aquí conmigo, de nuevo en esta habitación conmigo. Y tendrás que pasar por todo esto una vez más. Empezar de cero. (31-32)

Volvemos a la oscuridad, y entramos en un Tercer cuadro, en el que encontramos todo como lo dejamos al finalizar el Primero, salvo que nosotros sabemos que él sabe quiénes son. Oímos de nuevo el relato del infanticidio. La Mujer va desnudándose hasta reencontrarse, hasta reconocerse por completo²⁴. Por un momento, sumida en el dolor del recuerdo, la Mujer musita:

²⁴ Dorfman ha manifestado la necesidad del acto de “desnudamiento para reencontrarse”, que él plasma, de una manera u otra, en muchas de sus obras, *vide* Ibaceta 2000: 6-7.

M. Y fue entonces que - lo hice.

H. ¿Con los ojos abiertos?

M. Se lo debía a él, al último que había nacido, mi bebé. El que más se parecía a su padre. Que él me viera los ojos y tuviera menos miedo mientras yo - yo no tengo perdón.

H. De rodillas. Ponte de rodillas. (*La mujer lentamente coloca una rodilla en el suelo.*) Las dos. Bien. Ahora, sigue. Recuerde. Yo soy él. Yo soy tu marido. Dímelo. Mirándome. Mírame, te dije.

M. (*casi inaudible*) Quiero que él me. . . quiero que él me perdone.

H. Tu voz, necesito, los dos necesitamos escuchar tu voz.

M. Quiero que él me perdone. Verlo una vez más para que me perdone. (36)

Parece, entonces, que lo va a conseguir. Sin embargo, su arrepentimiento ha de ir más allá:

H. Pedime que te perdone. Pídemelo. Ruégamelo. Ruégame, mujer, que te perdone por haber matado a esa pobre mujer que hubiera sido una buena madre para tus hijos, una mejor madre que tú, que nunca les hubiera hecho daño. Ruégamelo.

M. No. (38)

Ese “no” recuerda la frase de la Medea de Eurípides: “Sé la maldad de lo que voy a hacer, pero mi corazón es más fuerte que mis razonamientos” (1079-1080), pues ambas intervenciones resuelven las dudas de Medea en el peor sentido y nos sitúan ante lo irremediable de la tragedia.

La terapia ha fallado, porque ella se niega a arrepentirse, y porque ambos se reconocen:

(*La mujer lo mira largamente.*)

M. Eres tú. ¿Eres mi hombre, no es cierto?

(*Una pausa extendida.*)

H. Sí.

(*El hombre se saca los anteojos. Se saca su bata blanca. Ahora es idéntico a ella, ambos de negro penitente.*)

(*Otra pausa, muy larga.*)

M. Va a tardar toda una eternidad.

H. Lo que tarde. No tengo otro lugar. (41)

Ahora la imagen del cartel del Teatro Español adquiere todo su sentido: cuerpos enredados en un signo de infinito, condenados a ser siempre Jasón y Medea²⁵. Nos preguntamos entonces, ¿cuántas veces ha pasado lo que acabamos

²⁵ Entre otras recreaciones, también la Medea de Manuel Lourenzo, 1984, *Medea dos*

de presenciar: ¿infinitas? ¿Tantas como reescrituras hay de Medea?²⁶

4. ASPECTOS MÁS DESTACADOS

Este tratamiento podría clasificarse en dos de las modalidades de renovación de los temas míticos que determinó García Gual (1997). Por un lado, la del ‘mito prolongado’. Indudablemente, nos encontramos en una prolongación del mito cronológica y también espacial, de manera que el tema ya no son los episodios conocidos sino las consecuencias de los mismos. En realidad, la línea que ha seguido la génesis de la obra por parte de Dorfman no ha sido del hipotexto²⁷ al hipertexto, sino al revés:

PREGUNTA.- ¿Es *Purgatorio* una extrapolación del mito de Medea y de Jasón?

RESPUESTA.- De hecho, cuando empecé a escribir esta obra, no sabía quiénes eran ese hombre, aquella mujer, solo que se estaban enfrentando, solo que no podían escaparse de su destino en el más allá sin la ayuda del otro. Pero hacía tiempo que me preguntaba qué sería de Medea después de su crimen contra sus hijos, si Jasón podría algún día perdonarla, y a la vez me interesaba Jasón como arquetipo del aventurero y héroe que abandona a su mujer y la manda al exilio después de que ella le entregó lo que llamo “las llaves del reino y de su cuerpo”. Aunque ese mito resuena en la vida y la memoria de mis protagonistas, darles esos nombres específicos podría limitar su significado, restringir su encarnación de una vasta humanidad contemporánea, aquello que representan, los problemas nuestros cotidianos de que se hacen eco y espejo²⁸.

De hecho, el tema de la obra es el mismo que el de *La Niebla y la doncella*, el perdón y la redención²⁹, pero en un ámbito distinto: lo que allí era público, político, un conflicto individual que en realidad lo era colectivo, aquí no sale del ámbito individual, ni del proceso que necesariamente ha de tener lugar en la intimidad de la psique de nuestros protagonistas. Es teatro psicológico en sentido estricto.

Por ello mismo, podemos también calificarlo como ‘mito subvertido’,

fluxidos, invoca a la eternidad (Acto tercero, escena I): “El entrará/por esa porta, e saberá/ pois traicionou/ que o noso amor entrou por fin na eternidad”.

²⁶ “Perhaps find out that there is no solution, that this is what tragedy in our times means” dice el propio Dorfman en Svich 2005: 351.

²⁷ En cualquier caso, no puede hablarse de un hipotexto concreto, sino de un conocimiento, por parte de Dorfman, del “tema Medea y Jasón” (como prueba la versión de la muerte del héroe) y, sin duda, de muchas de sus recreaciones.

²⁸ Entrevista en *El Cultural*, 04/11/2011.

²⁹ Así lo reconoce el propio autor en la entrevista publicada en el monográfico (2011) de la revista *La Diabla* -dedicado a la puesta en escena de la obra en el Teatro Español- 3: 5.

porque se le da al relato mítico un significado ausente en él: los personajes ya no articulan una historia en torno al amor, el abandono, la traición, etc., sino al perdón y redención, asuntos que más tienen que ver con el cristianismo y su purgatorio que con el tema de Medea. Sin embargo, las declaraciones de Dorfman nos demuestran que en ocasiones, como esta, son los ropajes nuevos los que demandan cuerpos antiguos, y no se trata del proceso contrario, antiguos mitos a los que vestimos, voluntariamente, con ropas nuevas.

Hay que señalar, también, otra intención “desviada”, que prueba el axioma de que cada época toma de la antigüedad lo que desea y cómo lo desea. El momento en que se estrenó la obra en Madrid, noviembre de 2011, apenas un mes después del anuncio del cese definitivo de la actividad armada por parte de la banda terrorista ETA, forzó la interpretación de la obra, que de un drama casi psicoanalítico pasó a entenderse como una metáfora del perdón político³⁰.

Por último vamos a tratar un recurso utilizado en la obra ocasionalmente, pero que la dota de una profundidad no solo muy enriquecedora, sino también muy contemporánea.

Es lo que podríamos llamar ‘metaliteratura’. De hecho, desde el punto de vista formal podría hablarse en *Purgatorio* de metateatro³¹, en cuanto que los personajes actúan, asumen un rol, un paso más allá del que representan en el primer plano, incluso en tres niveles (el Hombre que finge el papel del Médico, que asume el papel del Hombre), todo ello grabado a su vez por una cámara para “la gente al cargo”. Pero más interesante aún es el carácter de “autoconciencia”: los personajes son conscientes de su carácter mítico y paradigmático. Ellos se saben protagonistas de una leyenda determinada, que condiciona sus actos en el presente. El recurso es relativamente frecuente en las reescrituras actuales, desde Anouilh con su *Antígona*:

Piensa que va a morir, que es joven y que también a ella le hubiera gustado vivir. Pero no hay nada que hacer. Se llama Antígona y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin...³²

O *Un hombre que se parecía a Orestes* de Álvaro Cunqueiro (Gil González 2001: 139-161), hasta una de las más sugerentes propuestas de los últimos años: *Penélope y las doce criadas* de Margaret Atwood (Atwood 2005). En ella, Penélope, como nuestros protagonistas, se sitúa en el Hades en un ahora contemporáneo, coordinadas espacio-temporales desde las que nos ofrece su versión

³⁰ Pueden consultarse las declaraciones de Viggo Mortensen a este respecto, entre otros sitios web, en ABC 2/11/2011: <http://www.abc.es/20111031/cultura-cine/abci-viggo-mortensen-201110311544.html>.

³¹ Para el concepto, Abel 1963 y las reflexiones del propio Dorfman en Svich 2005: 351.

³² Anouilh 2009: 125.

de la historia, contraponiéndola a lo largo de la obra a la “oficial” de Homero³³. También lo hace, por ejemplo, *Medea en Camariñas* (Pociña 2007c) pero, en este caso, Medea nos lo relata desde dentro, aunque ofreciendo una versión nueva, tan contemporáneamente desmitificadora como la de Christa Wolf (excepto en el motivo fundamental, al que hace a Medea Medea, el filicidio, que se mantiene):

Pero ya que os ponéis así, ya que no pensáis contar más conmigo, ni siquiera para decirme buenos días, cómo estás [...] os voy a contar mi historia, la verdadera, no la que me habéis tejido vosotras, vuestros padres, vuestros abuelos, vuestros sacerdotes³⁴.

En cambio, en Dorfman y en Atwood los protagonistas se ven a sí mismos como si fueran espectadores en una representación de su propia historia:

¿Qué iba a hacer? ¿Se me iban a escapar así? ¿Siempre iban a ganar? Solo su historia iba a ser contada, como un eco en los oídos y el alfabeto de otros. Primero él cruzó el mar, luego me pidió que le diera los secretos y los mapas [...] ¿Quién le reprocharía nada a él, un guerrero matador de dragones? Un hombre que saquea la tierra, que arruina ciudades, que las quema hasta los cimientos y luego es recordado en estatuas y leyendas y nombres de lugares. El héroe. ¿Y qué pasa conmigo? Sería recordada, siempre y siempre, como una amante exilada, loca, embustera, abandonada por los Dioses y abandonada por su hombre, una hechicera, una zorra, una traidora, la mujer que abrió la puerta al enemigo. (30)

Y ello implica cierta relectura feminista³⁵, en cuanto que todas estas protagonistas son conscientes de que el carácter heroico siempre les corresponde a ellos, a sus “Hombres”. Esa metaficción le da a la Mujer una perspectiva doble: ella es Medea, pero también como nosotros, espectadores o lectores, el crítico que analiza su leyenda. Nuestro papel se complica, pues ya no observamos y juzgamos solo, sino que nos vemos obligados a contraponer nuestra observación y nuestro juicio al suyo (Hutcheon 1984: 6, 25-26).

Esta subversión feminista es, sin embargo y desde mi punto de vista, muy secundaria en la obra, aunque se revaloriza al personaje de Medea³⁶, en cuanto que se equilibra su culpa con la de Jasón, un tratamiento bastante común en las actualizaciones de Medea. Sin embargo, del lado de la Mujer sigue cayendo lo peor: no ya su delito, sino su incapacidad para el perdón. Tampoco creemos que con ello Dorfman haga una versión antifeminista, más bien que la tradición de

³³ *Vide*, entre otros, Bottez 2012.

³⁴ Pociña 2007b: 181-182.

³⁵ Aunque en Atwood es mucho más evidente. *Vide*, entre otros, Rodríguez Salas 2015.

³⁶ *Vide*, para estas subversiones, Beteta 2009.

Medea ha pesado en la resolución de la obra y que la hondura de sus sentimientos con respecto a los de él han determinado quién iba a responsabilizarse de la condena a la eternidad. De hecho, el tema mítico es Medea, no Jasón, como todos sabemos. En ese sentido, no es un tratamiento rompedor, en absoluto, sino profundizador. Y en el que no se revaloriza solo a Medea, también a Jasón³⁷.

Podemos afirmar, por tanto, que de los tres aspectos que Pociña (2007b) describió como fundamentales en las relecturas modernas de Medea, Dorfman ha obviado el del tratamiento de la imagen de la mujer³⁸ –aunque no por completo–, y el de su condición de extranjera³⁹, para centrarse en el de las pasiones humanas.

La finalidad de *Purgatorio* es la indagación en los mecanismos psicológicos que determinan la relación con nuestro entorno, con la gente que amamos, la manera en que asumimos y perdonamos la violencia que ejercemos los unos sobre los otros. Plantearlos en personajes portadores de una historia de siglos le da la profundidad que proporciona la perspectiva, y las distintas Medeas que desde la obra de Eurípides han poblado nuestro imaginario. Es una proyección de Medea hacia el interior, en abierto contraste con las proyecciones más políticas, sociales o feministas, con Medea representando la “otredad”: como extranjera, como concubina, como mujer, como maga, mucho más frecuentes en la modernidad (*vide* Miranda 2002). Una obra que nos invita a reflexionar en una doble dirección: en la de la dificultad del perdón, y en la de la propia historia de la Mujer y el Hombre, a los que, al nominar en nuestro interior como Medea y Jasón, dotamos de una perspectiva y de una riqueza extraordinarias. Acabamos con las propias palabras del autor:

Con *Purgatorio*... invito al público a una aventura intelectual y emocional absolutamente imprescindible si vamos a sobrevivir como especie. Los espectadores terminan siendo cómplices de los personajes, acompañándolos, siendo su espejo mítico⁴⁰.

³⁷ Para García Gual, después del tratamiento dramático de Eurípides “Jasón había perdido la partida. El ácido corrosivo de la psicología se infiltraba en la figura del héroe y lo descomponía”. (García Gual 1974: 103).

³⁸ Es decir, Medea como representación de la mujer que se enfrenta a un sistema patriarcal, tema central en la *Medea* de Christa Wolf, entre otras. *Vide* Beteta 2009.

³⁹ *Vide* Pociña 2007a. Un ejemplo, *The Hungry Woman* de Cherrie Moraga.

⁴⁰ En (2011) *La Diabla* 3: 6.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, L. (1963), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Anouilh, J. (2009), *Jezabel. Antígona*. Trad. A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada [Obra original, (1947), *Antigone*. Paris: Table ronde].
- Atwood, M. (2005), *Penélope y las doce criadas*. Trad. G. Rovira Ortega. Barcelona: Salamandra [Obra original, (2005), *The Penelopiad*. Edinburgh: Canongate].
- Barthes, R. (1967), *Ensayos críticos*. Trad. C. Pujol. Barcelona: Seix-Barral [Obra original, (1964), *Essais critiques*. Paris: Seuil].
- Beteta Martín, Y. (2009), “Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos”, *Investigaciones Feministas* [Online], 0: 163-182. [Consulta 7/04/2016].
- Bottez, M. (2012), “Another Penelope: Margaret Atwood’s *The Penelopiad*”, *University of Bucharest Review* 14. 2: 49-56.
- Cabrero, M. C. (2002), “*Las voces de la Medea* de Christa Wolf (1996)”, in López, A., Pociña, A.: 1073-1103.
- Cunqueiro, A. (1969), *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Destino.
- Diel, P. (1966), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot.
- Dorfman, A. (2002), *Acércate más y más: cuentos casi completos*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Dorfman, A. (2006), *Purgatorio*. London: Nick Hern.
- Easterling, P. E. (1977), “The infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YClS* 25: 177-91.
- Fradinger, M. (2013), “Demanding the Political: *Widows, or Ariel Dorfman’s Antigones*”, *Hispanic Issues On Line* 13: 63-81. [consulta 2/2/2016]
- García Gual, C. (1971), “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* 2: 85-107.
- García Gual, C. (1997), *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*. Salamanca: Universidad.
- Gil González, A. J. (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Universidad.
- Hutcheon, L. (1984), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London & New York: Routledge.
- Ibaceta Pérez, G. (2000), “Acercamiento a la crítica / ficción de Ariel Dorfman: del dominio a la liberación”, *Espejo de paciencia* 16 (s.p).
- Kim, E. (2003), *Una reconstrucción alternativa del pretérito: una aproximación*

psicoanalítica a la obra de Ariel Dorfman. New Orleans: University Press of the South.

- Larrea, M. I. (1999), “Antonio Skármeta y Ariel Dorfman: en la narrativa chilena del postgolpe”, *Documentos Lingüísticos y Literarios* 22: 50-54.
- López, A., Pociña, A. (eds.) (2002), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad.
- López, A. (2007), “Particularidades notables en algunas versiones españolas de Medea (s. XX)”, in Pociña, López: 99-116.
- Lourenzo, M. (2009): *Medea dos fuxidos e outras pezas*. A Coruña: Mandaio.
- McClennen, S. A. (2004), *The dialectics of exile: nation, time, language, and space in Hispanic literatures*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- McClennen, S. A. (2010), *Ariel Dorfman: An Aesthetics of Hope*. Durham-London: Duke Univ. Press.
- Melero, A. (2002), “Las otras Medeas del teatro griego”, in López, Pociña: 328-344.
- Miranda Cancela, E. (2002), “Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo”, in Morenilla Talens, C., De Martino, F. (eds.), *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari, Levante: 317-331.
- Moraga, Ch. (2001), *The Hungry Woman: A Mexican Medea*. Albuquerque: West End Press.
- Pociña, A. (2007a), “Una mujer extranjera llamada Medea”, in Pociña, López: 133-158.
- Pociña, A. (2007b), “Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea”, in Pociña, López: 159-174.
- Pociña, A. (2007c), *Medea en Camariñas*, in Pociña, López: 175-193.
- Pociña, A., López, A. (eds.) (2007), *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad.
- Rodríguez Salas, G. (2015), “‘Close as a kiss’: The Challenge of the Maids’ Gyn/Affection in Margaret Atwood’s *The Penelopiad*”, *Amaltea. Revista de mitocrítica* 7: 19-34.
- Smith, V. (ed.) (2013), *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*. New York: Routledge.
- Svich, C. (2005), “Subverting narrative: An interview with Ariel Dorfman”, *Contemporary Theatre Review* 15. 3: 348-353.
- Wacquez, M. (2001), “La última generación de la narrativa chilena”, *Romance Quarterly* 48. 3: 149-155.
- Wolf, Ch. (1998), *Medea*. Trad. M. Sáenz. Madrid: Editorial Debate [Obra original (1996), *Medea. Stimmen*. München: Luchterhand Literaturverlag].

(Página deixada propositadamente em branco.)

**MYTHOLOGIAI–MYTHOLOGEMATA¹: IRREDUCTIBILIDAD DEL MITO
EN LA DRAMATURGIA LATINOAMERICANA (ESTUDIO DEL TEATRO
DE LEÓN FEBRES-CORDERO)**

[*Mythologiai–Mythologemata: Irreductibility of the myth in Latin-American
dramaturgy (Study of León Febres-Cordero’s theatre)*]

CARLOS DIMEO ÁLVAREZ (CDIMEO@ATH.BIELSKO.PL)
UNIVERSIDAD DE BIELSKO-BIAŁA
AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA W BIELSKU-BIAŁEJ

RESUMEN - El filósofo húngaro Karl Kerényi asegura que cada mito y su interpretación están “estigmatizados” por una “materia especial” de traducción de sí mismos. Esta materialidad y a la vez corporeidad de sus estructuras, ha sido legada a través del tiempo en diferentes tipos de narraciones (el teatro fue una de las formas “narrativas” más utilizadas para ello). La materia especial del mito y su fondo “histórico” es lo que Kerényi enclava en las categorías *mythologiai – mythologemata*. A partir de estos postulados teóricos, queremos estudiar cómo y de que manera se han interpretado y reinterpretado ciertos mitos griegos en el teatro clásico griego y así transferidos como materialidades poéticas en la dramaturgia latinoamericana. Para ello en esta presentación nos serviremos de las tragedias del autor venezolano León Ezequiel Febres-Cordero, *El último minotauro* (1999), *Clitemnestra* (1999) y *Penteo* (2002).

PALABRAS CLAVE - *Mythologiai–Mythologemata*, mito, religión, poesía, teatro latinoamericano, teatro clásico antiguo, teatro griego antiguo.

ABSTRACT - The Hungarian philosopher Karl Kerényi ensures that every myth and its interpretation are “stigmatized” by a “special material” translation themselves. This materiality and corporeality while their structures, has been bequeathed over time in different narratives (the theatre was one of the “narratives” forms used for this). The special subject of myth and its background “historical” is what Kerényi locked in categories *mythologiai – mythologemata*. From these theoretical postulates, we want to study how and in what way have been interpreted and reinterpreted certain Greek myths in classical theatre and thus transferred as poetic materiality’s in Latin American playwriting. To do so in this presentation we will use the tragedies of the Venezuelan author Leon Febres-Cordero, *El ultimo minotauro* (1999), *Clitemnestra* (1999) and *Penteo* (2002).

KEYWORDS - *Mythologiai–Mythologemata*, myth, religion, poetry, Latin American theater, classical ancient theater, ancient Greek theater.

¹ Según las categorías definidas por Karl Kerényi en: Kerényi, K. (2012), *La religión antigua*. Trad. Adan Kovacsics, Mario León. Barcelona: Editorial Herder.

DE LA MATERIA SUSTANCIAL DEL MITO, LA TRAGEDIA Y EL DRAMA

El filósofo húngaro Károly Kerényi asegura que cada mito, así como la manera de interpretárseles con frecuencia se hallan “estigmatizados” por una “materia especial”² de traducción de los mismos. Esta percepción que corrobora la persistente presencia de un “velo cobertor”, que encubre la esencia “divina” de la narración, se asienta en una tradición que forja a su vez el sentido mitológico del propio “mitologema”. La substancia propiamente metafórica de su fuerza descriptiva, así como el poder “transformacional” de su discurso (en cierto momento el mito es palabra sagrada o mágica) radican en que la vida (durante lo mítico) no está basada ni en la experiencia, ni en el fundamento de un espíritu racionalista. Obviamente que el comportamiento que se deriva de los hombres no es irracional, pero no juega tampoco en modo alguno, sobre la base de una obsesiva y pretendida racionalidad. Si algo nos habla el mito, es de la capacidad que tenemos los hombres para dejarnos llevar por la pasión, que no es lo irracional desenfrenado, sino una basta cualidad humana para creer. De manera tal que el mito actúa y persiste bajo los signos de la creencia, de la fe, y no así de la razón (que pertenece a una otra lógica discursiva). Por lo tanto, el mitologema (o el *quid pro quo* que se abroga el mitologema) no es más que el sustrato esencial del relato que se ha hendido/hundido profundamente en la raíz mítica de la historia, así como también en el centro propio de su materialidad. A la vez, la corporalidad de sus estructuras “mitogémicas”³ ha sido legada a través del tiempo en diferentes tipos de narraciones.

Ahora bien, de todo esto se desprende la pregunta, ¿En qué sentido el legado del teatro podría haber otorgado al mito un espacio donde colocara todo el poder narrativo que le convoca? Y ¿si es tanta la fuerza de su poder como para que el teatro mismo se convierta, por excelencia, en la forma decisiva y en el vehículo de su materialidad? Si tal como afirma Kerényi, el mito es canción y poesía, o al menos está nutrido por ellas, es posible pensar que el teatro consiguiera en un momento determinado equilibrar estas distancias, disparidades, discrepancias o secuencias y juntarlas en una sola forma “descriptiva”. De tal manera que en muchos “episodios” y fragmentos de los trágicos griegos, un doble o triple esquema se forjó. El dramaturgo consigue enlazar dos estructuras diferentes (o tres inclusive). Es decir, el drama, el canto y la poesía. El drama que en su devenir se transforma en la tragedia. Claros son los ejemplos de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Menandro, o incluso de los trágicos latinos y romanos tales como Livio Andrónico (280-204 a. C.) o Lucio Séneca (4 a.C. - 65 d. C.) etc.

² Kerényi *et alii* 1998: 15.

³ Con “mitogémicas” queremos decir no mitológicas (aunque su raíz derive de allí) no los mitos, en tanto y en cuanto narración, sino particularmente narrativas del sustrato mítico. En otras palabras la esencia y el valor primigenio del relato.

En consecuencia no habrá tragedia sin texto. Es el texto un vehículo portador de lo trágico, un médium *factum* para expresarlo. Y los trágicos griegos ocuparon buena parte de su dramaturgia fundados sobre la base de sus propios relatos.

La palabra griega *mythologia* contiene el sentido no solo de “cuentos” (*mythoi*), sino también el de “contar” (*legein*): un tipo de narración que originalmente también despertaba ecos, porque promovía el darse cuenta de que la historia contada concernía personalmente al narrador y a la audiencia. Si queremos devolver vida plena a la “materia muerta” de los fragmentos de mitología griega que nos han quedado, tenemos que reponerlos en el ámbito de aquella narración y de aquella participación de la audiencia⁴.

Estas afirmaciones nos hacen constar que la presencia estructural simbólica de ciertas características que posee el relato son materia precisa para lo trágico. Ello justifica la presencia de Kerényi y sus tesis para finalmente comprender que la obra de un autor, uno que en este caso está fuera (evidentemente) de todo ese contexto (tal como es el caso de León Febres-Cordero), pueda reconstituir lo mitológico y lo trágico.

En efecto la dramaturgia del autor venezolano adquiere prontamente esa capacidad sutil del discurso dramático que vuelve a la obra, o por una vía (propriadamente la del drama), o por otra vía (explícitamente la de la comedia), o simplemente por una tercera vía excepcionalmente: trágica. Y tal como Kerényi afirma, la materia del relato, dicho con más exactitud, está muerta⁵, sólo que el narrador, el poeta, el dramaturgo, el intérprete es capaz de devolverle a aquel ámbito una existencia, que no tuviera, si no apareciera un medio de interpretación.

Sin embargo, el “narrador” le devuelve la vida en tanto y en cuanto reactualiza la esencia particular de ese texto “anclado” en tiempo y espacio, en una memoria “antigua”. El mito es un *logos* detenido en el tiempo que se recuerda “más o menos” y que se va redescubriendo en la medida en que los “cantores” lo evocan. Esta parece ser en esencia de la evocación que trae Febres-Cordero en la tres piezas que intentamos presentar aquí. Se trata de la recuperación de una crítica substantiva tanto en la psique individual de los “sujetos”, así como en la reconstrucción histórica, y memoria de una contemporaneidad según la cual puede mostrarnos su actualización.

LA PREGUNTA POR LA MATERIALIDAD MISMA DEL MITO Y DEL TEATRO

Se ha debatido mucho en torno a la cualidad (conspicua por demás) de la performatividad del teatro. A la vez se ha afirmado sustantivamente que el teatro debe apearse a un sentido de teatralidad. Sin embargo, parece imprescindible

⁴ Kerényi 1997: 15.

⁵ Cf. Kerényi 1997: 18.

hacer un alto aquí para comprender esto con una mayor precisión. La cualidad “teatral” del teatro, es probable que esté sostenida por un elemento o valor dramático que se describe como el sustrato inmanente del “relato”. A diferencia de lo que muchos teóricos seguramente podrán afirmar, partiremos de que la base sustancial del texto dramático es el texto mismo. Y de que no hay teatro sin texto.

Es por ello que después de la oda, la canción (sagrada y religiosa), la revelación mística del poeta en la poesía; el teatro, por supuesto, pareciera ser una de las formas “narratorias” que más se han utilizado para ello y a la vez que más se ajusta a los juegos de enigmas, metafóricos y parabólicos que poseen los mitos. Los ejemplos están claros asentándose en la tonalidad profética del coro griego, o del héroe, o incluso del dios.

De esta manera es que podemos comprender que la materia especial del mito junto a su fondo relativamente “histórico” es aquello que Kerényi enclavó en las categorías *mythologiai* – *mythologemata*. La primera contiene el tema, la idea (v. g. el mito de Edipo) y la segunda representa la estructura misma del texto narrado.

A partir de estos postulados teóricos, queremos estudiar cómo y de qué manera se han interpretado o incluso reinterpretado ciertos mitos del teatro clásico griego, y así transferidos como materialidad poética en la dramaturgia latinoamericana. Dicho de otra forma, se pretende llevar a cabo el análisis de un cuerpo dramático (en específico que se condensa en el teatro latinoamericano hoy) y entender cómo “reinterpreta” la tragedia antigua y clásica griega o además hace un nuevo modelo de lo trágico⁶. Para ello en este trabajo nos serviremos de un drama y dos “tragedias”⁷ del autor venezolano León Ezequiel Febres-Cordero contenidas en el volumen *Teatro* de editorial Verbum, a saber los textos *El último minotauro* (1999), *Clitemnestra* (1999) y *Penteo* (2002). Aunque de los tres textos mencionados solo haremos énfasis (por razones lógicas de espacio del trabajo) en *El último minotauro* en el entendido de que las tres resumen el valor categorial que poseen los mitos en su estructura.

Nos proponemos pues así, abordar cómo ha sido la construcción de ciertos modelos teatrales y escénicos clásicos que se escenifican a través de los mitos griegos en el teatro latinoamericano, ya que según el propio Febres-Cordero, “Los griegos no hablaban de mitos. Ellos lo que hacían era hablar en mito”⁸. Y a partir de allí, preguntarnos si (en todo caso) podríamos asegurar que un mito no se habla, sino que emblemáticamente se cuenta. La “ciencia de la mitología”⁹

⁶ Entendiendo aquí lo trágico en el sentido griego, y no por ejemplo, en el sentido isabelino.

⁷ En referencia a *El último minotauro*, León Febres-Cordero nos presenta esta obra en realidad no como una tragedia sino como un drama satírico.

⁸ Agathos 2010: 76.

⁹ Kerényi, K., B. Kiemann, B. 2011.

expondría entonces que la verdadera corriente de todo mito se asegura a través de sus posibles combinaciones o variantes, las cuales dan a la representación del mismo una reticente y obstinada reiteración/repetición de los acontecimientos, fórmula narrativa que se trastoca en tiempo y espacio.

Al contrario de lo que algunos pueden suponer, un mito no se rompe, no se corta, se reconstruye *ad eternum*, incluso (si se quiere) metamorfoseándose incansablemente hasta la saciedad. A la vez que la permanente recursividad de las narraciones que trasiegan en un mito lo mantienen vivo y lo fijan en la memoria colectiva como un sello acaudalado de arquetipos, imágenes, símbolos y estructuras “místicas” y sagradas, la dramaturgia parece ser un género especial hoy en día para la reconfirmación del texto mítico que es en sí un texto sagrado. ¿Serán entonces estas formas las que nos permitirán reconstruir la estructura narrativa usada en el teatro clásico antiguo como una historia sustantiva y real? ¿El teatro reconstruye un modelo vivido o toma estas fuentes para reconstituirse como un modo de (re)presentación de “lo real” en escena? ¿Es posible hallar una reinterpretación de lo mítico en el teatro latinoamericano contemporáneo que se corresponda en profundidad con las formas del teatro griego antiguo?

Históricamente, tanto como en otras tradiciones teatrales, ha habido en América Latina un cúmulo de “representaciones”, textos dramáticos y puestas en escena que se han acercado “vorazmente” a los temas de la mitología, tanto aquellas que corresponden a la esfera de lo tradicional, autóctono y popular, como las que se fundamentan en los mitos griegos. A partir de allí, este aluvión de construcciones poéticas junto con sus respectivas formas espectaculares nos remiten directamente (aunque sin quererlo) al furtivo intento de rastrear el carácter metafísico de la “existencia”. En este sentido debemos decir que el mito se revierte como un controvertido discurso pleno de inestabilidad.

En el texto de Karl Kerényi, se hace referencia al, aún todavía, carácter incomprendido de la cultura minoica. El autor húngaro toma esta idea a partir de que al hacerse la pregunta por la existencia de un dios griego o uno cristiano (por supuesto basado en la fundamentación de ateísmo filosófico nietzschiano), el filósofo-filólogo alemán ha traído hasta los lectores la cuestión fundamental para entender el problema de la raíz de la cultura griega. Esto significa que el conflicto surgido a partir de aquí (según entonces apunta Kerényi) es que sin antes poder “responder a la pregunta “¿qué es dionisiaco?” los griegos serán del todo desconocidos e inimaginables (...)”¹⁰.

No obstante, aquí no está, al menos desde la perspectiva hacia la queremos orientarnos, la fundamentación de nuestro problema. No queremos desplazar el lugar esencial del conflicto escénico al marco de lo que fue la cultura minoica

¹⁰ Kerényi. *et al.* 1998: 9.

(subyacente como un origen epistemológico de, a su vez, la cultura cretense¹¹ y en consecuencia de la gran cultura griega) y de lo que para ella fue el drama (es decir: la tragedia). En realidad lo que se quiere afirmar es que el carácter encubridor que poseen las fuentes de los mitologemas desvían la atención del centro arquetipal de la cuestión, poniendo todo su énfasis, única y solamente, en la narración. Y que si bien la acción escénica está contenida en el relato, el fluir de lo trágico es la suspensión inmanente que propala el conflicto a través del acto narrado. El teatro es *in situ*, y no antes o después. No obstante, debemos advertir que no es que el mito quiera desviar la atención del que escucha el relato, es simplemente que la superlatividad de lo narrado da al mito un carácter sagrado, místico y religioso.

Estamos pues en una encrucijada de caminos, ya que el mito se revela como una suerte de narración que oculta algo en su fondo (recordemos nuevamente a Edipo ante el oráculo); y en segundo lugar, el mito devela el poder místico de su propio correlato. Dicho de otra forma, lo que se narra no es lo esencial, sino lo que oscuramente subyace en lo profundo de lo narrado, pero a lo que no podemos acceder, sino es a manera de “acertijo”, o de incógnita, formulándose en una narración. En *Helena* de Eurípides la obra es en sí la revelación de esta estructura, que se adosan al texto como estructuras isomórficas, mantenidas en fusión por un hilo narrativo, y llevadas en camino por la conexión textual. Veamos que lo primero que ha hecho Eurípides es colocar una historia como “puntapié” inicial del texto, pero no como conflicto escénico sino como espacio de desarrollo del texto:

Helena - He aquí las bellas ondas virginales del Nilo, que, en lugar de la divina lluvia, riega los campos y el país de Egipto cuando la blanca nieve se disuelve. Proteo, cuando vivía, era el rey de esta tierra, habitaba en la isla de Faros y sería soberano de Egipto. Había desposado a una de las doncellas marinas, a Psámate, después de dejar ésta el lecho de Éaco. Y engendró dos hijos en su palacio, un varón, Teoclímeno, [llamado así porque honró a los dioses todos los días de su vida], lo y una noble doncella, Ido, delicia de su madre mientras fue niña, y a la que, una vez llegada a la edad oportuna para el matrimonio, la llamaron Teónoe, porque sabía las cosas divinas, lo que es y lo que será, prestigios heredados de su abuelo Nereo (1-15).

De manera que no somos la historia, somos el efecto camuflador de la narración propiamente dicha. Coloquemos rápidamente un ejemplo para poder mirar este aspecto mas en concreto. En *El último Minotauro*, el personaje de Ariadna dice:

¹¹ *Ibid.* 19.

La imaginación es como una línea de crédito en un banco. Si nos la cortan, vamos a tener que ponernos Teseo y yo a imaginarnos a nosotros mismos. Nos veremos las caras, nuestras verdaderas caras. Si el Minotauro dice la verdad, una vez fuera del mito dejaremos de ser quienes hemos sido para ser quienes somos en realidad¹².

Ahora bien, el efecto transformado de la narración mítica posee un poder absoluto de trascendencia al punto de que se desplaza en tiempo y espacio sin percatarse de su posteridad. Todo mito no surge a posteriori, sino a priori, está en el centro de una imaginación inconsciente que se muestra por anticipado. Porque al escuchar el mito (a través de la narración) hay una suspensión de la temporalidad. Dicho de otra forma ante el mito estamos en un antes que se puede transformar en un después. El ejemplo típico de esta idea es Edipo. En *Edipo Rey* la anticipación del oráculo no es una prevención para Edipo. En realidad el oráculo revela las palabras oscuras del mito. Matar a su progenitor y traicionarlo además no con el amor filial, sino con el cuerpo de su madre, es la ruptura de una ley sagrada que los humanos por lo general están tentados a transgredir. Acaso alguien podría creer que Edipo no está consciente de ello. En nuestra tesis lo está, y es precisamente esta causa oculta, no el amor a su madre sino el amor al cuerpo de su madre, y por consiguiente la sustitución del padre por él mismo, que lo lleva al cometido del parricidio y posteriormente al incesto, hecho que como todos sabemos el oráculo le ha revelado. Es pues una escritura sagrada que resulta imposible de romper. Así nos lo hace comprender Silvia Elena Tendlarz, cuando afirma:

Lacan presenta en el *Seminario 4* un triángulo inédito hasta entonces. Rompe la pretendida armonía de la relación madre-hijo y afirma que la madre nunca está a solas con el hijo: entre uno y otro siempre está el falo. El niño cobra un valor fálico al identificarse con el objeto de deseo materno. (...) El falo¹³ aquí es definido como un significado, tiene un valor imaginario que se introduce en la metonimia del deseo de la madre. A partir de la distinción entre castración, frustración y privación, Lacan ubica a la frustración como centro de la relación madre-hijo. Pero, añade Miller (“El falo barrado”, *Elucidación de Lacan*, 1998), aquí lo más importante es la frustración de la madre como mujer¹⁴.

¹² Febres-Cordero 2010: 25.

¹³ Aquí se refiere al padre. Hemos suprimido una oración a efectos de nuestro tema que versa lo siguiente: “El cuarto término de esta relación es el padre.” Véase Tendlarz (2011): <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Sobre-mujeres-madres-y-ninos/320/Lo-que-una-madre-transmite-como-mujer>.

¹⁴ Tendlarz (2011) <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Sobre-mujeres-madres-y-ninos/320/Lo-que-una-madre-transmite-como-mujer>.

Edipo como todos los hombres ha violado una ley sagrada. En efecto ha violado la ley, “lo que no se toca”, “lo que no se puede ver”¹⁵. Pero esto son dramas humanos, lo trágico mismo reside en el hecho y en la acción. En el incumplimiento del deber. Lo trágico del mito (y he allí que el teatro se hace susceptible de portar esta discursividad) está en la narración propia, narración que en tanto tal es escénica y porta teatralidad.

ALGUNAS REFERENCIAS LATINOAMERICANAS AL MITO EN EL TEATRO

En este punto no nos vamos a extender demasiado, solo queremos hacer una brevísima muestra de cómo en otros autores ha tenido influencia el mito, lo trágico en el teatro latinoamericano. Viendo pues como se ha escrito desde los mitos griegos hasta los mitos propiamente latinoamericanos. A través de la historia del teatro podemos rápidamente ver la trascendencia que tuvo la tragedia griega y sus influencias en la dramaturgia occidental. En el teatro latinoamericano su repercusión también ha sido honda, por supuesto con otros matices y otras metáforas, pero igualmente plena de significación. Así que con el objeto de mostrar solo algunos ejemplos que pueden llevar a ver cómo se han producido y que ello nos de una pequeña muestra de la repercusión que han tenido en nuestro teatro, podríamos nombrar algunos textos y autores que han mirado desde distintas perspectivas el tema. Entre otros los textos que a continuación nombramos: *Medea en el espejo* de José Triana (Cuba, 1960)¹⁶; *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968); *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez (República Dominicana, 1968); *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (Argentina, 1969); *La pasión de Penthesilea* de Luis de Tavira (México, 1988); *Taquilla para palabras no dichas* de Johnny Gavlovsky (Venezuela, 1992); *El ángel de la culpa* de Marco Antonio de La Parra (Chile, 1996); *Antígona* de José Watanabe (Perú, 2001); *Electra Shock* de José María Muscari (Argentina, 2003); *Antígona y actriz* de Carlos Satizábal (Colombia, 2008); *Música de Balas* de Hugo Salcedo (México, 2012); *Yocasta* de Héctor Levy-Daniel (Argentina, 2012); etc. Dos casos emblemáticos por lo representacional en el contexto de la literatura hispanoamericana son *Los reyes* de Julio Cortázar (Argentina, 1970) o *Rayito de Estrella* (1929), *Kukulcán* o *Soluna* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias.

[A]sturias como el creador de un teatro-mito moderno latinoamericano influido por las ideas surrealistas, el cual intenta configurar sobre la escena un realismo ‘mágico’ o ‘mítico’ que presenta claras afinidades con el aproximadamente simultáneo concepto del ‘théâtre mythyque’ (‘magique’ o ‘métaphysique’)

¹⁵ No en vano recordemos que después Edipo se quitará los ojos como auto castigo del delito cometido.

¹⁶ Estamos tomando la fecha de la primera edición y publicación de las obras.

desarrollado por Artaud en su *Théâtre de la cruauté*. Especialmente cuadra esto para el ya mencionado proyecto de Artaud *La Conquete du Mexique* (1932) para el que, junto con fuentes históricas, utilizó también claramente el *Popol Vuh*, mencionado por él más tarde con frecuencia pretendiendo en la escena una síntesis no ilusionista entre realidad, mito y magia¹⁷.

La referencia de Asturias es importante vista desde la perspectiva a través de la cual Asturias trabaja, no sobre la base de un mito griego, sino a partir de temas puntuales que “[s]e corresponden, con la concepción mítica de *Kukulcán* [...]”¹⁸ y su relación con las culturas autóctonas a través de los mitos mayas-quiché.

Lo que hace generalmente cada uno de los autores es que trastoca la estructura fundamental y básica del propio mito y la utiliza de acuerdo con sus lecturas y expectativas. Pero claro que esto supone también construir otra raíz dramática. No obstante, sea que se utilice el mito griego, sea el latinoamericano, el teatro apunta a desmontar la base principal de la narración y utilizarla en su propio beneficio, otorgándole en ocasiones un mayor sentido de teatralidad al drama y haciéndolo por supuesto más trágico. La tragedia no es una estructura que surja por sí sola, viene del propio drama. Es este último que progresivamente y de acuerdo con el desenvolvimiento de los actos se va transformando en tragedia.

MYTHOLOGIA – MYTHLOGEMA (MYTHOLOGEÍN)

Desde Platón hasta nuestros días muchos nos han planteado las problemáticas del mito en la historia del pensamiento, entre los más importantes podemos nombrar a George Steiner, Mircea Eliade, *El mito del Eterno Retorno* (1972), Roland Barthes, *Mitologías* (1981), Lévi-Strauss, *Mito y significado* (1987), *Antígonas* (2000), Bronisław Kasper Malinowski, Frederich Nietzsche, Karoly Kerényi. La cuestión de la mitología es central en la filosofía e incluso por supuesto en la historia.

Hay una problemática de fondo que deseamos resaltar inicialmente y está en relación con lo que Lévi-Strauss nos plantea sobre el problema del significado y el mito. Es cierto que todo mito podría tener una relación isomórfica entre sus elementos que actúan junto a un trozo de sustrato de significado. Estos fragmentos, que son como restos de hilos de la historia remiten (por supuesto no tan obviamente, pero sí parcialmente) a una memoria histórica. Y así como “[n]o puede sustituirse una palabra por cualquier otra palabra, o una frase por cualquier otra frase”¹⁹ tampoco resulta posible superponer un mito frente a un hecho histórico; o más bien hacer del significado del primero, el significado del

¹⁷ Blüher 1990: 118.

¹⁸ *Ibid.* 119.

¹⁹ Lévi-Strauss 2002: 232.

segundo. Esto significa que en la base de todo mito hay frases, oraciones, estructuras lingüísticas, que son fijas y que permanecen inamovibles de la memoria. Es así como finalmente opera la construcción de un arquetipo. Esas bases o estructuras lingüísticas fijas se van “solidificando” en la estructura inconsciente hasta que se diseña el arquetipo.

Ahora bien, a pesar de ello, a pesar de sus “diferencias”, intrínsecamente tanto mito como historia también poseen estructuras que funcionan isomórficamente y que plantean bases para fundar un sistema de relaciones proclives a vincularse unas a otras. En el fondo de la cuestión, toda mitología (consecuentemente con su respectivo cuerpo de mitos, un mito no es solamente una unidad representativa de sí misma, sino una progresiva “cosmogonía”, junto a un cuerpo diseminado de historias) hace presencia un pequeñísimo y casi consustancial origen real, lo que no supone, por el contrario, que en ese cuerpo de mitos/mitologías subyace un fondo histórico formalmente significado, constituido. No obstante sin embargo que sí le otorgue un valor de “significación”²⁰. Carl Gustav Jung y Károly Kerényi definen así el valor tanto de la fuente originaria del mito, como de sus elementos constitutivos. En el libro *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del Niño Divino y los misterios eleusinos* se puede leer:

Así pues, (...) no es ya cuestión de si un mito se refiere al solo a la luna, al padre o a la madre, a la sexualidad o al fuego o al agua, sino que se trata únicamente de la paráfrasis y caracterización aproximativa de un núcleo de significado inconsciente. El sentido de ese núcleo no fue nunca consciente y jamás lo será. Sólo ha sido interpretado y seguirá siéndolo siempre, y cada interpretación que se acerca más o menos al sentido oculto (o –desde el punta de vista del intelecto científico– al sin-sentido, lo que viene a ser lo mismo) siempre ha reivindicado para sí, no sólo verdad y validez absolutas sino al mismo tiempo reverencia y devoción religiosas²¹.

En las tres piezas de León Febres-Cordero, el orden irrestricto de la narración escénica precisamente funciona como una estructura de conjuntos paralelos. Los conflictos y el desarrollo de las anécdotas se equiparan (aunque opuestas en conflicto unas de otras) de manera idéntica proveyéndose de sentido en tanto y en cuanto puede ser interpretado. A su vez, este mismo orden isomórfico, antes planteado apunta (por supuesto que no en la idea propia de la escritura dramática) a crear una semblanza de la historia, que tiene su punto de partida en la base de la estructura arquetipal del mito. Tal como afirma Lluís Puebla “no es importante la naturaleza de los objetos pero sí lo es el de sus

²⁰ Cf. Lévi-Strauss, C., Arruabarrena, H. (1987), *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.

²¹ Jung *et al.* 2004: 101.

relaciones”²². Dicho de otro modo, Febres-Cordero enfrenta a sus personajes polarizando las situaciones y procede tal como el mito mismo con la re-escritura de este (reiteramos lo anteriormente expresado *ad infinitum*). De tal forma que en su teatro el mito organiza la estructura de la historia como si esta fuera un palimpsesto y a la vez superpone capas sobre capas de texto de manera que en la progresión del drama oculta paulatinamente la fuente de su sustentación, la base de su episteme. Veamos algunos ejemplos de ello. En el monólogo de Teseo (*El último minotauro*) se hace referencia a ciertas “actitudes” de Ariadna y su relación con el mundo. Teseo afirma:

EL PROBLEMA BÁSICO de mi relación con Ariadna es su inconformidad y que vive en las nubes, siempre buscando lo que no se le ha perdido. Con unas expectativas descomunales. Y no se adapta. Quiere cambiarlo todo, revolucionarlo todo, pero no sabe qué quiere a cambio. Bueno, si uno le pregunta, dice cosas como “ser feliz”, “hacer lo que me da la gana”, “ser famosa”, pero nunca dice cómo lo va a lograr²³.

Pero un rato antes, Ariadna ha deconstruido y construido no solo los fueros de Teseo, del laberinto y del Minotauro, sino también de sí misma. En este juego de espejos paralelos, isomórficos, cada uno habla del otro reproduciendo el valor singular de la palabra en la metáfora subyacente del mito. En otros términos, se dicen entre sí “hasta del mal que van a morir” y suspenden así el exíquo del juego de la palabra, la fuerza exterior por la fuerza interior que los mueve. Por ello Ariadna no es menos imprudente que el Minotauro, o que Teseo, cuando, citemos:

Nos veremos las caras, nuestras verdaderas caras. Si el Minotauro dice la verdad, una vez fuera del mito dejaremos de ser quienes hemos sido para ser quienes somos en realidad. Pero para mi no hay, no puede haber ya otra realidad que la del mito. ¿Cómo nos las arreglaremos para seguir siendo Ariadna y Teseo sin ser Ariadna y Teseo? ¿Cómo haremos para mantener viva la ilusión de un final, cuando nos liberaremos de todo?²⁴

Este sentido de doble identidad: mostrarse como uno, cuando en realidad somos siempre los otros, los otros escondidos bajo máscaras es precisamente la angustia que lleva a Ariadna, la de Febres-Cordero, a estarse sujeta solamente a la realidad que el mito le otorga. No tanto, porque la historia central que envuelve el relato sea de consideración ineludible, sino simplemente porque el

²² Puebla 2009: 4.

²³ Febres-Cordero 1999: 31-32.

²⁴ *Ibid.* 31.

mito representa el sustento de su existencia y le garantiza la continuidad de la verdad. La angustia, la inquietud que vive Ariadna por el ¿quiénes seremos? Está presente ante la indiferencia parcial de Teseo hacia ella. Ariadna no lo sabe a ciencia cierta, pero lo presiente.

En el relato original, el valor de Ariadna parece estar supeditado a la fuerza de Teseo (un hombre que por demás no aspira al amor de Ariadna sino el hilo conductor de su destino) aunque está claro que, en una de las versiones, Teseo abandona a Ariadna en la isla DÍA porque era (según Kerényi) la isla nupcial de Dionisios, y ella sólo proporciona a este valiente el medio a partir del cual Teseo podrá volver salir del laberinto.

Es cierto también que Ariadna supone el amor de Teseo y a la vez el amor del Minotauro. La capacidad seductora de la mujer es un motivo que parece estar presente en muchas de las tragedias griegas, Medea por Jasón, Antígona por Hemón, pero también Electra por su padre, Yocasta la madre de Edipo por Edipo mismo, etc. Aquí la Ariadna de Febres-Cordero también juega sobre el interés del deseo que su cuerpo proporciona a Teseo. En uno de los fragmentos donde Febres-Cordero pone énfasis sobre el tema de la corporalidad y la capacidad de seducción de la mujer, Ariadna explica:

Ser Ariadna en el mito es ser el cuerpo de Ariadna. Y, ¿qué se hizo mi cuerpo, mi cuerpo verdadero, mi cuerpo de niña alegre y despreocupada? Que me olvide de él, me dijo un día el Minotauro. Que aquí, en el mito, el cuerpo no es de carne y hueso, es otra cosa, más bien como una energía de la imaginación²⁵.

O un poquito más adelante:

Un cuerpo que aún siente los besos que nunca me dieron, los abrazos a los que no me entregué, las noches que aguardé, inmóvil y perfumada en la cama, hasta la madrugada, a que no llegara nadie²⁶.

porque el mito atenta contra toda voluntad de cuerpo. La angustia de Ariadna por el cuerpo de Teseo, y en lo oculto también por el cuerpo del Minotauro, atiende a una necesidad lacaniana de construcción de la subjetividad. El cuerpo en tanto un *en-sí* es como consecuencia de esta inmaterialidad una subjetividad. Está claro que ni el dramaturgo, ni el personaje son capaces de elaborar (teatralmente hablando) esta disquisición. No porque no lo pudieran hacer, sino simplemente porque este no es su fin, su destino. O al menos no lo hacen como materia filosófica, ya que el personaje es un vehículo incorpóreo que se materializa desde la experiencia del actor. Esta ausencia metafísica del mito, o

²⁵ *Ibid.* 26.

²⁶ *Ibid.* 26-27.

del mito como revelador no sólo de la experiencia, sino de la existencia nos la termina explicando una vez más Ariadna, cuando un fragmento más adelante de los citados previamente dice:

Y, ¿qué se hizo mi cuerpo, mi cuerpo verdadero, mi cuerpo de niña alegre y despreocupada? Que me olvide de él, me dijo un día el Minotauro. Que aquí, en el mito, el cuerpo no es de carne y hueso, es otra cosa, más bien como una energía de la imaginación²⁷.

Pero el mito no es tragedia de ninguna forma. El mito es sólo eso mito, una historia singular, significativa, pero que figura en el inventario de la memoria de manera un tanto borrosa. Lo que deviene en trágico es sí, el resultado a posteriori, aunque su esencia sea puramente irreductible. De tal manera que como característica central se ponen en juego así dos categorías importantes para la constitución de su tragedia; en primer lugar aquello que se denomina como: *Menschein* (Ser-hombre) y en segundo lugar el *Dasein* (constituirse en sí). Ambos elementos-categorías están interconectados interna, intrínseca e interiormente, y esta tríada (que es similar en su conjunto, pero diferente a la vez) se vincula a través de la pulsión y el deseo.

Esto significa, por un lado, ser o constituirse en una presencia en el mundo (tanto Ariadna, Teseo y el Minotauro así lo desean imperiosamente), y por otro, interrogar la inmanencia de ese significado (de la misma manera para sí, como para los otros). En la obra, tanto *Menschein* como *Dasein* se bifurcan entre los tres personajes, que enfrentados en un conflicto solo resoluble por el valor de fuerzas superiores, les pone en juego a través de sus propias pulsiones. El mito del Minotauro tiene para ese doblez: mentira y realidad, sueño y creación. El ejemplo central nos lo trae una vez más la propia Ariadna, cuando afirma:

Llevo mucho tiempo esperando a que Teseo me libere, llevo siglos esperando por mi libertad. Quiero ser la absoluta dueña de mis actos: hacer, por fin, lo que me dé la real gana, sin que nadie se meta en mis asuntos. Estoy harta de que todo sea como dice el Minotauro. Estoy harta y amargada de hilar e hilar para que nunca pase nada. Son miles de años, miles de miles de años, millones de años sin que nada pase de verdad. Y no es posible que después de tanto sacrificio, resulte que esto no sea más que un cuento, un cuento ridículísimo, además. Porque eso de que yo esté aquí eternamente hilando el hilo con el que Teseo estará eternamente buscando a un Minotauro que va a estar eternamente “un pasito más allá” de su perseguidor... eso es de una ridiculez supina. Y sin embargo, heme aquí, incapacitada para hacer otra cosa, paralizada por completo, alelada. Y ya no aguanto más. El Minotauro me

²⁷ *Ibid.* 26.

dice que son frivolidades, pero quiero salir a bailar por ahí hasta las mil y una, quiero que alguien me mire con ojos de embeleso y me quiera raptar para sí, y me arrebate, y me enamore y me transporte a todos mis sueños irrealizados... y que ese alguien, ese desconocido, sea, por supuesto, Teseo. Mi detestado Teseo. El hombre que me arruinó la vida, que me engaña una y otra vez, que me promete la redención salir del laberinto, salir del laberinto para siempre y ser rica, muy rica, con limousines enormes, con todas las casas que quiera regadas por el mundo, con trajes y carteras y zapatos y todos los accesorios de Chanel. Ese hombre maldito no da pie con bola. No se entera ni de lo que está pasando en el laberinto. Sin embargo, su imbecilidad me mantiene intacta, me mantiene Ariadna, me permite seguir siendo inconmensurable, siempre a punto de ser redimida²⁸.

Menschein es también caerse, de lo que se puede deducir que resulta necesario descender para poder ser, para constituirse. Puesto que el hombre ya no puede comportarse como un “sujeto”, es una persona venida a menos, y de ningún modo es un sujeto nietzscheano (léase: superhombre), de allí que Teseo caiga, irremediabilmente en la catástrofe. No obstante es un hecho que no le sobreviene solo a Teseo, también ocurre con el Minotauro y Ariadna quienes también caen. Y, solo cayendo, yendo abajo, derrumbándose, tumbándose, solo así podrán levantarse (*Dasein*). Es por ello que la catástrofe no es en el sentido de lo trágico, un final total. Para nosotros corresponde al espíritu agonístico que dominaba entre los griegos y que Febres-Cordero lo pone en práctica constantemente con sus personajes en cada una de las obras mencionadas al principio. Aquí vamos a dar un breve salto para ejemplificarlo desde la tragedia de *Clitemnestra* (2010), cuando Egisto hablando de su propio drama de vida y tratando de explicar por qué pone afrentas a su relación con Clitemnestra, por qué en la vida diaria de los amantes se han impuesto ese destino incólume, agonístico en el que a pesar de odiarse deben, deciden permanecer juntos, dice: “(...) y desde el hueco fondo de su desesperanza surgió, como un incontenible torrente de osadía, la terca pasión de Clitemnestra por el novio de su hija”²⁹ o un poco antes ha dicho: “Ella me odia, pero el odio es una de las formas del amor, su forma más secreta, más intensa, más permanente, la que más nos ata al otro”³⁰. Está claro que Febres-Cordero utiliza este procedimiento casi con cada una de sus obras. El sistema consiste en “reencarnar” el conflicto de sus personajes en la fuente original del mito y de lo trágico, pero en esencia a través del relato. Esto entendemos que lo hace con el objetivo de lograr la cualidad dramática que el texto teatral exige (por un lado); y por otro retoma este sentido doble que “caída-ascenso-caída” o

²⁸ Ariadna, Escena II: *Ibid.* 25.

²⁹ Monólogo de la Escena IV, Acto I: *Ibid.* 50-51.

³⁰ Monólogo de la Escena IV, Acto I: *Ibid.* 50.

lo que es lo mismo las categorías de las que venimos hablando *Menschein-Dasein*.

En *El último minotauro* ocurre otro tanto. La fuerza dialéctica del *Menschein-Dasein* se impone en los personajes y frente al carácter de los personajes. Aunque en la pieza procedimentalmente no resulte así, sino todo lo contrario. Veamos por ejemplo la crisis de derrota que sufre Ariadna al verse totalmente embrollada en su propia madeja de conflictos, citemos:

Siempre había soñado con el Minotauro, con Teseo, con mi hilo, con el laberinto ... pero empecé a soñar con las sombras indefinidas de otros personajes. Uno de ellos era el de una princesa a la que un vestido envenenado le consumía el cuerpo. Fue una pesadilla terrible. Comencé a considerar más seriamente la posibilidad de la existencia de otros mitos, otros mitos fuera del nuestro. Mitos enteramente distintos al laberinto en que nos encontramos los tres aquí, pero relacionados entre sí. La idea de la existencia de una serie de mitos comunicados en cadena basta el principio de los siglos me parecía atroz. Aún no la acepto del todo: termino pensando que es un invento del Minotauro, una audaz artimaña de su parte para confundirnos y escapar de Teseo. Sin embargo, de ser así... de haber otros mitos, otros habitantes de mitos, entonces tendría que reconocer que yo, Ariadna, soy un personaje más de un mito cualquiera. Y no Ariadna, ¡Ariadna!, la única, la Sola, la Paciente, la Ariadna de toda la vida. La que espera a que un día todo cambie, cuando Teseo le muestre la negra cabeza ensangrentada del Minotauro, y pueda salir de aquí, salir de este laberinto para siempre, y comenzar a vivir, a vivir la nueva vida, la vida verdadera, esa que nos ha sido prometida si le damos caza al Minotauro. Y esa vida que tanto ansío, ese anhelo por la vida que llevaré cuando ya no esté atrapada en un mito, es mi vida de Ariadna³¹.

Así podemos ver que las pérdidas son siempre una consecuencia de la pulsión y del síntoma. Lo que nos hace presumir varios elementos constructivos de esta tragedia moderna:

1. Todo mito es una inversión;
2. Si, como nos explica Jung, “Todo cuanto está en el inconsciente quiere llegar a ser acontecimiento, y la personalidad también quiere desplegarse a partir de sus condiciones inconscientes y sentirse como un todo”³², entonces la actuación del imaginario es la elaboración de ese inconsciente.

Es desde este lugar a partir del cual surge precisamente esa duplicidad en la pregunta. Todo el mecanismo propositivo del plan escénico y dramático se sostiene (en el interior del texto) sobre la base propiamente dicha del mito en

³¹ Febres-Cordero 2010: 24.

³² Jung 1971: 17.

tanto tal. El mito representa una caída, una pérdida y una angustia a futuro, Edipo nos lo ha reconocido claramente y aunque conoce su destino ulterior decide emprender viaje, entre otras cosas, motivo de la vergüenza que le aviene tener “conocimiento” tanto del asesinato de padre, así como de llevar a cabo una relación incestuosa con su madre. No obstante, no es inversamente proporcional a la representación en el texto de Febres-Cordero. En el caso del dramaturgo venezolano, en realidad el Minotauro siempre ha estado en el mundo de abajo y sucumbe en este, por el empecinamiento de Ariadna, la tozudez de Teseo, la voluntad humana que es capaz de arrasar con todo frente a la inteligencia y sabiduría de los dioses. La estructura dramática de la tragedia muestra al fin la poderosa convicción que lleva en sí su discursividad: diálogo y subtexto están bien “agarrados de la mano” porque el mito sólo tiene algunas vías para explicarse a sí mismo. Y en medio de la derrota que sufre el sujeto en el contexto de su existencia, reafirmando la voluntad por encima de todas las cosas en el sello superhombre-*agón* los personajes no solo son capaces de enfrentarse con su propio destino, sus dudas, sus ausencias, sus dolores, sino que son capaces también de ir más allá de sus límites y hacer frente también al otro en las diferencias.

El Minotauro, a pesar de que frecuentemente ha sido atacado (tanto por Teseo como por Ariadna), aún se considera fuerte, no nos lo dice, pero así lo muestra y así igualmente Febres-Cordero lo pone dentro del relato. Lo hace con una voz. Le da voz a un personajes que históricamente no solo ha permanecido oculto en el laberinto, sino al que no se le ha permitido hablar, “contar su versión de los hechos”. Y como tal esta es una voz que otros (ya habíamos hablado de *Los reyes* al inicio de este trabajo) no muestran, porque tanto en el mito, como en su diversas representaciones, el Minotauro es un ser mitológico “mudo”, o al que se le obliga a permanecer “mudo”. Esta situación no hace más que delatar en su textualidad una fuerza que proviene de la conformación por una cierta aristocracia. Los elementos conflictivos del drama empiezan a funcionar, no a partir del pretexto dramático (sustrato propio del mito) sino en función de la ley que mueve a sus personajes. Veamos entonces el ejemplo que en la cuarta y última escena de la pieza, que corresponde con el segundo monólogo del Minotauro, este nos asegura:

COMO TODOS LOS DIAS cuando empiezan a cantar los primeros pájaros en las suaves copas de los cipreses, y el cielo es una delgada manta humeante que se deshace, ya he tomado mi asiento aquí, en el centro del laberinto. Pero esta vez tengo miedo. Últimamente no logro dormir más que unas cuántas horas, y me despierto a cada rato sin reconocer dónde estoy. Quisiera pasar el día echado, pero no aguanto mucho esa postura tampoco. Es la espalda, que ya no me sostiene y se resiente, como si hubiera cargado sobre ella todo el peso del laberinto. Han terminado por consumirme estos muros que el tiempo se ha encargado de reforzar, y que han estado temblando toda la noche. A través del boquete que se abrió en uno de ellos se ve una hilera casi infinita

de minotauros que se extiende y serpentea como un riachuelo y se pierde en lontananza. Los he visto erguirse y resoplar y patear iracundos, blandiendo negras y gigantescas hachas dobles, hambrientos de la tierna carne de los sacrificios que se les deben. Minotauros que braman con la fuerza y el estrépito de mil terremotos juntos. Me acuclillo dentro del boquete para disimularme en el muro y, tal vez, evadir la embestida del furor divino que ya sacude la cima de los montes más lejanos. El temblor de tierra viene anunciado por un alboroto de ruidos metálicos, de ritmos extraños que provienen de los últimos arrabales, de chirridos y de golpes de tambor. La algarabía de los sangrientos cazadores anuncia que ha llegado el momento. ¡Viene, viene como un ahogo liberador, con la fuerza de un zarpazo, el momento que pensé que no llegaría nunca porque Teseo no daría conmigo, porque Ariadna no lo dejaría! ¡Pero el momento ha llegado, lo anuncian ya los bramidos, lo anuncia el olor de la sangre que está apunto de ser vertida! ¡Qué lástima me da sentir que sería posible postergar este instante, respirar un poquito más antes de que las altas sombras de las hachas oculten el tenue cielo de la madrugada! De cuclillas, dentro del boquete en el muro, no quiero cerrar los ojos para abrazar con la mirada, por última vez, la suavidad de las lejanas colinas sagradas y los tiernos cipreses, delgados como cirios, y la luna, la piadosa luna que se tiñe ahora de la sangre que brota de mi cuello cuando, volteado en seco el testuz hacia atrás, me degüellan y descuartizan. Como un eco, el golpe se repite y me desgarran el vientre para sacar las entrañas y ponerlas al fuego, y me arranca las piernas y los brazos, y hace crujir mi espalda como cruje el espinazo de un cervatillo bajo la garra del leopardo. La cabeza aún se mueve y en el aire los ojos abiertos del pelele beben las últimas imágenes amadas, y sus oídos los últimos bramidos, los balbuceantes bramidos que cobraron vida propia antes de sucumbir, mientras la sangre lo purificaba todo: el barro, las piedras, las dulces laderas de olivos y más allá, el mar dormido, y por encima de las altas cumbres la manta humeante de la mañana. Chillando y voceando resuena por el valle la salvaje algarabía, mientras la danza serpentea y se pierde en la distancia. Chillando y voceando, las estrellas enrojecidas caen como hojas en el firmamento. Sobre una vara, en el centro del laberinto, la cabeza de toro aún chorrea sangre³³.

Y tanto en Ariadna, así como en Teseo o en el Minotauro, Febres-Cordero siempre nos pone a uno como espejo de otro. Pero también este recurso lo ha hecho en las otras de sus dos piezas que por falta de espacio no hemos trabajado aquí. Lo ha hecho con el personaje de Clitemnestra y Egisto, en *Clitemnestra*; o con, por ejemplo, Penteo y Ágave en *Penteo*.

Finalmente, se debe hacer notar que Febres-Cordero toma los relatos más antiguos, accede a las referencias esquileanas apartándose del camino central a lo que nos ha propuesto Esquilo, y lleva la “historia” un poco más allá, desde

³³ Escena IV, último monólogo de la obra, y segundo del Minotauro: Febres-Cordero 2010: 34-35.

el mismo instante en que trastoca la fuente básica ritual y religiosa que tratan de inspirarnos obras como la esquiuleana. Hace un juego de doble inversión, y puestos espejo contra espejo, la imagen se multiplica *ad infinitum* perdiéndose la esencia básica de la verdad. El mito sustrae y contrae la historia para depositarla en el inconsciente colectivo de toda la comunidad. Retoma no solo al personaje y a la obra para redescubrir las metáforas de una construcción “de sujeto/de sujetos”, en tanto una realidad propiamente individual, sino que también redescubre la memoria colectiva de nuestros países. Así por ejemplo en el primero de los 4 monólogos presentados en *El último minotauro*, el Minotauro dice: “LO TENGO CLARO. Lo tengo clarísimo. Yo no soy un Minotauro, menos aún el Minotauro. Yo sólo me Presto al juego, a hacer de, a Pretender.”; y acto seguido Ariadna (en el segundo de los monólogos) dice: “NO TENGO NADA CLARO. No tengo claro ni siquiera si seguiré siendo Ariadna. El Minotauro me ha hecho perder hasta esa elemental certeza. Dice que sólo somos actores”³⁴; o en el tercer monólogo, nos apela Teseo: “LO QUE NO TENGO para nada claro es cómo vamos a llegar a fin de mes. No me puedo explicar en qué se nos fueron los reales. No sé ni con qué vamos a cubrir el pago mínimo de las tarjetas”³⁵.

Tal como ya hemos aseverado, el mito siempre lleva consigo un mensaje oculto y al mismo tiempo una moraleja, que convierte a la “narración” de este, en un hecho fáctico. Pero la fuerza narrativa y el poder laberíntico del mitologema nos hace correr el riesgo, según lo que plantea Kerényi, de perdernos en el propio “laberinto” de la trama. El poder en sí mismo del procedimiento narrativo/dramático está en el centro de atracción de la figura del dédalo. En todos y cada uno de ellos (Teseo, Ariadna, el Minotauro) el laberinto funciona así como un eje de poder que domina sobre la figura y el pensamiento de los hombres. Todo el poder del Dios está concentrado en el orden cerrado de la estructura maciza, penetrable del dédalo pero de la que es imposible escapar cuando se quiere. Pero es exactamente allí dónde radica toda la fuerza del mitologema. Por un lado el poder de seducción y atracción que el dédalo supone, y por otro la ambición individual que domina en cada uno de los personajes que nos antepone en el camino hacia una actitud sagrado-religiosa de sumisión ante los acontecimientos. Los hombres están supeditados a los designios de los dioses, que son quienes introducen en el universo del laberinto a ellos. Tal como Kerényi nos afirma:

La amenaza, en otros términos, es perder de vista la unidad general de las facetas, dejándose atraer por las vicisitudes de las narraciones concretas englobadas en el mito, o al menos en la forma más completa y compleja que el mito asume. Es decir, existe el riesgo de seguir las numerosas “historias” en su devanarse y entrecruzarse, perdiendo el hilo continuo que hace de ellas una

³⁴ Febres-Cordero 2010: 23.

³⁵ *Ibid.* 27.

sola “historia”. Y como se ve, mucho más allá de un puro juego de palabras, esto es ya un problema laberíntico³⁶.

Febres-Cordero, tanto como sus personajes, se pierden en el esquema propio del laberinto, construyendo a través de una compleja madeja la forma de un sujeto venido totalmente degradado. En el principio originario del mitologema (el sustrato mismo del relato mítico), Teseo, Ariadna y el Minotauro son fuentes inagotables de sabiduría y pensamiento religioso. En la obra del autor venezolano estos valores están destruidos, sus palabras, sus historias muestran que vivimos en una época de decadencia. Y es que precisamente parece que la re-representación de este acontecimiento no puede redescubrirse sino por fuerza de una angustiante autodestructividad.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Todo mito basa persistente la existencia en su fuerza indestructible que es a partir de Dionisios (según nos lo explica Kerényi) la raíz de la vida misma, la base arquetipal de sus signos y símbolos son la fuente de su poder y el carácter de su irreductibilidad. Las variaciones pueden ser casi infinitas (por no querer afirmar tajantemente que lo son) pero su sentido último es reiterativo, vuelve a comenzar con cada segmento, con cada porción de vida humana. Allí reside su esencia, en esa capacidad “autocombustible” que procede de la base de su génesis. En la dramaturgia latinoamericana los mitos no se reducen a la nada, sino que al contrario actúan con la potencia y la fuerza de su propia existencia. El teatro en América Latina parece reactualizar no el acontecimiento propiamente dicho, sino el sentido último del valor de la significación de la obra misma y de la trascendencia que el relato adquiere a medida que se pierde en el pasado y trata de reactualizarse en el presente. En efecto León Febres-Cordero opera con ese mecanismo que tanto la tragedia como el mito le aportan. A pesar de ser “historia antigua” su irreductibilidad es esencial y le permite firmemente retornar revitalizando la historia no solo en su pasado más lejano, sino en el presente que vivimos.

³⁶ Kerényi 2006: 10.

BIBLIOGRAFÍA

- S/N (2010), Entrevista a León Febres-Cordero: autor de “Teatro” y “En torno a la tragedia y otros ensayos”. *Agathos: Atención sociosanitaria y bienestar* 4: 68-77.
- Barthes, R. (1981), *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Blüher, K. A. (1990), “La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano”, in Toro, F. de (ed.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Ottawa, Ont., Galerna, IITCTL: 113-131.
- Cortázar, J. (1970), *Los reyes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Eliade, M. (1972), *El mito del eterno retorno; arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial.
- Medina González, A., López Férez, J. A. (1977a), *Eurípides, Helena*. Madrid: Editorial Gredos.
- Medina González, A., López Férez, J. A. (1977b), *Eurípides. Tragedias. III*. Madrid: Editorial Gredos.
- Febres-Cordero, L. (2010a), *El último minotauro*, in *Teatro*. Madrid, Verbum: 15-36.
- Febres-Cordero, L. (2010b), *Clitemnestra*, in *Teatro*. Madrid, Verbum: 37-84.
- Febres-Cordero, L. (2010c), *Penteo*, in *Teatro*. Madrid, Verbum: 199-230.
- Febres-Cordero, L. (2010d), *Teatro*. Madrid: Verbum.
- Jung, C. G. (1971), *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Jung, C. G., Kerényi, K., Kiemann, B., Gauger, C. (2004), *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Kerényi, K. (1997), *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Kerényi, K. (2006), *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- Kerényi, K. (1998), *Dionisios: raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.
- Kerényi, K., Kiemann, B. (2011), *Imágenes primigenias de la religión griega. interpretación griega de la existencia humana IV*. México D.F.: Sexto Piso.
- Kerényi, K. (1999), *La religión antigua*. Trad. Adan Kovacsics, Barcelona: Herder.
- Lévi-Strauss, C. (2002), “El encuentro del mito y de la ciencia”, in Páez Díaz de León, L. (ed.), *Vertientes contemporáneas del pensamiento social francés: ensayos y textos*. México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales de Mejoramiento de la Enseñanza: 227-232.

- Lévi-Strauss, C., Arruabarrena, H. (1987), *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lluis-Puebla, E. (1990), *Álgebra homológica, cohomología de grupos y k-teoría algebraica clásica*. Wilmington (U.S.A.): Addison-Wesley Iberoamérica.
- Lluis-Puebla, E. (2009), *Teoría de grupos: un primer curso*. México: Sociedad Matemática Mexicana.
- Marechal, L. (1965), *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Citerea.
- Páez Díaz de León, L. (2002), *Vertientes contemporáneas del pensamiento social francés: ensayos y textos*. México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales de Mejoramiento de la Enseñanza.
- Salcedo, H. (2012), *Música de balas: texto dramático en un acto*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Steiner, G. (2000), *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.
- Tendlarz, S. E. (2011), “Lo que una madre transmite como mujer” [NEL México (Nueva Escuela Lacaniana del Campo Freudiano)]. Recuperado a partir de <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Sobre-mujeres-madres-y-ninos/320/Lo-que-una-madre-transmite-como-mujer>.

(Página deixada propositadamente em branco.)

EM ITÁLIA

(Página deixada propositadamente em branco.)

**“UN CERTO GIORNO DI UN CERTO ANNO IN AULIDE” DE VICO FAGGI.
EL MITO DE IFIGENIA COMO SÍMBOLO DE RESISTENCIA AL MAL
 (“Un certo giorno di un certo anno in Aulide” of Vico Faggi. The myth of
Iphigenia as a symbol of resistance to evil)**

DANIELE CERRATO (dcerrato@us.es)
Universidad de Sevilla, Facultad de Filología

RESUMEN - *Un certo giorno di un certo anno in Aulide* es una obra de Vico Faggi publicada en 1965. Se trata de una obra en tres actos que ya se había representado en 1963 con el título de *Ifigenia non deve morire*. Vico Faggi revisita la historia narrada por Eurípides y a través del mito de Ifigenia se enfrenta con problemáticas como la responsabilidad civil, el concepto de patria, la religión y la superstición. *Un certo giorno di un certo anno in Aulide* se transforma también en una reflexión sobre las diferentes maneras de contar y representar la historia y las posibilidades de resistir y luchar frente a la barbarie del mundo.

PALABRAS CLAVE - Vico Faggi, Ifigenia, Eurípides, sacrificio, resistencia.

ABSTRACT - *Un certo giorno di un certo anno in Aulide* is a play by Vico Faggi, published in 1965. It's a three-act play that was represented in 1963 with the title *Ifigenia non deve morire*. Vico Faggi revisits the story told by Euripides and through the myth of Iphigenia approaches to problems as civil responsibility, the concept of homeland, religion and superstition. *Un certo giorno di un certo anno in Aulide* turns into a reflection on different ways to tell and represent the history and the possibilities to resist and fight against the barbarity of the world.

KEYWORDS - Vico Faggi, Iphigenia, Euripides, sacrifice, resistance.

El personaje de Ifigenia, durante todos estos siglos, no ha tenido tantas relecturas y no ha sido llevado a la escena con la misma frecuencia que otras heroínas clásicas como Medea, Fedra o Antígona.

La historia de Ifigenia, presente en el *Agamenón* de Esquilo y en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, detrás del sacrificio de la protagonista, esconde un fuerte significado político. Hay que tener en cuenta que cuando Esquilo presenta su *Orestíada*, en el 458 a.C, Atenas está empeñada en las Guerras Delo-Áticas y es el centro de importantes decisiones políticas. También es significativo que Eurípides escriba su *Ifigenia en Áulide* en el 409 a.C, durante la última fase de la guerra del Peloponeso cuando ya tiene 80 años y se encuentra en la corte de Arquelao en Macedonia. Quizás tampoco es una casualidad que la obra de Eurípides se representará solo póstumamente, en el 406 a.C.

Ifigenia es un personaje con una fuerte connotación política porque entre los varios personajes femeninos de la antigüedad es ciertamente la figura que

mejor representa el gran vínculo que existe entre la violencia del sacrificio y el sistema patriarcal. En su mito se concentran y se unen violencia verbal, violencia física y violencia psicológica. Ya en la etimología de su nombre se encuentran dos valores fundamentales del mundo griego (γένος, 'estirpe', e ἰφι 'fuerza'). En el caso de Ifigenia, sobre todo en la versión de Eurípides, la protagonista abrazará estos valores, transformándose en el instrumento para defender y salvaguardar toda Grecia.

La búsqueda del consenso es un tema que ya caracteriza el *Agamenón* de Esquilo, donde el protagonista intenta consolidar su poder, apropiándose del sacrificio de la hija, de su dolor y su desgracia para transformarla en propaganda política y reforzar su posición. Agamenón juega con el doble papel de padre y jefe de los guerreros y se coloca la máscara que mejor se adapte a las diferentes circunstancias: es prisionero de su status de líder, de la sociedad de la honra y su papel de padre resulta una prolongación de este sistema.

En la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides la cuestión del sacrificio se transforma aún más en el símbolo del poder político masculino, y el ámbito de los afectos familiares viene tratado solo en parte. La acusación más grave que Menelao formula a su hermano Agamenón es no ser capaz de interpretar adecuadamente su papel de líder y no tener un carácter fuerte para ejercer su cargo. Agamenón, por lo tanto, queda aprisionado en la virilidad de un guerrero que tiene que mostrarse siempre fuerte e imperturbable y no puede dejar espacio a su intimidad. El sacrificio es sobre todo una cuestión ética y el jefe griego transforma su imposición en algo natural y cultural.

Con respecto al texto de Esquilo, donde la protagonista se quedaba callada sin poder gritar su dolor, en la tragedia de Eurípides, Ifigenia tiene la posibilidad de hablar, pero su discurso se transforma en un discurso declinado en masculino. De repente parece perder su visión libre y espontánea de juzgar el mundo, autocensurándose y siendo englobada por la sociedad patriarcal.

Entre otras, Anna Beltrametti (2008) destaca el significado político de la obra y sostiene que existen afinidades entre el personaje de Ifigenia y el de Antígona de Sófocles. Como Antígona se opone a Creonte y a sus leyes, Ifigenia, interpretando el papel de salvadora, intentaría compensar las carencias de su padre. Es necesario señalar que los valores y principios de los personajes son completamente diferentes. Si Antígona se pone en abierto conflicto con el poder político y elige una propia ley, Ifigenia, en cambio, se hace portavoz del mismo sistema que la rechaza. A pesar que el aspecto político presente en la obra no se puede obviar, las relecturas más importantes que se han realizado a lo largo de los siglos parecen infravalorar este aspecto y prefieren seguir otras líneas narrativas.

Algunos de los dramaturgos más importantes que se han acercado a esta figura han querido alejarse del sentido político de la versión de Esquilo y de

Eurípides¹. Racine, por ejemplo, en su versión de Ifigenia de 1642 reanuda una tercera versión del mito, donde aparece un doble de Ifigenia, Irifile, hija de Teseo y Elena. El autor francés insiste en el lado pasional de Ifigenia y cuando Agamenón, para salvarla, quiere obligarla a separarse de Aquiles, Ifigenia se dice dispuesta a morir. En el final de la tragedia será Irifile la que morirá en su lugar.

Johann Wolfgang Goethe en su *Ifigenia en Tauride*, del 1787, representa una Ifigenia sacerdotisa que es una mujer más madura y sabia que, en su situación de exiliada, extraña a su patria y su familia. Será este sentimiento y destino común y la empatía que se crea con Orestes y Pílates lo que le permitirá salvarlos de una muerte cierta.

Por último, en *El regreso de Ifigenia* de Ghiannis Ritsos, el poeta griego representa la última fase de la vida de Ifigenia, que ha vuelto a Argo con Orestes y Pílates, pero entre los tres ya no existe la complicidad de un tiempo. Pílates se marchará y dejará solos a los dos hermanos incapaces de comunicar entre ellos.

En cambio, la obra de Vico Faggi (verdadero nombre Alessandro Orengo) *Un certo giorno di un certo anno in Aulide*, publicada en 1965², parece rescatar y recuperar el fuerte sentido político de este personaje y de la obra de los trágicos, añadiéndole, al mismo tiempo, nuevos significados.

Partisano, juez, poeta, dramaturgo, traductor, son solo algunas de las facetas de esta gran figura, que no siempre durante su vida ha sido reconocida y celebrada como hubiera merecido. Quizás también por su excesiva modestia, como destacan estos versos, donde esboza su recorrido como autor dramático.

Scrissi per il teatro. Che scrivesti?
Qualche esempio di umana dignità.
i cavalieri senza macchia, Parri e Rosselli,
De Bosis, Rosa e i gesti
di sfida al male ed al non senso, ai guasti
del potere.
Tragedie....
Poche schegge
forse, di verità. (Faggi 1991: 125)³

¹ En el reciente libro de Caterina Barone publicado en 2014 y titulado *Ifigenia. Variazioni sul mito* se analizan las principales relecturas de este mito.

² Antes de *Un certo giorno di un certo anno in Aulide* que se publicó en su versión definitiva en 1965 en *Il dramma* y se representara en el Teatro Stabile de Catania, Vico Faggi ya había publicado en 1962, en *Nuova Corrente*, *Ifigenia non deve morire* que se representó en el Teatro Grande de Brescia.

³ “Escribí por el teatro. Que escribiste?/Algunos ejemplos de humana dignidad/ los caballeros sin mancha,/ Parri y Rosselli, De Bosis, Rosa/ y los gestos de desafío al mal y al no sentido,/ a los fallos del poder./Tragedias.../Pocas astillas/ quizás, de verdad”. Todas las traducciones de las citas desde el italiano al español, son personales.

Roberto Trovato ha observado cómo Faggi se caracteriza constantemente por el deber de actuar y la voluntad de implicarse con su teatro “vuole provocare e sollecitare la soluzione di problema etici e politici. La parola infatti non è mero dialogo ma piuttosto investigazione e scoperta delle ragioni del presente” (Trovato 1991: XIV).

En la misma línea se posiciona Gianni Dagnino que en el nº 9 de la *Riviera Ligure* de 1992 lo describía como un hombre en continua búsqueda de la verdad o de la esencia de la naturaleza humana. Toda su obra se ha puesto como objetivo ofrecer una clave de lectura de la realidad que el autor consideraba el verdadero deber de quien trabajaba en un ámbito cultural: “Compito dell’intellettuale è quello di capire e far capire. L’intellettuale deve essere la coscienza critica di una società, della società cui appartiene”⁴.

A propósito de Vico Faggi, Ugo Ronfani (1992) ha observado que el objetivo de su dramaturgia siempre ha sido restituir al teatro la antigua función de templo laico, donde resuenan mensajes humanos, civiles y políticos, y la lección de los trágicos griegos y su capacidad de analizar y describir la realidad y los caracteres se advierte a lo largo de toda su obra. Umberto Albini, que ha colaborado en varias traducciones con él, ha subrayado como el teatro de Faggi siempre ha representado “il secondo modo, e non il meno importante, che egli si è scelto per servire la giustizia” (Albini 1976: 71).

En Vico Faggi, como ya en los trágicos griegos, el sacrificio inminente de Ifigenia es el instrumento que permite indagar en las relaciones entre los protagonistas, es una lupa que se focaliza sobre sus ánimos y sus acciones. El sacrificio es el punto de partida para una reflexión profunda sobre el poder de la relaciones de fuerza. Como observa Giuseppe Gazzola (1997), en esta obra el autor realiza una denuncia de la política disfrazada de religión y estigmatiza el interés personal que se impone como razón de estado.

El mito sirve a Faggi para interpretar la realidad de su tiempo y también para llenar el vacío y el nihilismo que caracteriza su actualidad, que pero también podrían ser de nuestros días. La tragedia de Faggi, como la tragedia de Eurípides, que el autor bien conoce por su amplia trayectoria también como traductor, se propone insinuar dudas, provocar preguntas en el lector/espectador, que no puede ser simplemente un elemento pasivo⁵. El teatro de Faggi es un teatro de acción que confía en el poder de la palabra para sanar y mejorar el mundo, que quiere tomar posición e intentar encontrar una solución posible.

⁴ Cita recogida en Trovato, R., “Premessa”, in *Le armi della ragione. Contributo allo studio dell’opera teatrale di Vico Faggi*: 5.

⁵ En su introducción al volumen de Vico Faggi, *Parola di teatro. Sei commedie*, Roberto Trovato subraya que el autor tiene presente para relectura el episodio del primer libro del *De Rerum Natura* de Lucrecio pero sin utilizar los mismos tonos patéticos, sino señalando los crímenes cometidos en nombre de los intereses personales.

Vico Faggi construye su obra como un juicio de lo ocurrido en Áulide a través de dos testigos: el testigo en blanco y el testigo en negro. Desde el comienzo de la obra, las palabras de los dos testigos nos ofrecen una interpretación opuesta del mismo acontecimiento. Mientras el testigo en blanco se interroga con espíritu crítico y reflexiona de manera profunda sobre lo que se presenta como verdad absoluta e indudable, el testigo en negro acepta y no discute la ideología dominante.

IL TESTIMONE IN BIANCO - Mai, occhio umano vide fatto più atroce, orecchio udì parole più terribili.

IL TESTIMONE IN NERO - Mai dico mai, occhio umano vide più nobili eventi, mai orecchio ascoltò parole più sublimi.

IL TESTIMONE IN BIANCO - Mai delitto più vile fu consumato...

IL TESTIMONE IN NERO - Mai sacrificio più puro fu celebrato...

IL TESTIMONE IN BIANCO - Nel nome della civiltà...

IL TESTIMONE IN NERO - Della patria...

IL TESTIMONE IN BIANCO - Della religione

IL TESTIMONE IN NERO - Della religione. (Faggi 1992: 5)⁶

Vico Faggi pone en boca de los dos testigos las mismas palabras, pero con significados opuestos, destacando cómo un mismo episodio puede ser interpretado de manera arbitraria, subrayando cómo quien cuenta la historia puede manipularla según sus propios intereses.

El testigo blanco, que sustituye al clásico coro, y al cual el autor confía su palabra, reivindica la utilidad de la historia para no olvidar el pasado, para que todo el mundo sepa lo que no ha podido vivir en primera persona. En las palabras del testigo blanco se puede leer una referencia directa a lo que ha sido la Resistencia Italiana, en la que el partisano Vico Faggi participó y que es un recuerdo todavía reciente, cuando escribe su obra.

La gran actualidad de la Ifigenia de Vico Faggi es que se trata de una historia que no está anclada al mundo griego y a un escenario lejano, y todavía hoy en día, a más de 50 años de su composición, mantiene intacto su espíritu y puede representar una metáfora perfecta de todas las guerras combatidas sin una motivación real e impuestas desde arriba. La obra de Faggi representa una profunda

⁶ El testigo en blanco - Nunca el ojo humano vio un hecho mas atroz, ni se oyeron palabras tan terribles.

El testigo en negro - Nunca digo nunca ojo humano vio eventos tan nobles, nunca se oyeron palabras tan sublimes. El testigo en blanco - Nunca delito más vil fue perpetrado. El testigo en negro - Nunca sacrificio más puro fue celebrado. El testigo en blanco - En nombre de la civilización. El testigo en negro - De la civilización. El testigo en blanco - De la patria El testigo en negro - De la patria. El testigo en blanco - De la religión. El testigo en negro - De la religión.

e intensa reflexión sobre la incoherencia, la absurdidad y la imposibilidad de encontrar justificaciones plausibles⁷.

El adivino Calcante, para poder proseguir con la guerra, apela a razones religiosas y una lucha contra el Oriente que suena muy actual:

CALCANTE - Dall'oriente ci è giunta una sfida che non possiamo ignorare [...] Là si annidano i barbari. Se non li combattiamo oggi, se non li pieghiamo al più presto, i loro appetiti cresceranno, aumenterà la loro audacia e prepotenza e saranno loro ad attaccarci, nel momento che giudicheranno più propizio [...] Gli dei sono con noi, cin la civiltà contro la barbarie. (Faggi 1992: 8-9)⁸

La paradoja es que la lucha contra la barbarie se construya con un acto bárbaro como cortar la garganta a una joven virgen. En este contexto, y bajo las presiones también de Odiseo, la elección de Agamenón es consecuente y llega muy pronto: declarar lealtad a su patria y sacrificar a su hija. Como advierte el testigo blanco, en realidad, las decisión no ha sido tan simple y así la obra, con una técnica cinematográfica, procede a través de varios cuadros que ilustran otros escenarios posibles, flashback, escenas paralelas.

En el cuadro tercero cada personaje parece tener una propia razón para empezar la guerra: Menelao quiere recuperar a su esposa Elena, pero el testigo blanco desmonta sus razones: “Elena se ne è andata di sua volontà, nessuno l’ha costretta. Suvia lo sanno tutti” (Faggi 1992: 11)⁹, el poeta épico sostiene que hay que morir por Elena, porque ella representa el concepto de belleza, la fascinación de la aventura, del escalofrío, pero habla así porque no sabe de verdad qué es la guerra, la ha narrado, pero no la ha probado sobre su piel. El poeta elegiaco, al contrario, considera la guerra un mal, pero un mal necesario, la “extrema ratio” que el hombre necesita para endurecerse y purificarse, y el poeta para poder tener una inspiración para su obra.

⁷ Un poema de Wim Wenders, titulado *La ragione smarrita* y publicado el 28 mayo en el periodico italiano *Repubblica*, reflexionaba sobre las mismas temáticas a proposito de la guerra del Kosovo:

“Sono tante le cose che non comprendo/ di questa guerra e così poche quelle che afferro./ Una sola mi sembra abbastanza certa:/ ogni guerra è una guerra./ Ogni guerra finisce per mangiarsi le sue ragioni quand’ anche/ fossero le migliori. E continuo a pensare/ che combattere il male con altro male non può, alla fine,/ essere un bene”.

⁸ Calcante - Desde Oriente nos ha llegado un desafío que no podemos ignorar [...] Allí se esconden los barbaros, si no los combatimos hoy, si no los sometemos pronto, sus deseos crecerán, aumentarán su audacia y prepotencia y serán ellos a atacarnos en el momento que consideren mas propicio. [...] Los dioses están con nosotros, con la civilización contra la barbarie.

⁹ “Elena se ha marchado porque ella ha querido, nadie la había obligado. ¡hombre! todos lo saben”.

Odiseo pasa a describir la muerte de la víctima del sacrificio en un *pathos* creciente, donde la imagen de la sangre derramada parece excitar cada vez más a Menelao. A tal propósito Nicole Loraux (1985) sostiene que el sacrificio violento de una virgen permitía a los griegos pensar lo impensable y les daba la posibilidad de trasgredir e imaginar la dimensión de lo prohibido, constituido por el asesinato, y contemporáneamente soñar con la sangre de las vírgenes. No es casualidad que la representación trágica del sacrificio recuerde en muchas ocasiones la violencia sexual de un pandilla donde una persona actúa (violando/matando), mientras los demás compañeros lo incitan y aclaman. Sin embargo, cuando Calcante desvela que la víctima tendrá que ser Ifigenia, Agamenón reacciona con violencia y lanza acusaciones a los compañeros y se dice decidido a disolver el ejército.

En el cuadro siguiente se destaca el punto de vista de los soldados, a los cuales el autor otorga la parte tragicómica de la obra. Ellos también son de una cierta manera víctimas del poder y de la política. En el diálogo de los cuatro soldados, se hace hincapié en el hecho de que quien está en primera línea casi siempre combate una batalla que no siente suya y que en muchos casos tiene causas fútiles.

IL PRIMO SOLDATO - Allora è deciso?

IL SECONDO SOLDATO - Cosa?

IL PRIMO SOLDATO - Che dobbiamo farci sbudellare per Elena. (Faggi 1992: 14)¹⁰

Los soldados siguen dialogando sobre cómo Elena ‘ponía los cuernos’ a Menelao y cómo Odiseo sostiene que se tratará de una guerra relámpago (también en este caso no nos faltan los ejemplos en la historia reciente, pensamos por ejemplo a la guerra en Iraq anunciada como guerra relámpago que duró nueve años). En realidad, Odiseo hace pura propaganda y su real motivación es escapar de Penélope. El diálogo entre los soldados concluye con una serie de rápidas réplicas, digna del mejor Aristófanes. La conclusión es que una vez más el destino de muchos (los pobres), está en manos de pocos (los ricos) y no hay ninguna posibilidad de salida¹¹.

¹⁰ El primer soldado - Ya está decidido. El segundo soldado - ¿Qué? El primer soldado - Que tenemos que hacernos destripar por Elena. El segundo soldado - Así dicen.

¹¹ El primer soldado - Si tú dices: será una guerra relámpago, Odiseo te contesta: es por eso que la ganaremos. Si tu dices que será una guerra larga, Odiseo te contesta: es justo por eso que la ganaremos. ¿Qué significa? El segundo soldado - No sé... que la ganaremos en cualquier caso. El primer soldado - No, que se cree que somos tontos! El tercer soldado - Menelao hace la guerra porque su mujer es guapa. Odiseo hace la guerra porque su mujer es fea. ¿Y tú que eres soltero porque la haces? El cuarto soldado - Porque la haces tú. El tercer soldado - Pero yo no la hago porque tú la haces. El cuarto soldado - Entonces es fácil, no la hago más. El tercer soldado - Bien me has convencido. Ahora solo queda convencer Odiseo. El cuarto

En el cuadro siguiente se representa el encuentro entre Agamenón e Ifigenia, que recalca bastante fielmente el de la tragedia de Eurípides y está construido sobre el equivoco boda/sacrificio a través de una eficaz ironía trágica. Respecto al precedente de Eurípides, Faggi va más allá y crea un contraste entre las palabras patria y madre, poniendo en evidencia cómo la sociedad patriarcal intenta apoderarse también del concepto de maternidad.

IFIGENIA - Ma tu sei mio padre! Non puoi abbandonarmi. Che c'entro io con la salvezza della patria...

AGAMENNONE - [...] Se non ti sacrifico, dovrò sacrificare la patria. Tu sei mia figlia, la prediletta, ma la patria è madre di noi tutti.

IFIGENIA - La vita è mia! L'Ellade no è che una parola.

AGAMENNONE - L'Ellade non è un nome soltanto, tu lo sai, è il sangue che scorre nelle nostre vene, la lingua che parliamo, la nostra civiltà, il nostro modo di vivere. Solo il pensiero della patria ha potuto vincere il mio cuore di padre. (Faggi 1992: 19)¹²

Llegados a este momento, como ya en Eurípides, Ifigenia cambia de repente opinión y se dice dispuesta a morir y parece mostrar su faceta patriótica y guerrillera, que insiste nuevamente en el conflicto Occidente/Oriente:

IFIGENIA - Che conta la mia vita? La vita di una donna? Penso al tuo strazio, padre mio, ma tu non mi hai generata solo per te, ma per tutta la Grecia? [...] Immolatemi, ma distruggete Troia! Le sue rovine saranno il monumento eretto alla mia memoria, assai più glorioso che illustre nozzi e numerosi figli. (Faggi 1992: 20)¹³

En Eurípides el cambio de Ifigenia ante el sacrificio condicionaba también su manera de expresarse y relacionarse con los demás personajes. Si en la primera parte del diálogo con el padre actuaba en un ámbito emocional, en esta segunda fase su actitud resulta extremadamente racional. No habla como una virgen

soldado - Imposible. Tiene una mujer fea. El tercer soldado - Inténtalo con Menelao. El cuarto soldado - Imposible, tiene una mujer guapa. El tercer soldado - Maldición! La guerra no se puede propio evitar.

¹² Ifigenia - Tú eres mi padre. No puedes abandonarme. ¿Qué tengo que ver yo con la salvación de la patria? Agamenón - [...] Si no te sacrifico tendré que sacrificar la patria. Tú eres mi hija, la mas querida, pero la patria es la madre de todos nosotros. Ifigenia - La vida es mía! Grecia solo es una palabra. Agamenón -Grecia no es solo un nombre. Tú lo sabes, es la sangre que corre por las venas, el idioma que hablamos, nuestra civilización, nuestro modo de vivir. Solo la idea de la patria ha podido vencer mi corazón de padre.

¹³ Ifigenia - ¿Qué cuenta mi vida? ¿La vida de una mujer? Pienso en tu tormento padre, pero tú no me has generado solo para ti, sino para toda Grecia. [...] Inmoladme pero destruí Troya! Sus ruinas serán el monumento erigido a mi memoria, mas glorioso que nobles bodas y numerosos hijos.

“Un certo giorno di un certo anno in Aulide” de Vico Faggi.
El mito de Ifigenia como símbolo de resistencia al mal

sino como un guerrero, y reivindica el bien de Grecia, la gloria, subrayando la necesidad de vengar la ofensa que su pueblo ha recibido. Andò (2008) observa que la elección de Ifigenia de lo simbólico patriarcal se manifiesta, también, en la decisión de interrumpir su relación con la madre, Clitemnestra, como si temiese contaminar su nueva dimensión viril.

En cambio, Vico Faggi puntualiza, a través de las palabras del testigo en blanco, que el encuentro entre Ifigenia y Agamenón fue bastante diferente¹⁴. El cuadro sexto muestra como Ifigenia insultó varias veces a su padre, que se vio obligado a utilizar la violencia para reducirla.

Agamennone - (*torcendole il braccio e facendola cadere in ginocchio*) Devi morire, è già deciso. Non puoi farti illusioni. [...] Dovessi frustarti a sangue, farò che ti comporti come il tuo rango impone. (Faggi 1992: 21-22)¹⁵

Vico Faggi en su obra contrasta en varias ocasiones el principio maquiavélico de que “el fin justifica los medios” y reafirma que es necesario resistir, luchar hasta el último respiro, como en el diálogo entre Ifigenia y Aquiles en el segundo acto, único rayo de esperanza dentro del escenario turbio de toda la obra. Aquí Aquiles es diferente a la imagen del héroe invencible y despiadado de la *Iliada*, y se muestra como un personaje sensible, pronunciando frases que evocan respeto por lo que no se conoce, del otro, de lo que es diferente:

ACHILLE - È facile condannare una persona che non abbiamo mai visto, di cui non sappiamo nulla. Basta qualche argomento per convincerci, che so, la ragion di Stato, l'interesse della patria...Ma quando una persona la conosci, l'hai guardata negli occhi, sai quello che pensa, allora le ragioni non contano più. Espedienti, menzogne...Resta soltanto il delitto. (Faggi 1992: 28)¹⁶

Se puede leer en las palabras de Aquiles una referencia al drama de la Resistencia y de los partisanos que se ven obligados a matar para poder sobrevivir. Se trata de un tema y de una realidad que Faggi ha conocido de cerca durante los años de la Segunda Guerra Mundial y ha tratado también en algunos de sus

¹⁴ Sigue también la representación de otro posible escenario donde Ifigenia confiesa al padre haber soñado con un adulterio y ahora quiere morir por la vergüenza.

¹⁵ Agamenón - (*torciéndole el brazo y haciéndola caer de rodillas*) Tienes que morir ya está decidido. No te hagas ilusiones [...] Si fuera necesario te golpearé con el látigo para que mantengas un comportamiento como lo exige tu rango.

¹⁶ Aquiles - Es fácil condenar una persona que no hemos visto nunca, de la que no sabemos nada! Es suficiente algunos argumentos para convencernos, como la razón de estado, el interés de la patria...pero cuando conoces a esa persona, la has mirado en los ojos, sabes lo que piensa, entonces las razones ya no cuentan. Triquiñuelas, mentiras... solo queda el delito.

poemas dedicados a la Resistencia¹⁷.

Aquiles representa, junto con el testigo blanco e Ifigenia, la ética que resiste y no se rinde al estado y a los poderes fuertes. Su personaje, después del encuentro con Ifigenia y su cruce de miradas, cambia radicalmente y adquiere una mayor conciencia de sí mismo y de la realidad que tiene a su alrededor.

È vero, una volta non ero che una parte di Patroclo, la sua ombra. Per la prima volta, ora, mi sento me stesso. Sono Achille e basta. Ho raggiunto d'un tratto ciò che da anni, inconsapevole, cercavo. Ed è stato semplice: bisognava soltanto guardare Ifigenia. Questo non l'avevo mai posseduto e ora non lo lascerò. Il senso di essere io, separato dagli altri e tuttavia capace di capirli. Un essere umano. Gettato qui, ma libero di scegliere. (Faggi 1992: 32)¹⁸

En un cuadro sucesivo se muestra también el encuentro entre Agamenón y Clitemnestra, donde el padre de Ifigenia sostiene una vez más que sus motivos son los de la razón y no los del corazón que mueven a su mujer. Se trata de una razón patriarcal, que puede más que el vínculo matrilineal, que el sacrificio está a punto de interrumpir: "Io sono un uomo di Stato, capo di una città e di una dinastia [...] un uomo chiamato al comando, gli piaccia o no, deve seguire la sua strada" (Faggi 1992: 40)¹⁹.

En el cuadro decimotercero los soldados reflexionan nuevamente sobre el sentido y las motivaciones de la guerra. Pero a pesar de estar todos de acuerdo sobre la inutilidad e insensatez, prevalece el miedo a rebelarse:

IL TERZO SOLDATO - È vero, la guerra è una pazzia, questa più di tutte. Dovremmo ribellarci, tornare tutti a casa.

IL PRIMO SOLDATO - Perché non cominci tu?

ALTRI - (*in coro*) Anch'io. Anch'io.

IL QUARTO SOLDATO - Io ho moglie e quattro figli. Anche la suocera a mio carico.

IL PRIMO SOLDATO - Tutti hanno famiglia. Forse è per questo che scoppiano le guerre. (Faggi 1992: 46)²⁰

¹⁷ También la escritora Elena Bono que transcurrió en Liguria los años de la Resistencia, llevando recados en las montañas de Calvari, en su cancionero sobre la Resistencia en más de una ocasión se enfrenta con esta temática, como por ejemplo en el poema *Lamento di David sul gigante ucciso*.

¹⁸ Aquiles - Es verdad una vez no era más que una parte de Patroclo, su sombra. Por primera vez ahora me siento yo mismo. Soy Aquiles y nada más. He conseguido de repente lo que estaba buscando desde hacía años. Y ha sido simple, solo tenía que mirar a Ifigenia. Esto no lo había tenido nunca y ahora no lo dejaré. El sentido de ser yo, separado de los demás pero aún así capaz de entenderlos. Un ser humano. Tirado aquí pero libre de elegir.

¹⁹ Agamenón - Yo soy un hombre de estado, jefe de una ciudad y de una dinastía. [...] un hombre llamado al comando, le guste o no, tiene que seguir su camino.

²⁰ Tercer soldado - Es verdad, la guerra es una locura, esta más que ninguna. Debíamos rebelarnos, volver todos a casa.

Después Aquiles encuentra por la última vez Ifigenia, le promete su apoyo y le confirma que no la dejará sola:

ACHILLE - Il mio dovere è resistere, lottare sino all'ultimo respiro. Non bisogna cedere al male. I carnefici vogliono il consenso della vittima, la sua comprensione, la sua complicità. Vogliono che il delitto si mascheri da sacrificio. (Faggi 1992: 49)²¹

Ahora Ifigenia sabe que su destino es la muerte, pero a diferencia de la Ifigenia de Eurípides elige de verdad cómo morir y cómo sobrevivir en el recuerdo de los demás:

IFIGENIA - La verità è che la morte mi attende. Non mi resta che scegliere la morte più bella. [...] Li guarderò negli occhi con disprezzo. Tu resterai a ricordarmi. [...] Solo tu hai conosciuto Ifigenia. Io vivrò in te, se tu vivrai [...] Salvati, ricordami. (Faggi 1992: 50)²²

Una vez que Calcante ha cumplido el sacrificio, los dos testigos aparecen en la escena por última vez, para contar la propia verdad. El testigo en negro cuenta la versión del mito que ya se conoce desde Eurípides, con la sustitución de Ifigenia con una cierva, en cambio el Testigo en blanco, mientras tiene en los brazos el cuerpo sangrante de Ifigenia, invita al público a actuar con determinación sin llorar ni tener piedad. Una advertencia que mantiene intacta su fuerza y sigue siendo una lección necesaria para las futuras generaciones.

IL TESTIMONE IN BIANCO - Giudicate, uomini. Voi dovete giudicare. Ifigenia è morta, la sua giovinezza se ne è andata col sangue che colava dalle ferite. Non credete ai poeti che mentono, sputate sui falsi testimoni. Ifigenia non vivrà, nessuna dea l'ha salvata. Eccola è morta. Non lasciate che le belle parole vi ingannino. L'hanno uccisa ed è stato un delitto che ne prepara uno più grande, la guerra, che genererà nuovi delitti. Ifigenia, non si è offerta al sacrificio, l'hanno trascinata, ed ella urlava, si dibatteva, li ingiuriava. L'hanno sgozzata come una bestia mentre Achille veniva sopraffatto. Giudicate, uomini. Il

Primer soldado - ¿Porque no empiezas tú? Tercer soldado - No querrás que me haga notar, tengo familia. Otros - (*en coro*) Yo también. Yo también. Cuarto soldado - Yo estoy casado y tengo cuatro hijos. También mi suegra está a cargo mío. Primer soldado - Todos tienen familia. Quizás es por eso que empiezan las guerras.

²¹ Aquiles - Yo me quedaré contigo. [...] Mi deber es resistir, luchar hasta al último respiro. No debemos ceder al mal. Los verdugos quieren el consenso de la víctima, su comprensión, su complicidad. Quieren que el delito sea enmascarado como sacrificio.

²² Ifigenia - La verdad es que la muerte me espera. Solo me queda elegir la muerte mas bella. [...] Los miraré en los ojos con desprecio. Quedarás tú para recordarme. [...] Solo tú has conocido Ifigenia. Yo viviré si tu vivirás. [...] Sálvate, recuérdame.

delitto è stato consumato, nessuno ha saputo impedirlo. Achille ha cercato ma era solo. Ditelo voi: l'uomo che si oppone al male dovrà sempre essere solo? Uomini, svegliatevi. Non serve chiudere le porte e le finestre. Le pietà e le lacrime non servono. Quando è tempo di agire, chi sa offrir soltanto lacrime è un nemico. (Faggi 1992: 53)²³

A siglos de distancias, Vico Faggi consigue releer la historia de Ifigenia y enfrentarse con temas que nunca envejecen, como la responsabilidad civil, la representación del concepto de patria, la religión, la influencia de lo político en la sociedad. También nos recuerda la importancia de conservar la memoria histórica, único antídoto para resistir ante el olvido, y la necesidad de defender la verdad ante cualquier manipulación o violencia.

²³ Testigo en blanco - Juzgad hombres. Tenéis que juzgar. Ifigenia ha muerto, su juventud se ha ido con la sangre que goteaba desde sus heridas. No creáis a los poetas que mienten, escupid sobre los falsos testigos. Ifigenia no vivirá, ninguna diosa la ha salvado. Aquí está, muerta. No dejéis que las palabras hermosas os engañen. La han matado y ha sido un delito que prepara uno mas grande, la guerra, que generará nuevos delitos. Ifigenia no se ha ofrecido al sacrificio, la han arrastrado y ella gritaba, se debatía, los injuriaba. Le han cortado la garganta como a un animal mientras Aquiles era derrotado. Juzgad hombres. El delito se ha cumplido, nadie ha sabido impedirlo. Aquiles lo ha intentado pero estaba solo. Decirlo vosotros: el hombre que se opone al mal siempre ¿tendrá que quedarse solo? Hombres despertad. No sirve cerrar las puertas y las ventanas. La piedad y las lágrimas no sirven. Cuando es tiempo de actuar, quien sabe ofrecer solo lágrimas es un enemigo.

OBRAS CITADAS

- Albini, U. (1976), “Il teatro di Faggi è scomodo”, prefazione a *Giocchi di fine d'anno, Sipario*, dicembre, n° 367.
- Andò, V. (2008), “Un corpo di donna per fare la guerra. Lettura della *Ifigenia in Aulide* di Euripide”, in *Storia delle donne*. Firenze, University Press: 71-82.
- Barone, C. (2014), *Ifigenia. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.
- Beltrametti, A. (2008), “Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo”, in *Storia delle donne*. Firenze, University Press, IV: 47-69.
- Cavarero, A. (2009), *Horrorismo. Nombrando la violenza contemporanea*. Barcelona: Anthropos.
- Cerrato, D. (2010), “Il sacrificio femminile come forma di violenza nella tragedia greca”, in Gonzalez De Sande, M., *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla, Arcibel editores: 79-89.
- Cerrato, D. (2011), “Cuerpos vulnerados. La violencia contra las mujeres a través del mito”, in Ramírez Almazán, D., *In Corpore Domina*. Sevilla, Arcibel: 69-92.
- Dagnino, G. (1992-1993), “Un pensiero su Vico Faggi”, *La Riviera Ligure* 3. 9: 4-6.
- Diano, C. (1970), *Il teatro greco: tutte le tragedie*. Firenze: Sansoni.
- Euripide (1992), *Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride*. A cura di Vico Faggi. Torino: Einaudi.
- Faggi V., Orenco A., (1991), *Il giudice e il poeta*. Genova: Marietti.
- Faggi, V. (1992), *Parola di teatro. Sei commedie*. A cura di R. Trovato. Genova: Marietti.
- Faggi, V. (1998), *Vero e verisimile: commedie*. A cura e con prefazione di R. Trovato. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Faggi, V. (2007), *Scrivere teatro*. Recco (Genova): Le Mani.
- Gazzola, G. (1997), *Le armi della ragione. Contributo allo studio dell'opera teatrale di Vico Faggi*. Recco (Genova): Microart's.
- Loroux, N. (1985), *Façons tragiques de tuer une femme. Textes du XX Siècle*. Paris: Hachette.
- Puccini, D. (1992-93), “Vico Faggi poeta”, *La Riviera Ligure* 3. 9: 7-12.
- Reverdito G. (1992-93), “Vico Faggi traduttore”, *La Riviera Ligure* 3. 9: 19-22.
- Ronfani, U. (1992-93), “Il Teatro del Giudice”, *La Riviera Ligure*, 3. 9: 13-18.
- Trovato, R. (1989), *Il teatro di Vico Faggi*. Forlì: Forum/Quinta generazione.

Trovato, R. (1989), "Vico Faggi, un drammaturgo che interroga la storia", *Hystrio* 4: 57-60.

Trovato, R. (1992), "Introduzione", in Faggi, V., *Parola di teatro. Sei commedie*. A cura di R. Trovato. Genova, Marietti: VII-XXVIII.

ENTRE CIRCE Y MEDEA.
RESCRITURAS DEL MITO EN ADRIANA ASSINI
(Between Circe and Medea. Rewriting the myth in Adriana Assini)

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ (marriaga@us.es)
Universidad de Sevilla, Departamento de Filologías Integradas

RESUMIO - En el 2012 se publica un relato titulado “L’eterno abbraccio del biancospino”, donde aparece una Medea en la que se funden diferentes personajes y diosas. Adriana Assini modifica el carácter clásico de Medea, que actúa aquí de forma reflexiva, premeditada, fundiendo en sí los poderes de las otras magas: Circe y la dama del lago (Viviana o Morgana), pero conservando su rasgo de mujer enamorada y vengativa. Se enamora de Werner después de haberle concedido el don de la juventud y cuando su amante quiere dejarla, utiliza un encantamiento para retenerlo para siempre entre las ramas de un Blancoespino. En esta venganza se nos muestra su rostro de diosa primigenia, a mitad de camino entre la *Potnia Theron* y la diosa Hécate.

PALABRAS CLAVE - Adriana Assini, Medea, Morgana, Circe, Gran Madre, Hécate.

ABSTRACT - In the short story “L’eterno abbraccio del biancospino”, published in 2012, Medea personifies different characters and goddesses. Adriana Assini modifies the Classical Medea, who acts here in a reflexive and premeditated manner, blending the powers of other female magicians: Circe and the Lady of the Lake (Viviana or Morgana). Yet, she preserves her distinctive feature of revengeful woman in love. Medea falls in love with Werner after having granted him with the gift of youthfulness and, when her lover is willing to abandon her, she uses a spell to entangle him in the branches of a white hawthorn. This revenge unveils the face of a primitive goddess, in between *Potnia Theron* and Hecate.

KEYWORDS - Adriana Assini, Medea, Morgana, Circe, Gran Madre, Hecate.

Con el título de “L’eterno abbraccio del biancospino”, Adriana Assini introduce en su libro *I racconti dell’ ombra* (2012) un relato dedicado a Medea, donde el mito griego va a confluir con el mito medieval de la dama del lago, en una clave matriarcal y feminista de reescritura. La introducción de la leyenda del Blanco Espino, colocada al final, marca una misma línea de descendencia genealógica que de Circe *Potnia Theron* o Diana Artemis, nos conduce a Viviana (Morgana)¹, la dama del lago, nieta de Diana Cazadora. Si no fuera suficiente su vinculación con las aguas matriarcales, la variante de su nombre como Niviana

¹ Este personaje aparece por primera vez a finales del siglo XII en el *Chevalier de la Charrete*, como madrina o madre adoptiva de Lanzarote.

o Niniana está relacionada con Mneme o Mnemósida, madre de las musas en la mitología griega y romana (Trujillo 2013: 559).

Contrariamente a la versión clásica de Eurípides² y otros autores y autoras posteriores, donde los poderes mágicos de Medea quedan en un segundo plano, Adriana Assini parece recurrir a versiones más arcaicas, como la de los Argonautas, donde Medea es sacerdotisa de Artemis-Hécate, deidad ctónica, inventora de la magia y una de las hierofanías (Eliade 2000) de la Gran Madre. Medea es en este relato maga que realiza transformaciones y hechos maravillosos, bruja, dotada de poderes sobrenaturales y hechicera que se vale de fórmulas y filtros³, en un contexto narrativo en el que lo prodigioso puede actuar sin tener que someterse ni a leyes de la naturaleza ni a imperativos de la razón.

De las dos dimensiones que atraviesan el mito de Medea, ctónica y celeste, Assini se decanta por la primera. La princesa de la Colquida permanece enraizada en su bárbara tierra natal, ni va a Grecia, ni sigue a ningún hombre. No se convierte ni en esposa ni madre, o satélite de ningún héroe, sino que permanece en su territorio como diosa soberana:

Hija de la misteriosa Colquida, flor salvaje de ojos mas oscuros que el invierno (Assini 2012: 9).

Su carácter celeste queda eclipsado por el desorden de sus poderes oscuros y maléficos.

Medea vivía en una burgo suspendido entre tierra y cielo, expuesto a todos los vientos. Señora de lo indecible, soberana de los poderes ocultos, de día escrutaba las nubes, en la oscuridad interrogaba las estrellas (Assini 2012: 9).

La dimensión humana de la Medea de Assini es solo parcial, circunstancial, como veremos, mientras prevalece su dimensión divina y sobrenatural, de la que deriva su condición de reina y señora de un lugar en el que solo viven mujeres, hechiceras como ella. El relato se sitúa en un lugar aislado que concreta un lugar común de los textos antiguos y no tan antiguos: la predisposición de las mujeres para la magia.

Solo la estirpe de Eva presidía aquel burgo aislado del resto del mundo: mujeres solas que conocen los remedios para todos los males y los encantamientos para todos los deseos (Assini 2012: 10).

² “Eurípides representa a Medea como una mujer bárbara que pasa a ser el prototipo de la mujer humillada por la sociedad, comprensión que nunca aceptó el ateniense medio. De hecho, con Eurípides, Medea, una hechicera, sabia en magia, se convierte en mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia de su entorno social” (Adrados 1995: 264)

³ Apolonio de Rodas describe a Medea como “la que sabe muchos filtros”, “hechicera”, “doncella práctica en filtros según las técnicas de Hécate Perseida”.

Medea es colocada en un mundo fantástico, utópico y femenino que Adriana Assini diseña también en otras de sus novelas ambientadas en gineceos o con protagonistas mujeres⁴. Un lugar aislado, que se coloca en los límites del mundo (“el lugar en el que vive está ausente en los mapas”, Assini 2012: 11), por encima de él, pero al mismo tiempo, en relación estrecha con el subsuelo que está por debajo de él, de donde en realidad Medea extrae su fuerza y su poder, a través de las hierbas que recoge.

Desde su casa a pico sobre el vacío, podía abrazar con la sola mirada el entero bosque de robles que se extendía sobre el fondo del valle (Assini 2012: 9).

Adriana Assini se decanta por una Medea sin ataduras, aunque ya no es joven, liberando a su personaje de cualquier otro anclaje en relación con la sociedad, el matrimonio, la maternidad y los hijos. Medea es una mujer sin “circunstancias”, soltera, que va a identificarse y superponerse con otras dos famosas magas: Circe y Viviana o Morgana, la dama del lago, recogiendo y aunando los diferentes poderes que cada una de ellas ostenta: el de pensar-meditar-maquinar (Medea), el de transformar la naturaleza (Medea-Circe), el de retener y encerrar a alguien en un sitio (Circe-Viviana).

Última de doce hermanas, habita en un tugurio sumergido en la niebla y solo ella conoce los secretos del cosmos, aprendidos en el Libro de las Enseñanzas. Ese antiquísimo recetario del que todos hablan pero que quizás nadie ha tenido en sus manos, se transmite desde hace siglos de la bruja con más autoridad a las más hábil de sus discípulas (Assini 2012: 10).

Como en la versión clásica, un hombre llega a las tierras de Medea, pero su hechura no es cierto la de un héroe: “detesto la espada y huyo de los desafíos. Mi vida transcurre lentamente en la penumbra de un taller” (Assini 2012: 13). Su anonimato queda resaltado por el hecho de ser, además, el último de una larga serie, lo cual minimiza su importancia:

No te pareces a ninguno de los que han pasado por aquí has ahora. Continué la maga, pensando a cuantos los habían precedido. Intranquilos alquimistas, ricos mercaderes de especias, tímidos soñadores (Assini 2012: 12).

De él sabemos solo que es relojero y que se llama Werner. Ha recorrido un largo camino para llegar al reino de Medea y su viaje entronca con una de las tradiciones que componen el mito clásico, en torno al núcleo de expediciones a lugares lejanos. Con la llegada de este viajero, Medea se transforma en una

⁴ Por ejemplo en su novela *La riva verde* (2014).

perfecta diosa de la hospitalidad, que acoge a quien viene como él en actitud de humildad y en calidad de devoto a solicitar sus favores.

El hecho de ser relojero y medir el tiempo, lo convierte en una especie de aprendiz en relación a Medea, que no solo es capaz de detener el tiempo de la vida sino, además, de hacerlo caminar hacia atrás, proporcionando a Werner la juventud eterna que desea.

Comprendo tu pesar: ese día te desvelaste tu propio engaño, descubriendo que para poder gobernar el tiempo no es suficiente con saberlo encerrar dentro de una caja (Assini 2012: 14).

En el relato de Adriana Assini ambos se enamoran mientras esperan la primavera y la ceremonia que convertirá a Werner en joven para siempre. Este enamoramiento no es fruto de ningún encantamiento, ni de ninguna intervención de lo sobrenatural, sino de la convivencia en la vida cotidiana.

Entre una historia y un suspiro, una confesión y un recuerdo, los sueños de ella se convirtieron en los sueños de él (Assini 2012: 17).

Ahora bien, la cercanía con la Diosa encierra sus riesgos para el humano, porque la tragedia, tanto en la versión clásica como en esta, resulta del encuentro-enfrentamiento entre estas dos naturalezas diferentes. Mientras que en los mitos en los cuales un dios se relaciona con una mortal todo se reconduce al esquema de las normales relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres, para un mortal la relación con una diosa nunca es en vano, porque en ella se subvierten los roles tradicionales del hombre dominante y mujer dominada. La relación con la diosa Medea procura a Werner grandes ventajas, no solo porque goza de su compañía, sino también porque le procura su propia transformación en eternamente joven, aunque estas ventajas esconden el peligro real de su sometimiento-destrucción.

Sin considerar los peligros que siempre se corren cuando no se ama a una mujer cualquiera, sino a un hada (Assini 2012: 22).

Por su aspecto, Medea se nos presenta como una *Potnia Theron*, la señora de las plantas y de los animales, mimetizada con el mundo salvaje.

Llevaba un viejo vestido color ceniza y, entre los cabellos, violetas secas y mariposas, hojas de laurel y cintas de seda roja que hacían resaltar su piel blanca, lisa como la piel de una manzana (Assini 2012: 12).

Para la ceremonia que rejuvenecerá a Werner, tendrá que esperar a la primavera y cambiar el escenario de su casa, la roca en la que vive (ciertamente parecida a la

roca en la que vive Viviana, la dama del lago), por el bosque, elemento que acomuna a las otras dos magas: la clásica y mediterránea Circe y la druida y medieval Viviana.

La Medea de Assini recoge muchos rasgos de su tía Circe: el lugar aislado de la Colquida di Medea simbólicamente se corresponde con la isla de Circe, ambos lugares especiales, como hemos visto, circunscritos, separados del resto del mundo, lugares sagrados, donde están activas las fuerzas primordiales que regulan la vida. El círculo mágico, que está en la base etimológica del mismo nombre de Circe, está presente en el círculo mágico en el que Medea coloca a su amante y en los diferentes rituales mágicos que cumple. Para el ritual de rejuvenecimiento, es decir de transformación, Medea no pronuncia fórmulas mágicas, sino que precisamente canta, como Circe.

Con labios mudos y una corona de yedra negra en la cabeza, Medea llamó a sí una bandada de cuervos y entonó una cantinela que alejaba los vientos y los truenos (..) Cuando se despertó los cuervos habían volado a otro lugar y en su lugar ahora había una alondra (Assini 2012: 18).

Adriana Assini recoge uno de los aspectos más llamativos y contradictorios de la Medea clásica: es una maga poderosa, pero su magia no le sirve para sí misma. Como también recoge la naturaleza ambivalente del mito:

Quien la detesta, invita a desconfiar de ella, describiéndola como una criatura hostil, rodeada de búhos muertos y nauseantes efluvios, sobre cuya demora se niega alargar su sombra el campanario del pueblo. Al contrario, quien la venera relata maravillas sobre ella, comparando sus prodigios con los milagros de los santos (Assini 2012: 11).

Mientras se levantaba con insólita gracia, casi dando vueltas sobre sí misma, como si fuera un hada en vez de una bruja (Assini 2012: 15).

Ante la partida de su amante, Medea se siente inerme, es el único momento en el que nos muestra su rostro de mujer humana, que tiene que recurrir, primero, a la astucia y luego a la magia para retener a su enamorado. El bosque, en donde se maneja como su elemento natural, le devolverá de nuevo las fuerzas primigenias de la *Potnia Theron*:

No conozco magia que pueda retener al hombre que hoy quiere dejarme. Sin embargo, con las palabras de una simple mujer, te ruego. No te vayas sin antes haber vuelto conmigo al bosque una última vez (Assini 2012: 20).

Si en su versión griega Medea es irreconocible como mujer, actuando siempre como un hombre, en esta versión de contexto matriarcal, actúa siempre en un ámbito femenino, en el que existe una continuidad entre el mundo domestico

y el mundo de la magia, entre la cocina y la ciencia, entre la astucia y el crimen, sin tener que recurrir a grandes gestos, modos sangrientos o violentos.

Se puso en marcha junto con aquella criatura extraña que lo había sustraído a los desmanes del tiempo y que ahora, hermosa con una túnica bermeja como las cerezas, lo conducía de la mano y lo guiaba entre helechos, robles y matojos (Assini 2012: 20).

La Medea de Adriana Assini está desprovista de la furia que otros le atribuyen, es una Medea reflexiva, que actúa con calma. También es una Medea victoriosa, que no sufre ningún fracaso, saliendo airoso en lo que se propone: primero rejuvenecer a Werner, segundo conquistar su amor y tercero poder retenerlo para siempre.

Con el rejuvenecimiento del enamorado, la pareja Werner-Medea se acerca aún más al arquetipo de la gran Madre que se acompaña de un hijo-amante. En ese contexto matriarcal, la juventud de la figura masculina queda compensada por la sabiduría femenina de la diosa. Por ese motivo, Medea se sorprende, pero no se desespera ante la noticia de que su enamorado quiere dejarla. Como en versiones precedentes, se rebela, actúa, se adelanta al destino, sin dejarse sorprender por él.

El tiempo que Medea y Werner viven juntos, es el tiempo del edén, del paraíso, tiempo eterno del presente, sagrado, circular, ritual, en el que Werner se nos muestra como hombre religioso que vive un tiempo primordial santificado por la presencia de la Diosa:

Vivieron durante meses en aquella demora suspendida, a un paso de las nubes, alejados de todo (Assini 2012: 17).

La santidad de este mundo cerrado (Eliade 1985), fuente de beatitud y lugar de inmortalidad, terminará con el sacrilegio de Werner que, como Jasón, no quiere reconocer la deuda de reciprocidad que tiene con Medea, por los favores recibidos. Su castigo, por no venerar-amar suficientemente a la diosa, por negarla, y negar su tiempo sagrado, será precisamente quedar retenido en una eternidad no deseada.

A pocos pasos de ella Werner ya estaba de pie y había preparado su equipaje: Me has hecho feliz, lo admito. Te debo mucho, pero ya he pagado todas mis deudas: has obtenido mi amor y doce bellísimas perlas. Ahora, sin embargo estoy impaciente por volver a mi mundo, dijo cruel (Assini 2012: 20).

La venganza de Medea será lucida, fría, desapegada, por no haber reconocido su verdadera naturaleza y su autoridad. El lado divino y sobrenatural de Medea se antepone a sus sentimientos de amor y es allí donde revela todo su

carácter de diosa primordial. Contrariamente a Viviana, que encierra a Merlín en una cárcel de amor, para tenerlo siempre consigo, Medea entrega a Werner a las ramas del Blanco Espino.

Tu amor está velado de siniestro y se me antoja burlón: con tal de tenerme, me obligas al abrazo perenne de un árbol, murmuró resignado (Assini 2012: 23).

Contrariamente al ritual de rejuvenecimiento, que Medea cumple sola, el hechizo para encerrar a Werner en el bosque requiere de la genealogía femenina de las brujas. Circe deja paso a Viviana, que ya no canta, sino que se avale de un lenguaje oscuro.

Levantó los ojos al cielo e invocó los espíritus de otras brujas, para que todas juntas le confirieran el más alto poder. Volteó sobre sí misma recitando retorcidas fórmulas en un misterioso idioma, y tras doce vueltas en el vacío encerró a Werner entre las poderosas ramas del blanco espinoso (Assini 2012: 21).

Adriana Assini retoma un motivo presente en diferentes obras literarias: el del sabio engañado por una mujer de la que se enamora, modificándolo, a través de un juego de personajes cruzados, en donde la transposición se hace en clave feminista: el lugar de Viviana, discípula de Merlín, primero lo ocupa Werner, discípulo de Medea, para romper la típica identificación sabio=hombre, y rescatar a las mujeres de su posición de inferioridad, en donde ocupan siempre lugares subalternos. Medea, en cuanto sabia y maga, queda equiparada con Merlín, cuyo único punto débil es el amor, compartido por toda una genealogía de magos hombres⁵, rompiendo así el estereotipo del amor como defecto solo femenino. En el final, Medea, como mujer y maga, ocupará con su astucia también el lugar de Viviana.

Contrariamente a lo que sucede en *El mago Merlín*, de Robert de Boron (1996), aquí no hay final feliz, puesto que el blanco espinoso en el que Medea encierra a Werner no es una prisión de amor, sino de soledad. Viviana solo era una mujer que sabía utilizar los filtros y las pócimas, en cambio Medea, como sacerdotisa de Hécate-Artemis, asume sobre sí el espíritu vengador de las mujeres heridas por amor, típico de la Diosa. En la irracionalidad de su venganza reconocemos, por un lado, su naturaleza salvaje, que rechaza toda atadura. Por otro, al dejar a Werner atrapado en ese estado intermedio entre la vida y la muerte, Medea-Hécate manifiesta su esencia de diosa liminar, guardiana de los lugares de tránsito, “Reina de los fantasmas”.

⁵ Diversas historias medievales tratan el tema de cómo varios personajes de la tradición bíblica y clásica como Aristóteles, Hipócrates y Virgilio, considerados magos, fueron ridiculizados o engañados por una mujer de la que se habían enamorado.

BIBLIOGRAFÍA

- Apolonio de Rodas (1975), *El viaje de los argonautas*. Madrid: Guadarrama.
- Assini, Adriana (2012), *I racconti dell'ombra*. Nápoles: Scrittori&scritture.
- Assini, Adriana (2014), *La riva verde*. Nápoles: Scrittori&scritture.
- Calvo Martínez, José Luis (1992), “La diosa Hécate: un paradigma de sincretismo religioso del helenismo tardío”, *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica* 3: 71-82.
- De Boron, Robert (1996), *El mago Merlín*. Barcelona: Edicomunicación.
- Eliade, Mircea (1985), *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Eliade, Mircea (2000), *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ed. Cristiandad.
- Espejo Muriel, Carlos (1999), “Pócimas de amor: las magas en la antigüedad”, *Iberia. Revista de la antigüedad* 2: 33-45.
- Herrero Cecilia, Juan (2008), *Rescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Ciudad Real: Universidad Castilla La Mancha.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1995), *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*. Madrid: Alianza.
- Trujillo Ballesta, Jesús (2013), “Azulejos de tema Artúrico del Museo del vidrio y cristal de Málaga”, in *Isla de Arriarán*. Málaga, Asociación Cultural Isla de Arriarán, XL-XLI: 541-576.
- Wulff Alonso, Fernando (1985), “Circe y Odiseo, Diosas y hombres”, *Baetica* 8: 269-279.

**CONDOMINIO MITOLOGICO DI PATRIZIA MONACO:
UNA CASA DEL DUEMILA CON VISTA SUL PASSATO**
(Patrizia Monaco's *Condominio mitologico*: a house of 2000 with a view to the
past)

ROBERTO TROVATO (roberto.trovato5@tin.it)
Università di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia

RIASSUNTO - *Condominio mitologico* della Monaco è una *pièce* che parla in maniera originale ed intelligente di temi e personaggi ispirati al mondo della mitologia. Il testo si misura con efficacia col genere socio-politico grazie ad una scrittura compatta e all'abile costruzione modulare.

PAROLE CHIAVE - Studio, testo teatrale, temi e personaggi mitologici, drammaturgia contemporanea, Italia.

ABSTRACT - *Condominio mitologico* di Patrizia Monaco is a play that talks, in an original and intelligent manner, about themes and characters inspired by the mythology world. The text is measured effectively with the socio-political genre thanks to a compact writing and a skilled modular construction.

KEYWORDS - Analysis, play, mythological themes and characters, contemporary playwrighting, Italy.

L'analisi di questo testo di Patrizia Monaco, commediografa vincitrice tra l'altro di prestigiosi premi teatrali, quali il Riccione, l'Idi, il Vallecorsi, il Fersen, il Donne e Teatro, l'Anticoli Corrado, e che da molti anni scrive e traduce per il teatro e per la radio non solo in Italia, ma anche all'estero, si rivela interessante tra le altre ragioni per la sorprendente adattabilità dell'autrice alle richieste del mercato, senza peraltro venire mai meno alla coerenza dell'impegno e dei principi etici che stanno alla base del suo rigoroso percorso artistico, e per la tempestività con cui essa si confronta con eventi che accadono attorno a noi. Inoltre la *pièce* di questa drammaturga, di cui mi sono occupato altre volte¹, rivela una scrittrice capace di rileggere criticamente e in maniera originale temi e personaggi ispirati al mondo della mitologia, come farà sette anni dopo con *Penelopeide*², lavoro scandagliato con grande intelligenza da una studiosa di valore come Milagro Martin Clavijo. Di *Condominio mitologico* che mi accingo ad analizzare partendo dalla sua genesi e per arrivare alle considerazioni sulla sua struttura definitiva, si

¹ Cf. Trovato 2002: 188-190; Trovato 2012: 1321-1345; Trovato 2014: 1-13 e Trovato 2016: 9-28.

² Di questo testo parlo nella già citata introduzione a Monaco 2016: 22-27.

era peraltro interessata in poche e acute notazioni la sopra ricordata saggista spagnola³.

La parte iniziale della *pièce* nasce all'indomani dell'11 settembre 2001 dall'invito fatto all'autrice dalla Compagnia il Carro dell'Orsa, su sollecitazione della regista, ora scomparsa, Maddalena Falucchi, e di Maria Alessandra Giuri, che le chiesero di scrivere un monologo per un solo attore su una divinità pagana da recitare nell'ambito della manifestazione *Lo specchio di Narciso, la figura maschile fra mito e contemporaneità*, patrocinata dal Comune di Roma e dall'Ambasciata greca. L'evento venne realizzato con buon successo di pubblico e di critica al Cafè Notegen, di Via del Babuino di Roma, nel novembre di quell'anno. Il componimento, intitolato *Ares, la penultima verità*, era un breve testo per voce maschile, in cui veniva condannata la guerra senza eccezioni. Anche in questa originaria stesura il copione, preceduto da un prologo scritto nell'imminenza dello spettacolo, che peraltro venne tolto alla vigilia del debutto per non appesantire la rappresentazione, comprova il rilievo che la classicità ha in questa autrice. In effetti per la Monaco, donna di vaste letture, il mondo classico, come preciserò più avanti, è il simbolo di quella patria più profonda e umana alla quale guarda ancora la nostra cultura. L'autrice in un colloquio recente mi ha così spiegato le ragioni della scelta di Ares quale protagonista della *pièce*:

Dopo una ricerca sui testi di mitologia e saggi sui miti, mi imbattei in un libro di Joseph Campbell, *Il potere del mito*, che mi intrigò per quanto scritto nella quarta di copertina: 'La mitologia non è una bugia, la mitologia è poesia e metafora. Si dice che la mitologia sia la penultima verità perché l'ultima non può essere tradotta in parole'.

La lettura di quel volume dell'autorevole esponente statunitense della mitologia comparatista (1904-1987) aiutò l'autrice, "pacifista fino al midollo, avendo passato la giovinezza nelle marce contro la guerra nel Vietnam", scegliere come protagonista del lavoro il dio della guerra. In un'altra occasione la Monaco mi ha dichiarato:

Mi seduceva anche un'idea piuttosto *kitsch* e nazional-popolare, il pianeta Marte governa il mio segno zodiacale, Ariete, e mi divertiva l'idea cosmica di essere in qualche modo imparentata proprio col dio della guerra, e quindi, quale occasione migliore per conoscerlo meglio? E che ghiotta occasione poter fare parlare della guerra non le vittime, questo lo sanno fare tutti, bensì i carnefici. Salvo poi scoprire che anche i carnefici sono vittime. Vittime del sistema del potere dei soldi e di chi ci governa, democrazie occidentali, teocrazie

³ Martín Clavijo 2013: 178-179.

medio orientali, capital comunismo orientale.

I pochi che manovrano i tanti. E le guerre sempre e solo per gli interessi di pochi mascherate da ideali, in cui i poveri fessi ci cascano e vengono indottrinati.

Consultando a varie riprese quel libro che le stava davanti pieno di sottolineature a matita, l'autrice ebbe modo di conoscere più approfonditamente questo dio, figlio di Zeus e di Era, e poi amante di Afrodite, da cui ebbe tra gli altri figli Eros e Armonia. Inoltre venne a conoscenza dei suoi guerrieri che non conoscevano nulla al di fuori della guerra, un po' come quelli che la stessa drammaturga definisce "diseredati americani" che si arruolano nei *marines* e lì vengono sottoposti, come evidenzia tra gli altri il richiamo ad un film del 1987, *Full metal Jacket*⁴ di Stanley Kubrick, al più accurato lavaggio del cervello, per diventare perfette macchine da guerra. Oltre a questa pellicola ne viene ricordata un'altra, *Hiroshima, mon amour*, di Alain Resnais, su soggetto e sceneggiatura di Marguerite Duras, uscita nel 1959. Inoltre due brevi battute :

Enola Gay.

[...]

L'aereo del fungo

rinviano rispettivamente ai nomi del bombardiere che, alla guida del pilota Paul Tibbets, sganciò la prima bomba atomica su Hiroshima il 6 agosto 1945 e a quello da cui tre giorni dopo fu gettato un ordigno nucleare su Nagasaki, ponendo fine alla guerra col Giappone, ma provocando un numero elevatissimo di vittime, oscillante fra le cento e le duecento mila.

Immedesimandosi in Ares, per farlo parlare, questi del tutto inopinatamente divenne simpatico all'autrice, perlomeno per la ragione che, essendogli stata imposta dagli altri dei dell'Olimpo la guerra, non gli sarebbe stato possibile sfuggire al proprio tragico destino. Inoltre la Monaco, per così dire, aveva dato occasione al dio di fermarsi, fra un massacro e l'altro, concedendogli la possibilità di riflettere. In un'altra circostanza parlando di questo testo la drammaturga, mescolando ricordi della stesura primitiva e di quella successiva, mi ha detto:

Ares, la penultima verità, sono le riflessioni del dio greco e le sue reincarnazioni attraverso i secoli, focalizzandosi sul secolo appena trascorso: il pilota

⁴ La Monaco, oltre ai libri, fa sovente riferimento nei suoi testi ai film. Ricordo che questo è ispirato al romanzo *Nato per uccidere*, dell'ex *marine* Gustav Hasford, esplicitamente citato nel testo della drammaturga. La pellicola, fortemente critica sulla guerra del Vietnam, uscì ad un anno di distanza da *Platoon* di Oliver Stone.

americano che sganciò la bomba su Hiroshima, un *marine* in Vietnam (*Born to kill*, nato per uccidere), un soldato italiano in Bosnia colpito da tumore a causa dell'uranio impoverito, tecnici militari addetti ai bombardamenti tecnologici e *intelligenti*.

Va segnalato che il monologo per attore maschile era il primo scritto da Patrizia Monaco. In effetti la drammaturga, come farà altre volte, mostra di prediligere il ritmo mosso dei dialoghi. I pochi monologhi da lei ideati sino ad allora erano stati esclusivamente per voce femminile, in cui le era maggiormente semplice identificarsi. A quanto lei stessa osserva, la costruzione del pezzo la affascinò, perché “entrare in panni che aborrisco costituiva una sfida che mi consentì di attingere a risorse che non mi riconoscevo”.

Ares, figlio di Zeus e di Era, schivato e deriso dagli altri dei per il carattere aspro e violento, viene scelto dalla Monaco per la spinta paradossale e ironica di fare quasi una difesa di ufficio di un dio terribile e litigioso, anche se in fondo sincero, contrapposto come è all'ipocrisia che caratterizza da sempre l'essere umano. Scavando nella “biografia” di Ares la drammaturga aveva evidenziato da un lato i tratti essenziali della nascita di un dio a cui è impossibile opporsi al proprio destino, e dall'altro la constatazione che egli si duole di essere il protettore di uomini prepotenti e brutali. Significativamente nella prima stesura invocava i soli Eros e Armonia, nati dalla relazione con Venere, mentre con lei aveva generato anche altri figli che verranno ricordati nella seconda redazione del testo, rendendo così quel dio una figura più inquietante: “Dicevano che io andavo in battaglia accompagnato dalla mia altrettanto antipatica prole Deimos e Fobos, la paura, il terrore. Con noi c'era anche [...] Eris, la Discordia”⁵.

Traendo spunto proprio dalle vicende del dio della guerra, l'autrice costruisce in pochi giorni uno svelto e denso monologo in cui la divinità classica si sdoppia in diversi personaggi, che, attraversando i secoli, rappresentano l'istinto di aggressività insita nell'essere umano, perennemente diviso tra la condanna della guerra e la sua esaltazione. In effetti lungo la storia gli uomini si sono rivelati non di rado inconsapevoli pedine nel gioco dei potenti. Nel contempo il personaggio di Ares assume anche la parte del guerrigliero, che scartate altre strade, decide di scegliere la via della violenza, in nome paradossalmente proprio di Eros e dell'Armonia. Già in questa redazione asciutta, secca e stringata il linguaggio di Ares è duro, crudo, aspro e lancinante. Nel lavoro la Monaco manifestava in maniera palese il forte disgusto verso chi vuole le guerre, svelando che queste sono dichiarate solo all'apparenza per motivi ideologici, mentre nella realtà vengono combattute per esclusive e bieche motivazioni economiche. Ares, che è volta a volta guerrigliero palestinese, *marine* USA e sé stesso, incontra ad un certo punto anche il pilota

⁵ Monaco 2008: 207.

che, avendo sganciato la bomba su Hiroshima, dovrebbe provare un minimo senso di colpa. La regista che allestì il componimento per la prima volta pigiò molto sul pedale della provocazione facendo indossare al protagonista una T-shirt con la foto delle Torri Gemelle crollate a New York soltanto due mesi prima. L'esecuzione dell'attore che lo interpretò sottolineò poi in maniera molto convincente ora i momenti tragici e ora quelli poetici che caratterizzavano la *pièce*, evidenziando come questa fosse un deciso manifesto pacifista. Il simbolismo poi che l'autrice, ispirandosi al teatro Noh giapponese, inserì in alcune didascalie in cui si parla di "tre rotoli di seta, uno rosso, uno verde e uno azzurro", posti in un angolo del palco, indicano con semplicità ma insieme efficacia il sangue versato nel corso dei conflitti armati, la giungla vietnamita in cui combatterono dai primi anni Sessanta del Novecento all'aprile 1975 i soldati del Vietnam e degli Stati Uniti e l'acqua del fiume Lete in grado di far dimenticare, bevendola, le ignominie commesse dagli uomini, verrà mantenuto anche nelle successive rappresentazioni per l'efficacia e la suggestione della resa visiva. In effetti il contrasto fra recitazione muscolare e riferimenti mitologici valeva a restituire appieno allo spettatore la carica eversiva che percorre e sostanzia il testo. Appesi oppure vicini ad un attaccapanni, collocato ai lati della scena, si notano alcuni oggetti dall'aspetto inquietante e minaccioso che costituiscono un insieme di notevole efficacia scenica: "una maschera antica, un passamontagna nero, una borsa da computer, contenente un portatile, un elmo greco" e "un paio di scarponi anfibi neri, con dentro infilate delle calze dello stesso colore". Per tali motivi il copione in questa originaria versione verrà scelto per altre rappresentazioni date negli anni successivi che allora mise in scena il in eventi rilevanti, quali la marcia contro la dichiarazione della Guerra in Iraq nel 2003 e altre manifestazioni civili contro ogni forma di prevaricazione.

Un'attrice sensibile, Patrizia La Fonte, con cui allora la Monaco collaborava e che faceva parte dell'organizzazione copione, apprezzò la crudezza del linguaggio impiegato. Qualche giorno dopo la stessa attrice osservò in una e-mail:

ho trovato Ares bellissimo, forte, urlante, epico. Come è la guerra, che secondo me, giustamente, hai mostrato in tutta la sua potenza sanguinaria e in tutta la sua terribile ragion d'essere.

A me piace moltissimo. Non so che effetto farà alle direttrici della manifestazione romana spero che non la stiano a menare troppo col *politically correct* che a volte le distoglie dai veri temi del mondo.

Poco prima che un'altra regista, Francesca Covatta⁶, le chiedesse sul finire dell'anno successivo di continuare il lavoro con altre figure mitiche, la Monaco,

⁶ La richiesta della regista era dettata dalla volontà di inserire il nuovo testo in una rassegna teatrale intitolata *Condominio Mitologico*, che avrebbe dovuto essere realizzata qualche mese dopo ma che nella realtà non si concretizzerà.

sconvolta dai fatti avvenuti a Genova durante il G8 svoltosi nel capoluogo ligure, aveva scritto *Icaro 2001* che si apriva con un'indicazione illuminante, peraltro espunta nell'edizione a stampa edita qualche anno dopo perché ritenuta pleonastica:

ICARO 2001 è un ragazzo che fu alle manifestazioni *no global* del 17 marzo 2001 a Napoli e il 20 luglio dello stesso anno a Genova vide concludersi la sua breve vita. Nessun intento biografico nella storia di *Icaro 2001*, poiché vuole simboleggiare tutti i ragazzi con degli ideali e pertanto incarna il mito del giovane che volò verso il sole.

Va detto che quel copione è espressione diretta dello choc del G8, per le violenze consumate, culminate con l'uccisione di un ragazzo e le torture alla Scuola Diaz di Bolzaneto, e contrassegnate dall'impunità della polizia e dalle menzogne sui black block. Come molti, aveva notizie di prima mano da amici genovesi con cui faceva teatro e che erano rimasti sul posto. La Monaco vide tutto in televisione, anche se non fu veritiero come il documentario che uscirà anni dopo. Vedendo scorrere le immagini dell'evento sul piccolo schermo la drammaturga restò

colpita dall'assurdità di tutta la faccenda. Si riunivano i grandi della terra e la zona doveva essere limitata, gli abitanti dei vicoli ingabbiati e furono ordinate non so quante bare in anticipo. Non è una leggenda metropolitana, ma notizia di chi allora era in Prefettura.

Non impiegarono le forze di polizia locali ma un reparto di celerini provenienti da Roma.

Io sessantottina ancora nell'anima mi sentii fremere a quel nome e a quel che accadde.

A proposito di questo testo, che allora non venne rappresentato assieme ad *Ares*, la regista commentò a caldo:

Icaro è splendido, commovente. Davvero! Ho veramente pianto mentre lo leggevo. Mi spiace solo una cosa nella scelta di farne Carlo Giuliani cioè il fatto che essendo già morto racconti tutto al passato, mi sarebbe piaciuto riuscire a mettere in scena più al presente l'orrore e il terrore negli occhi di quei giovani.

Nel testo si alternano in modo funzionale le riflessioni dell'esanime Carlo Giuliani, già steso a terra, su quanto è accaduto in quei giorni, e la narrazione della vicenda fatta da Icaro e da suo padre Dedalo. Il monologo recitato da un Icaro seminudo, sdraiato su un tappeto di piume insanguinate, a indicare la sua avvenuta morte, narra in maniera dolente non solo i sogni e l'avventatezza dei giovani, ma anche la fatalità e l'infamia dei potenti.

Il fatto che nel testo l'autrice non prendesse parte apertamente per il ragazzo morto, la cui figura non usciva esaltata, aggiunta alla non stigmatizzazione del giovane carabiniere che gli sparò, fece sì che la famiglia, in particolare, la madre di Carlo Giuliani, si opponesse recisamente alla messinscena dello spettacolo a Genova, che pure veniva richiesta da molti, come risultava da una plebiscitaria votazione in rete nel 2003. Il fatto è che secondo la Monaco il mito classico più consono per raccontare quel tragico evento era quello di Icaro. Per prima cosa l'autrice e la regista videro sulla scena, come si legge nella didascalia iniziale, "delle piume macchiate di un qualcosa che pare sangue". Alcuni "brani del monologo- annota la Monaco- scritti in corsivo, sono "la storia di Icaro". Altri invece, riportati "in piana esposizione contemporanea", che costituivano "il nucleo più ampio", erano scritti "in un linguaggio con cesure poetiche eheggianti, talvolta, assonanze e rime interne" ed era impreziosito dal rinvio a tre versi danteschi. Esempio è a tale proposito la battuta iniziale di Icaro:

Per me si va nella città dolente.
Per me si va nell'eterno dolore.
Per me si va tra la perduta gente.
Il centro storico era diventato una gabbia
la città intera un labirinto fra i container
zona rossa da sorvegliare a vista
perché tanta paura quando chi ci governa ci riunisce?
E il ronzio incessante degli elicotteri.
Due ore stetti riverso
con gli occhi al cielo
occhi che qualcuno pietosamente
mi chiuse
ma io, ai piedi di quella chiesa
vidi e sentii tutto
anche attraverso le palpebre chiuse
il cuore aveva cessato di battere
ma non di soffrire
soffrivo per quel che vedevo e sentivo
quel che accadeva anche lontano da me
lontano da quella piazza grigia per i lacrimogeni
nelle belle e restaurate sale del Palazzo Ducale.
new economy
wto
new economy?⁷

Del resto, prosegue la Monaco, "Il linguaggio impiegato nel copione non è

⁷ Monaco 2008: 211.

mimetico, come non è realistica la situazione drammatizzata: chi è morto parla trascendendo ogni verisimiglianza”. Il linguaggio è da ballata, con qualche rima interna, citazioni da slogan di quel momento, quelli dei punk bestia -“produci, consumi e crepa”- e da altri letti sui muri di Genova.

L'autrice aveva inteso attribuire gli ideali del Maggio francese (che erano stati i suoi) a quel ragazzo.

Voglio credere - mi ha detto pochi giorni fa- fermamente che anche questi ragazzi di oggi abbiano degli ideali. Che si ribellino alle ipocrisie dei governi, tutti, senza distinzione, che pur di fare affari sacrificano le nostre vite come pedine di un gioco di cui solo loro pare sappiano le regole.

Poi, con un sorriso amaro, aggiunge commossa:

Ultimo Icaro, dalle ali di cera, forse con ideali più solidi di quelli espressi in *Icaro 2001*, *Icaro 2016*, Giulio Regeni, torturato a morte da un regime sostenuto e coccolato dai governi occidentali perché buon *partner* economico.

Infine, riprendendo la parte finale della battuta conclusiva di Icaro verso la conclusione del primo tempo di *Condominio mitologico*, l'autrice scrive:

Volate alto finché potete,
per conquistare il futuro bisogna prima sognarlo.
L'importante non è di avere tante
idee. È di viverne una⁸.

La costruzione del monologo non è più come era in partenza ad una sola voce, poiché al resoconto del ragazzo morto riverso sull'asfalto, fa da contrappunto un'altra voce, fuori scena, che legge una versione del volo e della morte di Icaro nel mare Egeo. Lo spettacolo ha come base musicale il rumore degli elicotteri e delle ambulanze, capaci di dare un senso di minaccia imminente e da dittatura sudamericana.

Quasi subito nella Monaco matura il convincimento che il testo avesse le potenzialità per essere inserito, con opportuni ampliamenti e ritocchi, in un organismo più complesso, compatto e organico. Di qui la decisione di utilizzare nel prosieguo del lavoro una struttura non più lineare, come era avvenuto nella precedente stesura, ma ondivaga e maggiormente mossa. In effetti nella nuova riscrittura a cui lavorò con Lena si incomincia quasi dalla fine della vicenda drammatizzata nel primo copione, vale a dire dall'*Intifada* palestinese, poi, per rievocare avvenimenti accaduti in diversi tempi, si va indietro, poi avanti

⁸ Monaco 2008: 216.

e ancora nuovamente indietro fino ad arrivare ai primordi e alle disavventure amorose di Ares e ai suoi rimpianti. In questo modo il dramma si carica di risonanze che, dilatandosi nello spazio e nel tempo, lo rendono più incisivo. A fare da contrappunto alle varie sequenze in cui si articola quella che era diventata la scena iniziale del lavoro è “il suono di un clarinetto basso”. In questa parte per un verso vengono stigmatizzati gli interessi comuni per le guerre, cause di “sangue, fragore, sudore e morte per l’umanità di “fabbricanti di armi” e di “militari di carriera e per l’altro vengono difesi in maniera vibrante e commossa “tutti i disgraziati, gli sfruttati, i diseredati” che delle guerre sono le vittime incolpevoli. Nel contempo però vengono denunciati i danni gravissimi perpetrati dall’uomo ai danni del pianeta per i disboscamenti selvaggi dovuti all’impiego indiscriminato e criminale della chimica.

In particolare la Monaco, avvertita la necessità che per rendere compatto il testo occorreva intervenire con aggiunte, ripuliture testuali e qualche sottrazione, nonché con un lavoro attento di rimodulazione di quanto aveva scritto per assicurargli un più fluido collegamento, si mise prestissimo all’opera. Oltre ad assemblare i due primi testi, collocati non più uno di seguito all’altro, ne aggiunse un terzo, la cui stesura le venne suggerita dall’idea del prologo recitato da una Parca, tolto, lo accennavo in precedenza, alla vigilia del debutto del primo lavoro per non appesantirlo e snaturarlo. L’innesto di questa parte, oltre ad irrobustire il copione, arricchendolo e rendendolo maggiormente conforme ad un testo più dinamico ed articolato, contribuì non solo a dare a quel personaggio maggiore rilievo e spessore, ma anche a metterlo in stretto rapporto con altri creati proprio allora appositamente. Nella nuova struttura il copione ora era preceduto da un nuovo prologo, più lungo rispetto al precedente, detto dalla Parca Atropo, vale a dire da colei che ha il compito di recidere il filo della vita: “Eravamo tre, una iniziava la nuova spola, l’altra tesseva e io tagliavo”⁹.

Anche questa figura mitologica nella riscrittura subisce un cambiamento significativo, assommando all’originaria funzione di Parca quelle di “portinaia” del condominio e di “dottoressa specializzata in genetica”.

L’ultima parte elaborata, come accennavo in precedenza, sul finire del 2002, venne inserita nell’unica scena del secondo tempo. L’argomento è, come dicono prima Giove e poi il dio Mercurio, le vicende di due divinità minori romane, quella dell’eloquenza, *Aius Locutius*, e del silenzio, *Tacita Muta*¹⁰. Il nome originario della giovane era Lara, figlia del fumiciattolo Aimone, che confluisce nel Tevere. Alla giovane, come viene ricordato dapprima da Giove e poi da Mercurio tramutatosi a vista nel padre degli dei, è usata una violenza carnale, da cui

⁹ Monaco 2008: 199.

¹⁰ Del primo parlano tra gli altri lo storico latino Tito Livio ne *La fondazione di Roma*, 5. 32 e Cicerone ne *La divinazione*, 1. 101; della seconda Ovidio ne *I fasti*, 2. 615-616.

nasceranno i Lari Compitali. Lo stupro della ninfa è preceduto dal taglio della lingua della giovane da parte di Giove per punirla di avere rivelato alla sorella le mire che questi nutriva su di lei. Lo spunto per costruire questa parte conclusiva del pezzo, più che essere ricavata dalla ristampa di un libro molto fortunato di Eva Cantarella¹¹, era derivato dallo sgomento provocato nella drammaturga e in moltissime persone da due terribili esempi di orrore avvenuti proprio sul finire del 2002 (la guerra in Cecenia con le repressioni di Vladimir Putin e un fatto efferato di cronaca nera italiana: lo stupro e la successiva mutilazione della giovanissima Desirée Piovanelli, uccisa il 28 settembre quasi per gioco da un gruppo di coetanei, su istigazione di un adulto). Di certo questa sequenza, scandita da scontati *slogan* misogini, da luoghi comuni razzisti e da dichiarazioni improntate dal più scontato e bieco machismo, nonché da una battuta meta teatrale pronunciata da Mercurio (“Non hai il senso del teatro: a teatro non si racconta, tutto avviene qui e ora”¹²) aggiunge maggiore equilibrio e compattezza alla *pièce*, caricandola di valenze molto incisive.

L'articolazione del lavoro, capace di saldare felicemente le tre parti di cui si era venuta costituendo, prevedeva ora tre parti svelte, veloci e compatte.

La mancata realizzazione del progetto della Covatta convinse la drammaturga a mettere per il momento da parte la nuova versione del testo, limitandosi a proporre i due asciutti e stringati monologhi al pubblico separatamente. Già in queste redazioni il testo faceva parte a pieno titolo dei lavori della drammaturga a contenuto spiccatamente civile e sociale, che caratterizzano una parte significativa della produzione dell'autrice italiana.

Il titolo della *pièce*, che le era stato suggerito dalla regista sopra ricordata, venne però mantenuto, in quanto si confaceva bene al nuovo copione, imperniato su un tema mitologico capace di suscitare reazioni indignate nel pubblico. In effetti gli argomenti mitologici utilizzati dalla drammaturga italiana non sono mai di natura libresco, in quanto costituiscono materiale che sa rievocare con forza episodi che provocano brividi e sgomenti profondi. Analizzando con maggiore attenzione il testo, attraverso il grido di vibrante condanna contro le guerre e ogni forma di prevaricazione nei confronti di donne e uomini, condannati ad un'esistenza di miseria e di atroci sofferenze, si coglie la volontà dell'autrice italiana di innescare un risveglio di coscienza civile in un pubblico che stava intorpidendosi. Significativamente l'Epilogo recitato dalla Parca, nell'atto di mostrare la maschera di Lara a cui è stata strappata la lingua, inizia con tono tutt'altro che melodrammatico, a dispetto di quanto lei stessa esclama in una battuta meta-teatrale:

¹¹ Cantarella 1985. Il libro della Cantarella venne ristampato nel 1996, nel 1998, nel 2001, nel 2003, nel 2006, nel 2008 e nel 2015. La Cantarella pubblicherà nel 2015 un altro volume, *Passato prossimo: donne romane da Tacita a Sulpicia*.

¹² Monaco 2008: 219.

Gridate! Gridate la vostra rabbia perché è l'unica cosa che non possono toglierci, e la rabbia di una donna sfruttata, mutilata e stuprata salirà fino al cielo e scenderà nelle viscere dell'inferno, risveglierà demoni e angeli e arriverà un giorno persino fino agli uomini. Quel giorno la nostra parola, anche se non è d'oro come quella degli uomini, avrà il suo peso, anche se fatta di piume e di vento, d'aria o di fuoco.

Troppo abbiamo sopportato, abbiamo sopportato più di quel che è umano sopportare, neppure le bestie hanno sofferto come noi. Le bestie, anche le tigri mangiatrici di uomini, che adesso proteggono come categorie in via di estinzione¹³.

Avendo saputo che nel 2007 era stata bandita la terza edizione del *Premio Fersen per la promozione e la diffusione della drammaturgia contemporanea italiana*, la Monaco decise di parteciparvi recuperando la redazione del lavoro, accantonata in attesa di tempi migliori. L'autrice si limitò questa volta ad apportare qua e là nuovi piccoli ritocchi, come l'espunzione originaria dei sottotitoli dei due primi lavori e l'inserimento di qualche didascalia più ricca e robusta, ma soprattutto la migliorò con una scansione più solida ed equilibrata.

Tutti gli episodi del copione, che verrà edito a stampa nel 2008 assieme a tutti i testi vincitori dei quell'edizione del Fersen, si svolgono all'interno di un singolare condominio. Tecnicamente però la struttura del lavoro aveva virato dal monologo al dialogo, decisamente più efficace per raccontare episodi che non avrebbero potuto essere messi in scena secondo i canoni del dialogato tradizionale. La originaria stesura dell'opera mostrava e non rappresentava con efficacia i fatti drammatizzati, come avviene in quella attuale. Interessante è ciò che afferma l'autrice,

l'attore interpreta più personaggi come in molti monologhi, ma in questo caso il gioco teatrale si fa più scoperto: i personaggi sono presentati al pubblico senza il filtro della *rappresentazione*.

Nel primo tempo, suddiviso in due scene, dopo la sequenza iniziale affidata al solo Ares, segue una scena che vede l'alternanza di battute di Icaro e di commenti della Parca, collocati con una sapiente tecnica cinematografica. A quest'ultima figura mitologica all'inizio dice una battuta rivolta al pubblico nella quale viene denunciata la scarsa attenzione dei governi di tutti gli Stati per curare chi è affetto da malattie:

Studio le persone colpite da malattie devastanti e so con certezza cosa capiterà ai loro figli e nipoti: Se potessi trovare una cura, se i governi mi dessero almeno

¹³ Monaco 2008: 221-222.

una parte di quello che è destinato alle guerre allora non starei a tormentarmi sulla forza della conoscenza e l'inutilità della stessa¹⁴.

Come già era accaduto in un suo testo del 2000, *La strada verso il cielo*, la battuta riflette una situazione personale vissuta dall'autrice: la necessità di cure per un tumore maligno, dalla prognosi infausta, che per fortuna si è risolto positivamente.

Il secondo tempo invece, costituito da un'unica scena, è preceduto e concluso dalla Parca. Immediatamente dopo compaiono nell'ordine Mercurio e la Parca, Giove e la ninfa Lara e poi a seguire nuovamente Giove e Mercurio. Inframmezzato tra queste due sequenze vi è l'accenno allo stupro compiuto nei confronti della giovane fanciulla, che diventerà col nuovo nome di Tacita Muta, la madre di due gemelli.

Interessante è la lettura della breve scheda sul primo testo dovuta alla penna dalla stessa drammaturga dopo la sua riscrittura:

ARES, figlio di Zeus e di Era, era il Dio della guerra. Gli altri dei, compreso il padre Zeus, lo schivano e deridono per il suo carattere litigioso e turbolento. Anche agli Ateniesi, uomini colti e dediti alla guerra solo in caso di necessità, era invisibile. Scendeva in guerra senza parteggiare per nessuno, accompagnato dalla sorella Eris (Discordia) e dai figli Deimos (Terrore) e Fobos (Paura). Questi ultimi li ebbe da Afrodite, la sua amante preferita, che gli generò anche una prole più simpatica: Eros e Armonia.

Subito dopo la Monaco aggiunge: "In nome dell'Amore e dell'Armonia, paradossale, ripetitivo e lancinante è il linguaggio del *dio dal membro eretto*, che ci conduce alla penultima verità, quella del mito".

Durante un incontro l'autrice mi ha confidato che la riscrittura l'aveva soddisfatta appieno: "Io vedo con gli occhi della mente la scena dove si svolge quello che scrivo e quindi quel che vidi mi convinse che era la *pièce* giusta".

Parlando alla regista della messinscena di Ares la Monaco annota:

ci ho pensato a lungo. La bomba atomica ha avuto la conseguenza della fine della seconda guerra mondiale, l'assetto dato dai vincitori dopo tale guerra ha portato a tutte le guerre seguenti, compresa questa. Per cui io ho lasciato il dialogo col pilota, che d'altro canto è un soldato che ha obbedito agli ordini, roso dal rimorso, non un martire della Jihad... (se poi è vero) quindi anche le battute dovrebbero essere cambiate radicalmente ed entreremmo nel territorio minato del terrorismo, che a me non fa paura, ma è che al momento non si sa nulla. Sapessimo di più e per certo... Ho preferito fare un'aggiunta, al

¹⁴ Monaco 2008: 199-200.

colloquio con l'ombra, qualche riga sui quattro piloti degli attentati dell'undici settembre. Io preferisco raccontare così un atto terroristico avvolto ancora nel mistero, ma che si rifà di più ai *kamikaze* che ai piloti americani. Vedrai che se ci pensi bene è così. Ti ho parlato del poster a Catania: la bomba atomica da una parte e le due torri dall'altra. La bomba è stata un atto che molti giustificano, come adesso la ritorsione, quindi il passato può far riflettere sul presente.

Pertanto il nuovo testo era ora costituito non da due ma da tre parti, sapientemente fuse. In questa versione lo spettacolo risultava indubbiamente più efficace come resa scenica. Nella versione approntata per il concorso, che trova puntuale riscontro nella stesura comparsa a stampa l'anno successivo, la *pièce* appare costruita, afferma l'autrice, come una libreria dell'Ikea, e cioè in maniera modulare. A tale proposito la Monaco mi ha detto di recente:

Poiché mi piace paragonare il mio lavoro a quello di un artigiano, la parola inglese *playwright* infatti significa letteralmente *costruttore di commedie*, il primo ripiano nacque su sollecitazione di una regista, Maddalena Fallucchi per la rassegna *Lo specchio di Narciso* con una figura maschile fra mito e contemporaneità¹⁵. Il titolo è *Ares, o la penultima verità*. L'aggettivo indica che la verità finale non ci è dato a noi umani conoscerla.

Nella versione definitiva la *pièce* è un testo che può rientrare nel filone del teatro di narrazione¹⁵. A interpretarlo sono sufficienti due soli attori, uno maschile e uno femminile, in quanto i personaggi non interagiscono fra loro se non in pochissimi momenti. Nelle altre sequenze invece si tratta di blocchi di monologhi contrapposti o di monologhi classici, preceduti da un prologo e conclusi da un epilogo, che hanno come unica voce la sopra ricordata Parca, portinaia e dottoressa. In questa nuova versione della *pièce* l'autrice, oltre a rivelare un grande abilità, dimostra la naturale attitudine a fondere teatro, sociale e analisi del presente.

Accennavo in precedenza che l'azione della *pièce* si svolge in un singolare condominio, la cui portinaia è una dottoressa specializzata in genetica ma che fu, in altri tempi, una Parca. Nel condominio, che ha la struttura della doppia elica, si intrecciano tre storie che presentano tra loro qualche inquietante assomiglianza. Gli inquilini sono alquanto bizzarri. Ares, lo accennavo in precedenza, è oltre che il dio greco della guerra, il pilota che sganciò la bomba su Hiroshima,

¹⁵ Va precisato che in questa definizione nessun autore si è riconosciuto, in quanto per riprendere Ascanio Celestini, uno degli esponenti più significativi del filone, "Questo teatro di narrazione in realtà non esiste come un genere unico [...] perché non c'è una tradizione direttamente legata al teatro e non c'è perché il teatro di narrazione nasce spesso come percorso individuale. E questa credo sia una delle poche cose che hanno in comune quelli che fanno questo lavoro" (Celestini 2003: 21).

un *marine* in Vietnam e un soldato italiano in Bosnia; Icaro è anche un ragazzo morto a Genova, la città della Monaco, nel luglio 2001, durante il G8; Tacita Muta, dea minore dei Romani, è la donna che viene stuprata un po' così, per passatempo o per noia.

I tre inquilini non si incontrano, solo la Dottoressa-Parca li conosce e commenta le loro vite e le loro azioni con la comprensione di una saggia portinaia che ha a cuore la sua comunità.

Al concorso a cui partecipò nel 2007, il copione risultò secondo classificato nella categoria *Opera drammaturgica (due atti)*. Articolata in due tempi di diversa misura scritti a distanza di un anno l'un dall'altro, la *pièce* si legge ora tra le pp. 197- 222 del volume che raccoglie tutti i testi vincitori della terza edizione del *Fersen* (Roma, Editoria & Spettacolo, 2008). La motivazione del riconoscimento del testo della Monaco, si legge alla pagina 11 del volume sopra ricordato:

L'autrice – di cui è noto l'impegno nel teatro al femminile – si cimenta nel genere socio-politico con scrittura esperta ed efficace, realizzando l'incontro fra il Mito e il nostro tempo. Il risultato è un testo *grinçante* (alla Anouilh), nel quale l'esperienza della Monaco evita eccessi didascalici.

Nella sesta delle dense pagine introduttive al volume il compianto critico Ugo Ronfani, osserva:

Rispondono alle intenzioni di affrontare problematiche attuali, direttamente o con riporti metaforici, altri testi prescelti, come *Condominio mitologico*, di Patrizia Monaco, dove il genere socio-politico viene trattato mediante l'incontro fra il Mito e il nostro tempo.

I tre personaggi non si incontrano mai. Forse –osserva con ironia la Monaco– non sono socievoli o forse hanno soltanto orari diversi.

BIBLIOGRAFIA

- Campbell, J. (2004), *Il potere del mito*. Parma: Guanda.
- Cantarella, E. (1985), *Tacita Muta: la donna nella città antica*. Roma: Editori Riuniti.
- Celestini, A. (2003), “Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia”, *Prove di drammaturgia 2*: 21.
- Martín Clavijo, M. (2013), “El monólogo teatral en la dramaturgia italiana femenina de finales de siglo”, in González de Sande, M. M. (ed.), *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*. Madrid, Maia Ediciones: 178-179.
- Martín Clavijo, M. (2016), “L'altro volto della violenza”, in Monaco, P., *Donne in lotta*. Roma, Aracne: 125-137.
- Monaco, P. (2008), *Condominio mitologico*, in *Il Premio Fersen per la promozione e la diffusione della drammaturgia contemporanea italiana*. Roma, Editoria & Spettacolo: 197-222.
- Monaco, P. (2016), *Donne in lotta*. Roma: Aracne.
- Trovato, R. (2002), *Parole e scene di un secolo in Liguria*. Alessandria: Edizioni Dell'Orso.
- Trovato, R. (2012), “La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco”, in Martín Clavijo, M. et al. (ed.), *Las voces de las Diosas*. Sevilla, Arcibel: 1321-1345.
- Trovato, R. (2014), “Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di Sherazade va in Occidente di Patrizia Monaco”, *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*: 1-13.
- Trovato, R. (2016), “La verità del personaggio”, in Monaco, P., *Donne in lotta*. Roma, Aracne: 9-28.

(Página deixada propositadamente em branco.)

**PENELOPEIDE DE PATRIZIA MONACO:
LA ODISEA DE PENÉLOPE A ESCENA
(Patrizia Monaco's *Penelopeide*: Penelope's Odyssey on stage)**

MILAGRO MARTÍN CLAVIJO (mclavijo@usal.es)
Universidad de Salamanca, Facultad de Filología

RESUMEN - En el presente trabajo se analiza la figura de Penélope en la obra teatral de la dramaturga italiana Patrizia Monaco. *Penelopeide* está escrita con la técnica del montaje en la que Penélope y Euriclea cuentan su historia a través de monólogos que se entrecruzan, desde dos lugares y tiempos distintos. Una original adaptación del mito a los nuevos tiempos llevada a cabo con gran polifonía e ironía, dos de los aspectos centrales en la obra y que aquí abordaremos.

PALABRAS CLAVE - Patrizia Monaco, Penélope, revisión del mito, polifonía, ironía.

ABSTRACT - In this paper we analyse the figure of Penelope in the play written by the Italian playwright Patrizia Monaco. *Penelopeide* is composed with an assembly technique in which Penelope and Euriclea tell us their story and they do it intersecting monologues from two different places and times. It is an original adaptation of the myth to modern times carried out with great polyphony and irony, two of the key aspects in the play that we will discuss here.

KEYWORDS - Patrizia Monaco, Penelope, revision of myth, polyphony, irony.

1. LA PENELOPEIDE DE PATRIZIA MONACO

Patrizia Monaco¹ es una dramaturga italiana que lleva décadas dedicada a esta profesión, se ha labrado un camino en el difícil mundo de la escritura dramática y sus textos se han representado o radiotransmitido tanto en Italia como en el extranjero, cosechando numerosos premios, entre los que destacamos el Riccione, Idi, Vallecorsi, Fersen, Donne e Teatro, Anticoli Corrado. También se dedica a la enseñanza teatral tanto en instituciones públicas como privadas en diversos países.

Roberto Trovato, brillante estudioso de la obra de Monaco, la ha calificado de “drammaturga attiva e feconda” y ha subrayado su gran experimentación: “l’uso del coro della tragedia greca in *Tutto per non aver mangiato i cavoletti di Bruxelles*, le stazioni del teatro medievale in *Una vertigine sopra l’abisso* e *La porta dell’inferno*, il teatro Noh per *Ares*, il teatro nel teatro in *Chi ha paura del padrone cattivo?*”². Entre sus obras más importantes, además de las destacadas

¹ Sobre Patrizia Monaco y su producción dramática, cf. Trovato 2002: 188-190; Trovato 2012: 1321-1345; Trovato 2014: 1-13; Trovato 2016: 9-28; Martín Clavijo 2013: 178-179; Martín Clavijo 2016: 125-137.

² Trovato 2014: 1-2.

anteriormente, se encuentran: *Pagliacci*; *Estate a Casa Magni*; *Il vero e il falso O'Brien*; *Cellulite addio*; *Se il futuro è così, io non vengo...*; *Fuoco!!!*; *Tutto cambia per restare come prima*; *Il mistero di Giuda*; *Icaro 2001*; *L'occasione* y también la obra de la que nos ocupamos en esta sede, *Penelopeide*.

El texto se publicó inicialmente en la revista *Ridotto*, n. 6, en junio de 2010 (pp. 22-31) y luego en un volumen junto a otras dos piezas, *Il vero e il falso O'Brien* y *La strada verso il cielo* en *Donne in lotta*. Será de esta última edición de la que tomaremos las citas³. *Penelopeide* debutó en el Teatrino Strehler de Portofino en julio de 2008 con la producción de La Perla del Tigullio Teatro y la dirección de Fabrizio Lopresti y ha recibido numerosos reconocimientos en 2009: *Dramma del mese* en septiembre para la revista *dramma.it*, el Premio Letterario Nazionale “Lago Gerundo” y el Premio Fara Nume como segunda obra clasificada.

2. LA ACTUALIZACIÓN DEL MITO DE PENÉLOPE

No es la primera vez que Patrizia elige un mito como punto de partida para escribir su texto. Ya antes había puesto en escena al menos tres obras de temática mitológica: *Ares, la penultima verità*, *Condominio mitológico* e *Icaro 2001*. Este interés por figuras mitológicas de distinta índole nos lleva a preguntarnos ¿Por qué Patrizia Monaco recurre al mito y por qué siente la necesidad de revisitarlo en el siglo XXI? Quizás una primera respuesta la encontramos en esta cita de Jean Cocteau que la dramaturga coloca en la nota de la autora al principio de *Penelopeide*: “Ho sempre preferito la mitologia alla storia, perché la storia è una verità che di bocca in bocca si deforma e diventa menzogna, mentre il mito, di bocca in bocca, prende forza e diventa verità”⁴.

Esta capacidad del mito de irse adaptando a cada sociedad, de irse reinterpretando sin cesar, de encontrar también su verdad en otra cultura, en otro siglo, en otra ideología, en otros intereses ha fascinado a Patrizia Monaco. Quizás sea la última frase de *Ares, la penultima verità* la que también nos ayude a corroborar esta idea: el mito es la penúltima verdad, una más entre las numerosas que ha habido antes, pero todavía no la última. Por eso, Ares, el dios griego de la guerra, se presenta ante nosotros hoy cambiando de personalidad, transmutándose en tantos eventos contemporáneos en los que la guerra, el conflicto, la disputa, la violencia son los protagonistas.

“El mito sabe mutar para adaptarse a los nuevos tiempos, y su revisión puede servir para redefinir el género femenino y nuestra cultura actual”⁵, afirma Pérez Miranda, y esto es lo que también lleva a cabo la dramaturga italiana con su espectáculo *Penelopeide*. El mito no se puede quedar anclado en un momento

³ Monaco 2016: 99-124.

⁴ Monaco 2016: 101.

⁵ Pérez Miranda 2007: 267.

determinado, de ser así no cumpliría su función: la de explicar el por qué de las cosas, otorgar una cohesión social a un pueblo, dar un respaldo narrativo a las creencias centrales de una comunidad. Para poder hacerlo el mito tiene que cambiar de acuerdo con las necesidades de cada generación: si cambian las normas comunes, cambia también la justificación de la estructura social y el sentido que se da a la existencia. Así fue cuando se trataba de un relato oral y continuó siéndolo también cuando se empezó a reelaborar en forma literaria. El mito sobrevive gracias a su capacidad de adaptación, siempre que mantenga su función. También hoy día, en los albores del siglo XXI, el hombre tiene necesidad de mitos que conecten las realidades externas con sus miedos, sus deseos más profundos, sus esperanzas. Los mitos pueden darle apoyo, seguridad, siempre que se haga desde el presente y se adapten, se revisiten, se actualicen.

La figura de Penélope está ahí desde hace siglos, mostrándonos cómo debe ser una mujer, esposa y madre, fiel y paciente, que sitúa a la familia por encima de todo. Pero el mito de Homero está demasiado lejos y Penélope ya no es una mujer de hoy. Hay que releerlo con otros ojos, que pase por otros filtros, por otras experiencias. Hay que hacer de Penélope un mito que funcione hoy. Eso es el que Patrizia Monaco ya había hecho con Ares o con Ícaro, y ahora lo hará también con Penélope. Para ello partirá de la obra de Margaret Atwood, *The Penelopiad*⁶, en la que se vuelve a construir el mito griego desde una perspectiva actual y se adapta a su poética personal, a su ideología, a su particular forma de ver la vida. Se trata, como señala González Delgado, de “destejer la historia mítica canónica para adaptarla a un tiempo y a una realidad para la que no fueron concebidas. Transposición de la cultura, el mito y la literatura clásica grecolatina a una sociedad contemporánea que mira hacia sus orígenes y se siente orgullosa de ello”⁷.

Atwood denuncia el papel secundario que Penélope ha tenido en el mito, subordinado siempre a Ulises, el héroe protagonista, y que adquiere relevancia sólo en cuanto es mujer de, hija de o madre de. De hecho, “sin Ulises y sin Troya, Penélope no tendría a quién esperar y su fama se habría quedado muda en el imaginario mítico griego”⁸. De esta manera, el mito legitimaba la sumisión de la mujer y su papel en la sociedad. Y es precisamente ese aspecto el que se intenta derribar con fuerza sobre todo desde escritoras feministas o cercanas al feminismo.

Margaret Atwood le da a Patrizia Monaco el punto de partida para llevar a cabo su obra: le “aveva colpito l’ironia ma, soprattutto, poter vedere una storia conosciuta da un altro punto di vista”⁹. Si la historia narrada en *La Odisea* ya no se sostiene, es demasiado incongruente en el siglo XXI, habrá que acercarse a ella desde otros puntos de vista.

⁶ Atwood 2005.

⁷ González Delgado 2005b.

⁸ González Delgado 2005a: 331.

⁹ “*Penelopeide*” di Patrizia Monaco 2009.

3. LA VERDAD DEL MITO AL DESNUDO

En *Penelopeide* Patrizia Monaco nos presenta una nueva figura mitológica, una Penélope bastante más compleja de la versión oficial del mito que conocemos, aunque sustancialmente no cambiará el punto de partida: espera a Ulises, le es fiel y le amará por encima de todo. Pero no puede por menos que sentirse traicionada y profundamente decepcionada, en primer lugar por Ulises, pero también por su familia, por Ítaca, por su hijo, por la nodriza Euriclea, por la vida. Se siente una mujer que, pese a todas sus cualidades, siempre ha sido la segunda opción:

Relegata per sempre nella vita al ruolo di 'seconda'. Seconda in bellezza rispetto alla cugina Elena. Seconda nella scelta di Ulisse che avrebbe preferito la cugina. Seconda nella reggia, dove il vero controllo è esercitato dalla potente Euriclea, fedele nutrice di Ulisse. Seconda, sempre, nelle scelte di Ulisse durante il suo viaggio di ritorno a Itaca¹⁰.

Pero, a pesar del dolor y del rencor, Penélope es capaz de seguir utilizando su inteligencia, su astucia para desmontar el mito a través de la razón, del sentido común. No se deja engañar por los grandes narradores de las aventuras de Ulises, ni los del pasado ni tampoco los del presente. Sabe leer entre líneas, sabe buscar el porqué.

El mito se puede ver desde muchas ópticas y Patrizia Monaco ha optado por contar la versión directamente de la protagonista, sin mediación. En la escena primera ya se presenta la tesis que sostiene la autora y que se hará a través de la voz en primera persona de Penélope: “ho capito che nel mondo si è affermata la versione ufficiale dell’*Odisea*, quella dalla parte di Ulisse”¹¹. Pero ¿hasta cuándo vamos a continuar con una sola versión de los hechos? En el mundo actual el monopolio de la historia o del mito ya no es posible. Hay que dar voz a los otros, porque el silencio no hace bien, porque esos otros protagonistas se han asfixiado, como le sucede a Penélope: “Sono paziente per natura. Sono famosa per questo. Ho atteso qualche migliaio di anni e mi pare ora il momento di raccontare la mia versione dei fatti. Il mio matrimonio con Ulisse, la sua partenza per la guerra e il ritorno di mio marito a Itaca, dopo vent’anni”¹², porque Ulises no se ha dado prisa en volver.

E così io sono diventata una leggenda edificante. Un bastone per picchiare le altre donne. Non ne posso più! (*Con altra voce*) “Non potete essere fedeli come Penelope? Lei ha aspettato venti anni suo marito, venti, mentre voi, quando

¹⁰ “*Penelopeide*” di Patrizia Monaco 2009.

¹¹ Monaco 2016: 103.

¹² *Ibidem*.

il vostro va due giorni a Biella per lavoro vi sentite autorizzate a tradirlo col postino!” Non mi piace il ruolo che mi ha dato la storia...¹³

Penélope no puede más con esa carga pesada con la que se la ha condenado a vivir, no puede seguir encarnando lo que no es, lo que nunca ha sido, ese papel, esa máscara impuesta. Ha llegado el momento de no seguir callada, de no aceptar pasivamente versiones escritas por otros y que tienen en cuenta solo los intereses de una parte, la de Ulises, la del héroe, la del patriarcado por extensión. Por eso, en la versión que nos trae a escena Patrizia Monaco de Penélope se tienen en cuenta aspectos más históricos, sociales y culturales de esa otra época en la que está ambientado el mito. De esta manera consigue que salte a la luz la manipulación de las historias y los resortes de su creación.

Patrizia Monaco se acerca a Penélope desde la razón, por eso nos habla de las motivaciones políticas, económicas y sociales para cada movimiento y hecho histórico que le tocó vivir, pero de su historia tampoco se encuentra completamente ausente el sentimiento. La guerra de Troya, en primer lugar, ha sido un hecho histórico, no sólo un cuento mítico, y Troya cayó, como se demuestra con la arqueología, fue destruida. Las razones son económicas, de dominio, de poder; la historia de Elena no se mantiene por sí sola: “Un anno dicevano che sarebbe durata quella guerra. (*Pausa breve*) E certo non fu per un paio di corna. Troia (*Si interrompe guardando il pubblico*) ...niente facili allusioni, vi prego! Troia era sulle rotte commerciali utili ai greci. Troia era un bocconcino ghiotto”¹⁴.

No se trata de suavizar o idealizar las cosas, la Penélope de Patrizia Monaco tiene los pies bien puestos sobre el suelo y no cuenta su historia como si todo fuera de color rosa: el suyo fue un matrimonio concertado y, mientras Ulises iba de aventura en aventura por el Mediterráneo, ella estaba allí, en Ítaca, lejos de todos y de todo, sola. Penélope desde el Hades, a cientos de años de los hechos narrados en *La Odisea*, se pregunta qué otras opciones tenía ella en ese momento, en esa época lejana, una mujer extranjera, en Ítaca, acosada por los pretendientes y con todo el peso del reino sobre sus espaldas. No se la puede juzgar desde el presente, en abstracto, descontextualizando su situación. Sólo se la podrá entender si conocemos bien el contexto en el que tuvo que actuar. Y a ella, en esa situación político-social concreta, pero también personal, no le quedaba más remedio que esperar a Ulises. Eso era lo único seguro.

Penelope - Come faceva Ulisse ad essere così sicuro di ritrovarmi, al suo ritorno?

A quei tempi una donna non poteva tornarsene a casa dai suoi o prendere in affitto un appartamento, trovarsi un lavoro e rifarsi una vita. Il suo ruolo le

¹³ Monaco 2016: 104.

¹⁴ Monaco 2016: 112.

restava fissato addosso per sempre.

Euriclea - Adesso quelle come noi le chiamano tate, colf e badanti.

Penelope - Adesso avrei preso su e sarei andata a cercarlo. Jeans maglietta scarpe da tennis, zainetto e via!¹⁵

Habrà que tener en cuenta, al menos, dos versiones de los hechos, la de Ulises y la de Penélope, ya que nos cuentan lo sucedido desde perspectivas muy distintas, incluso contradictorias, entre las que no vislumbramos posibilidad de diálogo. En este sentido, Patrizia Monaco es consciente de que hoy existe una clara incomunicación con el mito, es realmente difícil dialogar cuando la distancia –social, cultural, política, generacional, ideológica, de valores, ...– es ya un abismo. Pero esa incomunicación no nos ayuda, nos separa del pasado y nos catapulta a un presente sin raíces. Por eso, hay que salvaguardar la capacidad de comunicarnos de alguna manera a través de la relectura del mito, habrá que darle una forma en la que esa falta de diálogo entre el pasado y el presente sea evidente, palpable. De ahí la estructura de *Penelopeide*, un texto “costituito prevalentemente da una serie di monologhi contrapposti e incrociati” entre dos personajes, Penélope y Euriclea, que “si parlano ma è come non interagissero mai direttamente”, como explica la dramaturga¹⁶. La decisión de llevar a cabo la técnica del montaje es consciente y punto de partida para la dramaturga: era necesario romper con la linealidad del relato de Homero¹⁷ y reconstruirla exclusivamente en la mente del espectador que irá dando un sentido a esos monólogos cruzados y pronunciados unas veces desde el presente en Hades y otras desde el pasado de Ítaca, pero siempre como si su historia sucediese ahora.

Asistimos a una pluralidad de espacios, de tiempos, de voces, de visiones del mundo: una polifonía amplia que se observa ya desde la primera escena.

4. POLIFONÍA E IRONÍA EN LA *PENELOPEIDE* DE PATRIZIA MONACO

En el siglo XXI están generalizados los textos literarios centrados en la heterogeneidad de las voces del discurso. No se concibe ya más la unicidad del sujeto hablante y los estudios de Mijail Bajtin sobre teoría literaria y más tarde los de Benveniste, Erving Goffman y Oswald Ducrot¹⁸, entre otros, han desarrollado este concepto de polifonía enunciativa. Por eso, resulta muy interesante ver cómo se potencia la polifonía a partir de tan sólo dos personajes en escena y una bailarina y cómo esa pluralidad de voces y puntos de vista diferentes vehiculan la fuerte ironía en la obra de Patrizia Monaco.

¹⁵ Monaco 2016: 118.

¹⁶ “*Penelopeide*” di Patrizia Monaco 2009.

¹⁷ “*Penelopeide*” di Patrizia Monaco 2009.

¹⁸ Cf. fundamentalmente Bajtin 1978 y Ducrot 1986.

En el prólogo asistimos a la presentación de personajes para que el espectador no se pierda, ya que la escenografía es mínima. Es Euriclea la que, con un hatillo en brazos, se dirige a él y lo llama Telémaco, se presenta ella en primera persona (Yo, Euriclea) y su papel en la historia que se va a contar: ella amamantó a Ulises. El otro personaje, el de Penélope, ya no necesita presentación.

La dramaturga italiana construye su texto a través de un montaje de monólogos yuxtapuestos que no establecen realmente un diálogo entre sí. Son los monólogos de Penélope y de Euriclea que, además, se sitúan en un movimiento continuo y sin transición entre un tiempo pasado, el vivido en Ítaca, y uno presente, en el Hades, muchos siglos después. En principio, las dos versiones del mito las transmiten fundamentalmente estos dos personajes contrapuestos. La nodriza normalmente apoya la versión de la parte de Ulises, mientras que Penélope la intenta deconstruir a través de la razón, aportando una nueva interpretación. A través de los dos personajes asistimos al enfrentamiento cara a cara de dos versiones distintas del mito. Por un lado, la versión del mito oficial de la boca de Euriclea que lo cuenta como si fuera un juglar, con tono de cuento, como cuando llegaban náufragos y comerciantes a las costas de Ítaca y relataban las aventuras de Ulises. Por otro lado, la interpretación realista de una Penélope situada en el presente que hace de contrapunto fuertemente irónico a la versión oficial presentada por la nodriza.

Todas las aventuras de Ulises empiezan de la misma forma: “Dopo l’infuriare di una terribile tempesta Ulisse e i suoi compagni approdaron esausti sulle rive di un paese abitato da strane creature”, como si se tratara del “érase una vez” de los cuentos para niños, como variantes de una misma historia en la que cambia sólo el lugar y algunos personajes. Euriclea cuenta cinco historias: la de los Lotófagos, Polifemo, Sirenas, Circe y Calipso, esta última interrumpida. Penélope contrapone la historia mitológica a la realidad más cruda y dura, dictada por la razón, sin idealizaciones, sin la intervención de los sentimientos ni de intereses de un tipo u otro, sin suavizar.

Euriclea - (*Come un altro cantastorie, tono fiabesco*) Dopo l’infuriare di una terribile tempesta Ulisse e i suoi compagni approdaron esausti sulle rive di un paese abitato da strane creature. I Ciclopi. Il loro capo, Polifemo, era un gigante da un occhio solo che viveva in una grotta fra forme enormi di formaggio e immensi barili di vino.

Penelope - Era un oste che era stato accecato da un avventore perché gli aveva venduto del vino al metanolo¹⁹.

Hoy en día las aventuras de Ulises no se sostienen con la razón, ni con la experiencia de vida: por el contrario, la vida de Penélope sí es trágicamente real,

¹⁹ Monaco 2016: 116-117.

no imaginada, no soñada, no idealizada, vivida en toda su crudeza: “Sette lunghissimi anni... ed io qui... con un vecchio, un ragazzino, una balia farneticante e 129 scrocconi. Ma io lo aspetto. Lo aspetto perché lo amo. Lo amo. (*Pausa breve*) Lo amo, lo amo, lo amo lo amo lo odio!!!”²⁰.

La ironía en este fragmento de *Penelopeide* es muy fuerte. Euriclea introduce directamente un texto tomado de la *Odisea* de Homero, lo hace en discurso directo, marcado con comillas y recitado con un tono distinto, de cuento, de fábula, como señala la dramaturga en las acotaciones. La nodriza de Ulises repite el significado y la forma del discurso citado, se ajusta al mensaje original; las palabras de Penélope, propias de otro contexto completamente distinto y en fuerte contradicción con el de Euriclea, tanto en forma como en significado, se convierten en una burla de lo anunciado por la nodriza. Como podemos también comprobar hay un cambio de registro fuerte claramente irónico.

Por otro lado, nos encontramos también con la contraposición entre varias versiones a través de un solo personaje que actúa a la vez como narrador y comentador irónico de lo que acaba de decir, utilizando como filtro el tiempo distinto: el comentador se sitúa en un tiempo presente, asiste a los hechos directamente, mientras que el narrador lo hace en el tiempo pasado, en el momento que está relatando. En el discurso aparecen entretrejidas las dos voces. Un ejemplo ilustrador lo encontramos en este fragmento en el que Penélope narra un episodio importante de su infancia, cuando su padre buscó la muerte de su hija en el mar:

Quando ero bambina mio padre ordinò che fossi gettata in mare. La solita faccenda degli oracoli. Gli avevano predetto che avrei tessuto il suo sudario. Un po' ingenuamente, avrà pensato che se mi impediva di farlo, lui non sarebbe mai morto... Ma il sudario non era il suo. Lo capimmo più tardi. Gli oracoli si esprimono volutamente in maniera ambigua. Tutto per divertirsi alle spalle degli umani. Mio padre, comunque, ci cascò. Ma avrete già capito che doveva essere proprio un imbecille, se provò ad annegare la figlia di una naiade!!!²¹

Penélope se ríe de lo que cuenta, de cómo se han interpretado los hechos y, para ello, se vale de la razón, los pone en duda, desde casi una posición omnisciente y presenta toda la narración como un completo interrogante que no se sostiene por sí mismo.

Las dos figuras femeninas actúan unas veces como narradoras más o menos neutras de los eventos relatados sobre todo en *La Odisea*, pero otras veces dan su propia versión de los hechos o la de otros personajes de la historia que se representa, pasando sin transición alguna de un espacio a otro, del Hades a Ítaca,

²⁰ Monaco 2016: 117.

²¹ Monaco 2016: 106.

del presente al pasado y de un interlocutor a otro, como vemos en la narración que hace Penélope de sus pretendientes:

Centoventinove sono i pretendenti al trono di Ulisse, ormai dato per disperso. Ma per diventare re di Itaca, prima, devono sposare me. (*Pausa in cui ripete il gesto dell'acqua, a significare la sua astuzia*)
(*Come ai Proci*) Silenzio, nobili principi. Silenzio, nobili Proci. Dovete ancora pazientare per aspirare al trono di Itaca. Sceglierò il mio sposo il giorno che avrò ultimato questa mia tela, il sudario di mio suocero Laerte.
(*Al pubblico, tono dell'Ade*) Avete visto? Un sudario c'entrava, nella storia!²²

Como vemos en esta cita, en algunas ocasiones Patrizia Monaco en las acotaciones evidencia explícitamente el tono con el que se debe recitar esa frase, como si fuese desde Ítaca o desde el Hades. Un estilo directo en el primer caso y uno indirecto en el segundo; un discurso oficial por todos conocidos frente a uno no oficial, en el que el narrador deja sus vestes de presentador y se convierte en comentarador de esos hechos y, sobre todo, de la interpretación que se ha dado de ellos.

Penelope - Quella sera poi non ci fu più tempo per le ripicche.
(*Tono di Itaca*) Questa sera, miei nobili pretendenti, abbiamo un ospite. Che sia testimone di quanto dico. Sposerò colui che fra voi riuscirà a tendere l'arco di Ulisse e a far passare la freccia negli anelli di dodici scuri allineate.
(*Tono dell'Ade*) E neanche allora potè pensare che lo avevo riconosciuto. Anche un bambino lo avrebbe capito!!! Accecato dall'odio verso i Proci. Ma come poteva pensare che io volessi sposare uno di loro!²³

A veces se sirven de algún objeto para hacer más evidente la voz que transmiten al espectador. El más intuitivo es el de la máscara de Ulises que se pone la nodriza para dar la palabra al héroe griego y hablar directamente como si fuera él. A través de Euriclea enmascarada no oímos solamente lo que Ulises tiene que decir, sino también asistimos a sus pensamientos, esos que Homero no escribió, como lo que pensó al volver a ver a Penélope después de veinte años:

Euriclea - (*Maschera di Ulisse*) Non è sciupata. Non è deperita. Dovrebbe esserlo, dopo vent'anni, a piangere in attesa del ritorno del marito. (*Breve pausa*)
(*Riflette*) La castità non giova alla bellezza delle donne. Che sia vero quel che si dice in giro?²⁴

De esta manera, a través de las palabras del propio Ulises, entramos en su

²² Monaco 2016: 114.

²³ Monaco 2016: 120.

²⁴ Monaco 2016: 119.

conciencia y se nos presenta más humano. Incluso a veces se establece un diálogo completo entre Ulises y Euriclea, poniéndose y quitándose esta la máscara²⁵. Se consigue, de este modo, que no se omita ninguna versión, que aparezcan todas las posibles, oficiales o no, también la de Anticlea, la madre de Ulises:

Euriclea - “Penelope, figlia del re Icaro di Sparta. Ha una ricca dote, è alta, formosa, capace di dare figli forti. Certo non è di una bellezza sfolgorante come sua cugina Elena! Quella se l'è già presa Menelao. Che non capisco cos'abbia più del nostro Ulisse!”

Così Anticlea, la mia padrona, si lamentava col marito. Laerte la rintuzzava dicendo che le donne troppo belle portano solo guai. Anticlea taceva, almeno per qualche attimo, pensando ai possibili guai che lei poteva aver creato. No, non creava guai, quindi, non era bella²⁶.

Como vemos se pasa de un discurso directo a uno indirecto y se transmite lo que dicen e incluso lo que piensan los personajes a los que se les da voz. Se informa al espectador de lo que piensa el enunciador, son enunciaciones ecoicas, se hacen eco del pensamiento o la enunciación de otra persona.

En algunos casos las dos versiones aparecen en boca de las dos protagonistas que, a turno, van contando su versión, una como narradora neutra, Penélope, y la otra, Euriclea, representando la escena, como en la historia de la masacre de las doncellas:

Penelope - E la strage ebbe inizio.

Euriclea - (*Battendo le mani*) Presto Melanto! Chiama le altre ancelle. Dovete portare fuori i cadaveri, lavare il sangue e purificare la grande sala dei banchetti. Poi andate da Ulisse, nel cortile esterno.

Penelope - Le ancelle furono impiccate ad una gomena stesa fra le colonne del cortile²⁷.

También Penélope cede la palabra a otros personajes y reproduce diálogos enteros tanto en el papel de protagonista como en el de antagonista o el de narradora. Un ejemplo muy claro lo encontramos cuando Penélope narra la humillación de la que fue objeto por parte de su prima Elena:

Penelope - Elena si voltò verso di me, con uno sguardo malizioso, ma finse di parlare alle ancelle: “Ulisse sarebbe un ottimo marito per la nostra Anatroccola, che ama la vita tranquilla. Potrà aiutarlo a curare le capre. Sono fatti l'uno

²⁵ Ibidem.

²⁶ Monaco 2016: 105.

²⁷ Monaco 2016: 121.

per l'altra. Hanno tutti e due le gambe corte"²⁸.

O cuando cede la palabra a Ulises la noche de su boda:

Penelope - (*Sognante*) Una volta chiusa la porta Ulisse mi prese delicatamente per mano e mi fece sedere sul letto. "Non badare a tutto quello che ti hanno detto, non ti farò male, magari solo un pochino. Però sarebbe meglio che tu fingessi. Se tu mandassi qualche piccolo grido, loro, quelli che ascoltano dietro la porta, saranno soddisfatti e noi potremo stare tranquilli a fare amicizia." Mi calmò e mi convinse all'istante, con quella sua voce vibrante e profonda²⁹.

El espectador actual es todo menos ingenuo y no se comporta como el público de las representaciones de la antigua Grecia. Es verdad que, como hoy, también conocía la historia que se llevaba a escena, pero no se situaba frente a ella con ironía, no la cuestionaba, no se interrogaba sobre su posible verdad o sobre los intereses que habían movido al autor a la hora de escribirla. El público de hoy, como la autora, se plantea interrogantes y, sobre todo, no se considera la figura mítica un modelo a seguir. Se enfrenta al pasado con una fuerte carga irónica.

La ironía en el texto se evidencia en muchas ocasiones a través de un cambio de registro o de código lingüístico, con la interrupción de un discurso trágico, de tono alto, sublime, con frases cotidianas, populares. La nodriza de Ulises, una mujer analfabeta, habla a través de refranes, proverbios, frases hechas, inteligencia popular, breve, condensada, que sirve de ilustración, de comentario irónico a un hecho trágico del que sabe ya el resultado. De esta manera, nos encontramos con un fuerte contraste que provoca una distensión, en cierto modo una catarsis. La materia trágica se plantea de forma cómica, pierde toda su carga dramática a verse apostillada por refranes y frases hechas que se utilizan en situaciones cotidianas y generalmente privadas de un significado trascendente o, por lo menos, importante. Es el caso de la respuesta de Euriclea ante la historia que narra Penélope del intento de ahogarla por parte del padre cuando ella era solo una niña: "dimenticare è perdonare. Finché dura il rimorso dura la colpa"³⁰ o cuando habla de la venganza de Ulises y Telémaco con la muerte de las sirvientas: "la vendetta è un piatto che va servito freddo"³¹.

Este contraste cómico-trágico lo encontramos también de manera distinta a lo largo de la obra. La parte más fuertemente irónica, casi burlesca, es la que está dedicada a los pretendientes de Penélope que aspiran al trono de Ítaca a través

²⁸ Monaco 2016: 108.

²⁹ Monaco 2016: 110.

³⁰ Monaco 2016: 106.

³¹ Monaco 2016: 115.

del matrimonio con la reina. Se trata de una situación muy trágica para ella y de la que consigue salir airosa gracias a su astucia. Ante esa realidad Euriclea recrea lo que dicen los pretendientes sobre Penélope y lo hace sin ninguna piedad, casi complaciéndose en el daño que le está causando: “Primo premio, una settimana nel letto di Penelope. Secondo premio due settimane nel letto di Penelope. Se chiudi gli occhi sono tutte eguali. Pensa ad Elena e la lancia ti diventerà di bronzo”³².

También en el episodio de la masacre de las doncellas nos encontramos con el contrapunto cómico de Euriclea que quita hierro a la tragedia narrada.

Euriclea - (*Maschera di Ulisse*) Qui occorre una punizione esemplare. Telemaco, prendi la mia spada, sgozzale a tuo piacimento! (*Breve pausa*) Ah come dici? La spada è onorevole: impicchiamole. Buona idea, così non sporchiamo il pavimento che loro hanno appena lavato! (*Ride di gusto*)³³.

5. REVISITAR EL MITO PARA FOMENTAR LA COMUNICACIÓN

¿Cómo se puede conseguir dialogar con el pasado? ¿Cómo se puede lograr establecer una conversación, un diálogo, un acercamiento a estas figuras míticas, a estos personajes forjados en el pasado? Cómo se puede tender un puente y conseguir que Euriclea y Penélope se comuniquen entre sí, que usen el mismo lenguaje? Patrizia Monaco intenta precisamente esto: que se instaure de nuevo una comunicación con el pasado, que se pueda conocer al ser humano y a la realidad que lo circunda a través de la relectura del mito: hay que comprender el pasado para poder entender también el presente.

Patrizia Monaco revisa el mito porque no está de acuerdo con los presupuestos sobre los que se funda el mito de Penélope, sobre el papel de la mujer, y también del hombre, en la sociedad patriarcal que se refleja en la versión oficial del mito. Entre la mujer de hoy y la del pasado hay un abismo de incomunicación, por eso, la dramaturga italiana ha elegido una estructura a base de monólogos yuxtapuestos, la técnica del montaje, una polifonía amplia que rebosa ironía y que no puede por menos de hacernos reflexionar, replantearnos el mito.

³² Monaco 2016: 116.

³³ Monaco 2016: 122.

BIBLIOGRAFÍA

- Atwood, M. (2005), *Penélope y las doce criadas*. Trad. Rovira, G. Barcelona: Salamandra.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- González Delgado, R. (2005a), “Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea”, in Pedregal Rodríguez, A., González González, M. (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad Clásica y el Cristianismo Primitivo*. Oviedo, Ediciones KRK: 327-345.
- González Delgado, R. (2005b), “Penélope en el teatro español contemporáneo ¿Casta, libertina o feminista?”, *La Ratonera* 15.
- “Penelopeide di Patrizia Monaco” (2009), *Il dramma del mese*, http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=511:penelopeide-di-patrizia-monaco&catid=52&Itemid=44. Consultado el 29 de mayo 2016.
- Jiménez Berrio, F. (2009). “Acercamiento a los textos polifónicos”, *Razón y palabra* 70: 1-10.
- Martín Clavijo, M. (2013), “El monólogo teatral en la dramaturgia italiana femenina de finales de siglo”, in González de Sande, M. M. (ed.), *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*. Madrid, Maia Ediciones: 178-179.
- Martín Clavijo, M. (2016), “L’altro volto della violenza”, in Monaco, P., *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco, Donne dietro le quinte*. Roma, Aracne: 125-137.
- Monaco, P. (2016), *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*. Roma, Aracne: 99-124.
- Santini, L. “Penelopeide, l’Odissea di una donna”, in *Mentelocale.it*, http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=511:penelopeide-di-patrizia-monaco&catid=52&Itemid=44. Consultado el 29 de mayo 2016.
- Trovato, R. (2002), *Parole e scene di un secolo in Liguria*. Alessandria: Edizioni Dell’Orso.
- Trovato, R. (2012), “La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco”, in Martín Clavijo, M. et al. (ed.), *Las voces de las Diosas*. Sevilla, Arcibel: 1321-1345.
- Trovato, R. (2014), “Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di Sherazade va in Occidente di Patrizia Monaco”, *Revista Internacional de Culturas & Literaturas* 1-13.

Trovato, R. (2016), “La verità del personaggio”, in Monaco, P., *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco, Donne dietro le quinte*. Roma, Aracne: 9-28.

EM FRANÇA

(Página deixada propositadamente em branco.)

LES MÉTAMORPHOSES D'ARIANE DANS *ARIANE ET BARBE-BLEUE* DE MAURICE MAETERLINCK (The metamorphoses of *Ariane and Barbe-Bleue* by Maurice Maeterlinck)

PASCALE AURAIX-JONCHÈRE (pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr)
Université Clermont-Auvergne, CELIS

RÉSUMÉ - L'opéra de Maeterlinck, *Ariane et Barbe-Bleue*, fait interférer figures antiques et conte de fées. Le personnage d'Ariane l'emporte sur Barbe-Bleue, mais ses cinq épouses choisissent l'asservissement. L'opéra développe ainsi une réflexion sur la question du féminisme et sur la signification de la liberté.

MOTS-CLÉS - Ariane, Barbe-Bleue, espace, opéra, inversion.

ABSTRACT - Maeterlinck's opera, *Ariane et Barbe-Bleue*, intermingles antique mythology and fairy tales. Ariane plays the main part and she is victorious but Bluebeard's wives choose alienation. This opera thus develops a reflexion both about feminism and what freedom means.

KEYWORDS - Ariane, Bluebeard, space, opera, inversion.

Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile paraît en 1901 dans le troisième tome du *Théâtre* de Maurice Maeterlinck¹. Mais il existe une version antérieure du texte, fort différente au demeurant, dont Christian Angelet retrace précisément les étapes de la genèse dans son article "Ariane et Barbe-Bleue : de l'avant-texte au livret d'opéra"², en exploitant les *Carnets* de 1898 et 1899, étude qui me servira de point de départ.

La première version de ce livret d'opéra date de 1899; elle a été publiée dans la revue viennoise *Wiener Rundschau* dans une traduction allemande. Christian Angelet insiste sur l'ampleur des modifications qui ont touché le premier acte d'une version à l'autre. Cette évolution se caractérise avant tout par le changement de traitement du personnage de Barbe-Bleue, initialement dominant, "maître du jeu de scène" (Angelet 2012: 11) et maître des lieux qui n'hésite pas à rudoyer Ariane lorsqu'elle l'interroge sur le chant plaintif qui s'élève des profondeurs du château. Mais Barbe-Bleue est quasiment absent de la deuxième version, gouvernée par le personnage d'Ariane en figure de la connaissance et du défi, qui pénètre de son propre gré dans le château accompagnée de la Nourrice et ouvre les différentes portes de la demeure, jusqu'à la septième d'entre elles, dont l'accès lui a été interdit. Ce n'est qu'à cet instant que Barbe-Bleue fait une fugitive apparition.

¹ Il est placé entre *Aglavaine et Sélysette* et *Sœur Béatrice*.

² Angelet, C. (2012), "Ariane et Barbe-Bleue : de l'avant-texte au livret d'opéra", in *Textyles* 41, "Maeterlinck dans le monde".

Les *Carnets* de Maeterlinck font apparaître un “monstre” dont les traits exacerbent les caractéristiques du personnage de Charles Perrault comme nous l’apprend, toujours, Christian Angelet: il s’agit d’un “débauché”, d’un “sensuel” (f°17); il est “velu, sauvage, une brute complète. Pas de sens moral. Une sorte de sanglier ou de grand singe” (f°48). Il revient de la chasse. Ces notes font en outre apparaître un personnage dont il ne reste rien dans la version finale: celui de la mère, assimilée à une “mauvaise fée” (f°20) et à une “ogresse” (f°16). Ces termes témoignent d’un mélange intéressant: la “fée” et l’“ogresse” évoquent l’univers des contes merveilleux où puise en partie Maeterlinck, tandis que la polysémie du terme “ogresse” attire l’attention sur l’ambiguïté de l’hypotexte (Angelet 2012: 23). Alain Rey précise en effet qu’au 19^e siècle, “ogresse” s’est employé en argot pour désigner la tenancière d’une maison close, d’une maison mal famée³. Mais cette nuance ne fait que renforcer l’empreinte de ce conte qui n’en est pas vraiment un puisqu’il s’agit du seul récit des *Contes ou histoires du temps passé* de Perrault (1697) à n’être pas sous-titré “conte”, c’est-à-dire à être une “histoire”, que l’on peut comprendre comme l’équivalent d’une sorte de fait divers. Je reviendrai plus tard sur la description initiale de Barbe-Bleue que ni les didascalies ni les paroles des personnages ne décrivent dans le livret de 1901.

Quant au personnage d’Ariane, à qui est donc d’abord imparti un rôle moins important, il est l’objet d’importantes fluctuations onomastiques. L’héroïne, en effet, s’appelle d’abord Aglavaine, mais “elle s’est aussi appelée Blanchette, Blanchebelle, Astolaine, Ardiane et Bellinda, [...] comme] la suivante de Didon dans l’opéra *Dido and Aeneas* de Purcell” (Angelet 2012: n. 12). Ce changement de nom est évidemment capital. De fait, Maeterlinck semble surtout procéder par auto-citation pour ses personnages féminins: les prisonnières qu’Ariane rejoindra puis libérera ont pour nom Ygraine, Bellangère, Mélisande, Sélysette et Alladine⁴. La seule modification porte donc sur le nom de l’héroïne, qui sort ainsi de la constellation auto-citationnelle mise en place par Maeterlinck pour convoquer une autre sphère intertextuelle qu’il combine avec la première: la mythologie antique. Notre hypothèse de lecture est qu’il existe un lien direct entre cette modification remarquable, qui va de pair avec le développement du rôle imparti au personnage,

³ *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*. Rey, A., ed. Paris, 2004, tome 2, entrée “ogre”. Pour Littré, précise de son côté Christian Angelet, “l’ogresse désigne une revendeuse à la toilette, qui loue des effets aux filles de joie. Le motif des ‘ogresses’ n’est pas une invention du cru de Maeterlinck. Il y avait eu, en 1891, Paul Arène, auteur à succès d’un recueil de nouvelles intitulé *Les Ogresses: femmes fatales, perverses, cruelles, haineuses et inverties...*” *Ibid.*, note 11.

⁴ “Il réengage cinq figures féminines de ses pièces précédentes. Il y a Sélysette: elle s’est suicidée pour laisser la place à Aglavaine, amoureuse, comme elle, de Méléandre. Il y a Ygraine et Bellangère, qui n’ont pas su arracher à la mort le petit Tintagiles. Il y a Alladine, la toujours silencieuse. Et surtout, voici Mélisande, que l’on reconnaît à sa chevelure flamboyante.” (Angelet 2012: 45).

et la réécriture d'un mythe antique. L'importance accordée à celle qui s'appelle finalement Ariane a d'ailleurs posé problème à Paul Dukas, qui insiste pour que Maeterlinck rééquilibre les deux rôles, en vain. Il y aurait à cela une explication assez triviale, que l'on n'a aucune raison d'ignorer: "Si Maeterlinck s'est obstiné à focaliser la version finale sur la figure d'Ariane, c'était évidemment dans l'idée de voir ce rôle-titre attribué à sa compagne Georgette Leblanc" (Angelet 2012: 51). Il y aurait aussi une explication d'ordre métapoétique, qu'il ne s'agit certes pas non plus d'évacuer: selon Christian Angelet, "*Ariane et Barbe-Bleue* thématise la faillite des valeurs symbolistes"⁵ et dans cette optique Barbe-Bleue, l'ancien gardien de l'inconscient, élément fondateur dans les œuvres précédentes, n'a plus qu'à s'éclipser. Il n'en reste pas moins que cette nouvelle Ariane trouve pleinement sa place dans une reconstruction novatrice du mythe antique et que, en interrogeant les principes qui président à cette réécriture singulière, on peut répondre à un autre type d'interrogation sur le sens de ce texte.

1. ARIANE, BARBE-BLEUE ET LEUR ESPACE

La construction de l'espace témoigne en premier lieu de la superposition de deux intertextes – ou pour le moins de deux traditions –, conformément à l'hybridité affichée par le titre. L'opéra s'ouvre sur un intérieur froid et somptueux: "le château de Barbe-Bleue". L'espace est grandiose, avec ses "fenêtres monumentales", son "balcon intérieur", ses "ornements d'argent" et sa "colonnade de marbre"⁶ (acte premier). Bien que le texte de Perrault précise seulement que Barbe-Bleue, un riche roturier, possède "de belles maisons à la Ville et à la Campagne"⁷, la tradition a constamment situé l'histoire dans un château (en raison sans doute de la mention de la "Tour"), représenté comme une véritable forteresse par Gustave Doré dans l'édition illustrée des *Contes* chez Hetzel en 1862. Mais la transplantation de l'antique Ariane dans un tel lieu n'est pas sans conséquences sur les choix très explicites faits dans le livret.

Le livre 8 des *Métamorphoses* d'Ovide retrace les principaux épisodes de l'histoire d'Ariane, histoire essentiellement associée à deux lieux opposés l'un à l'autre: le labyrinthe érigé par Dédale, d'où "le fils d'Égée", Thésée, sort vainqueur grâce au fil déroulé par la vierge, et l'île de Dia, dont est seulement évoqué le rivage. On remarque d'abord la forte analogie qui permet de superposer le château de Barbe-Bleue et le labyrinthe crétois, ce "logis aux détours multiples"

⁵ "À la fin du siècle, Paris est en pleine crise des valeurs symbolistes. La mode du mystère dans les lettres est passée et Maeterlinck ne veut pas faire bande à part. En 1901, il le dira clairement dans la préface déjà citée de son *Théâtre*". *Ibid.*, 57.

⁶ Maeterlinck, M., *Ariane et Barbe-Bleue* (1999), in *Œuvres 2. Théâtre*. Tome 2. Gorceix, P., ed. Bruxelles : Editions complex. http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__ariane_et_barbe-bleue__fr.htm.

⁷ Perrault, C. (2006), *Contes*. Paris, Le livre de Poche: 219.

dont le toit est “inaccessible au jour”⁸. Dans l’acte deuxième Ariane, qui a franchi la porte interdite, se trouve avec la Nourrice dans “une vaste salle souterraine [...] plongée dans une obscurité presque complète” (Maeterlinck 1999: 21). De cette salle part “un étroit couloir” qui débouche dans une “grotte”, une “salle” où sont rassemblées les cinq femmes emprisonnées par le maître des lieux. Le dispositif ici reproduit se démarque à peine de ce que nous apprend le récit de Charles Perrault: la jeune épouse de la Barbe-Bleue descend au cabinet secret “par un petit escalier dérobé” (Perrault 2006: 223) et ne distingue rien “parce que les fenêtres étaient fermées” (*ibid.*). C’est de même en empruntant des marches dérobées qu’Ariane a pu accéder au souterrain, et seule la lumière de sa lampe lui permet de distinguer les “formes de femmes immobiles” entassées dans la salle dont l’unique fenêtre est obstruée et verrouillée. Mais le château est nettement marqué par l’engramme du labyrinthe: alors qu’Ariane tente de conduire les femmes au dehors, elles se retrouvent dans “la même salle qu’au premier acte” à l’acte troisième. Sélysette explique:

Nous n’avons pu sortir du château enchanté. [...] C’était étrange. Les ponts se relevaient d’eux-mêmes et l’eau montait dans les fossés dès qu’on s’en approchait... (Maeterlinck 1999: 32).

Dans un premier temps, la circularité du parcours voue ainsi les héroïnes à l’enfermement dans un lieu obscur, aux murailles épaisses seulement ébranlées par le ressac. Dans cette version novatrice du conte, le château magique de Barbe-Bleue s’apparente symboliquement au labyrinthe crétois.

Deux détails renvoient de façon plus précise encore à l’histoire d’Ariane, de sorte que les intertextes antiques infléchissent nettement la réécriture.

Tout d’abord, le château est investi par la mer, on le découvre à l’acte deuxième. Dans la salle souterraine, les parois suintent et “de grandes gouttes froides” menacent d’éteindre la lampe d’Ariane. Sélysette explique: “on dit que c’est la mer qui baigne les murailles !...Les grandes vagues vont entrer !...” (*ibid.*: 27). Et Mélisande commente: “C’est à cause de la mer que la lueur est verte !...”, avant de déclarer, une fois la fenêtre ouverte, “Je vois la mer !...” (*ibid.*: 29). Cette transposition est étrangère au récit de Perrault chez qui l’on se trouve à la campagne – cependant présente dans l’opéra où sont évoqués feuillages, rivière et “clochettes d’un troupeau qui passe au loin” (*ibid.*), à tel point qu’Ygraine s’exclame: “Oh ! la campagne est verte !” (*ibid.*). Toutefois avec la présence obsédante de la mer, c’est à l’île de Dia que l’on songe, à ce rivage rendu funeste par l’abandon d’Ariane. Deux textes latins choisissent de développer cet épisode particulier: le *Carmen* 64 de Catulle puis l’*Héroïde* 10 d’Ovide. Le premier d’entre eux inclut un passage

⁸ Ovide (1983), *Métamorphoses*. Trad. Chamonard, J. Paris, Garnier: 207.

sur “la légende d'Ariane et de Thésée, développé à l'occasion de la description [...] d'une belle tapisserie”. Le second réécrit ce passage: “les plaintes d'Ariane dans la dixième *Héroïde* constituent une *retractatio* des plaintes d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle”, explique Hélène Vial¹⁰. Les mêmes séquences se retrouvent dans les deux œuvres: Ariane constate sa solitude à son réveil, court sur la plage, gravit une colline pour voir s'éloigner le navire de Thésée. C'est ce décor marin rendu oppressant par la situation dramatique que l'on retrouve chez Maeterlinck. Cette mer qui envahit tout et s'oppose symboliquement à la libération des captives rappelle la situation d'Ariane sur l'île de Dia. Et si aucun navire n'est guetté à l'horizon, les prisonnières escaladent “la pierre aux côtés d'Ariane” (Maeterlinck 1999: 28) et se pressent pour apercevoir le monde qui est encore hors de leur portée.

Autre caractéristique, le château de Maeterlinck frappe par sa dureté minérale: le marbre, les pierreries dont je parlerai ensuite, les murailles qui conduisent à la grotte, indiquent avec insistance la dimension lithique du lieu, construit sur un roc¹¹. Rien de tel chez Perrault, où la configuration de l'espace est esquissée à grands traits, et l'on souligne essentiellement la richesse et la magnificence des lieux ornés de meubles et de miroirs. Dans le livret, si la prégnance de ce décor peut s'expliquer de bien des façons, on est en droit de la comprendre comme un possible rappel de la douleur d'Ariane abandonnée. Car c'est son corps même qui évoque la pierre chez les poètes latins, un corps qui devient “semblable à la statue de pierre d'une bacchante” chez Catulle¹², et qui se pétrifie littéralement chez Ovide: “tel ce siège de pierre, [...] pierre moi-même”, déplore Ariane¹³. Mais, si la pétrification se répercute sur la description des lieux dans *Ariane et Barbe-Bleue*, on la retrouve aussi dans les brefs portraits des femmes emprisonnées qui ont désappris la révolte, perdu jusqu'au goût de fuir, et “ador[ent leurs] ténèbres” (Maeterlinck 1999: 27).

2. LA SÉQUENCE PALIMPSESTE DES PIERRERIES

Cette dimension minérale est développée sur le mode du merveilleux dans l'acte premier, structuré par la progression des personnages que rythme

⁹ Frécaut, J. M. (1985), “Un personnage féminin dans l'œuvre d'Ovide: Ariane”, in *La femme dans le monde méditerranéen, 1. Antiquité*. Lyon, Travaux de la Maison de l'Orient 10: 151.

¹⁰ Vial, H. (2004), “Ariane et ses ombres: les trois strates de la réécriture poétique dans la deuxième *Héroïde*”, *Vita Latina* 171: 72.

¹¹ Les jeunes captives “montent sur la pierre aux côtés d'Ariane” lorsque celle-ci a ouvert la fenêtre (3. 8). Elle constate: «nous sommes au flanc du roc» (7).

¹² Catulle (1996), *Poésies*, 64, v. 61. Trad. Lafaye, G. Paris, Les Belles Lettres (*Saxea ut effigies bacchantis*).

¹³ Ovide (1991), *Héroïdes*, 10, v. 50, Bornecque, H. (ed.) and Prévost, M. (tr.). Paris, Les Belles Lettres. Hélène Vial commente: “l'Ariane d'Ovide ne ressemble pas à la statue de pierre d'une bacchante, elle devient bacchante, puis pierre” (2004: 74).

l'ouverture des portes successives. Elles sont au nombre de six, ouvertes par une clé d'argent. Seule la septième et dernière est interdite d'accès. Elle correspond à une clé d'or. Cette transposition de la séquence nodale de l'interdit dans le conte de Perrault devient spectaculaire puisque chacune de ces portes retient des bijoux qui s'étalent en cascade sur la scène dès leur ouverture. Ainsi découvre-t-on un "prodigieux amoncellement d'améthystes entassées jusqu'au sommet de l'ouverture" derrière la première (Maeterlinck 1999: 13). Derrière la deuxième, "ce sont de beaux saphirs" (*ibid.*: 14), qui "coulent de tous côtés"; puis se succèdent "le ruissellement laiteux [...] d'un déluge de perles", un "ruissellement d'émeraudes" (*ibid.*: 15), une "cascade tragique de rubis" et un flot de diamants. Belle exploitation scénique des richesses de Barbe-Bleue, ce développement réfère aux "cassettes" pleines de "pierreries" (Perrault 2006: 220) du maître de maison, mais il participe aussi d'un jeu citationnel mi-ludique mi-sérieux en affichant "des lieux communs de l'opéra. [En l'occurrence,] la scène des bijoux [... qui] fait partie des clichés du genre depuis le *Faust* de Gounod. 'Ah ! Je ris de me voir si belle en ce miroir !...'" (Angelet 2012: 38).

Mais s'il est vrai que l'histoire d'Ariane vient surdéterminer la réécriture de celle de Barbe-Bleue, voire la parasiter et la détourner de son sens premier, comme le suggèrent la décision de confier le rôle phare à l'héroïne et l'ordre des noms dans le titre, il est probable qu'une autre réminiscence se mêle aux deux précédentes. En effet, l'histoire d'Ariane ne s'arrête pas à son abandon par Thésée mais se poursuit par son union avec Bacchus, qui donne lieu elle-même à divers traitements dans la littérature antique. Relisons pour mémoire les *Métamorphoses*, texte plus tardif :

Comme elle se répandait en plaintes, Liber lui apporta ses étreintes et son secours, et, pour qu'elle brillât de l'éclat durable d'un astre, il lui prit sur son front sa couronne et l'envoya au ciel. Elle s'envole à travers les airs légers, et, dans son vol, les gemmes qui l'ornent se changent en feux brillants et se fixent à la place assignée, tout en conservant l'aspect d'une couronne. (Ovide 1983: 208)

Cet épisode célèbre du catastérisme correspond à la divinisation d'Ariane, dernier moment de son périple. C'est d'une certaine manière cette séquence qu'exploite l'acte premier du livret. Le ruissellement des pierreries illustre en même temps le thème des bijoux et celui de la lumière. Dès le déversement des améthystes, l'isotopie des ornements féminins se déploie, corrélée à la mention d'une lumière vive: les pierres sont "colliers, aigrettes, bracelets, bagues, boucles, ceintures, diadèmes" qui "croulent en flammes violettes" (Maeterlinck 1999: 13). Tout se passe comme si, en ouvrant chacune des six portes, la Nourrice libérait l'un des bijoux de la couronne, jusqu'au dernier, le plus éclatant, le plus chargé en valeur symbolique. Comment ne pas se voir en effet que cette sixième

porte est celle qui correspond à la sixième femme qu'est Ariane¹⁴ ? Or cette fois "l'irradiation est intolérable" (*ibid.*: 15):

Ce sont des cataractes d'énormes et purs diamants qui se précipitent dans la salle. Des millions d'étincelles, de rayons, d'irisations, se rencontrent, s'éteignent, se rallument, déferlent, se multiplient, s'étalent et s'exaspèrent. Ariane déconcertée pousse un cri d'éblouissement. Elle se penche, ramasse un diadème, une rivière, des poignées de splendeurs qui éclatent et en pare, au hasard, ses cheveux, ses bras, sa gorge et ses mains. (*Ibid.*: 16)

Le traitement hyperbolique du thème de la lumière et l'assimilation des bijoux au personnage d'Ariane qui laissait jusqu'alors à la Nourrice le plaisir trivial de la parure féminine donnent sens à l'ensemble de la séquence. La reprise du terme "diadème" n'est sans doute pas fortuite, et moins encore le processus de métamorphose souligné par la didascalie : Ariane *devient* lumière. Les diamants "l'illuminent", précise encore le texte. La courte tirade qui suit, quant à elle, véritable hymne à la lumière, doit se lire comme une réécriture de l'assomption qui transcende l'héroïne *in fine* dans la Fable:

Ô mes clairs diamants! Je ne vous cherchais pas, mais je vous salue sur ma route! Immortelle rosée de lumière! Ruisselez sur mes mains, illuminez mes bras, éblouissez ma chair! Vous êtes purs, infatigables, vous ne mourrez jamais, et ce qui s'agite en vos feux, comme un peuple d'esprits qui sème des étoiles, c'est la passion de la clarté qui a tout pénétré, ne se repose pas, et n'a plus rien à vaincre qu'elle-même!... (*Ibid.*: 16)

Dans les *Héroïdes*, le chant 6 mentionne cet éclat intense: *Bacchi coniunx redimita crona / Praeradiat stellis signa minoris suis* ("L'épouse de Bacchus, ceinte de sa couronne, efface les astres moindres par l'éclat de ses étoiles"¹⁵). C'est bien cette mue céleste qui confère son immortalité au personnage et qui l'élève au-dessus des tribulations terrestres. La mention de l'"étoile" corrobore cette lecture, que guidaient déjà les motifs du ciel ou du printemps comme signe de renaissance¹⁶. Ainsi sont renouvelées certaines catachrèses (le saphir comparé à l'azur par exemple) et revivifiés certains *topoi* de l'écriture fin de siècle, prompte à exploiter les beautés de l'artifice. Plus tard, vers la fin de l'acte deuxième, en donnant "un grand coup dans la vitre" qui sépare les captives du monde, Ariane dévoilera "une large étoile éblouissante [...] dans les ténèbres" (Maeterlinck

¹⁴ À l'ouverture de l'opéra, la foule s'émeut devant l'arrivée de la sixième femme de Barbe-Bleue. Notons que dans sa mise en scène, Olivier Py choisit de représenter les bijoux par des étincelles colorées qui scintillent dans l'espace céleste.

¹⁵ Vial, H. 2004: 85, n. 42.

¹⁶ Voir ce qui est dit des saphirs puis des émeraudes.

1999: 28). On retrouve ainsi la figure de l'Ariane guide dans une scénarisation qui inverse les épisodes de la Fable¹⁷. Dans le même temps, en se substituant à la jeune épouse de Barbe-Bleue, elle relègue celui-ci au second plan, modifie sa nature et retourne son histoire.

3. INVERSION ET CRÉATION

En créant son livret, Maeterlinck a sans doute en tête l'opéra-bouffé d'Offenbach, qui date de 1866, et qui revisite et inverse le schéma narratif du conte. Barbe-Bleue se repose sur son alchimiste, Popolani, pour supprimer ses épouses successives. Elles sont déjà au nombre de six. Or elles n'ont pas été tuées, mais enfermées dans un caveau. Le retournement burlesque cède ici la place à un dispositif symbolique complexe, dans lequel le mythe d'Ariane joue un rôle décisif.

L'acte premier se concentre d'abord sur l'arrivée de la jeune fille, la sixième épouse de Barbe-Bleue, la plus belle, celle qui détient la connaissance aussi, et que tout le village attend pour la protéger. Or le récit de Perrault est clairement remplacé par la légende antique puisque Ariane vient d'un "pays lointain", celui-là même d'où Thésée enleva la fille de Minos: "Elles ne sont pas mortes. On en parlait là-bas comme d'un mystère étrange, dans le pays lointain où son amour sauvage et qui tremblait pourtant est venu me chercher" (Maeterlinck 1999: 12). Ainsi se recompose une trame seconde (ou première?) qui réoriente tout ensemble la signification du conte et celle du mythe.

La vocation d'Ariane est de guider, de délivrer, d'éclairer. C'est bien ainsi qu'elle se présente: il lui revient d'enfreindre la loi – de désobéir – pour accéder à ce que dissimulent les souterrains du château labyrinthique. C'est à elle qu'il appartient d'apporter la lumière dans les ténèbres, comme le montrent conjointement le texte¹⁸ et la partition¹⁹. Et lorsque les cinq captives se décident à suivre Ariane qui éclaire la voie, elles "disparaissent en chantant et en dansant dans la clarté" à la fin de l'acte deuxième (*ibid.*: 31). L'intrication des deux intertextes opère toutefois des glissements décisifs: ce n'est plus Thésée qui est guidé hors du labyrinthe après qu'il a supprimé le monstre, mais les épouses d'un Barbe-Bleue dont le rôle devient difficile à cerner. De tous les personnages, il semble le plus instable. C'est en partie le mari monstrueux de Perrault: celui qui maltraite ses épouses, un criminel en puissance contre qui les paysans se sont révoltés et qui

¹⁷ Le même épisode est encore narré dans les *Fastes* d'Ovide, où il est dit de la couronne en 3. 516: "*Aurea per stellas nunc mica tilla novem*" ("Maintenant cette couronne d'or scintille parmi ses neuf étoiles").

¹⁸ "Je suis ici comme une mère qui tâtonne; et mes enfants attendent la lumière!..." (Maeterlinck 1999: 22).

¹⁹ Dans son interview du 30 mars 2015, Olivier Py insiste sur ce point: "Il y a un équivalent dans la partition de cette présence de la lumière".

tente de contraindre Ariane dans l'acte premier²⁰. Mais ce monstre curieusement entravé dans ses actions peut tout aussi bien convoquer l'image du Minotaure, prisonnier au cœur des ténèbres. N'est-ce pas ce que suggèrent les notes de Maeterlinck dans ses *Carnets* ? S'agissant de son apparence physique, on l'a vu, l'intention est bien de convertir la célèbre barbe bleue en attribut animal. J'ai déjà cité ces détails: Barbe-Bleue est "velu, sauvage"; c'est "une sorte de grand sanglier ou de grand singe" (Angelet 2012: 20); il devait entrer en scène "tout sanglant du sang des bêtes". Bête et chasseur, il est conçu dès le départ comme un personnage polymorphe et polysémique. Mais sa psychologie l'apparente plutôt au Minotaure. En effet, dans la première version du livret, Barbe-bleue, plus conforme au modèle perraltien, est censé avoir assassiné ses premières femmes: "Pourquoi BB les a-t-il tuées ? Caractère de BB. Il est un malheureux qui cache ses crimes" (*ibid.*: 18), placé sous la domination de sa mère. Ainsi se dégage une image possible du Minotaure, qui se réfracte d'une autre manière dans la version finale du livret.

Le Minotaure, d'abord, est celui qui est absent mais dont tout le monde parle comme d'un secret scandaleux et contre lequel la vindicte de la foule se soulève. Ainsi pourrait aussi s'expliquer la minoration sur scène du rôle de Barbe-Bleue. Comme l'annonce Ariane, "il est blessé, il est vaincu, mais il l'ignore encore..." (Maeterlinck 1999: 21). L'acte troisième a en partie pour objectif de mettre en scène la lutte entre les villageois et Barbe-Bleue le Minotaure, de retour au château. Mais la réorientation imposée par la trame du livret est de taille : Ariane, en effet, s'oppose à l'exécution du Minotaure²¹. Cette figure fabuleuse qui peut symboliser les forces de l'inconscient incarne aussi en fonction des contextes toutes les formes que peut prendre l'oppression. Dès lors, sauver le Minotaure pourrait signifier qu'il n'est nul besoin de supprimer l'opresseur pour le vaincre et que la puissance de la liberté féminine qu'incarne Ariane avec éclat tient toute sa force de la suprématie que lui confère sa magnanimité. À la fin de l'opéra, dans un retour synchrétique vers le conte de référence, l'arme blanche qui sert à menacer l'épouse de Barbe-Bleue puis à tuer l'assassin lui-même permet la libération du monstre désormais apprivoisé: Ariane utilise une dague acérée puis un poignard pour couper les liens qui immobilisent le prisonnier. Mais lorsqu'il tente de la retenir, elle "se dégage doucement" (Maeterlinck 1999: 42) et s'éloigne.

Reste que le sous-titre de ce "conte en trois actes", "*la délivrance inutile*", réfère à une autre composante de l'opéra. Car malgré sa démarche, ses actes et ses discours, Ariane échoue à délivrer ses sœurs, les cinq épouses qui préfèrent

²⁰ "Barbe Bleue cherche à entraîner de force Ariane qui pousse un long cri de douleur." (Maeterlinck 1999: 20).

²¹ "Non! non!...Pas cela!...Ne le tuez pas!...Pas cela!...Non! non! Au secours!...ne le tuez pas!...Ne le tuez pas!..." (Maeterlinck 1999: 37).

leur joug à la liberté. C'est sur cet échec que se clôt le drame:

*Elle sort précipitamment; suivie de la Nourrice. Les femmes se regardent, puis regardent Barbe-Bleue qui relève lentement la tête.
[...] Un silence. La toile tombe. (Ibid.: 44)*

Lorsqu'il monte l'opéra en 2015, Olivier Py – qui de fait choisit de représenter un Barbe-Bleue minotauresque²², dont l'ombre caractéristique se détache sur le fond de la scène – explique que, de son point de vue, cette histoire doublement revisitée est le symbole “de la défaite du politique”: on ne peut vouloir la liberté de celui qui ne la désire pas et qui préfère sa prison à sa liberté²³. En outre, la question du féminisme, très importante à l'époque²⁴, n'a pas échappé au metteur en scène, conscient d'avoir affaire à une illustration du fait que les femmes peuvent être complices de leur propre enfermement, ou bien à une réflexion sur ce que l'on appelle aujourd'hui le “plafond de verre”, à savoir le fait que “même quand légalement les femmes ont tous les droits, elles n'ont pas la même place que les autres dans la société, ce qui est effectivement ce que nous sommes en train de vivre”. De façon plus générale, en 1910, Paul Dukas écrivait déjà: “Personne ne veut être délivré. La délivrance coûte cher parce qu'elle est l'inconnu et que l'homme (et la femme) préférera toujours un esclavage ‘familier’ à cette incertitude redoutable qui fait tout le poids du ‘fardeau de la liberté’”. Plus puissant d'être moins visible, Barbe-Bleue le Minotaure figure une abstraction, ce poids de l'obstacle désiré qui entrave la prise de liberté.

²² Le Minotaure est nu. Il porte un masque de taureau aux cornes proéminentes.

²³ Voir l'interview déjà citée du 30 mars 2015.

²⁴ En 1907, année de la création de l'œuvre, on vote la loi qui autorise les femmes à disposer elles-mêmes de leur salaire.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMAIRE

- Catulle (1996), *Poésies*. Trad. Lafaye, G. Paris: Les Belles Lettres.
- Maeterlinck, M. (1999), *Ariane et Barbe-Bleue*, in Gorceix, P., *Œuvres 2. Théâtre*. Tome 2. Bruxelles : Editions Complexe.
- Ovide (1983), *Métamorphoses*. Trd. Chamonard, J. Paris: Garnier Flammarion.
- Ovide (1991), *Héroïdes*. Bornecque, H. (ed.), Prévost, M. (eds.). Paris: Les Belles Lettres.
- Perrault, C. (2006), *Contes*. Paris: Le livre de Poche.

SECONDAIRE

- Angelet, C. (2012) "Ariane et Barbe-Bleue: de l'avant-texte au livret d'opéra", in *Textyles* 41, "Maeterlinck dans le monde".
- Frécaut, J. M. (1985), «Un personnage féminin dans l'œuvre d'Ovide: Ariane », in *La femme dans le monde méditerranéen, 1. Antiquité*. Lyon, Travaux de la Maison de l'Orient 10.
- Vial, H. (2004), «Ariane et ses ombres: les trois strates de la réécriture poétique dans la deuxième *Héroïde* », *Vita Latina* 171.

(Página deixada propositadamente em branco.)

**EURIPIDE REVISITÉ DANS *LE MYSTÈRE D'ALCESTE* DE
MARGUERITE YOURCENAR**
(Euripides revisited in Marguerite Yourcenar's *Alcestis' Mystery*)

RÉMY POIGNAULT (remy.poignault1@orange.fr)
Université de Clermont-Ferrand - CELIS, EA 4280

RÉSUMÉ - Dans sa pièce *Le Mystère d'Alceste*, Marguerite Yourcenar, tout en suivant de très près la trame dramatique de l'*Alceste* d'Euripide en infléchit le sens en changeant les motivations du sacrifice d'Alceste et la nature du combat d'Hercule contre la mort. Entre bouffonnerie et tragédie l'auteur conserve à cette réécriture du mythe une tonalité mystique.

MOTS CLÉ - Marguerite Yourcenar, Euripide, Alceste, Eros, Thanatos.

ABSTRACT - In her play, *Le Mystère d'Alceste*, Marguerite Yourcenar follows very closely the dramatic framework of Euripides' *Alcestis*; but she reorientates its meaning: she changes the reasons why Alcestis sacrifices her life and the nature of Hercules' fighting against death. Between buffoonery and tragedy the author retains a mystic tone while rewriting myth.

KEYWORDS - Marguerite Yourcenar, Euripide, Alceste, Eros, Thanatos.

Lors de la Seconde Guerre Mondiale, Marguerite Yourcenar, qui s'est exilée aux États-Unis, connaît longtemps une période de désarroi et de stérilité littéraire – elle parle elle-même de l'«[e]nfoncement dans le désespoir d'un écrivain qui n'écrit pas» (CNMH, OR: 522¹), ou encore d'«une œuvre au noir, où tout se défait» (Yourcenar 1980: 131). Elle rédige quelques essais sur la mythologie et la Grèce, qu'elle publie dans des revues, ou laisse inédits, comme le *Cantique de l'âme libre* consacré à Antinoüs, elle traduit des poèmes de Constantin Cavafy, des negro spirituals, mais aussi de la poésie grecque antique, compose elle-même quelques poèmes et surtout se lance dans l'écriture de pièces de théâtre (CNMH, OR: 523; Yourcenar 1980: 131; «Chronologie», OR: XXI-XXIII). C'est ainsi qu'elle compose *Le Mystère d'Alceste* en été 1942 et *Électre ou la Chute des masques* en été 1943, comme, d'ailleurs, inspirée d'Andersen, *La Petite Sirène*². C'est, donc, en grande partie, le mythe grec et le théâtre qui permettent à Yourcenar de sortir de ce marasme

¹ L'abréviation OR renvoie à Yourcenar 2005; CNMH désigne les «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*».

² Dans sa préface de *Théâtre I*: 137, Yourcenar donne 1942 pour la composition de *La Petite Sirène*, mais 1943 dans «Chronologie», OR: XXIII. C'est cette date que retient Savigneau 1990: 164, de même Barile 2007: 245.

intellectuel. Yourcenar souligne l'importance, de ce point de vue, du *Mystère d'Alceste*, dans une lettre adressée à Maurice Jacquemont, directeur du «Studio des Champs-Élysées» qui veut et va (en 1964) monter la pièce: ce texte «a été la première œuvre écrite par moi après le choc de la guerre et du dépaysement aux États-Unis» (Yourcenar 2011: 264, 22 décembre 1962). Tout se passe comme si Alceste ressuscitait en elle l'écrivain.

Parmi les tragiques grecs, Yourcenar apprécie tout particulièrement Euripide. Dans une lettre à Jean Ballard du 4 septembre 1946, elle l'associe, d'ailleurs, étroitement à sa propre pièce, qu'elle nomme ici *Alceste*, en disant qu'elle souhaiterait que les *Cahiers du Sud* la publient «sans coupures», solution préférable «et pour Euripide, et pour moi» (Yourcenar 1995: 76).

Elle compare volontiers sa manière de procéder avec celle d'Euripide: à propos d'*Électre*, il est vrai, elle invoque le «réalisme d'Euripide», qui «scandalisait déjà le public d'Athènes», pour se défendre elle-même de l'«irritation» que suscite «[s]on traitement moderne et réaliste d'une légende antique» (Yourcenar 2004: 363)³.

La maison d'édition L'Arche lui a même proposé d'écrire un ouvrage sur Euripide, mais elle a décliné l'offre à cause de l'immensité du travail que cela lui aurait demandé, préférant revenir sur son *Pindare* plutôt qu'ouvrir un nouveau chantier, et parce que Marie Delcourt avait déjà publié un excellent *Euripide*; elle suggère d'ailleurs à l'helléniste belge, par l'intermédiaire d'Alexis Curvers, de proposer une refonte de son ouvrage pour cette collection⁴.

Yourcenar exprime son jugement sur Euripide dans sa correspondance, comme dans ses paratextes de théâtre et dans la notice qu'elle lui consacre dans *La Couronne et la Lyre*. Les dialogues d'Euripide sont, à ses yeux, empreints d'un «prosaïsme exquis», qu'elle retrouve chez Cavafy, les deux poètes offrant un «réalisme anecdotique» qui «s'enveloppe de poésie», peu compréhensible pour le français, mais qui appartient à «une tradition particulièrement grecque»⁵.

Yourcenar, qui ne reconnaît de bonne traduction française de poésie grecque que dans «quelques vers où çà et là Racine traduit Euripide», ou dans «quelques réussites de Chénier»⁶, déclare aussi avoir «rêvé de traduire, ou même partiellement de récrire, pour le mettre plus à la portée du public d'aujourd'hui, l'*Hippolyte* d'Euripide» (Yourcenar 1995: 568)⁷. Mais elle publie dans *La Couronne et la Lyre* seulement 80 vers environ d'Hippolyte, une cinquantaine de vers

³ Lettre du 22 juillet 1954 à Georges Duhamel, Yourcenar 2004: 363.

⁴ Lettre du 3 mars 1955 à Alexis Curvers, Yourcenar 2004: 458. Marie Delcourt a traduit Euripide et est l'auteur de *La Vie d'Euripide*, Paris, Gallimard, 1930. Marguerite Yourcenar en possède un exemplaire: Bernier 2004, n° 3604.

⁵ Lettre du 16 mai 1963 à Jean Schlumberger, Yourcenar 2011: 412.

⁶ Lettre du 24 mars 1963 à Étienne Coche de La Ferté, Yourcenar 2011: 376.

⁷ Lettre du 2 octobre 1977 à Jacqueline Piatier, Yourcenar 1995: 568.

d'*Iphigénie à Aulis*, une vingtaine de vers des *Bacchantes*, une vingtaine de vers du *Cyclope* et quelques fragments.

Dans sa présentation d'Euripide dans *La Couronne et la Lyre*, elle met l'accent sur le caractère novateur du tragique en son temps, ce qui lui a valu de ne pas connaître le succès qu'il méritait (Yourcenar 1979: 214-215); elle parle même, dans sa correspondance, d'une forme de «romantisme» d'*Euripide*, entendue comme «une réaction contre le classicisme antérieur»⁸, mais aussi comme une forme de sensibilité, «une sorte de religieux romantisme» (*Th* II: 93)⁹, sur lequel nous reviendrons. Dans *La Couronne et la Lyre*, elle écrit quelques années avant la parution de l'ouvrage de Jacqueline de Romilly, *La modernité d'Euripide*¹⁰, «[d]es trois grands dramaturges grecs, il est assurément le plus "moderne"» (Yourcenar 1979: 218), mais en reconnaissant que son originalité consiste surtout à avoir poussé plus loin des effets présents chez ses prédécesseurs: sa «passion des effets mélodramatiques et des pièces à grand spectacle» a des antécédents, les «"reconnaisances" de théâtre» dont il «abuse» existaient déjà chez Eschyle, le «romanesque» auquel il a recours était déjà présent chez Sophocle; les «"tragédies liées"» auxquelles il renonce n'étaient pas la règle et s'il réduit le rôle du chœur «à d'anodins intermèdes lyriques, qui font déjà prévoir l'opéra moderne», «la scission entre le drame musical et la tragédie était inscrite dès le début dans le destin du drame grec» (Yourcenar 1979: 218-219). Il n'est pas davantage le premier à avoir mis en scène l'adultère, mais il y a chez lui un «double glissement vers le mélodrame et la comédie de mœurs», avec «la passion du contentieux» et du débat judiciaire (Yourcenar 1979: 220). Il s'intéresse aux personnages féminins, mais en les ramenant à un niveau moins sublime que celui qu'ils avaient chez Sophocle: «ce qui s'ébauche chez lui est ce personnage si souvent factice qu'est "la femme" dans la littérature, avec ses ruses coquettes, ses larmes faciles, et ses petites méchancetés de femme»; ainsi «[s]a Clytemnestre et son Électre ne font pas que s'affronter: elles se chamaillent» (Yourcenar 1979: 220). On pourra remarquer que si l'Alceste d'Euripide, qui ne correspond pas à cette image de la femme, conserve une grande dignité en se sacrifiant pour son époux et ses enfants, le personnage est traité dans *Le Mystère d'Alceste* de manière à se rapprocher de cette catégorie de femmes auxquelles le cothurne sied peu.

L'«humanitarisme» (Yourcenar 1979: 216) que Yourcenar décèle chez le tragique qui exprime «l'horreur des brutalités de la guerre, la tendre pitié à l'égard des vaincus» et des faibles (Yourcenar 1979: 215), ne doit pas tromper car il exprime une «sensibilité prodigieusement littéraire» (Yourcenar 1979: 216) et les *Troyennes* semblent bien avoir exalté la gloire d'Athènes et ne pas avoir «mis le

⁸ Lettre du 18 juillet 1956 au Dr. Rudolf Allers, Yourcenar 2004: 564-565.

⁹ L'abréviation *Th II* renvoie à Yourcenar 1971b.

¹⁰ Romilly 1986.

crime ancien en transparent sur le crime d'hier» (Yourcenar 1979: 216).

Ce qui constitue, en fait, la plus grande modernité d'Euripide, c'est que son univers n'est plus régi par des certitudes absolues: Euripide «est sans doute le premier dramaturge presque aussi complexe que la vie elle-même. Une sorte de crépuscule commence à embrumer chez lui les notions du vrai et du faux, du juste et de l'injuste» (Yourcenar 1979: 221). «L'alternance de la ferveur et du doute ajoute à son œuvre une complexité de plus»; on a du mal à cerner les contours de sa pensée, dans laquelle Yourcenar perçoit, à travers le «mysticisme» d'*Hippolyte*, l'«hystérie sacrée» des *Bacchantes*, «[l]'athéisme passionné de son Bellérophon», «l'existence de l'inquiétude religieuse chez cet homme qui semble avoir été, au sens exact du mot, un “libre penseur”» (Yourcenar 1979: 222), ce qui n'est pas sans faire penser au personnage de l'Hadrien yourcenarien. Alors que Quintilien appréciait en lui, pour l'orateur, un style proche de l'*oratorium genus* et tout particulièrement sa capacité à faire appel aux émotions (*adfectibus*)¹¹, aux yeux de Yourcenar, Euripide va beaucoup plus loin: il est moderne dans la mesure où «[l]a notion de vie intérieure, rarissime de tout temps chez les poètes du théâtre, pointe chez lui comme un paradoxe de plus» (Yourcenar 1979: 222).

Yourcenar affirme que de ses trois pièces à sujet antique *Le Mystère d'Alceste*, «qui suit de très près l'étonnante tragi-comédie d'Euripide» (Yourcenar 2004: 539)¹², «est la plus proche du modèle antique par l'émotion et jusqu'à un certain point par la forme. C'est du moins la seule à aborder les grands thèmes traditionnels sans leur faire subir une sorte de totale désintégration» (*Tb* II: 99). Nous voudrions ici surtout nous interroger sur ce rendu/adaptation du ton, de l'émotion et de la forme d'Euripide chez Yourcenar.

Mais examinons d'abord la trame dramatique et les infléchissements donnés à la matière mythique par Yourcenar¹³. La pièce de Yourcenar, en un seul acte – et sans le chœur, dont la fonction est relayée principalement par le personnage de Georgine qui reprend aussi le rôle de la servante –, se déroule sur dix-sept scènes, qui dans l'ensemble correspondent au cheminement de la tragédie; mais sept n'ont pas d'équivalent direct chez Euripide: les scènes 4, 6 et 7 (qui introduisent des importuns, un «entrepreneur des pompes funèbres» et «le maire du village» et montrent l'étonnement de la servante Georgine devant le fait qu'Admète s'accuse du meurtre de son épouse, ce qui, toutefois, pris métaphoriquement, est bien la vérité¹⁴), la scène 8, où l'arrivée de «la petite Phyllis» porteuse d'une lampe

¹¹ Quint., *Inst.*, 10. 1. 68.

¹² Lettre du 21 avril 1956 à Éléonore Hirt.

¹³ Cf. Poignault 1986; Delcroix: 1990; Poignault 1995: 285-338; Real 2007; Barile 2007.

¹⁴ Dans la continuité de la modernisation du mythe depuis la *Généalogie des dieux et des hommes* de Boccace, Admète, chez Yourcenar, n'était pas au courant de la décision d'Alceste et, a fortiori, ne lui a pas demandé de se substituer à lui.

considérée comme tout aussi importune par Admète est justifiée par Georgine et sert à faire le lien avec l'arrivée d'Hercule: ces scènes, en fait, comme l'arrivée des parents d'Admète à la scène 5 (au lieu du seul Phérès) avant et non plus après l'arrivée d'Hercule, inscrivent la venue d'Hercule dans ce que Yourcenar appelle «une sorte de tragi-comique ballet des Fâcheux» qui «empêchent continuellement Admète de s'abandonner à son deuil» (*Tb* II: 101); nouvelle est la scène 11, où les bonnes veillant Alceste présentent comme le contrepoint des lamentations du chœur d'Euripide, et de celles d'Eumélos, le rôle du jeune fils d'Alceste se bornant, chez Yourcenar, à une unique réplique faite à sa mère encore vivante et qui décuple l'égoïsme inconscient de l'enfance: «Maman, tu m'avais promis de me conduire demain à la foire» (*Tb* II: 121, sc. 3); mais les scènes rajoutées les plus importantes sont les scènes 14 et 15 où se joue, en deux temps, le combat d'Hercule contre la mort: celui-ci était seulement évoqué chez Euripide et laissé à l'imagination du spectateur, par anticipation, comme une lutte athlétique, voire une descente aux enfers (837-860), puis après-coup, mais par le biais d'une parole trompeuse, présenté à nouveau comme un agôn, puisque Héraclès prétendait avoir gagné l'inconnue voilée dans une compétition (1025-1036), avant de revenir à la première explication, mais qui n'est visiblement qu'une image: «En livrant bataille au dieu qui était son maître», «Caché près du tombeau, je l'ai saisi d'un bond» (1140, 1142)¹⁵; Yourcenar parle de ce combat contre la mort comme de «la scène à faire» (*Tb* II: 104), mais cette scène se dédouble: le héros a d'abord à affronter la mort, qu'il parvient à faire faiblir grâce à sa volonté, puis il a à vaincre la volonté de mourir d'Alceste. Le combat, chez Yourcenar, est essentiellement moral. Maurice Delcroix a fait remarquer, en outre, que les «déambulations du cortège funèbre» ont disparu dans *Le Mystère d'Alceste* «de sorte que la présence de la morte pèse de tout son silence et de son immobilité sur les scènes qui précèdent son réveil»¹⁶. C'est bien le rapport de l'homme à sa finitude mortelle qui est au cœur de la méditation que provoque la pièce.

Le respect, dans ses grandes lignes, de la trame anecdotique n'empêche pas que le traitement de la légende ait subi d'importantes modifications même si Yourcenar, pour cette pièce, souligne plutôt son respect de la tradition; mais, selon une de ses formules bien connues, «le drame grec» ouvre à l'écrivain un «crédit inépuisable», puisqu'il s'agit d'une «espèce d'admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient» (*Tb* II: 19).

L'accent n'est plus mis sur la valeur de l'hospitalité, qui constituait un fondement essentiel de la pièce d'Euripide: si Apollon était attaché au sort d'Admète,

¹⁵ Traduction Méridier 1926. Nous citerons désormais le texte dans cette traduction.

¹⁶ Delcroix 1990: 84.

c'était en raison de l'accueil que celui-ci avait réservé au dieu envoyé sur terre comme bouvier en châtiment pour avoir tué les Cyclopes afin de venger le foudroiement par Zeus de son fils Asclépios (1-14; 127-129) qui, selon la légende, avait employé ses talents médicaux à ressusciter des morts. Chez Yourcenar, au contraire, c'est en raison de la vénération que lui porte Admète que le dieu lui veut du bien: Apollon est ici «le profond, l'abstrait, l'indestructible soleil» (*Tb* II: 109) et le dieu de la poésie: il est l'absolu auquel aspire le jeune homme, tentation de bien des personnages de Yourcenar, dont le tout premier, dans *Le Jardin des Chimères*, Icare, qui, lui, en meurt, alors qu'Admète va y trouver son salut.

L'Admète yourcenarien n'a plus rien de l'hôte qui, même aux prises avec le plus effroyable des deuils, alors qu'Héraclès, qui ne connaissait pourtant pas l'identité de celle qu'on pleurait, proposait d'aller chercher l'hospitalité ailleurs, retenait le héros (509-550), au grand étonnement du Coryphée qui y voyait une sorte de folie (552: τί μῶρος εἶ;). Au contraire, dans la pièce de Yourcenar, les personnages qui défilent chez lui après la mort d'Alceste sont autant d'intrus qui viennent s'immiscer dans son deuil, y compris Hercule qu'Admète accueille avec une réplique très peu charitable: «Ah, c'en est trop! Dehors! Qu'on le foute à la porte!» (*Tb* II: 132). Exit ainsi le thème de l'hospitalité. Pourquoi, alors, Hercule, une fois au courant, prend-il à cœur d'aider Admète, qui n'a consenti à l'écouter, malgré lui, que parce que Georgine, à l'opposé du Coryphée euripidien, l'a mis en garde et rappelé à la compassion envers les «mendiants»? Héraclès, chez Euripide, une fois informé, voulait selon ses propres paroles, «pour obliger Admète» (842: Ἀδμήτωι θ' ὑπουργῆσαι χάριν), «ramener au jour Alceste, pour la remettre aux mains de l'hôte (ξένου) qui m'accueillit chez lui, au lieu de me repousser, malgré le lourd malheur dont il était frappé, et qui me le cacha, noble cœur! par égard pour moi. Où trouver hospitalité plus amicale (φιλόξενος) en Thessalie, et parmi les habitants de l'Hellade? Aussi ne dira-t-il pas qu'il a généreusement obligé (εὐεργετήσαι) un méchant» (853-860). Mais la honte d'Hercule et ses motivations ne sont pas du même type: son comportement sous le toit d'Admète est perçu par lui, qui adopte notre perspective chronologique, comme une tache morale indélébile qui ternira à jamais sa gloire: «Que ne puis-je l'effacer, cette fresque de ma vie où l'on verra éternellement un Hercule ivre dérangeant de ses hoquets le sommeil d'Alceste... Quel mot, quel geste pour réparer, pour désengager de toute cette bassesse un pur Hercule...» (*Tb* II: 141). Hercule a le sentiment d'une faute, et même d'un péché, Yourcenar jouant des effets de l'anachronisme que favorise l'ascendance du héros: «Inspire-moi, secours-moi, Père qui es au ciel! Tu m'as fait ce que je suis, tu m'as revêtu de cette chair épaisse insensible au malheur des autres... De ce corps qui tantôt m'est un obstacle, tantôt un outil, fais ce soir l'instrument qu'il faut pour réhabiliter Hercule, pour consoler Admète, pour ramener Alceste!» (*Tb* II: 141). C'est aussi pour son propre salut qu'il va agir en essayant de transmuier l'instrument de sa faute en tremplin salvateur. C'est son abaissement qui permettra son élévation: « Les dieux ne

plongent pas un homme dans la boue sans le mettre en contact avec des forces vers lesquelles le reste des vivants refuse de se pencher: Hercule humilié se sent à ras de terre, à ras de sources» (*Tb II*: 141). Il y a en lui, *mutatis mutandis*, quelque chose de l'Épître de saint Paul *aux Philippiens* (2. 8-9), qui donne cette image du Christ: «Il s'est abaissé lui-même en devenant obéissant jusqu'à mourir, et à mourir sur une croix. C'est pourquoi Dieu l'a élevé au-dessus de tout»¹⁷. Il s'agit, dans une certaine mesure, pour Hercule, d'accéder au spirituel par le corps ; mais son combat avec la mort sera plus un combat intérieur, un effort de la volonté qu'une prouesse musculaire. Il doit surmonter sa peur, accepter paradoxalement la condition humaine pour triompher du trépas: «Pour m'immuniser contre toi, je n'ai qu'à mourir» (*Tb II*: 147); c'est également en refusant aussi bien la tentation de la mort que la tentation de la vie éternelle: «Je me contente de l'angle humain» (*Tb II*: 148). Mais pour ramener Alceste à la vie, il ne suffit pas de faire lâcher prise à la mort, il faut aussi convaincre la jeune femme de revenir sur terre. Une fois morte, l'Alceste d'Euripide, même de retour dans le monde des vivants, gardait le silence qui sied aux ombres; mais le personnage de Yourcenar s'exprime; elle dialogue avec Hercule qui essaie de lui faire redécouvrir son identité, une identité qu'elle refuse d'abord, car sa vie antérieure ne lui plaisait pas, et l'on apprend que sa mort était une sorte de suicide. Elle veut bien alors retourner à la vie, mais pour être autre: «N'as-tu rien à me proposer d'autre que cette vieille peau dont je suis sortie, que cette robe surannée, dont je savais, dans le secret de mon cœur, qu'elle seyait mal au corps d'Alceste?...» (*Tb II*: 152). Elle veut dépouiller la vieille Alceste, comme on se dépouille du vieil homme, mais pour tomber dans les bras du bel «homme simple, homme sain, homme aux muscles fermes» qu'est Hercule. Et l'Hercule bacchique dont l'appétit de jouissances tranchait précédemment dans la maison en deuil se met à résister à la tentation de la volupté et à défendre la vertu, comme si aussi, par un jeu d'intertextualité, Yourcenar se plaisait à prendre le contre-pied de la tragédie lyrique de Philippe Quinault, *Alceste*, où Alcide est amoureux de l'héroïne.

On comprend là que les motivations d'Alceste ne sont pas celles de la tradition. Dans la tragédie grecque, elle acceptait de mourir à la place de son époux, par vertu d'épouse et de mère, prenant bien soin d'assurer l'avenir de ses enfants en faisant promettre à Admète de ne pas leur donner de belle-mère: «Toi, mon époux, tu peux te flatter d'avoir pris la meilleure des femmes; vous, mes enfants, d'avoir eu la meilleure des mères» (323-325). Chez Yourcenar, quand Hercule, songeant visiblement, si l'on peut dire, à la plainte lyrique de l'Eumélos euripidien (393-402), où l'enfant se présente comme un «oisillon» (νεοσσός), fait appel à l'instinct maternel pour attirer la morte vers la vie: «Tes enfants

¹⁷ *Humiliavit semetipsum factus obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et donavit illi nomen quod est super omne nomen.*

t'appellent, Alceste... Tes deux enfants crient, la bouche grande ouverte, comme des oisillons au bord du nid déserté...», elle réplique «Mes deux enfants... J'ai tous les enfants morts...» (*Th* II: 151). Ce n'est que progressivement, grâce à sa force persuasive, qu'Hercule parvient à lui faire accepter de reprendre sa vie antérieure.

La voilà donc ressuscitée. Mais pourquoi, donc, était-elle morte? On retrouve bien des résidus de la légende: Apollon rappelle effectivement dans la scène 1 l'existence d'«une vieille malédiction familiale [qui] exige qu'à chaque génération l'amant meure pour l'amante, ou l'épouse pour l'époux» et il nous apprend qu'«[e]n secret, Alceste s'est dévouée à la mort pour ce mari plus cher que tout» (*Th* II: 109); la version officielle, parole divine – mais Apollon est le dieu des poètes –, exprime le mythe; Admète, qui, certes ici n'était pas au courant du rite de substitution, croit lui aussi que son épouse est morte pour lui: «Elle est morte de tendresse, morte de bonté, morte de sacrifice» (*Th* II: 125); «Seule, Alceste a donné à Admète son amour, son attention, sa tendresse, et enfin sa vie, qu'on ne lui demandait pas» (*Th* II: 127); le poète éthéré tient particulièrement à cette image idéalisée puisqu'il demande à sa femme, dans la scène où elle va mourir, de ne pas ternir son image¹⁸: «Ne détruis pas ce chef-d'œuvre, qui seul justifie ta mort! [...] ne profite pas de ces quelques instants qui nous restent pour trahir la morte, qui, elle, ne se contredira plus... Il s'agit de ta gloire¹⁹!» (*Th* II: 118); c'est aussi la version du sacrifice que reprend Hercule: «Tu t'es sacrifiée pour lui... Tu t'es donnée en exemple à toutes les femmes... Tu peux rentrer dans la vie les mains pures» (*Th* II: 151); mais c'est une autre vérité qui sort de la bouche de la ressuscitée: «Je ne me suis pas sacrifiée... Je voulais mourir...»; Admète l'«a fait souffrir», il fut son «bourreau»; nous retrouvons là la violence des rapports amoureux de *Feux* ou du *Coup de grâce*; Alceste n'est pas morte pour Admète mais «à cause d'Admète» (*Th*: 152)²⁰. En effet, elle s'estimait mal aimée: elle, qui aurait voulu être tout pour lui, avait un rival en l'absolu qui n'était pas elle et qui constituait l'objet de la quête d'Admète. La scène entre les deux époux juste avant la mort d'Alceste nous avait, en fait, déjà avertis, avec des mots à double sens; à Admète constatant «Tu ne m'aimes plus», elle répondait: «Aime-t-on sa plaie? Chérit-on le couteau?...» (*Th* II: 117), où l'on pouvait voir une allusion au sacrifice, mais où la suite invite plutôt à lire que sa vie d'épouse fut pleine de désillusions; d'ailleurs, Alceste a exprimé sa jalousie par rapport aux autres femmes, mais surtout par rapport aux centres d'intérêt d'Admète, elle qui aurait voulu une transparence totale entre les deux époux: «Tu vivais

¹⁸ Cf., par exemple, Poniewaz 2013: 62.

¹⁹ On peut penser au chant du Chœur exaltant la mémoire de l'héroïne (κλέοντες): 435-475.

²⁰ Howard 1992: 47 rapproche le destin d'Alceste de celui de la multitude des femmes qui souffrent dans leur vie conjugale.

dans un palais dont j'habitais tout au plus le jardin... Tu avais ton dieu, tu avais ton âme... Et la nuit, entre deux caresses, tu te levais du lit pour regarder les étoiles... Je n'ai jamais su ta pensée sur les étoiles» (*Tb* II: 119).

Si elle accepte de revenir à la vie et à sa vie, c'est parce qu'elle apprend à transiger quand elle entend Admète regretter son manque d'attention; lorsqu'elle l'entend dire «Malheureux, qui n'as pas préféré à tout le bonheur d'Alceste...», elle l'excuse: «Il a fait de son mieux... C'est ridicule...» (*Tb* II: 156). Il semble bien que tout soit prêt pour un dénouement heureux quand, par une image, dans sa dernière réplique, Admète associe ses deux passions en voyant le soleil levant éclairer le visage de son épouse revenue à la vie: «Dieu, tu n'es jamais aussi beau que sur une face humaine...» (*Tb* II: 160): c'est dans le compromis entre la quête d'absolu et l'acceptation de l'humain que se trouve la voie du bonheur, car hors de l'humain il n'y a pas de salut: c'est la leçon d'Hercule dans son combat contre la mort, c'est aussi la leçon d'Alceste. C'est sans doute un élément fondamental du «mystère d'Alceste» qui, selon les propos mêmes de Marguerite Yourcenar, «devient pour nous un mystère d'Hercule» (*Tb* II: 104).

Il y a là comme une invitation à réfléchir sur le titre de l'ouvrage. Il est bien connu que le statut générique de la pièce d'Euripide est ambigu. Un argument, attribué au grammairien Aristophane de Byzance, remarque que le dénouement relève de la comédie (*κωμικωτέραν [...] καταστροφήν*); il cite la pièce en quatrième position dans la série des pièces données par Euripide en 438, ce qui est la place dévolue ordinairement au drame satyrique; un ajout précise que «le drame a un caractère plutôt satyrique (*σατυρικώτερον*), car il aboutit à un dénouement joyeux et agréable, contrairement à l'usage tragique»²¹. Si la scène avec le serviteur où Héraclès, coupe à la main et la tête couronnée, vante les plaisirs de la vie peut renvoyer à la tonalité du drame satyrique, la pièce ne comporte pas de chœur de satyres, ni un cadre champêtre, ce qui l'empêche de correspondre aux critères du genre. On a parlé de «prosatyric play», «pièce qui prend la place d'un drame satyrique». D'autre part, la pièce présente bien un élément constitutif de la tragédie, la lutte contre l'adversité²², un dénouement heureux n'étant pas incompatible avec la tragédie puisque Aristote envisage «un retournement qui conduit au bonheur ou au malheur»²³.

Yourcenar, analysant la pièce d'Euripide dans son «Examen d'Alceste», revient sur son ambiguïté générique en constatant: «Nous glissons sans cesse

²¹ Cf. Méridier 1926: 49; Assaël 2015: 24, 69-73.

²² Assaël 2015: 48.

²³ Arist., *Po.* 1455b, trad. Michel Magnien, *Le livre de poche classique*, cité par Assaël 2015: 71. Roisman 2005: 74, considère qu'Euripide traite le sacrifice d'Alceste sur le mode tragique et l'attachement d'Admète à la vie sur le mode comique; pour Slater 2005: 92-93, la première partie de la pièce, rituel de deuil, est tragique et la seconde, rituel de mariage, plus dionysiaque.

du plan de la tragédie à celui de la comédie romantique la plus artificielle, et de passages où l'inspiration du poète a pleinement joué à d'autres où il se débarrasse comme il peut d'un mythe auquel il ne croit plus» (*Tb I*: 90)²⁴. Yourcenar est au fait des débats des «érudits» qui «se sont demandés si cette pièce hybride était ou non une tragédie» (*Tb II*: 91). Elle rapproche du drame satyrique l'ivresse d'Hercule, «la scène entre le père et le fils [qui] tourne [...] au grotesque et à la farce» (*Tb II*: 92), mais, constate-t-elle, il manque «l'habituel chœur des Satyres» (*ibid.*). Et elle conclut à une «pièce incertaine» (*ibid.*).

Le Mystère d'Alceste n'est pas une œuvre plus facile à caractériser d'un point de vue générique. Yourcenar met en avant une sorte de dualité tonale pour répondre à ceux qui trouvent la pièce «trop traditionnelle»: «le libre mélange de poésie et de satire», qu'on trouve dans *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure?*, est, en fait, en France «malgré tout assez rare» (Yourcenar 2011: 407)²⁵. Le comique y côtoie le tragique²⁶. Yourcenar entend recréer une tonalité hybride analogue à celle d'Euripide: «Mon but en composant cette pièce était de rénover pieusement une légende antique pour la rendre s'il se peut plus immédiatement accessible, pour en dégager d'une part l'éternelle tragi-comédie du deuil, la ronde des importuns et des indifférents toujours présente autour d'un lit funèbre, de l'autre les aspects presque liturgiques, le jeu de mort et de résurrection de ce qui est véritablement, au sens que notre Moyen Âge donnait à ce mot, un mystère, c'est-à-dire un drame sacré» (*Tb II*: 99-100). Voilà, donc, un élément d'explication du sens du titre. Est-ce à dire toutefois que l'œuvre ait pour autant puisé au mystère médiéval? On y retrouve l'aspect religieux, le mélange du tragique avec le bouffon et le trivial, mais on y chercherait en vain, par exemple, «l'osmose entre les acteurs et le public»²⁷, sauf à la restreindre à la maisonnée; il n'y a pas davantage de décors simultanés. C'est bien une pièce classique dans sa structure qu'écrit Yourcenar, avec unité de temps, de lieu, d'action. Mais c'est la dimension de la sacralité qui constitue le lien. Yourcenar, sans disqualifier les explications psychologiques, voit quelque chose de plus fondamental dans l'histoire d'Alceste et d'Admète, le «drame presque sacré des deux époux» (*Tb II*: 103). Mais Alceste est aussi le mystère de la mort, pour Yourcenar qui présente la pièce comme «essentiellement une méditation, presque mystique, sur la mort»²⁸. Yourcenar est sensible à la quête spirituelle du tragique grec, dont elle dit: «Âme inquiète, doutant de toutes les traditions, mais ouverte à

²⁴ La scène de querelle entre Phérès et Admète est considérée par Yourcenar comme «un incomparable épisode de comédie cynique» (*Tb I*: 90). *Contra*: Méridier 1926: 50.

²⁵ Lettre du 29 avril 1963 à Karlheinz Braun.

²⁶ Cf., par exemple, Barile 2007: 249.

²⁷ Servet 2014: 546.

²⁸ Lettre à Emmanuel Boudot-Lamotte du 23 mars 1945 (à paraître aux éditions Gallimard, Elyane Dezon Jones et Michèle Sarde éd.); cf. aussi *Tb II*: 91.

tous les mystères, le poète s'éloigne du sublime et du sacré traditionnels pour aborder le vaste domaine des intimités et des illuminations personnelles; il lui arrive d'y mettre une sorte de religieux romantisme. [...] Dans *Alceste*, il nous fait sentir l'entrebâillement des portes d'un autre monde. [...] Un frémissement nouveau, un pathétique inédit s'insinue chez lui dans les rapports de l'homme avec soi-même et avec les dieux» (*Tb II*: 93). La critique a mis en lumière la tonalité religieuse de la pièce d'Euripide, «la puissance du divin»²⁹ qui s'y exprime dans un contexte de philosophie orphico-pythagoricienne et de «subjectivisme radical» sophistique³⁰; Alceste passerait par une forme de mort pour accéder à la plénitude de l'être et Héraclès ferait figure d'initiateur, remettant Alceste à Admète pour qu'il s'unisse à elle dans un rituel mystique qui prend les formes du mariage traditionnel.

Le Mystère d'Alceste conserve, au-delà du mystère médiéval, quelque chose du mystère au sens antique et présente une dimension mystique qui remonte aux premiers temps où «un souci d'immortalité paraît avoir reflué sur le monde, une inquiétude, un espoir, l'idée que la mort n'est pas une fin, mais peut-être un commencement, une naissance ou un voyage, une épreuve que les héros et les purs sont capables de surmonter et de faire surmonter à d'autres [...]» (*Tb II*: 86)³¹. L'initiateur, comme chez Euripide, est toujours Hercule, un Hercule qui prend volontiers une coloration chrétienne, dans les prières qu'il adresse à son «Père qui es au ciel» (*Tb II*: 141), comme dans son sens de la faute; et il n'est pas anodin que quand il la ramène à la vie Alceste croie voir en un «espallier de pêches mûres» «un squelette... Des clous dans des bras tendus... Un mort crucifié...» (*Tb II*: 154); Hercule a une dimension christique, en même temps qu'il apparaît comme une sorte de soldat de la justice; mais c'est par son aspect résolument humain qu'il parvient à vaincre la mort, ramener Alceste à la vie et se laver lui-même de sa faute. Il permet, en outre, au couple d'Alceste et d'Admète de se retrouver sur des bases nouvelles: le renoncement à la tentation de l'absolu (absolu de la poésie dans un cas, absolu de l'amour dans l'autre) pour être attentif à l'autre; la «résurrection» d'Alceste est, en fait, un renoncement à la tentation du suicide, à laquelle cèdent la Sappho de *Feux*, «cramponnée à sa mort comme à un promontoire» (*OR*: 1137), ou Antinoüs «enlisé par la boue» du Nil (*OR*: 440).

²⁹ Assaël 2015: 90.

³⁰ Assaël 2015: 96-105.

³¹ Lombardi 2007: 235-236, y voit aussi le mystère psychique de la *coniunctio* problématique du couple.

BIBLIOGRAPHIE

- Assaël, J. (2015), «Euripide, Alceste», in *Silves grecques 2015-2016*. Neuilly: Atlande.
- Barile, L. (2007), «Il Mistero di Alceste», in Pinzuti, E. (ed.), *Marguerite Yourcenar sulle tracce "des accidents passagers"*. Roma, Bulzoni Editore: 243-260.
- Bernier, Y. (2004), *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar*. Petite Plaisance. Clermont-Ferrand: SIEY.
- Delcroix, M. (1990), «Dramaturgie du *Mystère d'Alceste* : la scène à faire», *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 7, déc.: 81-97.
- Howard, J. E. (1992), *From violence to vision. Sacrifice in the works of Marguerite Yourcenar*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press: 42-75.
- Kincaid, M. J. (2005), *Yourcenar dramaturge. Microcosme d'une œuvre*. New York: Peter Lang.
- Lombardi, M. (2007), «Pia e Alceste. Il teatro della coppia», in Pinzuti, E. (ed.), *Marguerite Yourcenar sulle tracce "des accidents passagers"*. Roma, Bulzoni Editore: 223-241.
- Méridier, L. (ed.) (1926), *Euripide, Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*. Paris: Les Belles Lettres [rééd.: 2003]
- Poignault, R. (1986), «*Le Mystère d'Alceste* : rénovation et métamorphose du mythe», *Il Confronto Letterario*, suppl. al n° 5: 69-80.
- Poignault, R. (1995), *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire, I*. Bruxelles: coll. "Latomus".
- Poniewaz, K. A. (2013), «Alcestes and her sisters: feminism, sorority and tragedy in Yourcenar and Simone's Alcestes», *Women in French Studies* 21: 56-67.
- Real, E. (2007), «*El Misterio de Alcestes* de Marguerite Yourcenar: reinterpretación del mito griego», in Bañuls, J. V., De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental 2*. Bari, Levante Editori: 711-728.
- Roisman, H. M. (2005), «The *Cyclops* and the *Alcestis*: tragic and the absurd», in Harrison, G. W. M. (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*. Swansea, The Classical Press of Wales: 67-82.
- Romilly, J. de (1986), *La modernité d'Euripide*. Paris: PUF.
- Savigneau, J. (1990), *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. Paris: Gallimard.
- Servet, P. (2014), «Mystère», in Neiva, S., Montandon, A. (eds.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genève, Droz: 543-558.

- Slater, N. W. (2005), «Nothing to do with satyrs? Alcestis and the concept of prosatyrlic drama», in Harrison, G. W. M. (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*. Swansea, The Classical Press of Wales: 83-101.
- Yourcenar, M. (1944a), «Mythologie», *Lettres françaises (Buenos Aires)* 11, 1er janv.: 41-46.
- Yourcenar, M. (1944b), «Mythologie II – Alceste», *ibid.* 14, 1er oct.: 33-40.
- Yourcenar, M. (1945), «Mythologie III – Ariane – Électre», *ibid.* 15, 1er janv.: 35-45.
- Yourcenar, M. (1971a), *Théâtre I*. Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (1971b), *Théâtre II*. Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (1979), *La Couronne et la Lyre*. Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (1980), *Les Yeux ouverts*. Paris: Le centurion.
- Yourcenar, M. (1995), *Lettres à ses amis et quelques autres*. Sarde, M., Brami, J. (eds.). Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (2004), *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*. Gaudin, C., Poignault, R. (eds.). Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (2005), *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”.
- Yourcenar, M. (2011), «Persévérer dans l'être». *Correspondance 1961-1963*. Brami, J., Poignault, R. (eds.). Paris: Gallimard.

(Página deixada propositadamente em branco.)

NO REINO UNIDO

(Página deixada propositadamente em branco.)

TRAGEDIA Y FILOSOFÍA EN LA ¿COMEDIA?
NOCHE DE REYES DE SHAKESPEARE
(Tragedy and philosophy in *Twelfth Night*, a “comedy” by Shakespeare)

MÓNICA MAFFÍA (monicamaffia@gmail.com)
Univ. Del Salvador, Buenos Aires

RESUMEN - De la comedia de enredos -con un guiño al Rey Gorboduc- Shakespeare nos conduce al pensamiento presocrático. Proponemos que la oscuridad, melancolía y locura en *Noche de Reyes* vinculan esta obra con el Emperador Augusto y Parménides y nos plantea un doloroso factor común con *Hamlet*.

PALABRAS CLAVE - Gorboduc, presocrático, Augusto, Parménides, Hamlet.

ABSTRACT - From screwball comedy - with a wink at King Gorboduc- Shakespeare ushers us to pre-Socratic thought. Focusing on the undercurrent of darkness, melancholy and portrait of madness of *Twelfth Night*, we find connections between this play, Emperor Augustus and Parmenides plus a painful common factor with *Hamlet*.

KEYWORDS - Gorboduc, pre-Socratic, Augustus, Parmenides, Hamlet.

El recurso del doble dramático en *Noche de Reyes*, además de cumplir la función de producir situaciones de confusión y aumentar el potencial cómico de su performatividad, sirve para indagar en cuestiones de identidad. De esta forma, partiendo de las premisas de la comedia de enredos, Shakespeare nos conduce a la reflexión filosófica sobre apariencia y realidad y del chiste que creíamos sin sentido, al pensamiento pre-socrático. Este trabajo propone redefinir la clasificación de *Noche de Reyes* - que Harold Bloom presenta como “the greatest of all Shakespeare’s pure comedies”¹.

Shakespeare estaba especialmente fascinado por el tema del doble dramático, sea este gemelar o artificial, no sólo por la cuestión de identidad o el potencial cómico de las situaciones que se disparan a partir de las confusiones que genera un doble, o la reflexión filosófica de apariencia y realidad que se desprenden de ellas, sino por ser él mismo padre de gemelos. Su hija Susanna tenía dos años cuando nacieron los mellizos Hamnet y Judith, en 1585. Es indudable que esa experiencia directa de las situaciones de enredos que se producen por la semejanza entre hermanos, así como el especial vínculo entre ellos, habrá dejado una marca importante en la fértil imaginación de Shakespeare.

En las muy eruditas palabras de introducción de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs que acompañan su traducción de *Noche de Reyes*, realizada en

¹ Bloom 1999: 226.

2014 por estos especialistas chilenos², se detalla ampliamente la vinculación de esta obra shakespeareana con la comedia plautina, en particular con *Los Menecmos*, una influencia que también observamos en la que –posiblemente– sea la primera comedia de Shakespeare, *La Comedia de las Equivocaciones* donde, además de la pareja de gemelos protagonista, incorpora otra pareja de gemelos de criados.

Aunque no quedó registrado en ningún documento el título, *The Chamberlain's Men* estrenaron cierta obra –que bien podría ser la que nos ocupa– el día de Reyes de 1601 en la corte de Isabel I, pero también podemos ver en la nota al pie N° 66 que alguien dejó constancia de haber visto *Noche de Reyes* en febrero de 1602:

“La primera mención que existe de Noche de Reyes aparece en el diario de un estudiante de leyes, John Manningham, que la vio representada en el auditorio de Middle Temple el 2 de febrero de 1602, durante las celebraciones de Candlemas o la Candelaria, fiesta católica que aún se conservaba en la Inglaterra de la Reforma y donde se bendecían las velas para celebrar la Purificación de la Virgen María”³.

Hacemos hincapié en este tema de las fechas, no sólo porque entre aquella primera comedia de Shakespeare y la solvencia de *Noche de Reyes* tenemos un dramaturgo más maduro, sino porque se suma su dolor de padre tras haber perdido a su único hijo varón: el gemelo Hamnet falleció con apenas 11 años. Si bien fue por mucho tiempo una tendencia de la crítica el apartar lo personal de la obra del autor, hoy en día las cosas se ven desde otro ángulo y no podemos dejar de asociar el título de *Hamlet* –una de las obras más monumentales de todas las épocas que Shakespeare empezó a gestar después de la muerte de su hijo– con el nombre de aquel niño: Hamnet.

Pero aunque ignoráramos el dato personal, tanto *Hamlet* como *Noche de Reyes* se estrenan alrededor de la misma época, o sea, habitaban en Shakespeare la comedia y el drama de estos mundos imaginarios que no podían sino estar teñidos de melancolía y oscuridad. Por lo tanto, *Noche de Reyes* no es una comedia diáfana, tiene un dolor que se refleja en el tinte melancólico de la canción que cierra la obra, como bien señalan Baldwin Lind y Fernández Biggs, autores de esta traducción chilena a la que me referí anteriormente:

Todo se abre con la desgracia de un naufragio, continúa con un largo juego de *si es no es*, exhibe feroces castigos y termina, tras el epifánico desenredo de la madeja, con un melancólico bufón cantando –sí, cantando– que *la lluvia llueve todos los días*⁴.

² Shakespeare, W. (2014), *Noche de Reyes*. Trad. Baldwin Lind, P., Fernández Biggs, B. Santiago de Chile, Editorial Universitaria S. A.: 9-54.

³ Baldwin Lind, Fernández Biggs 2014: 22.

⁴ Baldwin Lind, Fernández Biggs 2014: 44.

Quiero detenerme especialmente en la elección de la ambientación exótica en Ilyria. ¿Por qué Ilyria? La costa este de Ilyria y algunas islas del Adriático que posteriormente quedaron bajo control bizantino, finalmente cedieron a la autoridad de la República de Venecia que empezó a imponerse a partir del siglo XI. Pero en el siglo XIV toda la zona de los Balcanes queda bajo dominación turca y el nombre de Ilyria desaparece. Insistiré con esta pregunta más adelante.

Por lo tanto ¿en qué época transcurre la acción? ¿hacia dónde se dirigía el barco que naufragó en esas costas? ¿quién era el padre de Viola y Sebastián que les hablaba de Orsino tanto como para que Viola recuerde inmediatamente que era soltero y se interese por su actual situación? De hecho subraya sus cualidades de cantante y de música para ser admitida en la corte de Orsino o sea que conoce el nivel cultural y los gustos del duque que abre la obra con estos versos. Lo que resulta inexplicable es el amor que despierta en Viola un personaje tan centrado en su propio ombligo:

Orsino

Si la música es el alimento del amor, sigan tocando,
dénmela en exceso, para que al hartarme
se enferme el apetito y luego muera.
Ese acorde otra vez, tiene una cadencia agónica:
¡Oh, vino a mi oído como el dulce viento del sur,
que respira sobre un lecho de violetas
robando y prodigando sus aromas! ¡Basta, no más!
Ahora ya no es tan dulce como antes. [*Cesa la música.*]
Oh espíritu del amor, ¡cuán vivaz y hambriento eres!
pues a pesar de tu voracidad
inmensa como la del mar, nada entra en ti,
cualquiera sea su valor y dignidad,
que no se debilite y desfallezca
en apenas un minuto. Tan lleno de formas imaginarias es el amor,
que todo en él resulta elevada fantasía.

Curio

¿Irás de caza, mi señor?⁵

Justamente, si algo caracteriza a esta pieza son los niveles de habla de los diferentes personajes que –como el vestuario– señala el nivel socio económico o sirve para aparentar ser otro disfrazándolo con más o menos *florituras*. Es mérito de la presente traducción el acompañar esos cambios con precisión, de manera que el actor puede entrar rápidamente en el código planteado por Shakespeare

⁵ Baldwin Lind, Fernández Biggs 2014: 57.

para construir su personaje. Y esos cambios que requieren otros usos de la voz por parte del mismo actor son fundamentales para que la comedia fluya con la dinámica que requiere el género.

Vuelvo entonces sobre la pregunta ¿por qué Shakespeare elige Ilyria para ambientar esta comedia? Hacia allí se dirigía el emperador Augusto en el año 14 d.C. para acompañar a Tiberio a un puesto militar, según cuenta Suetonio en el capítulo 98 de la biografía de Augusto. Sin embargo para ese entonces ya no se llamaba Ilyria sino Dalmacia y Augusto nunca llegó porque falleció en una villa de la ciudad de Nola, en la región de Campania. El 19 de Agosto de 2014 se cumplió el bimilenario de la muerte del emperador Augusto. Según las palabras que dan inicio al capítulo 100, Suetonio nos informa: “falleció en la misma habitación que su padre Octavio (...) el catorceavo día antes de las Calendas de Septiembre, a las nueve, apenas treinta y cinco días antes de cumplir setenta y cinco años”.

Continúo con el planteo. Cuando está a punto de producirse la anagnórisis, con los dos hermanos tratando de dilucidar si efectivamente son hermanos, Shakespeare nos presenta este diálogo (5. i. 226 - 230):

Sebastián [*a Viola*]

Por favor, ¿qué parentesco tiene usted conmigo? ¿De qué país es? ¿Cuál es su nombre? ¿Y su linaje?

Viola

De Mesalina. Sebastián fue mi padre. Y también un Sebastián fue mi hermano; así iba vestido a su tumba de agua.

¿Por qué Shakespeare pone en boca de Viola esa respuesta? ¿cuáles de las cuatro preguntas de Sebastián se responden con “*of Messaline*”? de hecho Viola no dice su nombre ni el verdadero ni el falso o sea que esa pregunta queda sin respuesta. Sin embargo no tiene problema en dar el nombre del padre con lo cual está respondiendo a la pregunta sobre su linaje, ni tampoco en decir el nombre de su hermano a quien cree muerto, con lo cual estaría respondiendo a su posible parentesco con Sebastián. Queda entonces una única pregunta que podría responderse con “Mesalina” y es “¿de qué país es?”. El asunto es que no existe ningún país que tenga o haya tenido ese nombre. ¿Qué nos está diciendo Shakespeare con esto? ¿qué hay detrás de ese nombre ficticio?

Entonces me atrevo a formular la siguiente hipótesis: Descartamos la delicada tela francesa que en inglés se llama también *messaline* y en castellano “muselina”, porque este término se empezó a usar a fines del siglo XIX. Por lo tanto, solamente nos queda la referencia de la polémica 3ª esposa del Emperador romano Claudio, más conocida por su promiscuidad y escándalos sexuales,

que por ser la madre de Britannicus, asesinado por Nerón para heredar el trono. Conviene subrayar que por la incidencia en las decisiones políticas y la ferocidad que desplegaba contra sus enemigos, se decía que Mesalina era “una Livia”.

Recordemos entonces que si bien Livia ya estaba casada y era madre de Tiberio, se divorció de su marido para casarse con el emperador Augusto. Augusto adoptó a su hijastro Tiberio y Livia se encargó de asesinar a cuanta persona se interpusiera en la línea de acceso al trono imperial, de manera que en el año 14 de nuestra era, cuando Augusto intentaba acompañar a Tiberio a Ilyria, al sorprenderlo la muerte Tiberio pasó a ser el nuevo emperador.

Por lo tanto, no sólo la elección de Ilyria como espacio para que se desarrolle la historia, sino también en la respuesta de Viola que dice venir de Mesalina, Shakespeare nos está planteando un trasfondo de ambiciones, traiciones y mujeres decididas.

Esto nos remite a lo que nuestros traductores Paula y Braulio plantean como interrogante: ¿puede haber alguna conexión entre los nombres de Malvolio y los de Olivia y Viola que están contenidos en el mismo? Shakespeare no deja nada librado a la casualidad. Todo en Shakespeare dice algo. Y entre un personaje que tiene la voluntad de hacer daño en el nombre y dos que quiebran su palabra o mienten como lo hace Viola desde el vamos para lograr un propósito, no podemos pensar que estamos frente a un trío de buenas personas, por más graciosas que sean las situaciones. Por el contrario, el loco, el bufón, es quien apela a la filosofía griega, aunque “toque de oído” y sin la menor afinación. Curiosamente, Sebastián en un momento de enojo llama a Feste “foolish Greek”. Y ya sabemos que por lo general Shakespeare pone la verdad en boca del bufón.

Veamos: Feste, que dos minutos antes había afirmado “nada de lo que es, es” (4.1.8), cómicamente cambia su discurso en dirección diagonalmente opuesta y desde su rol de sir Topas, asegura con igual convicción (4.2.15):

Pues como el viejo ermitaño de Praga, que nunca vio la tinta ni la pluma, muy sabiamente le dijo a la sobrina del rey Gorboduc: “Lo que es, es”.

Y dentro de este chiste tenemos un interesante terreno para explorar. En primer lugar, se nombran tres personas: el Rey Gorboduc, su sobrina y no “un” viejo ermitaño sino “el” viejo ermitaño de Praga. Con respecto a Gorboduc, fue uno de los míticos reyes de épocas pre-romanas citados en la *Historia Regum Britanniae* escrita en el siglo XII por Geoffrey of Monmouth, el último rey de la línea sucesoria que había iniciado Bruto, nieto de Eneas, el legendario héroe troyano. El nombre de Gorboduc era perfectamente familiar para el público isabelino; por lo tanto la mención de su nombre en *Noche de Reyes* habrá permitido que hicieran inmediatas asociaciones dentro de la trama de esta obra.

De hecho, la primera tragedia inglesa en “blank verse” es la historia de este rey⁶ con una trama que gira alrededor de una problemática similar a la del *Rey Lear* pero de autoría compartida por Thomas Norton, entonces de 29 años, y Thomas Sackville, de 25 –pariente de la reina y futuro abogado– y fue escrita para presionar a la reina Elizabeth I en temas sucesorios. Allí se narran las consecuencias políticas de una prematura decisión del Rey Gorboduc de dividir el reino entre sus dos hijos –Ferrex y Porrux– y la puja entre los buenos consejeros que le pedían que reconsiderara la cuestión y los aduladores que lo instaban a seguir adelante. Se estrenó en 1561 ante la misma reina.

Jessica Winston, de la Universidad de California, acaba de publicar un importante trabajo de investigación acerca de la influencia de la cultura literaria en las primeras sociedades inglesas focalizadas en temas legales y escuelas de leyes donde se llevaban a cabo representaciones dramáticas. Pasaron a ser centros de actividad literaria y plataforma de lanzamiento de importantes dramaturgos anteriores a Shakespeare, como Sackville y Norton⁷.

Pero volviendo al chiste de Feste en su rol de sir Topas, la sobrina del rey Gorboduc, bien puede ser una alusión a la misma reina, por aquello de que en el lenguaje isabelino, *cousin* ‘primo’, *nephew* ‘sobrino’, *uncle* ‘tío’ se usaban indistintamente para significar “parientes”. Además, Elizabeth I intentaba instalar la idea de que su linaje provenía de Eneas, y como vimos anteriormente, el rey Gorboduc era hijo del nieto de Eneas. Por lo tanto, Elizabeth I podría ser entonces pariente y el chiste de Feste tendría que ver con los siglos que separaban a uno de otro y que habrían imposibilitado que el Rey Gorboduc le dirigiera el comentario en cuestión.

Y en cuanto al viejo ermitaño de Praga, podríamos inferir que se trata de una referencia al matemático John Dee, antiguo consejero de la reina caído en desgracia para la época de estreno de *Noche de Reyes*, quien pasó un tiempo en la corte del rey Rodolfo II de Praga pero al regresar a Londres fue puesto en prisión, donde seguramente no tendría acceso ni a tinta ni a pluma.

Sin embargo, lo más importante del chiste es el remate que parece una tontería más de Feste: “lo que es, es”. Pero lejos de ser una tontería, si lo analizamos en términos filosóficos, nos remite directamente a Parménides, filósofo presocrático de cuyo pensamiento nos queda solamente un poema en el cual presenta dos maneras de ver la realidad: el camino de la verdad, lo que es, o el camino de las meras opiniones que conduce a conceptos engañosos. Es un pensamiento que influyó en Platón y, a través de él, en todo el pensamiento de occidente.

Shakespeare presenta constantemente en sus obras, tanto trágicas como cómicas, la diferencia entre la apariencia de la verdad y la pura verdad. Entonces, a

⁶ Halliday 1964: 192.

⁷ Winston 2016.

través de una bufonada de Feste, Shakespeare nos remite a la opción de caminos que Parménides propone al hombre: el que afirma la identidad a través de la razón: “El ser es y el no ser, no es” y el de la apariencia, la mera opinión: “El ser no es y el no ser, es”. ¿Y acaso no es sobre este problema sobre el que gira la frase más célebre de Shakespeare? Ser o no ser...

Podemos ahora ver con más claridad, cómo *Hamlet* y *Noche de Reyes* que al comienzo de esta exposición parecían no tener más punto de contacto que una mera coincidencia de fechas en las que Shakespeare las habría gestado, resultan ahora estar vinculadas por un profundo pensamiento filosófico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, H. (1999), "Twelfth Night", in *Shakespeare: The invention of the human*. New York, Riverhead Books: 226-246.
- Dobson, M., Wells, S. (2001), "Twelfth Night; or What You Will", in *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford, University Press: 491-496.
- García-Hernández, B. (2001), *Gemelos y Sosías: la comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Halliday, F. E. (1964), "Gorboduc, or Ferrex and Porrex", in *A Shakespeare Companion*. Londres: Penguin Shakespeare Library.
- Maffía, M. (2014), "'Noche de Reyes' y 'Hamlet': entre Parménides y el emperador Augusto", *Humanitas, Revista de Antropología y Cultura Cristianas* 76. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile: 886-887.
- McIlwraith, A. K. (1971), *Five Elizabethan Tragedies*. Oxford: University Press.
- Shakespeare, W. (1991), *Twelfth Night*, in Wells, S., Taylor, G. (eds.), *The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (2014), *Noche de Reyes*. Baldwin Lind, P., Fernández Biggs, B. (eds). Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A.
- Winston, J. (2016), *Lawyers at Play: Literature, Law, and Politics at the Early Modern Inns of Court, 1558-1581*. Oxford: University Press.

NO CINEMA AMERICANO

(Página deixada propositadamente em branco.)

IFIGÊNIA EM WESTEROS: AS DIFERENÇAS ENTRE O DILEMA DE AGAMÉMNON E DE STANNIS BARATHEON (Iphigenia in Westeros: the differences between Agamemnon' and Stannis Baratheon' s dilemma)

FERNANDA BORGES DA COSTA (ferborgesdacosta@gmail.com)
Mestranda da Universidade de Coimbra

RESUMO - Agamémnon, na tragédia esquiliana, e Stannis Baratheon, personagem da série Game of Thrones, compartilham o dilema entre liderar uma guerra e sacrificar a própria filha. Estabelecida a aproximação, resta-nos endereçar os pontos de contraste entre a obra clássica e sua herdeira moderna.

PALAVRAS-CHAVE - Sacrifício, dilema, Agamémnon, Ifigênia, Game of Thrones.

ABSTRACT - Agamemnon, from the Aeschylean Tragedy, and Stannis Baratheon, a character in the Game of Thrones' series, share the same dilemma between leading a war and sacrificing their own daughters. Once the correlation is set, I address the divergent points between the classic and its modern heir.

KEYWORDS - Sacrifice, dilemma, Agamemnon, Iphigenia, Game of Thrones.

1. INTRODUÇÃO

Não é segredo que o gênero fantástico – em sua encarnação literária ou filmada – é herdeiro tanto dos clássicos em geral como da tragédia e da épica em especial, resultante de uma longa linhagem de contos e mitos entrelaçados com os moldes literários modernos. Este *paper* endereça a comparação entre trechos das tragédias clássicas de Ésquilo e de Eurípides com acontecimentos do nono episódio da quinta temporada da série de TV produzida pela HBO, *Game of Thrones* (*Guerra dos Tronos*), dirigida por David Benioff e Daniel Weiss, e este episódio em especial por David Nutter. A série, por sua vez, tem por referência o romance *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin. A nossa abordagem precisará limitar-se à perspectiva da série de TV uma vez que os acontecimentos em torno do dilema de Stannis constarão apenas no próximo livro do romance, *The Winds of Winter*, ainda por ser publicado. Apesar de tomar a série como referência principal, contudo consideraremos relevantes certas informações extraídas do romance literário que não contradizem a produção televisiva mas, pelo contrário, completam-na como um conjunto de detalhes sobre a mesma obra.

Apesar de constituírem questões relevantes às teorias da recepção, não discutiremos, porém, a possibilidade (ou mesmo a utilidade) de exercer um estudo

comparativo entre a tragédia clássica e a ficção moderna. Para dar espaço ao tema com a brevidade necessária pressuporemos esta questão controversa como superada. Tampouco devo discutir qual seria a intenção dos diretores da série de TV ou do autor da obra literária quanto ao paralelo com o mito do sacrifício de Ifigênia. O objetivo da comparação restringe-se aqui à tentativa de demonstrar um enriquecimento na compreensão da passagem da ficção moderna quando confrontada com o relato trágico.

1.1. Resumo do cenário

Stannis Baratheon luta pelo trono do reino de Westeros, ao qual ele teria direito depois da morte de seu irmão, após a paternidade dos filhos do falecido rei com a rainha-viúva ser seriamente questionada. Stannis pretende marchar do Norte para o Sul para iniciar a retomada do território. Porém sua investida encontra resistência diante de uma grande nevasca. O rei está “ilhado” e seu acampamento sofre, preso sob um inverno cada vez mais rigoroso. Suas tropas não são capazes de seguir adiante na tempestade de neve, e Stannis não vai retornar para a Muralha no extremo norte, pois isto significaria admitir derrota e desistir da pretensão sobre a coroa. Além do exército, Stannis traz consigo sua esposa, Selyse, seu fiel conselheiro, a sacerdotisa do Deus da Luz, Melisandre, e a princesa Shireen. Certa noite o acampamento é atacado com fogo. O terror do ataque noturno estraçalha o que resta da coragem dos homens, já bastante oprimidos pelo frio e pelo racionamento de alimento e água. Sem esperanças de sobrevivência, derrotado pela natureza antes mesmo de entrar em batalha, o rei decide apelar para seu último recurso.

Melisandre acredita que Stannis é o herói escolhido pelo Deus da Luz. Sua religião prediz: “When the red star bleeds and the darkness gathers, Azor Ahai shall be born again amidst smoke and salt to wake dragons out of stone”¹. Ela encontra Stannis no castelo em que ele habitava, isolado numa ilha no mar salgado e guardado por imensas gárgulas em formato de dragão. Dada a pretensão de Stannis ao trono e a simbologia de seu castelo, Melisandre interpreta que Stannis é o herói prometido. E para que o seu herói renasça poderoso como o verdadeiro Rei de Westeros será necessário um sacrifício terrível e o pagamento através do sangue real, tal como demanda o Deus da Luz. No momento de fraqueza e vulnerabilidade do rei e de seu exército, a princesa Shireen torna-se o último recurso de Stannis, não apenas para garantir poderes sobrenaturais, mas também a sobrevivência de seus homens, de sua marcha para o Sul e de sua pretensão ao trono.

¹ Martin 2011: Capítulo 48.

2. AS SEMELHANÇAS E APROXIMAÇÕES

As semelhanças entre ambas as narrativas, de Stannis e Agamémnon, podem ser divididas em duas partes. A primeira refere-se à correspondência entre o papel e as funções das personagens principais; a segunda refere-se às circunstâncias em que Stannis se encontra e a conjunção de *topoi* narrativos que a narrativa moderna empresta do seu antepassado clássico.

2.1. Os papéis das personagens

A tríade principal do sacrifício, o pai, a mãe e a filha, ou o rei, a rainha e a princesa, formam o ponto principal de convergência entre as personagens da tragédia clássica e da narrativa de *Game of Thrones*. O rei Stannis Baratheon toma o lugar de Agamémnon, a rainha Selyse é Clitemnestra e a princesa Shireen é Ifigênia. Além da tríade principal, a narrativa moderna também traz o deus e sua profecia, em paralelo com Ártemis e a sua exigência de compensação. Por fim, como grande intérprete da palavra dos deuses, Calcas pode ser aproximado com o papel de Melisandre. Como não nos parece possível abordar as aparentes semelhanças entre as personagens sem trazer à tona suas distinções mais profundas, deixaremos para prosseguir na comparação mais adiante.

2.2. Semelhanças circunstanciais

Além dos papéis e funções semelhantes divididos entre as personagens modernas e clássicas, existem ainda correlatos circunstanciais que não podemos deixar de ressaltar entre as condições de Stannis e Agamémnon quando se torna necessário que decidam sobre o sacrifício de suas filhas em prol da guerra. Seguem-se os tópicos:

(1) O exército de Stannis é impedido de avançar para a guerra pelo Norte por conta de um fenômeno natural intenso – a grande nevasca, o que é um convite à comparação com a condição dos exércitos de Agamémnon quando Ártemis cessa os ventos nas praias de Áulis impedindo-os de navegar até Tróia e dar início à guerra.

(2) Melisandre prediz que somente o sacrifício da princesa poderá despertar os poderes do Deus da Luz e conceder os meios necessários a Stannis para derrotar seus inimigos. Apesar da presença da profetisa no papel do adivinho, em vez de cessar uma intervenção divina, espera-se que ela ocorra. Efeito contrário ao que se espera na previsão de Calcas e com o cumprimento da demanda de Ártemis.

(3) Constrói-se um contraste forte entre Selyse e Clitemnestra. Selyse segue fervorosamente fiel ao Deus da Luz e apoia o sacrifício até os momentos finais, colocando-se ao lado de Melisandre – tudo isso, contudo, apenas até o momento em que vê sua filha queimar na fogueira.

(4) O rito sacrificial segue conforme a demanda do deus correspondente. A degolação sobre o altar cabe a Ártemis como a fogueira cabe ao Deus da Luz, que retira seu poder do fogo e da pira. E a virgindade e inocência de ambas as princesas incrementam o horror do sacrifício exigido.

Enfim, para uma audiência de *Game of Thrones* que conheça a história dos Atridas, a ruína de Stannis Baratheon após o sacrifício da filha não foi uma surpresa. O ponto circunstancial de maior valor simbólico talvez seja a representação de Shireen na fogueira segurando um pequeno cervo esculpido em madeira. Da perspectiva interna à narrativa, o cervo é o animal que representa a casa dos Baratheon. Na aproximação com o sacrifício de Ifigênia, porém, o cervo tem o efeito imediato de conexão com *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, e a súbita substituição de Ifigênia pelo animal sacrificial realizada pela deusa Ártemis momentos antes da degolação.

3. TRÊS PONTOS DE COMPARAÇÃO

Eurípides salva Ifigênia do sacrifício, ainda que para isolá-la num dilema trágico posterior. Mas não há, para Shireen, opção de salvamento. Sua morte é inevitável e esta é apenas uma dentre as principais divergências entre as tragédias e o romance fantástico. Abordaremos três tópicos de divergência, sem pretensão de exaurir o assunto, são eles: a religião, o gênero e o dilema.

3.1. Religião

A representação da religião em *Game of Thrones* é ampla. Há uma pluralidade de cultos que permeiam o território (Deus da Luz e do Fogo, Deus sem Face/Morte de Bravos, Os Sete de Westeros, Os deuses antigos do norte, o culto das Harpias de Mereen, etc.). Porém, a religiosidade não se integra organicamente à sociedade. Onde há milagres e magia, ela é aberrante, de difícil compreensão, e foge ao controle até mesmo de seus executores. Onde há ordem, hierarquia e dogmas claros, a religião é meramente nominal, não intervém nos acontecimentos do mundo e não faz parte da prática cotidiana.

A narrativa convida-nos ao ceticismo religioso e é neste contexto em que Stannis Baratheon escolhe acreditar em Melisandre. Stannis abandona o culto dos Sete deuses em prol do Deus do Fogo, após diversas demonstrações de poder da sacerdotisa e os favores que perpetrou em batalha; seja por meio de previsões, seja por interferência mágica. A certeza inabalável de Melisandre quanto à predestinação de Stannis contamina-o tanto mais quanto eleva-se a incapacidade do rei de superar com armas e homens os seus obstáculos. Stannis encarna a representação moderna de como se daria a crença inabalável na profecia e no sacrifício. Bem como as suas consequências.

No que diz respeito à Religião, é possível contrastar a narrativa moderna com a tragédia clássica em vários aspectos. Escolherei apenas dois pontos para

este momento, deixando à parte a questão de que a religião grega coexistia na sociedade clássica com sua representação na tragédia, enquanto as religiões em *Game of Thrones* são criações próprias para a ficção.

(1) O primeiro ponto é o deslocamento do conflito divino para o âmbito unicamente humano. Na tragédia clássica temos, por um lado, a demanda de Zeus pela guerra e, por outro lado, a interferência de Ártemis. Os dois comandos divinos levam às circunstâncias do sacrifício de Ifigênia e do dilema de Agamémnon. Os deuses gregos decidem entre si o destino dos homens segundo sua arbitrariedade, nem sempre em acordo. Já em *Game of Thrones*, não há conflito entre deuses. A guerra está no chão, e são os homens, e apenas eles, que lutam. Sua motivação não é religiosa. Eles agem conforme sua vontade e seus deveres derivam primariamente de seus desejos. A pluralidade de religiões não acrescenta fatores ao conflito, se não por fazer parte da polifonia de forças ocultas que movem o destino humano, sem que ninguém seja capaz de compreender plenamente o que se passa.

(2) O segundo ponto trata da situação do homem mediante uma força superior e incontrolável. Tanto Agamémnon como Stannis não são capazes de voltar-se contra os deuses e estão sujeitos às forças do destino. Mas Agamémnon é capaz de dar nome a seus deuses e de compreender – ainda que no limite humano – as suas vontades. Há uma lei de Zeus que requer que se pague com vingança a hospitalidade ofendida (raptor de Helena). Ártemis permitirá que os gregos naveguem se o rei cumprir o sacrifício. Por maior que seja a parte de Agamémnon na culpa pelos seus feitos, ainda é possível dizer que a interferência divina contribuiu para sua ruína. Já Stannis é colocado por si mesmo frente a uma escolha e está preso às suas próprias decisões e aos limites do que é capaz de ver e compreender. Stannis não cogita que a sacerdotisa pode estar errada na leitura do futuro ou na compreensão sobre o deus – e isto apenas corrobora sua própria culpa. Para que acredite em Melisandre não há coerção outra que não sua própria vontade, as consequências das decisões que tomou até então e as circunstâncias do destino.

3.2. Gênero

No acampamento de Stannis há três mulheres: Melisandre, a sacerdotisa, Selyse, a rainha, e Shireen, a princesa. Apesar da participação feminina nas decisões do rei, ainda há aqui uma oposição entre o papel do homem e da mulher na situação da guerra. Não havia espaço para a mulher grega nos afazeres da guerra, exceto como espólio ou sacrifício. A presença feminina ao lado de Stannis poderia fazer parecer que a mulher ganha protagonismo nesta guerra. Mas argumentaremos que não é bem o caso.

Foi a rainha Selyse que convenceu o rei de que ele precisava dos poderes da sacerdotisa para alcançar seus objetivos. Mas passado o estágio de convencimento, ela não possui mais tanta influência sobre Stannis como Melisandre. Selyse é retratada com demasiada fraqueza mental; é o que a faz mergulhar na crença do deus

da luz, e é o que a leva à loucura e ao suicídio após a morte da filha. A rainha falha em ser Clitemenstra, incapaz de proteger ou defender sua prole, e é incapaz de sequer ir contra a decisão do marido. Sem capacidade de compreender os afazeres da guerra, sua presença no acampamento dá-se como mera sombra de Melisandre.

Melisandre, por sua vez, é a personificação de um tipo bem específico de misticismo feminino, aquele que doma o homem e sua mente racional. É através da sedução que Melisandre convence Stannis a agir, ao oferecer seu corpo e seu poder pela causa do rei. Ela alega ser capaz de ter o dom divino e ver o futuro nas chamas, e declara que o futuro de Stannis é sublime. No mito clássico, não há motivos para Agamémnon duvidar da previsão de Calcas, suas palavras refletem a vontade dos deuses tal como ela é. Se Agamémnon falha, não é por imprecisão do adivinho. Aqui, Stannis falha ao crer na previsão equivocada da sacerdotisa. A figura poderosa e solene de Melisandre apequena-se. Sua alegação de conhecimento superior se desfaz nas cinzas da fogueira sacrificial quando é testada. Melisandre acreditava ser Cassandra. Mas sua crença absoluta no poder que possui e seu engano final ao interpretar a profecia divina afastam-na da princesa troiana.

Ao ser capaz de ler o presente através do conhecimento sobre o passado, é Shireen quem tem maior proximidade com a figura da vidente. Sua paixão por livros e pelas histórias do passado a torna capaz de predizer o futuro melhor que Melisandre, sem que o saiba. O livro que lê no 9º Episódio chama-se "*A Dance of Dragons: A true telling*". Quando Stannis vem buscá-la para o sacrifício, pergunta à filha de que trata o livro. Shireen explica que o livro relata os acontecimentos em torno da luta entre um príncipe e uma princesa Targaryen pelo trono de Westeros²:

Sh. - Both of them thought they belonged to the Iron Throne. When people started declaring for one of them or the other, their fight divided the kingdom in two. Brothers fought brothers, dragons fought dragons. By the time it was over, thousands were dead. And it was a disaster for the Targaryens as well. They never truly recovered.

S. - If you had to chose between Rhaenyra and Aegon, who you would have chosen?

Sh. - I wouldn't have chosen either. It's all the choosing sides that made everything so horrible.

Na tragédia, como é regra na maior parte da narrativa clássica, não há espaço para a mulher na guerra – exceto talvez como oferenda sacrificial. Há um aparente protagonismo feminino nos afazeres da guerra em *Game of Thrones*, mas este protagonismo apenas reitera o afastamento e a estranheza da mulher no campo de batalha. Melisandre se mostra equivocada e Selyse, fraca. A série (e o romance) em alguma medida mantém os papéis das representações femininas nas

² *Game of Thrones*, ep. 09. Transcrição do diálogo.

tragédias. Pouco transgride os limites do papel feminino apenas para reafirmá-lo, na medida em que a mulher é mais fraca do que crê (Selyse), menos capaz de compreender uma guerra do que pensa (Melisandre) ou é capaz de falar o que precisa ser dito, mas não é capaz de se fazer compreender (Shireen).

3.3. DILEMA

O dilema de Agamémnon constrói-se conforme o conflito entre seus deveres como pai e como rei-general dos gregos. A construção do dilema de Stannis é semelhante, dividindo-o entre seu amor pela filha e o que pensa ser seu dever como herdeiro legítimo do trono. Ambos os heróis possuem um momento para defender sua perspectiva diante do dilema com breves discursos. Seguiremos então para a citação destes e uma breve comparação³:

Grave cisão é não confiar,
grave cisão, se eu trucidar
a filha, adorno do palácio,
poluindo de filicidiais fluxos
paternas mãos ante o altar.
Que há sem estes males?
Como ser desertor das naus
por frustrar o bélico pacto?
O sacrifício de cessar-vento
e o virgíneo sangue, desejá-los
com superfurioso furor,
é lícito, pois que bem seja!

Agamémnon pesa as alternativas que vê adiante, sem que possa omitir-se. Sua empreitada contra Tróia, a demanda de Zeus Xénios por vingança e sua honra estão em jogo, e por isso sua decisão final é considerar justo o sacrifício da filha em prol da guerra. Já o discurso final de Stannis segue-se nestes termos:

Sometimes a person has to choose. Sometimes the world forces his hand. If a man knows what he is and remains true to himself, the choice is no choice at all. He must fulfill his destiny and become who he is meant to be. However much he may hate it.

É possível traçar críticas semelhantes à decisão de ambos os reis. Mas destacarei aqui apenas duas das suas diferenças.

³ Ésquilo, *Ag.* 206-217. Torrano 2004.

O dilema de Agamémnon é travado entre papéis: trata-se da ponderação entre suas funções, entre o que ele deveria zelar como pai e como rei, tanto para com sua família como para com aqueles a quem comanda. São imposições nascidas da demanda divina e dos deveres sagrados. Já o dilema de Stannis é essencialmente solitário e travado consigo mesmo. Sua consciência como pai e seu afeto pela filha vão de encontro à sua pretensão ao trono e a impotência diante das circunstâncias aparentemente casuísticas.

É a falibilidade de Stannis, como homem mortal, o centro de sua tragédia moderna. Como o é também para Agamémnon, mas para o grego a mortalidade humana é vista sempre em contraste com a potencialidade divina, e sua falibilidade contém em si mesma a lição sobre os limites do humano. Enquanto que para Stannis Baratheon ser humano significa enfrentar as consequências de seus atos e de suas escolhas por si mesmo, sem amparo comparativo. Não há para Stannis qualquer instância superior compreensível – ou alguém outro com quem dividir a culpa por suas escolhas.

A ruína de Agamémnon o espera em casa anos depois. Ela o atingirá logo após seu retorno triunfante, depois da vitória dos gregos contra Tróia. Já a ruína de Stannis é imediata e sem quaisquer honrarias. No amanhecer seguinte ao sacrifício, ao preparar-se para marchar contra os inimigos, um general informa Stannis de que metade de seu exército debandara, levando todos os cavalos. Em seguida um soldado lhe revela que a rainha se enforcara, tomada de remorso pela morte da filha. E logo descobre-se que Melisandre fugira do acampamento. Ainda assim, Stannis marcha a pé com o que resta de suas tropas. Encontra um regimento montado do lado inimigo, que derrota sem dificuldades os seus homens cansados.

A profecia de Azor Ahai não se cumpre. Seu exército se desfaz e o que lhe resta é destruído. Sua esposa comete suicídio e sua sacerdotisa abandona-o. O sacrifício de sua filha acontece em vão. Stannis, ferido, é abandonado para morrer.

4. CONCLUSÃO

A proposição da comparação entre os sacrifícios de Ifigênia e Shirren, bem como os correlatos dilemas dos reis Agamémnon e Stannis, formam uma ponte temática que conecta passado e presente, antigo e moderno. Ainda que cada obra seja passível de diversas interpretações, é possível estabelecer um enquadramento do sacrifício da perspectiva clássica e moderna. Na tragédia o sacrifício é resultado dos desejos divinos, ainda que intrinsecamente conectada com as ações e decisões do herói. O sacrifício representado no romance, contudo, revela os traços indiscutíveis da individuação moderna e da desconfiança tanto para com a religião sacrificial, como para a solidão humana diante das forças desconhecidas que regem este mundo fantástico.

BIBLIOGRAFIA

- Ésquilo. *Agamêmnon*. Trad. J. A. A. Torrano (2004). São Paulo: Ed. Iluminuras.
- Martin, G. R. R. (2011), *A Dance with Dragons*. UK, Voyage Books: Kindle Edition.

(Página deixada propositadamente em branco.)

INDEX

- Abel, Lionel - 299 n. 31, 302
Adam, A. M. - 173 n. 7, 181
Adam, James - 173 n. 7, 181
Adorno, Theodore - 203
Agamben, Giorgio - 271, 271 n. 18
Ágaton - 173 n. 7
Aguillar Fernández, Paloma - 86 n. 1, 97
Albini, Umberto - 332, 341
Alçada, João Nuno - 15, 19, 20, 21, 24, 25
Alceu - 165, 169
Allen, Thomas W. - 286
Allers, Rudolf - 397 n. 8
Almada, Selva - 280 n. 16
El viento que arrasa - 280 n. 16
Almeida, Carlos Alberto P. - 34 nn. 13, 14, 35, 40
Almela Boix, Margarita - 195
Aloni, Antonio - 159 n. 17, 163 n. 35, 169
Alsina, José - 176 n. 11, 177 n. 12, 181
Alvar Ezquerro, Antonio - 224
Alves, Ana Clara - 31 n. 8
Alves, Manuel dos Santos - 32, 40
Alves, José Luis - 257-258
La hechicera - 257
Ambrosini, Paola - 92 n. 26, 95 n. 42, 97
Anacreonte - 168
Andersen, Hans Christian - 395
Andò, Valeria - 337, 341
Andresen, K. - 113
Angelet, Christian - 383, 383 n. 2, 384, 384 nn. 3, 4, 385, 388, 393
A Nosa Terra - 122, 127
Anouilh, Jean - 46 n. 11, 58 n. 12, 60 n. 16, 62 n. 21, 63 n. 22, 65 n. 27, 189, 189 n. 15, 194, 275, 277, 277 n. 7, 278, 280, 281, 286, 288, 299, 299 n. 32, 302, 364
Antigone - 189 n. 15, 194, 277 n. 7, 281, 286, 288, 299, 302
Jezabel - 194, 302
Antifonte - 178, 181
4. 7 - 178 n. 13
Antologia Palatina - 155
7. 17 - 155 n. 1
Apolónio de Rodes - 56 n. 5, 61 n. 20, 292 n. 19, 344 n. 3, 350
Argonautica - 56 n. 5, 350
4. 442 - 61 n. 20
Apolónio Sofista - 294 n. 21
156. 18 - 294 n. 21
Araújo, Osmar L. - 287
Arendt, Hanna - 203
Arène, Paul - 384 n. 3
Argonautica (ciclo épico) - 56 n. 5
Aristófanes - 57 n. 9, 69, 335

- Lisístrata* -
1124 - 57 n. 9
- Aristófanes de Bizâncio - 403
- Aristóteles - 236, 261, 286, 349 n. 5,
403
Poética - 236
1450a 5 - 276 n. 5
1455b - 403 n. 23
- Arquéstrato - 164
- Arriaga Flórez, Mercedes - 61 n. 20,
67
- Arrubarrena, Héctor - 314 n. 20, 325
- Artaud, Antoine - 281, 281 n. 22, 286,
313, 324
- Asensio, Eugénio - 15 n. 1, 21, 25
- Assaël, Jacqueline - 403 nn. 21, 22, 23,
405 nn. 29, 30, 406
- Assens, Cansino - 218 n. 4
- Assini, Adriana - 343, 344, 345, 346,
347, 348, 349, 350
L'eterno abbraccio del biancospino -
343
I racconti dell'ombra - 343, 350
p. 9 - 344, 345
p. 10 - 344, 345
p. 11 - 347
p. 12 - 345, 346
p. 13 - 345
p. 14 - 346
p. 15 - 347
p. 17 - 346, 348
p. 18 - 347
p. 20 - 347, 348
p. 21 - 349
p. 22 - 346
p. 23 - 349
La riva verde - 345 n. 4, 350
- Astrana Marín, Luis - 239 n. 5, 250
- Asturias, Miguel Ángel - 312, 313
Kukulcán - 312, 313
Rayito de Estrella - 312
Soluna - 312
- Ateneu - 164
8. 235b-e - 164 n. 36
- Atwood, Margaret - 299, 300, 300 n.
35, 302, 303, 369, 369 n. 6, 379
Penélope y las doce criadas - 299, 302
Penelopiad - 302, 303, 369
- Azcue, Verónica - 97
- Aznar Soler, Manuel - 99
- Bacarisse, Salvador - 92, 92 n. 25, 98
- Bacca, Albert R. - 107 n. 22, 113
- Bajtín, Mijail / Michaël Bakhtine -
261, 272, 372, 372 n. 18, 379
- Baldwin Lind, Paula - 411, 412, 412
nn. 2, 3, 4, 413 n. 5, 415, 418
- Ballard, Jean - 396
- Bañuls Oller, José Vicente - 87 n. 5, 97,
113, 406
- Barata, José de Oliveira - 31, 31 n. 8,
32, 40
- Bárbaro, Hermolau - 109
- Barbato, Salvador - 223 n. 10, 224
- Barchiesi, Marino - 114
- Barcia, P. L. - 227 n. 3, 236
- Barile, Laura - 395 n. 2, 398 n. 13, 404
n. 26, 406
- Barone, Caterina - 331 n. 1, 341
- Barrachina, Marie-Aline - 86 n. 1, 97
- Barthes, Roland - 302, 313, 324
- Bate, Keith - 109 n. 33, 113
- Battezzato, Luigi - 281 n. 19, 286
- Bauman, Zygmunt - 203
- Bauzá, Hugo - 278 n. 12, 286
- Bayardo, Rubén - 203
- Bayo, Manuel - 87 n. 5
Ahora en Tebas - 87 n. 5
- Beauvoir, Simone de - 406
- Beltrametti, Anna - 330, 341
- Benioff, David - 421
Game of thrones - 421, 422, 424, 425,
426, 426 n. 2
- Benjamin, Walter - 202, 203, 209,
210, 212
- Benveniste, Émile - 372

- Bergamín, José - 85, 87, 87 n. 5, 92, 92 nn. 26, 28, 29, 93 n. 31, 94, 95, 97, 98, 99
Medea, la encantadora - 92, 97
La hija de Dios - 92, 97
La Niña Guerrillera - 92, 92 n. 28, 97
La sangre de Antígona. Misterio en tres actos - 87 n. 5, 92, 97, 98
 p. 48 - 93, 93 n. 31
 p. 49 - 93 n. 32
 p. 50 - 93 nn. 33, 34
 p. 52 - 94
 p. 55 - 94 n. 36
 p. 55-56 - 95 n. 38
 p. 60 - 94
 p. 63-64 - 95
 p. 66-67 - 95 n. 39
 p. 68 - 95 n. 40
- Bernardes, Diogo - 30 n. 4
- Bernardes, J. Augusto Cardoso - 15, 16, 16 n. 2, 17 n. 5, 18, 18 n. 7, 20, 21, 24 n. 12, 25
- Bernárdez, Aurora - 194, 302
- Bernier, Yvon - 396 n. 4, 406
- Beroaldo, Filippo - 15 n. 1, 25
- Bertini, Francesca - 109 n. 32, 113
- Beteta Martín, Yolanda - 300, 301 n. 38, 302
- Bettini, Maurizio - 189 n. 14, 190 n. 17, 194
- Beye, Charles R. - 70 n. 1, 81 n. 9, 84
- Bieber, Margaret - 236
- Biglieri, Aníbal - 19, 25, 283 n. 32, 286
- Biscainho Fernandes, Carlos Caetano - 140
- Bixio, Alberto L. - 181, 195
- Blanco, Carmen - 137, 140
- Blanco, Sergio - 261, 262, 263, 263 n. 7, 264, 269, 270, 271
Kassandra - 261, 264, 265, 268
 p. 1 - 269
 p. 6 - 265
 p. 13 - 265, 270
 p. 14 - 264
 p. 19 - 264
La vigilia de los aceros o la discordia de los Labdacidas - 263 n. 7
Tebas Land - 263 n. 7, 271
- Blois, Vital de - 109, 109 nn. 31, 33, 111, 112
Geta - 109, 109 nn. 31, 33, 111
 163-168 - 109
 523-524 - 109
Aulularia - 109 nn. 31, 33
 25-28 - 109 n. 33
- Bloom, Harold - 411, 411 n. 1, 418
- Blüher, K. Alfred - 313 n. 17, 324
- Bohmel Fichera, Ulrike - 61 n. 20, 67
- Bono, Elena - 338 n. 17
Lamento di David sul gigante ucciso - 338 n. 17
- Borges, Jorge Luis - 217, 218, 218 nn. 4, 6, 224
Los orilleros - 217
- Bornecque, Henri - 387 n. 13, 393
- Bosch, Maria del Carme - 88, 88 n. 12, 97
- Bosch Mateu, Mireia - 97
- Bottez, Monica - 300 n. 33, 302
- Botton-Burlá, Flora - 209, 212
- Boudot-Lamotte, Emmanuel - 404 n. 28
- Bourdieu, Pierre - 203
- Bradley, Andrew Cecil - 192 n. 23, 194
- Bradley, Edward M. - 80 n. 8, 84
- Braga, Teófilo - 30, 30 n. 5, 31, 40
- Braidotti, Rosi - 268, 272
- Brami, Joseph - 407
- Brasete, M. Fernanda - 31 n. 7, 40
- Braun, Karlheinz - 404 n. 25
- Bravo, J. R. - 114
- Brecht, Bertolt - 203
- Breton, André - 287
- Brilhante, Maria João - 53
- Buisel, M. D. - 288

- Brunel, Pierre - 212
- Budelmann, Felix - 283 n. 32, 286
- Buffière, Félix - 19, 25
- Burnett, Anne Pippin - 70 n. 1, 80 n. 6, 81 n. 9, 84
- Burton, R. W. B. - 283 n. 29, 286
- Butcher, Samuel Henry - 286
- Butler, Christopher - 253, 259
- Butler, Judith - 191 n. 22, 194, 269, 269 n. 15, 272
- Buxton, R. G. A. - 80 n. 7, 84
- Cabrero, M. del Carmen - 292 n. 19, 302
- Cabiers du Sud* - 396
- Cairns, Douglas L. - 173 n. 6, 181
- Calame, Claude - 160 n. 22, 169
- Calás de Clark, M. Rosa - 236
- Calderón, Gabriel - 263 n. 7
- Calderón de la Barca, Pedro - 282 n. 24
La vida es sueño - 282 n. 24
- Calvo Martínez, José Luis - 238 n. 2, 250, 350
- Camacho Rojo, José María - 53, 92 n. 27, 97
- Caminha, Pero Vaz de - 30 n. 4
- Camões, José - 17 n. 4, 23 n. 11, 26, 27, 33 n. 12
- Camões, Luis - 16, 30 n. 4, 110, 111
Os Enfatriões - 110, 111
Os Lusíadas - 19
- Campbell, Joseph - 352, 365
- Campos, Jesús - 206, 207
- Canet, José L. - 113
- Cantarella, Eva - 360, 360 n. 11, 365
- Capmany, Maria Aurèlia - 88 n. 15
- Carballo Calero, Ricardo - 118, 119, 120, 123, 123 n. 12, 128, 129, 130, 135, 136, 140
A arbre - 140
A sombra de Orfeu - 129, 137, 140
- p. 11-12 - 131
- p. 81-82 - 132
- p. 84 - 132
- p. 88 - 132
- p. 89 - 132
- Auto do prisioneiro* - 140
- Farza das zocas* - 140
- Carriego, Evaristo - 218, 224
- Carvalho, Joaquim de - 17, 25
- Castelao Mexuto, Manuel - 122 n. 11, 135, 137, 138, 140
- Castelino, Marta Elena - 236
- Castellani, Leonardo - 226, 226 n. 2, 227, 236
- Castellet, Josep M. - 97
- Castiñeiros González, Manuel Antonio - 194
- Castro, Juan José - 237 n. 1
- Castro, Rosalía de - 135
- Catulo - 227, 386, 387, 387 n. 12, 393
64 - 386, 387, 387 n. 12
85 - 227
- Cavafy, Constantin - 395, 396
- Cavallo, Guglielmo - 114
- Cavarero, Adriana - 341
- Celestini, Ascanio - 363 n. 15, 365
- Cenáculo, Frei Manuel do - 30 n. 4
- Cerrato, Daniele - 341
- Chamonard, Joseph - 386 n. 8, 393
- Chantraine, Pierre - 240 n. 8, 250
- Chénier, André - 396
- Chevalier de la Charrete* - 343 n. 1
- Chevrel, Yves - 212
- Cícero - 359 n. 10
De diuinatione - 359 n. 10
1. 101 - 359 n. 10
- Clark, Christina - 167 n. 44, 169
- Claudiel, Paul - 92 n. 24
- Cláudio, Mário - 46 n. 12
Medeia - 46 n. 12
- Clauss, James Joseph - 67
- Clemente de Alexandria - 126

- Coche de la Ferté, Étienne - 396 n. 6
- Cocteau, Jean - 368
- Cohen, Gustave - 109 n. 32, 113
- Colio, Bárbara - 275
Usted está aquí, Antigone - 275
- Collard, Christopher - 286
- Colom, Guillem - 88 n. 8
Antígona - 88 n. 8
- Comedia de Plauto llamada Anfítrion* - 110
- Constans, Léopold - 26
- Cooke, John Daniel - 19, 25
- Correia, Hélia - 53, 55, 56, 57, 57 n. 7, 58 n. 12, 59 n. 14, 60 n. 17, 61 n. 18, 63, 63 n. 23, 64, 65, 65 n. 26, 66, 66 n. 28, 67, 70
A de Cólquida - 55, 56, 61 n. 18, 63, 65
p. 9 - 57, 57 n. 7, 58, 59, 60
p. 10 - 58, 60, 62, 63
p. 11 - 64, 65, 66
Apodera-te de mim - 55
A terceira miséria - 71
Desmesura. Exercício com Medeia - 55, 56, 56 n. 4, 57 n. 8, 59 n. 14, 60 n. 17, 61 n. 18, 63 n. 23, 65, 65 n. 26, 67, 71
Em Knossos - 55, 67
Penthesiléa - 55, 67
Perdição. Exercício sobre Antigona - 56 n. 4, 66 n. 28, 71
Rancor. Exercício sobre Helena - 56 n. 4, 71
- Correia, Natália - 61 n. 19
- Cortazar, Augusto Raúl - 236
- Cortázar, Julio - 312, 324
Los reyes - 312, 320, 324
- Crawford, Johnny P. - 107 n. 21, 113
- Creófilo de Éfeso - 56 n. 5
- Crespo Alcalá, Patricia - 87 n. 5, 97
- Crónica Troyana* - 19
- Cruz, Duarte Ivo - 30 n. 5, 32, 32 n. 10, 40
- Cuenca y Prado, Luis A. de - 126 n. 15, 128
- Cuesta, Cesare - 108 n. 26
- Cunqueiro, Álvaro - 299, 302
Un hombre que se parecía a Orestes - 299, 302
- Cureses, David - 251, 253, 257, 258, 275
La cabeza en la jaula - 251, 253, 257
La frontera - 257
- Curvers, Alexis - 396, 396 n. 4
- Cusa, Nicolau de - 108
- Dagnino, Gianni - 332, 341
- Dale, Amy M. - 70 n. 1
- Dante, Alighieri - 291
Purgatório - 291
- Dassin, Jules - 150, 154
Phaedra - 150
- Dawe, R. D. - 194, 286
- Debord, Guy - 269, 272
- De Boron, Robert - 349, 350
El mago Merlín - 349, 350
- De Cecco, Sergio - 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 224, 237 n. 1
El Reñidero - 213, 214, 215, 219, 222, 224, 237 n. 1
1. 1 - 220, 222
1. 2 - 221
2. 1 - 221, 222 n. 9
2. 2 - 220
- De Martino, Francesco - 67, 113, 303, 406
- De Micheli, Mario - 286
- De Saint-Victor, Paul - 225, 230, 231, 235, 236
- Del Carlo, Omar - 237, 237 n. 1, 238, 239, 239 n. 5, 241, 243, 245, 248, 249, 250
Electra al amanecer - 237, 237 n. 1, 238, 239, 239 n. 5, 241, 249, 250
Proserpina y el extranjero - 237 n. 1
- Delcourt, Marie - 396, 396 n. 4
Eurípide - 396, 396 n. 4
- Delcroix, Maurice - 398 n. 13, 399,

- 399 n. 16, 406
- Deleuze, Gilles - 203
- Dellner, Jennifer J. - 81 n. 9, 84
- Demats, Paule - 19, 25
- Denyer, Nicholas - 173 n. 7, 181
- Deswartes, Sylvie - 23, 25
- Diário de Notícias* - 44 n. 3
- Diago, Manuel V. - 102 n. 9, 103 nn. 9, 10, 107 n. 21, 113
- Diago, Nel - 53
- Diano, Carlo - 341
- Dias, Aida Fernanda - 22 n. 10, 25
- Dias Gomes, Francisco - 29, 29 nn. 1, 2, 30, 30 n. 3, 31, 31 n. 7, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40
- Electra* - 30, 31, 31 n. 7, 33, 39, 40
- Ifigénia* - 29, 29 n. 1, 30, 31, 33, 38, 39, 40
- Obras poéticas* - 29 n. 2, 30, 30 n. 3, 31
- Díaz de Cerio, Mercedes - 174 n. 9, 181
- Diel, Paul - 294, 302
- Dieste, Rafael - 122
- A fiestra valdeira* - 122
- Diodoro Sículo - 4. 55 - 294
- Diógenes Laércio - 9. 55 - 173 n. 7
- Discépolo, Armando - 262
- Dobson, Michael - 418
- Domínguez, Franklin - 312
- Antígona-Humor* - 312
- Doré, Gustave - 385
- Dorfman, Ariel - 289, 290, 290 nn. 3, 10, 13, 291 nn. 15, 18, 293, 296 n. 24, 298, 298 nn. 26, 27, 299, 299 n. 31, 300, 301, 302, 303
- Allegro* - 290 n. 3
- Dorando la píldora* - 290
- En familia* - 290
- In Case of Fire in a Foreign Land* - 290 n. 4
- Konfidenz* - 290 n. 3
- La muerte y la doncella* - 290, 290 n. 7
- La Niebla y la doncella* - 298
- Lector* - 290, 290 n. 7
- Naciketa* - 290 n. 5
- Otros septiembres. Provocaciones desde un Norte perplejo* - 289 n. 2
- Para leer al pato Donald* - 289 n. 2
- Picasso's Closet* - 290
- Purgatorio* - 289, 290, 291, 298, 299, 301, 302
- p. 3 - 291
- p. 7 - 292
- p. 8 - 292
- p. 9 - 292
- p. 11 - 294
- p. 12 - 292, 294
- p. 15 - 292
- p. 16 - 293
- p. 18 - 294
- p. 18-19 - 294
- p. 19 - 293, 294
- p. 23 - 296
- p. 24 - 296
- p. 26 - 295
- p. 30 - 295, 300
- p. 31-32 - 296
- p. 36 - 297
- p. 38 - 297
- p. 41 - 297
- Rumbo al Sur, deseando el Norte* - 289 n. 2
- Terapia (Blake's Therapy)* - 290 n. 3
- The Other Side* - 290
- Trilogía de la redención* - 290
- Trilogía de la resistencia* - 290, 290 n. 7
- Viudas* - 290, 290 n. 7, 302
- Dostoievski, Fiódor - 61 n. 19
- Dubatti, Jorge - 203, 224, 272, 275 n. 2, 284 n. 37, 286
- Dubech, Lucien - 154
- Duchemin, Jacqueline - 281 n. 21, 287
- Ducrot, Oswald - 372, 372 n. 18, 379
- Duhamel, Georges - 396 n. 3
- Dukas, Paul - 385, 392

- Duprey, Jennifer - 98
 Duras, Marguerite - 353
 Duroux, Rose - 86 n. 4, 97
- Easterling, Patricia E. - 67, 292 n. 19, 302
- Echavarren, Roberto - 269, 272
El Cultural - 298 n. 28
El País - 86, 86 n. 4
El Pueblo Gallego - 122
- Eliade, Mircea - 19, 25, 313, 324, 344, 348, 350
- Elísio, Filinto - 31
- Encina, Juan del - 110 n. 36
- Erasmus de Roterdão - 15 n. 1, 25
- Ernout, Alfred - 108 n. 26, 113
- Espejo Muriel, Carlos - 350
- Esprui, Salvador - 85, 87, 87 nn. 5, 7, 88 nn. 10, 11, 13, 14, 15, 89 n. 16, 90, 90 nn. 17, 18, 91 nn. 20, 21, 23, 92, 93, 95, 96, 97, 98
Antígona - 87, 87 nn. 5, 7, 88 nn. 10, 13, 15, 92, 97
Fedra - 88 n. 14
- Ésquilo - 89, 178, 181, 238, 245, 263, 264, 271, 282 n. 25, 286, 306, 321, 329, 330, 397, 421, 427 n. 3, 429
Agamémnon - 263, 264, 329, 330, 429
 206-217 - 427 n. 3
Coéforas - 215 nn. 1, 2, 238, 263, 290
Euménides - 263, 270
Oresteia - 34 n. 13, 41, 263, 329
Persas - 282 n. 25, 286
 681 sqq. - 282 n. 25
Prometeu Agrilhoado - 436-506 - 178 n. 15
Sete contra Tebas - 89
Suplicantes - 271
- Eumelo - 56 n. 5
Korinthiaka - 56 n. 5
- Eurípides - 29, 32, 33, 34 n. 13, 35, 38, 40, 41, 45, 55, 56, 56 n. 5, 57 n. 9, 58 nn. 11, 12, 60 n. 18, 62, 64 n. 24, 65, 67, 69, 70, 71, 72 n. 2, 73, 73 n. 2, 7, 75, 76, 79, 80, 80 n. 8, 82, 84, 89, 92, 117, 123, 124, 125 n. 14, 126, 126 n. 15, 128, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 177, 177 n. 12, 181, 183 n. 2, 187 n. 9, 194, 199, 200, 215 n. 2, 238, 238 n. 2, 245, 250, 263, 264, 271, 290, 292 n. 19, 294, 297, 301, 301 n. 37, 302, 306, 310, 324, 329, 330, 332, 336, 339, 341, 344, 344 n. 2, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 403 n. 23, 404, 405, 406, 421, 424
Alceste - 69, 70, 70 n. 1, 71, 78, 80, 82, 83, 84, 395, 405, 406
 1-14 - 400
 127-129 - 400
 167-169 - 75 n. 3
 323-325 - 401
 393-402 - 401
 435-475 - 402 n. 19
 509-550 - 400
 552 - 400
 837-860 - 399
 842 - 400
 853-860 - 400
 861-961 - 79
 940 - 79
 1025-1036 - 399
 1119 - 80
 1140 - 399
 1142 - 399
Andrómaca - 32, 40
Bacantes - 117, 123, 125 n. 14, 126, 128, 397, 398
Ciclope - 397, 406
Electra - 215 n. 1, 238, 245, 250
 693 - 238 n. 2
 1182-1184 - 238 n. 2
Fenícias - 40, 89, 128, 187 n. 9, 194
Hécuba - 92, 128
Helena - 128, 310, 324
 1-15 - 310
Hércules Furioso - 32, 33, 250
Heracidas - 406
Hipólito Coroado - 145, 148, 150, 215 n. 2, 396, 398
 1173-1254 - 148
Ifgênia em Aulide - 29, 33, 33, 34, 34 n. 13, 35, 35 n. 15, 40, 41, 128,

- 177, 290, 329, 330, 341, 397, 424
 1089-1090 - 177
 1089-1097 - 177
Ifigénia entre os Tauros - 34 n. 13, 41,
 58 n. 12, 250, 341
Íon - 250
Medeia - 60 n. 18, 67, 183 n. 2, 302,
 406
 1-2 - 58, 58 n. 11
 138 - 60 n. 18
 179 - 60 n. 18
 181 - 60 n. 18
 210-212 - 58 n. 11
 380 - 59 n. 15
 395-398 - 59 n. 14
 431-433 - 58 n. 11
 1079-1080 - 297
 1263-1264 - 58 n. 11
 1386-1388 - 294 n. 22
Melanipa Sábia -
 Fr. 482 Collard and Cropp - 57 n.
 9
Orestes - 128
Reso - 128
Suplicantes - 250
Télefo - 69
Troianas - 199, 200, 201, 250, 263,
 264, 290, 397
 Evémero - 19
 Faggi, Vico (cf. Orenco, Alessandro)
 - 329, 331, 331 n. 2, 332, 332 nn.
 4, 5, 333, 334, 336, 337, 340, 341,
 341, 342
Ifigenia non deve morire - 329, 331
 n. 2
Un certo giorno di un certo anno in Au-
lide - 329, 331, 331 n. 2
 p. 5 - 333
 p. 8-9 - 334
 p. 11 - 334
 p. 14 - 335
 p. 19 - 336
 p. 20 - 336
 p. 21-22 - 337
 p. 28 - 337
 p. 32 - 338
 p. 40 - 338
 p. 46 - 338
 p. 49 - 339
 p. 50 - 339
 p. 53 - 340
 p. 125 - 331
 Faria, Jorge de - 31, 31 n. 8, 40
 Farrell, Joseph - 287
 Favero, Luis - 275
Antígona libre - 275
 Febres-Cordero, León Ezequiel - 305,
 307, 308, 308 n. 7, 311, 311 n. 12,
 314, 315, 315 n. 23, 316, 318, 319
 n. 31, 320, 321, 321 n. 33, 322 n.
 34, 323, 324
Clitemnestra - 305, 308, 318, 321,
 324
El último Minotauro - 305, 308, 308
 n. 7, 310, 315, 319, 322, 324
Penteo - 305, 308, 321, 324
 Fedeli, Paolo - 114
 Fernán-Vello, Miguel Anxo - 136, 140
 Fernández Biggs, Braulio - 411, 412,
 412 nn. 2, 3, 4, 413 n. 5, 415, 418
 Fernández Delgado, José Antonio -
 183 n. 1, 194
 Fernández Lladó, M. Dolores - 154
 Fernández Pérez-Sanjulián, Carme -
 118, 128
 Fernández Prieto, Celia - 181
 Ferreira, António - 16, 30 n. 4
 Ferreira, José Ribeiro - 32, 40, 41
 Ferry, Ariane - 272
 Fialho, Maria do Céu - 35 n. 16, 41
 Figueiredo, Manuel - 30 n. 5, 32
Édipo - 32
Ifigénia - 33
 Filgueira Valverde, Xosé - 122 n. 11,
 128
 Floeck, Wilfried - 53
 Foley, Helen P. - 190 n. 18, 194, 252,
 259, 272
 Foucault, Michel - 203, 284 n. 34, 287
 Fradinger, Moira - 290, 302

- Fraisse, Simone - 87 n. 6, 98
 Françon, Alain - 263 n. 7
 Frécaut, Jean-Marc - 387 n. 9, 393
 Freire, P. Francisco José (cf. Cândido Lusitano) - 32
 Freud, Sigmund - 219, 264
 Fuentes Moreno, Francisco - 250
- Gagarin, Michael - 178 n. 13, 181
 Galán, Lía - 288
 Galdós, Benito Pérez - 246 n. 14
Electra - 246 n. 14
 Gallego, Julián - 142
 Gambaro, Griselda - 258, 262, 267 n. 12, 272, 275, 278
Antígona Furiosa - 258, 262 n. 4, 267 n. 12, 272, 278
La Gracia - 278
La malasangre - 258
 Gaos, José - 21 n. 9, 26
 Garção, Pedro A. Correia - 30 n. 5, 32, 33, 33 n. 12, 40
Dissertações - 33
 3. 132 - 33
 3. 134 - 33
 3. 135 - 33, 34
 3. 138 - 34
Sátiras - 33
 II. 10-12 - 33
Teatro Novo - 33
 García Canclini, Néstor - 203
 García González, Jesús M. - 169
 García Gual, Carlos - 58 n. 11, 59 n. 14, 67, 126 n. 15, 128, 298, 301 n. 37, 302
 García Fernández, Jesús - 224
 García Hernández, Benjamín - 101 n. 2, 113, 418
 García Lorca, Federico - 53, 143
 García Márquez, Gabriel - 280 n. 16
Cien años de soledad - 280 n. 16
La Hojarasca - 280 n. 16
 García Martín, Ana M. - 19, 20, 25
- García Negro, María Pilar - 140
 Garcia de Resende - 22, 25
Cancioneiro Geral - 22, 25
 García Rodríguez, M. José - 261 n. 1, 272
 García Yebra, Valentín - 236
 Garin, Eugenio - 114
 Garrett, João Batista Almeida - 16 n. 2
Um auto de Gil Vicente - 16 n. 2
 Gaudin, Colette - 407
 Gauger, Carmen - 324
 Gavlowsky, Johnny - 312
Taquilla para palabras no dichas - 312
 Gaya Nuño, Juan A. - 284 n. 38, 287
 Gazzola, Giuseppe - 332, 341
 Geis, Deborah R. - 283 n. 31, 287
 Gené, Juan Carlos - 275
 Genette, Gérard - 172 n. 4, 181, 224, 261, 262, 272
 Gentile, Margarita E. - 230 n. 7, 236
 Gersão, Teolinda - 61 n. 19
 Giardina, Andrea - 114
 Gil, Luis - 239 n. 6, 240 nn. 10, 11, 241 n. 11, 250
 Gil González, Antonio Jesús - 299, 302
 Génesis
 4. 10 - 85
 Goethe, Johann Wolfgang - 126, 331
Ifigenia en Tauride - 331
 Goffman, Erving - 372
 Golden, Leon - 80 n. 6, 84
 Gómez Pato, Raúl - 162 n. 30, 169
 Gonçalves, M. Filomena - 30 n. 4, 40
 González Casanova, José Antonio - 98
 González Castro, José Francisco - 224
 González de Sande, Mercedes - 341, 379
 González Delgado, Ramiro - 369, 369 nn. 7, 8, 379
 González González, Marta - 379

- González Vásquez, Carmen - 113
 Gorceix, Paul - 385 n. 6, 393
 Gorelik, Adrián - 218 n. 7, 224
 Gounod, Charles - 388
 Faust - 388
 Graham, Helen - 86 n. 1, 98
 Green, Ellen - 169
 Gregory, Justina - 80 n. 6, 84, 286
 Gregor, Keith - 212
 Grismer, R. L. - 107 n. 21, 113
 Grüner, Eduardo - 203
 Gubern, Román - 87 n. 7, 88, 88 n. 11, 98
 Guerenabarena, Juanjo - 206, 207, 212
 Guidorizzi, Giulio - 189 n. 14, 190 n. 17, 194
 Guisán Seixas, João - 140
 Gutiérrez, María Alicia - 272
 Guzmán Guerra, Antonio - 192 n. 25, 194
- Habermas, Jürgen - 203
 Hall, Edith - 67, 272
 Halliday, Frank E. - 416 n. 6, 418
 Hamamé, Graciela N. - 187 n. 9, 194
 Hardwick, Lorna - 286
 Harrison, George W. M. - 406, 407
 Harrop, Stephe - 272
 Hasford, Gustave - 353 n. 4
 Nato per uccidere - 353 n. 4, 354
 Haubold, Johannes - 283 n. 32, 286
 Havet, Louis - 109 n. 29, 113
 Hedges, Inez - 284 n. 38, 287
 Hegel, Georg Wilhelm F. - 194
 Heine, Christiane - 92 n. 25, 93 n. 30, 98
 Henderson, Jeffrey - 113
 Henríquez Ureña, Pedro - 107 n. 21, 113
 Heraclito - 45 n. 9
 Fr. 12 Diels-Kranz - 45 n. 9
- Heras, Guillermo - 98
 Hermolao Bárbaro - 109
 Hernández Toriano, M. A. - 224
 Herrera, E. - 227 n. 3, 236
 Herrero Cecilia, Juan - 350
 Herrero Figueroa, Araceli - 140
 Hesíodo - 173, 174, 174 n. 8, 181
 Trabalhos e Dias - 173
 197-201 - 173, 177
 Hetzel, Pierre-Jules - 385
 Contes - 385
 Higinio - 294 n. 23
 Fábulas
 25. 3 - 294 n. 23
 Hipócrates - 349 n. 5
 Hirt, Éléonore - 398 n. 12
 Holanda, Francisco de - 23, 25
 Homero - 25, 58 n. 11, 199, 286, 300, 369, 372, 374, 375
 Iliada - 166, 199, 200, 337
 4. 46 - 278 n. 13
 5. 551 - 278 n. 13
 6. 315 - 278 n. 13
 8. 241 - 278 n. 13
 22. 195 - 278 n. 13
 23. 65 sqq. - 282 n. 25
 Odisseia - 58 n. 11, 199, 200, 369, 370, 371, 374
 4. 227 - 59 n. 15
 11. 15 sqq. - 282 n. 25
 12. 59-72 - 58 n. 11
 Honig, Bonnie - 191 n. 21, 194
 Honegger, Arthur - 92 n. 24
 Jeanne d'Arc au bûcher - 92 n. 24
 Horácio - 168
 Carmina
 4. 9. 9-12 - 168 n. 46
 Hörster, M. António - 46 n. 12, 55 nn. 2, 3, 57 n. 10, 67
 Howard, Joan E. - 402 n. 20, 406
 Huber, Elena - 224
 Huizinga, Johan - 21, 21 n. 9, 26
 Hutcheon, Linda - 261, 268, 269, 272, 300, 302

- Ibaceta Pérez, Guilda - 296 n. 24, 302
- Imbert, Julio - 237 n. 1
Electra - 237 n. 1
- Inthamoussú, Martín - 263 n. 7
- Irazábal, Federico - 203
- Iriarte, Ana - 59 n. 15, 67
- Jacobi, Hansres - 101 n. 3, 113
- Jacquemard-Le Saos, Catherine - 108 n. 28, 114
- Jacquemont, Maurice - 396
- Jebb, Richard C. - 241 n. 12, 250
- Jiménez Berrio, Felipe - 379
- Jiménez Romero, Alfonso - 87 n. 5
Oración de Antígona - 87 n. 5
- Jitrik, Noé - 224
- Johnston, Sarah I. - 67
- Jones, Elyane Dezon - 404 n. 28
- Jorge, Lúdia - 61 n. 19
- Jori, Carmina - 88 n. 15, 97
- Jornal de Notícias* - 44 n. 3
- Jornal Público* - 61 n. 19, 73
- Juliá Martínez, Eduardo - 103 n. 9, 107 n. 21, 114
- Jung, Carl Gustav - 219, 314, 314 n. 21, 319, 319 n. 32, 324
- Kallendorf, Craig W. - 259
- Kerényi, Karl - 305, 305 n. 1, 306, 306 n. 2, 307, 307 nn. 4, 5, 308, 308 n. 9, 309, 309 n. 10, 313, 314, 315, 316, 322, 323, 323 n. 36, 324
- Kiemann, Brigitte - 308 n. 9, 324
- Kierkegaard, Soren - 92
Antígona - 92
- Kim, Euisuk - 302
- Kincaid, Martine J. - 406
- Kitzinger, Rachel - 283 n. 29, 287
- Kovacsics, Adan - 305 n. 1, 324
- Kraus, Cynthia - 272
- Kristeva, Julia - 172 n. 2, 181
- Kubrick, Stanley - 353
Full metal Jacket - 353
- Lacan, Jacques - 264, 270, 311
La Diabla - 298 n. 29, 301 n. 40
- Lafaye, Georges - 387 n. 12, 393
- Lage Cotos, M. E. - 103 n. 12, 114
- Lamarque, L. - 154
- Langhoff, Matthias - 263 n. 7
- Lardinois, André - 156 n. 8, 169
- Larrea, M. Isabel - 290, 303
- Laurea, Marco Tulio - 155
- Lavagnini, R. - 150 n. 10, 154
- Lavaudant, Georges - 263 n. 7
- Leão, Delfim Ferreira - 72 n. 2
- Leitão, António José Lima - 31
- Leite, Ana Cristina - 20, 26
- León, Mario - 305 n. 1
- Léonard-Roques, Véronique - 271, 272
- Lévi-Strauss, Claude - 313, 313 n. 19, 314 n. 20, 324, 325
- Levy-Daniel, Héctor - 312
Yocasta - 312
- Lindberger, Orjan - 101 n. 3, 114
- Lindsay, Wallace Martin - 101 n. 1, 114
- Lívio Andronico - 306
- Lloyd, Michael - 80 n. 8, 84
- Lloyd-Jones, H. - 250
- Lluis-Puebla, Emilio - 314, 315 n. 22, 325
- Lombardi, Marco - 405 n. 31, 406
- Lope de Vega, Félix - 113, 141, 143, 266
- López, Teresa - 140
- López López, Aurora - 40, 67, 87 n. 5, 97, 98, 99, 142 n. 4, 150 n. 7, 154, 171 n. 1, 181, 190 n. 20, 192 n. 23, 194, 212, 273, 292, 302, 303
- López de Villalobos, Francisco - 103,

- 103 n. 11, 107, 107 n. 21, 109 n. 34,
110, 110 nn. 37, 38, 111, 112, 113
- López Férez, Juan Antonio - 176 n. 11,
177 n. 12, 181, 250, 281 n. 19, 287,
324
- López Gregoris, Rosario - 103 n. 14,
113, 114
- López Rodríguez, Concepción - 238
n. 4, 239 n. 7, 241 n. 12, 250
- Lopresti, Fabrizio - 368
- Lorau, Nicole - 335, 341
- Losco-Lena, Mireille - 262 n. 3, 264,
272
- Lourenço, Frederico - 70 n. 1, 84
- Lourenzo, Manuel - 183, 183 n. 2,
184, 190 n. 16, 297 n. 25, 303
Agamenón en Áulide - 184 n. 3
Liturxía de Tebas - 184 n. 3
Medea dos fuxidos - 183, 297-298 n.
25, 303
O perfil do crepúsculo - 184
Os persas - 184 n. 3
*Traxicomedia do vento de Tebas namo-
rado dunha forza* - 184, 190 n. 16
- Lucena, Joam Rodriguez de - 22, 22
n. 10
- Luciano - 15 n. 1, 25
Diálogos dos Mortos - 15 n. 1
- Lucrécio - 332 n. 5
De Rerum Natura - 332 n. 5
- Luís, Agustina Bessa - 61 n. 19
- Luna Sellés, Carmen - 262 n. 3
- Luque Moreno, Jesús - 250
- Lusitano, Cândido (cf. Freire, P. Fran-
cisco José) - 30 n. 5, 32, 32 n. 11,
33, 40
Édipo - 32, 33 n. 11
Fenicias - 32, 33, 33 n. 11
Hécuba - 33, 33 n. 11
Héracles - 33, 33 n. 11
Ifigénia em Áulide - 33, 33 n. 11
Ifigénia entre os Tauros - 32 n. 11, 33
Medéia - 33, 33 n. 11
- Lyotard, Jean François - 253, 259
- Macaulay, Thomas Babington (Lord)
- 126
- Machado, Diogo Barbosa - 16 n. 2
Bibliotheca Lusitana - 16 n. 2
- Machado, João Nuno Sales - 19, 20,
21, 22, 23, 24, 26
- Machado, Simão - 16
- Macintosh, Fiona - 67
- Madrigal, Alonso de - 110 n. 36
- Maeterlinck, Maurice - 383, 383 n. 2,
384, 384 n. 3, 385, 385 nn. 5, 6,
386, 387, 388, 389, 390, 390 n. 18,
391 nn. 20, 21, 393
Aglavaine - 383 n. 1
Ariane et Barbe-Bleu - 383, 385, 385
n. 6, 387, 393
3. 8 - 387 n. 11
7 - 387 n. 11
12 - 390
13 - 388
14 - 388
15 - 388, 389
16 - 389
20 - 391 n. 20
21 - 386
27 - 386
28 - 390
29 - 386
31 - 390
37 - 391 n. 21
42 - 391
44 - 392
Carnets - 383, 384
Sélysette - 383 n. 1
Soeur Béatrice - 383 n. 1
- Maffia, Mónica - 418
- Magnien, Michel - 403 n. 23
- Malé, Jordi - 88 n. 8, 91 n. 21, 98
- Malinowski, Bronisław Kasper - 313
- Manuel María - 184, 184 n. 4, 190 n.
16, 194
Edipo - 184, 190 n. 16, 194
- Maral, Constanza - 199
...*Allá donde fuéramos* - 199, 201

- Marán, Marcelo - 275, 276, 281, 282, 283, 284, 286
Antígona 1-11-14 del Bajo Flores - 275, 277 n. 6, 284, 284 n. 38, 286
 2-3 - 277
 3 - 277
 4 - 277
 8 - 278
 9 - 278
 10 - 278
 11 - 279
 20 - 279
 21 - 279, 282
 22 - 279
 28 - 280
 29 - 280
 31 - 280
 38 - 280
- Marco, Aurora - 122, 128, 135, 140
- Marechal, Leopoldo - 215 n. 2, 251, 253, 257, 258, 275, 312, 325
Antígona Vélez - 215 n. 2, 251, 253, 257, 312, 325
- Mariño Sánchez-Elvira, Rosa M. - 150 n. 9, 154
- Markantonatos, Andreas - 287
- Mármol, José - 258
Amalia - 258
- Marquerie, Alfredo - 208, 212
- Marsillach, Adolfo - 207
- Martin, George R. - 421, 422 n. 1, 429
A Song of Ice and Fire - 421
The winds of winter - 421
- Martín Clavijo, Milagro - 351, 352 n. 3, 365, 367 n. 1, 379
- Martín Elizondo, José - 87 n. 5
Antígona 80 - 87 n. 5
Antígona entre muros - 87 n. 5
Antígona y los perros - 87 n. 5
- Martindale, Charles - 252, 259
- Martínez Díez, Alfonso - 174 n. 8, 181
- Martínez Mediero, Manuel - 142
Fedra - 142
- Martone, Mario - 195
- Marx, William - 271, 272
- Mascareño, Pablo - 262 n. 5, 272
- Mateus, São - 95
 26. 26-29 - 95
- Mattelart, Armand - 289 n. 2
- McClennen, Sophia A. - 290, 290 n. 12, 303
- McIlwraith, A. K. - 418
- Mc Loughlin, Kate - 282 n. 27, 287
- Medina González, Alberto - 324
- Mee, Erin B. - 252, 259
- Melero, Antonio - 292 n. 19, 303
- Menandro - 306
- Menéndez y Pelayo, Marcelino - 103 n. 9
- Méridier, Louis - 399 n. 15, 403 n. 21, 404 n. 24, 406
- Mesguich, Daniel - 263 n. 7
- Miller, Jacques-Alain - 311
- Mira, Gonçalo - 73, 74, 84
- Miralles, Carles - 88 n. 15, 97-98
- Miranda, Francisco Sá de - 16, 30 n. 4
Vilhalpandos - 16 n. 3
- Miranda Cancela, Elina - 301, 303
- Miras, Domingo - 142, 206
- Mirza, Roger - 194
- Modern, Rodolfo - 237 n. 1, 238, 238 n. 2, 250
- Molas, Joaquim - 88 n. 15
- Molière, Jean-Baptiste - 31 n. 8, 418
- Monaco, Patrizia - 351, 351 n. 2, 352, 353, 353 n. 4, 354, 354 n. 5, 355, 356, 357, 357 n. 7, 358, 358 n. 8, 359, 359 n. 9, 360 n. 12, 361, 361 n. 13, 362, 362 n. 14, 363, 364, 365, 367, 367 n. 1, 368 nn. 3, 4, 369, 369 n. 9, 370, 370 nn. 10, 11, 371, 372, 372 nn. 16, 17, 373 n. 19, 378, 379, 380
Ares, la penultima verità - 352, 353, 356, 363, 367, 368
Cellulite addio - 368
Chi ha paura del padrone cattivo? - 367

- Condominio mitologico* - 351, 358, 364, 365, 368
- Estate a Casa Magni* - 368
- Fuoco!!!* - 368
- Icaro 2001* - 356, 358, 368
- Il mistero di Giuda* - 368
- Il vero e il falso O'Brien* - 368
- L'occasione* - 368
- La porta dell'inferno* - 367
- La strada verso il cielo* - 362, 368
- Pagliacci* - 368
- Penelopeide* - 351, 367, 368, 369 n. 9, 370, 370 n. 10, 372, 372 nn. 16, 17, 374, 375, 379
- p. 99-124 - 368 n. 3
- p. 101 - 368 n. 4
- p. 103 - 370 n. 11
- p. 104 - 371 n. 13
- p. 105 - 376 n. 26
- p. 106 - 374 n. 21, 377 n. 30
- p. 108 - 377 n. 28
- p. 110 - 377 n. 29
- p. 112 - 371 n. 14
- p. 114 - 375 n. 22
- p. 115 - 377 n. 31
- p. 116 - 378 n. 32
- p. 117 - 374 n. 20
- p. 118 - 372 n. 15
- p. 119 - 375 n. 24
- p. 120 - 375 n. 23
- p. 121 - 376 n. 27
- p. 122 - 378 n. 33
- Se il futuro è così, io non vengo...* - 368
- Tutto cambia per restare come prima* - 368
- Tutto per non aver mangiato i cavoletti di Bruxelles* - 367
- Una vertigine sopra l'abisso* - 367
- Monayar, José Horacio - 227, 236
- Mónica, Maria Filomena - 61 n. 19
- Monleón, José - 53, 98
- Monmouth, Geoffrey of - 415
- Historia Regum Britanniae* - 415
- Montandon, Alain - 406
- Monteiro, José Gomes - 16 n. 2
- Montero Santalha, José Martinho - 140
- Moraga, Cherríe - 301 n. 39, 303
- The Hungry Woman* - 301 n. 39, 303
- Morais, Carlos - 46 n. 11, 90 n. 19, 98, 99
- Morál, Ignacio del - 206
- Morante, Elsa - 184, 193, 195
- La serata a Colono* - 193
- Morenilla Talens, Carmen - 88 nn. 9, 14, 98, 224, 303, 406
- Moro, Mariano - 261, 262, 263, 263 n. 6, 264, 265, 266, 268, 269 n. 14, 270, 271, 272
- Azucena en cautiverio* - 262 n. 5
- De hombre a hombre* - 262 n. 5
- Edipo y Yocasta* - 262 nn. 5, 6, 271
- Eusebio Ramírez* - 269 n. 14
- La Suplente* - 262 n. 5
- Matarás a tu madre* - 261, 262 nn. 5, 6, 263, 264, 265, 268, 270
- Esc. 1 - 264, 265
- Esc. 3 - 265
- Esc. 6 - 266 n. 11
- Esc. 10 - 266
- Esc. 12 - 265
- Esc. 14 - 267
- Esc. 15 - 266, 268, 268 n. 13
- Esc. 17 - 266
- Esc. 18 - 266
- Esc. 22 - 267, 268
- Esc. 23 - 264
- Esc. 24 - 265
- Esc. 25 - 270
- Porque soy psicóloga* - 262 n. 5
- Quien lo probó lo sabe* - 262 n. 5
- Mortensen, Viggo - 299 n. 30
- Mossman, Judith - 84
- Muñoz Martín, M. Nieves - 169
- Muñoz Martín, Ricardo - 41
- Muñoz i Pujol, Josep - 87 n. 5, 88 n. 8
- Antígona* - 87 n. 5, 88 n. 8
- Munro, David B. - 286
- Mur Oti, Manuel - 150, 154
- Fedra* - 150, 154
- Murnaghan, Sheila - 283 n. 29, 287
- Murray, Gilbert - 35, 126

- Muscari, José María - 312
Electra Shock - 312
- Namaciano, Rutilio - 108 n. 28
- Náñez, Emilio - 154
- Nápoli, Juan Tobías - 271
- Neiva, Saulo - 406
- Nelli, Florencia - 275 n. 1, 287
- Néofron - 294 n. 21
 Fr. 3 TFG - 294 n. 21
- Newmark, Peter - 209, 212
- Nietzsche, Frederich - 277 n. 8, 286, 313
Así habló Zaratustra - 277 n. 8, 286
- Nogueira, Joaquim Paulo - 53
- Noguera, Lia - 187 n. 10, 194
- Nordmann, Charlotte - 272
- Norton, Thomas - 416
- Nós* - 122
- Novalés, Gil - 142
- Nutter, David - 421
- Obregón, Ezequiel - 269 n. 14, 273
- Offenbach, Jacques - 390
- Oliveira, Fernando Matos - 45 n. 10, 53
- Oliveira, Mickael - 45 n. 10, 53
- Oliver, Esther - 194
- Oliveras, Elena - 282 n. 26, 284 n. 36, 287
- Olson, S. Douglas - 113
- O'Neill, Eugene - 215 n. 2, 219
Desire under the elms - 215 n. 2
Mourning becomes Electra - 215 n. 2, 219
- Ordaz, Luis - 224
- Orengo, Alessandro (cf. Faggi, Vico) - 331
- Orfeu - 123 n. 13, 129, 130, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140
- Ormand, Kirk - 287
- Ortiz, Lourdes - 141, 141 n. 1, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 150 n. 6, 151, 151 nn. 11, 12, 152, 153, 154
Antes de la batalla - 151, 154
Dido en los infiernos - 141
Fedra - 141, 141 n. 1, 142, 145, 147, 149, 150, 150 n. 6, 151, 154
 p. 7 - 143
 p. 8 - 144
 p. 9 - 145
 p. 12 - 146
 p. 20 - 151
 p. 23 - 151
 p. 24-25 - 148
 p. 31-32 - 149
 p. 36-37 - 147
 p. 42-43 - 146
 p. 56-57 - 144
 p. 59-60 - 153
 p. 60 - 151
 p. 63-64 - 149, 153
 p. 65 - 146
 p. 129-130 - 142
La liberta - 141
Los motivos de Circe - 141
Penteo - 141, 142
- Ost, François de - 275
Antigone voilée - 275
- Ostwald, Martin - 287
- Otero Pedrayo, Ramón - 117, 118, 118 n. 2, 119, 119 n. 4, 120, 120 nn. 4, 5, 121, 121 nn. 7, 8, 9, 10, 122 n. 11, 123 n. 13, 124, 125, 126, 127, 128
A Lagarada - 117, 118 n. 2, 119, 121, 123, 126, 128
 p. 433 - 120
 p. 434 - 119 n. 3
 p. 435 - 119 n. 3
 p. 438 - 123
 p. 445 - 120 n. 6
 p. 446-447 - 124
 p. 450-451 - 125
La vocación de Adrián Silva - 123
- Otto, Walter F. - 125, 128
- Ovidio - 22, 359 n. 10, 385, 386, 386 n. 8, 387, 387 n. 13, 388, 390 n. 17, 393

- Fasti* - 359 n. 10, 390 n. 17
 2. 615-616 - 359 n. 10
 3. 516 - 390 n. 17
- Heroidas* - 22, 386, 387, 387 nn. 10, 13, 389, 393
 II - 387 n. 10, 393
 VI - 389
 X - 386, 387
- Metamorfoses* - 385, 386 n. 8, 388, 393
 Livro 8 - 385
- Padilla, Mark - 81 n. 8, 84
- Páez Díaz de León, Laura - 324, 325
- Paléfato - 19 n. 8
Fenómenos incríveis - 19 n. 8
- Palla, Maria José - 16, 25
- Papyrus Oxryhynchus* 2891 - 164 n. 36
- Paratore, Ettore - 102 n. 5, 108 n. 26, 114
- Parker, L. P. E. - 70 n. 1, 84
- Parménides - 411, 416, 417, 418
- Parra, Marco Antonio de la - 312
El ángel de la culpa - 312
- Pausânias -
 2. 3. 6 - 61 n. 20
- Pavis, Patrice - 283 n. 31, 287
- Pavlovsky, Eduardo - 262
- Pearson, Alfred C. - 240 n. 9, 250, 277 n. 6, 286
- Pedegache, Miguel Tibério - 32, 33, 41
- Pedral Rodríguez, Amparo - 379
- Pedro, António - 46 n. 11
- Peláez, Jesús - 194
- Peláez Pérez, Víctor Manuel - 262 n. 2, 273
- Pellettieri, Osvaldo - 203, 224, 262
- Pemán, José María - 87 n. 5
Antígona - 87 n. 5
- Pempeu, F. P. - 284 n. 34, 287
- Penalva Candela, Gonzalo - 99
- Pépin, Jean - 19, 26
- Percovich, Mariana - 187, 194, 263 n. 7, 270
Clitemnestra - 270
Yocasta, una tragedia - 187, 194
- Perdomo, Ramiro - 263 n. 7
- Pereira, Paulo - 20, 26
- Pérez-Barreiro Nolla, Fernando -
Macbeth - 125 n. 14
- Pérez Ibáñez, M. Jesús - 103 n. 11, 107 n. 20, 111 n. 40, 114
- Pérez Jiménez, Aurelio - 174 n. 8, 181
- Pérez Miranda, Iván - 368, 368 n. 5
- Pérez Oliva, Fernán - 92, 110, 110 n. 38, 111, 112, 113, 114
Hécuba Triste - 92
Muestra de la lengua castellana en el Nacimiento de Hércules o Comedia Anfitríon - 110, 111, 114
- Pérez Sierra, Rafael - 206
- Perrault, Charles - 384, 385, 385 n. 7, 386, 387, 388, 390, 393
Contes ou histoires du temps passé - 384
- Pessoa, Carlos Jorge - 43, 43 n. 1, 44, 44 nn. 4, 6, 45, 45 n. 10, 47, 48, 50, 52, 53
A menina que foi arvo: peça teatral em jeito de conto de fadas - 44 n. 6
Desertos: evento didáctico seguido de um poema grátis - 44 n. 6
Escrita da água: no rasto de Medeia - 43, 44, 44 n. 6, 45, 46, 48
 p. 232 - 46
 p. 235 - 51
 p. 236 - 49, 51
 p. 237 - 43 n. 2, 49
 p. 237-238 - 49
 p. 238 - 47, 48
 p. 246 - 47
 p. 247 - 51
 p. 248 - 48
 p. 250 - 48
 p. 252 - 49
 p. 256 - 48, 51
 p. 257 - 51
 p. 261 - 49
 p. 262 - 50

- p. 263 - 46, 50
 p. 264 - 50
 p. 265 - 48, 50, 51
 p. 266 - 50
 p. 267 - 50
 p. 269 - 48
 p. 270 - 50
 p. 271 - 50, 51
 p. 273 - 51
 p. 275 - 50
 p. 276 - 50
 p. 277 - 45
 p. 278 - 50
 p. 284-285 - 51
O homem que ressuscitou: epifania em 20 estações - 44 n. 6
Pentateuco: Manual de sobrevivência para o ano 2000 - 44, 45, 53
Peregrinação: o fio de Ariadne - 44 nn. 6, 8
 Peterson, Eugene H. - 103 n. 9, 114
 Pianacci, Rómulo - 99, 251, 259, 275 n. 2, 287
 Piatier, Jacqueline - 396 n. 7
 Picasso, Pablo - 92, 281 n. 23
 Picchio, Luciana Stegagno - 25, 26, 32, 32 n. 10, 41
 Picklesimer, María Luisa - 169
 Pijoán, José - 284 n. 38, 287
 Pillado Mayor, Francisco - 136, 140
 Pina e Melo, Francisco de - 32
Édipo - 32
 Píndaro - 56 n. 5
Pítica
 4. 208-209 - 58 n. 11
 4. 216-224 - 56 n. 5
 Pinkler, Leandro - 192 n. 25, 194
 Pino Campos, Luis Miguel - 250
 Pinzuti, Eleonora - 406
 Pio, G. B. - 109 n. 30, 114
 Pirandello, Luigi - 46 n. 11
 Platão - 173, 174, 175, 178, 181, 313, 416
Banquete
 194d sqq. - 173 n. 7
Protágoras - 174 n. 9, 175, 181
 320c - 173 n. 7
 320d - 173 n. 7
 320e - 321b - 173 n. 7
 321c - 321e - 173 n. 7
 322a - 322d - 173 n. 7
 322 c-d - 173, 174
 337a sqq. - 173 n. 7
República - 178
 6. 496 c-d - 178 n. 14
 Plauto - 16 n. 2, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 108 nn. 26, 28, 109, 109 nn. 30, 34, 110, 110 n. 38, 111, 113, 114, 115, 205, 228, 418
Amphitruo - 101, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 228
 3 - 102 n. 7
 59 - 101
 63 - 101
 107-108 - 102 n. 7
 186-247 - 102
 497-498 - 102 n. 7
 770 - 10
 864 - 101 n. 4
 980-981 - 102 n. 7
 1034 - 109
 1039 - 103 n. 13
 1053-1071 - 104
 1053-1130 - 103
 1064-1065 - 104
 1070 - 104
 1078-1130 - 104
 1083 - 104 n. 15
 1084 - 104 n. 15
 1084-1085 - 104
 1086-1088 - 114
 1088 - 104
 1121 - 104
 1124-1125 - 104
 1131 - 104
 1131-1143 - 102, 104
 1131-1146 - 107
 1135 - 104
 1135-1136 - 102 n. 7
 1136 - 104
 1141-1142 - 104
 1144-1145 - 105
 1146 - 105
 1053-1130 - 102
Aulularia - 108 n. 28, 114, 205

- Casina* - 102 n. 6
Menecmos - 412
Querolus - 108, 109, 114
- Plutarco - 159
Moralia
 145f - 159 n. 18
 646a - 159 n. 18
- Pociña López, Andrés José - 15 n. 1, 19, 26
- Pociña Pérez, Andrés - 40, 67, 87 n. 5, 97, 98, 99, 142 n. 4, 150 n. 7, 154, 155, 156, 156 nn. 3, 4, 5, 6, 7, 157, 159, 159 n. 16, 160, 160 nn. 22, 26, 161, 161 n. 28, 162, 162 n. 30, 164, 166, 167, 167 n. 43, 169, 171, 171 n. 1, 172, 176, 179, 181, 183, 184, 185, 185 n. 5, 186, 187, 189, 190, 190 n. 20, 191, 192, 192 n. 23, 193, 194, 210, 212, 273, 300. 300 n. 34, 301, 301 n. 39, 302, 303
- Antígona frente a los jueces* - 156, 169, 171, 172, 176, 179, 181, 183, 184, 185, 188, 190, 193, 194
 p. 3 - 185 n. 6
 p. 6 - 186, 186 n. 8
 p. 7 - 191
 p. 8 - 188 n. 11
 p. 8-9 - 187
 p. 10 - 188 n. 13
 p. 12 - 188
 p. 15 - 189
 p. 16 - 192 n. 27
 p. 102 - 176
 p. 110 - 179
 p. 111 - 176
 p. 113 - 176
 p. 114 - 179
 p. 119 - 176
 p. 121 - 179
- Medea en Camariñas* - 156, 169, 181, 194, 300, 303
- Safó* - 169, 194
- Unha tardiña en Mitilene* - 155, 156, 167, 169, 181
 p. 25 - 158 n. 13, 160 nn. 23, 25
 p. 26 - 165 n. 37
 p. 27 - 161 n. 27
 p. 28 - 163 n. 31
- p. 30 - 158 n. 15, 167 n. 42
 p. 31 - 159 n. 20, 165 nn. 38, 39, 166 nn. 40, 41, 167 n. 45
 p. 33 - 158 n. 14, 163 n. 32
 p. 34 - 161 n. 29
 p. 38 - 159 nn. 17, 19
 p. 72 - 163 n. 33
- Poignault, Rémy - 398 n.13, 406, 407
- Polansky, Roman - 290 n. 6
- Ponferrada, Juan Oscar - 225, 227, 229, 230, 230 n. 8, 231, 235, 236
El Carnaval del Diablo - 225, 226, 227, 229, 234, 236
- Poniewaz, K. A. - 402 n. 18, 406
- Porqueras Mayo, Alberto - 112 n. 42, 114
- Povill i Adserà, Joan - 87 n. 5, 88 n. 8
La tragèdia d' Antígona - 87 n. 5, 88 n. 8
- Powell, A. - 67
- Preciado, Beatriz - 269, 269 n. 16, 273
- Proaño Gómez, Lola - 203
- Prestes, António - 23, 23 n. 11, 24, 26
Auto da Ave Maria - 23, 24
- Prévost, Marcel - 387 n. 13, 393
- Proa* - 218 n. 4
- Pródico - 173 n. 7
- Protágoras - 173 n. 7, 174, 175
- Puccini, Davide - 341
- Pujante, Ángel Luís - 209, 210, 212
- Pujol, Carlos - 154, 302
- Pulgar, Fernando del - 110 n. 36
- Purcell, Henry - 384
Dido and Aeneas - 384
- Py, Olivier - 389 n. 14, 390 n. 19, 392
- Queizán, María Xosé - 184, 190 n. 16
Antígona, a forza do sangue - 184, 190 n. 16
- Questa, Cesare - 114
- Quinault, Philippe - 401

- Alceste* - 401
- Quintero, M. Cristina - 107 n. 21, 114
- Quintiliano - 398
Institutio
10. 1. 68 - 398 n. 11
- Quiroga, Adán - 230, 236
- Quiroga, Horacio - 280 n. 15
- Rabelais, François - 272
- Racine, Jean - 31, 31 n. 8, 145, 146, 147, 147 n. 5, 148, 150, 150 n. 8, 151, 154, 215, 331, 396
Andromaque - 154
Bérénice - 31 n. 8
Britannique - 154
Esther - 154
Iphigénie - 31
Phèdre - 148, 150, 154, 215
1498-1570 - 148
Thébaïde - 31 n. 8
- Raffaelli, Renato - 108 n. 26, 114
- Ragué Arias, M. José - 88 n. 10, 99, 141, 141 nn. 2, 3, 142, 154, 183 n. 1, 187 n. 9, 195
- Ramírez Almazán, Dolores - 341
- Ramírez, Juan Antonio - 281 n. 23, 287
- Ramírez de Lucena, Luis - 110 n. 36
- Ramírez Rouvalis, Elías - 265 n. 9
- Rancière, Jacques - 203
- Real, Elena - 398 n. 13, 406
- Rebello, Luiz Francisco - 32, 32 n. 10, 41
- Rebello, António Manuel R. - 34 n. 13, 41
- Reckert, Stephen - 18, 18 n. 6, 21, 23, 26
- Reis Quita, Domingues - 30 n. 5, 31, 32, 33, 41
Mégara - 32, 33, 41
- Resnais, Alain - 353
Hiroshima, mon amour - 353
- Reverdito, Guido - 341
- Rey, Alain - 384, 384 n. 3
- Reynolds, L. R. - 115
- Ribeiro, Bernardim - 22
- Rica, Carlos de la - 87 n. 5
La razón de Antígona - 87 n. 5
- Ridotto* - 368
- Risco, Vicente - 122
O Bufón d-El Rei - 122
- Ritsos, Ghiannis - 331
El regreso de Ifigenia - 331
- Rocha, Jaime - 55
- Rocha Pereira, M. Helena - 32, 32 n. 11, 41
- Rodrigues, Nuno Simões - 34 n. 13, 41, 75 n. 3, 84
- Rodríguez, Xosé María - 87 n. 5
Créon... Créon - 87 n. 5
- Rodríguez Adrados, Francisco - 234, 236, 344 n. 2, 350
- Rodríguez Salas, Gerardo - 300 n. 35, 303
- Roig, Adrien - 16, 16 n. 3, 26
- Roisman, Hanna M. - 403 n. 23, 406
- Rojas, Fernando de -
Celestina - 112 n. 42
- Romano, A. C. - 101 n. 3, 114
- Romero Mariscal, Lucía - 157 nn. 10, 11, 169
- Romilly, Jacqueline de - 397, 397 n. 10, 406
- Ronfani, Ugo - 332, 341, 364
- Rosen, Ralph - 287
- Rosenmeyer, Thomas G. - 284 n. 35, 287
- Rossellini, Roberto - 92, 92 nn. 24, 25
- Rostand, Edmond - 263 n. 7
Cyrano de Bergerac - 263 n. 7
- Roux, Jeanne - 125 n. 14, 128
- Rovira Ortega, Gemma - 302, 379
- Rubino, Margherita - 150 n. 10, 154
- Ruiz Ramón, Francisco - 211, 212

- Saa, Joam Rodriguez de - 22, 22 n. 10
- Sabbadini, Remigio - 108 n. 26, 114
- Sackville, Thomas - 416
- Sáenz, Miguel - 303
- Safo - 155, 156, 156 nn. 3, 7, 157, 158, 158 n. 15, 159, 159 nn. 16, 17, 21, 22, 160 n. 22, 161, 162, 162 n. 30, 163, 164, 164 n. 36, 165, 166, 167, 167 n. 44, 169, 405
Fr. 1 Voigt - 161 n. 27
Fr. 16 Voigt - 165
Fr. 31 Voigt - 165, 169
Fr. 34 Voigt - 160 n. 25
Fr. 47 Voigt - 158 n. 13
Fr. 55 Voigt - 159 n. 17, 165
Fr. 96c Voigt - 162
Fr. 110c Voigt - 167 n. 43
Fr. 111 Voigt - 158 n. 14, 163 n. 32
Fr. 115 Voigt - 163 n. 34
Fr. 137 Voigt - 166
Fr. 150 Voigt - 159 n. 20
Fr. 158 Voigt - 167
Fr. 168b Voigt - 160 n. 23
- Sainte-Maure, Benoît de - 19, 26
Roman de Troie - 19, 26
- Salcedo, Hugo - 312, 325
Música de Balas - 312, 325
- Salinas, Francisco - 140
- Salvador Ventura, Francisco - 150 nn. 9, 10, 154
- Salvat, Ricard - 88, 88 nn. 13, 15, 97, 99
- Sánchez, Luis Rafael - 312
La pasión según Antígona Pérez - 312
- Sánchez Escribano, Fernando - 112 n. 42, 114
- Sánchez Marín, José Antonio - 169
- Sánchez Rei, Xosé Manuel - 140
- Sanfilippo, Marina - 193 n. 28, 195
- Santa María Fernández, M. Teresa - 92 nn. 28, 29, 94 n. 35, 95 n. 41, 99
- Santa María, García de - 110 n. 36
- Santana Enríquez, Germán - 250
- Santillana, Marquês de - 110 n. 36
- Santini, Laura - 379
- Santos, Ana Clara - 41
- Sanz Morales, Manuel - 19, 19 n. 8, 26
- Saraiva, António José - 20, 21 n. 9, 22, 26, 32
- Saravia de Grossi, M. Inés - 276 n. 3, 278 n. 10, 279 n. 14, 282 n. 28, 284 nn. 34, 38, 286, 287, 288
- Sarde, Michèle - 404 n. 28, 407
- Sarlo, Beatriz - 218 n. 5, 224
- Sarmiento, Domingo F. - 251, 253, 258
- Sarrazac, Jean-Pierre - 262, 273
- Sartre, Jean Paul - 199, 200, 215, 277 n. 8
Las moscas - 215
Las Troyanas - 199
- Satizábal, Carlos - 312
Antígona y actriz - 312
- Savigneau, Josyane - 395 n. 2, 406
- Schlesier, Renate - 164 n. 36, 169
- Schlumberger, Jean - 396 n. 5
- Seaford, Richard - 282 n. 28, 288
- Segal, Charles - 192 n. 24, 195, 252, 253, 256, 259
- Segal, Eric - 84, 102 n. 6, 115
- Séneca, Lúcio Aneu - 32, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 215 nn. 1, 2, 306
Édipo - 215 n. 1
Fedra - 148, 150, 151, 215 n. 2
171-172 - 151
1000-1114 - 148
Hércules Enlouquecido - 32, 33
- Sérgio, António - 98
- Seródio, Maria Helena - 53
- Serrano Cantarín, Ramón - 174 n. 9, 181
- Servet, Pierre - 404 n. 27, 406
- Seznec, Jean - 19, 26
- Shakespeare, William - 128, 213, 219, 239, 250, 263 n. 7, 411, 412, 412 n. 2, 413, 414, 415, 416, 417, 418

- Hamlet* - 219, 411, 412, 417, 418
La Comedia de las Equivocaciones - 412
Macbeth - 125 n. 14, 128, 263 n. 7
Noche de reyes - 411, 412, 412 n. 2, 415, 416, 417, 418
 4. 1. 8 - 415
 4. 2. 15 - 415
 5. i. 226-230 - 414
Rey Lear - 416
Ricardo III - 263 n. 7
The Chamberlain's Men - 412
 Shero, Lucius R. - 101 n. 3, 115
 Sibony, Daniel - 271, 273
 Silva, António José da (o Judeu) - 40, 265, 273
Os encantos de Medeia - 265, 273
 Silva, Helena Reis - 26
 Silva, M. Fátima - 34 nn. 13, 14, 35, 35 n. 15, 40, 41, 46 nn. 11, 12, 53, 55 nn. 2, 3, 56 n. 5, 57 n. 10, 67, 84, 98, 99, 157, 157 n. 9, 158, 158 n. 12, 159 n. 21, 160 n. 24, 164 n. 36, 169, 265, 273
 Simónides -
 fr. 546 PMG - 58 n. 11
 Skármeta, Antonio - 303
 Slater, Niall W. - 403 n. 23, 407
 Smith, Verity - 290 n. 11, 303
 Sócrates - 152, 173 n. 7, 175
 Sófocles - 31, 32, 85, 90, 171, 172, 176 n. 11, 178, 179, 181, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 213, 215 n. 1, 216, 217, 228, 237, 238, 239, 239 n. 7, 245, 246 n. 14, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 275, 277, 277 nn. 6, 7, 279, 280, 281, 282, 282 n. 24, 283, 283 n. 29, 286, 287, 288, 290, 306, 330, 397
Ájax - 282
Antígona - 90, 171, 171 n. 1, 172, 176 n. 11, 178, 179, 192, 194, 195, 250, 251, 257, 275, 279, 281, 282, 284, 286, 288, 290
 1-100 - 188 n. 12
 29-30 - 278
 45-46 - 175
 72-77 - 176
 100-102 - 278
 100-161 - 90
 175-177 - 179
 334-383 - 178
 376 - 279, 288
 383 - 178
 384 sqq. - 279
 415-421 - 282
 450-452 - 176
 523 - 280
 660-663 - 179
 688-700 - 280 280
 690 - 284
 899 - 278 n. 11
 915 - 278 n. 11
 1099 - 280 n. 17
 1197 - 283
 1325 - 281
Edipo em Colono - 186, 193
 1414-1446 - 186 n. 7
 1648-1655 - 281 n. 20
Édipo Rei - 215 n. 1, 228, 246 n. 14, 250, 280, 282, 284 n. 35, 286, 288, 311
 873 - 284 n. 35
Electra - 213, 215 nn. 1, 2, 216, 217, 219, 237, 238, 238 n. 4, 239, 239 n. 7, 245, 250, 287
 105 - 240
 121-126 - 240 n. 10
 147-152 - 241 n. 12
 1239-1242 - 240 n. 11
 Solanas, Pino - 280 n. 18
 Steiner, George - 99, 171 n. 1, 181, 192 n. 23, 195, 251, 252, 259, 271, 313, 325
 Stone, Oliver - 353 n. 4
Platoon - 353 n. 4
 Stray, Christopher - 286
 Suárez, Marcela - 205
 Suetónio - 414
Augusto - 414
 98 - 414
 100 - 414
 Svich, C. - 290, 298 n. 26, 299 n. 31,

- 303
- Tacconi, M. Carmen - 227 n. 3, 228 n. 5, 236
- Taplin, Oliver - 67
- Tarrant, Richard John - 108 n. 26, 115
- Tato Fontañña, Laura - 121 n. 8, 122, 123, 128, 140
- Tavares, Gonçalo Mendes - 69, 70, 71, 72, 72 n. 2, 73, 73 n. 2, 74, 75, 76, 76 n. 4, 78, 79, 80, 81, 82, 84
- Aprender a rezar na era da técnica* - 72
- Histórias falsas* - 71
- Os velhos também querem viver* - 69, 70, 71, 76, 84
- p. 9 - 72
- p. 14 - 72
- p. 15 - 72 n. 2
- p. 17 - 75
- p. 21-22 - 76 n. 4
- p. 25 - 76
- p. 25-26 - 77
- p. 28 - 75
- p. 49 - 78
- p. 75 - 78
- p. 79 - 79
- p. 80 - 80
- p. 82 - 81
- p. 83 - 81
- p. 84-85 - 81
- p. 85 - 82
- p. 87 - 82
- Uma viagem  ndia* - 71
- Tavira, Luis de - 312
- La pasión de Penthesilea* - 312
- Taylor, G. - 418
- Tendlarz, Silvia Elena - 311, 311 nn. 13, 14, 325
- Terncio - 108 n. 28, 109 n. 30, 110 n. 36, 113, 114, 115, 205, 208
- Adelfos* - 208 n. 3, 210 n. 4
- Eunuco* - 208, 210 n. 4
- Formio* - 208, 208 n. 3, 210 n.
- Teyssier, Paul - 20, 27
- Thiesse, A. María - 118 n. 1, 128
- Timoneda, Juan - 101, 102, 102 n. 9, 103, 103 n. 9, 105, 107, 107 n. 21, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114
- Carmelia* - 113
- La comedia de Amphitrión* - 101, 102, 103, 113, 114
- Los Menemnos* - 113, 114
- Tito Lvio - 359 n. 10
- Fundacio de Roma* - 359 n. 10
5. 32 - 359 n. 10
- Todorov, Tzvetan - 203, 204
- Toro, Fernando de - 324
- Toro, Suso de - 86
- Torrano, José Antonio - 427 n. 3, 429
- Torre, Alfonso de la - 110 n. 36
- Torrente Ballester, Gonzalo - 302
- Torres, Milagros - 272
- Touraine, Alain - 204
- Tovar, Antonio - 126, 128
- Tranchida, Valrio - 24, 27
- Triana, José - 312
- Medea en el espejo* - 312
- Trovato, Roberto - 332, 332 nn. 4, 5, 341, 342, 351 n. 1, 365, 367, 367 nn. 1, 2, 379, 380
- Trueba Mira, Victoria - 192 n. 26, 195
- Trujillo Ballesta, Jesús - 344, 350
- Unamuno, Miguel - 142, 150
- Fedra* - 150
- Urdician, Stéphanie - 86 n. 4, 97
- Vaccaro, Alberto J. - 288
- Vaccaro, Santo Gabriel - 218 n. 4, 223 n. 11, 224
- Van Zyl Smit, B. - 251 n. 1
- Valrio Flaco - 292 n. 19
- Valle Inclán, Ramn - 121, 121 n. 7, 284 n. 35
- Comdias Brbaras* - 121
- Los esperpentos* - 284 n. 35
- Vara Dorado, José - 176 n. 11, 177 n. 12, 181
- Vasconcelos, Ana Isabel - 32 n. 10, 41

- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de - 17, 19, 26
- Vasconcelos, Jorge Ferreira - 16
- Vélasquez, Diego - 282 n. 24
- Vernant, Jean-Pierre - 252, 259
- Verzero, Lorena - 204
- Vial, Hélène - 387, 387 nn. 10, 13, 389 n. 15, 393
- Vicente, Gil - 15, 15 n. 1, 16, 16 n. 2, 17, 17 n. 4, 18, 18 n. 6, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 24 n. 12, 25, 26, 27
A Sebila Cassandra - 17
Auto da Feira - 20, 24, 27
Auto da Lusitânia - 20, 24, 27
Barca do Inferno - 18
604-736 - 18
718-719 - 18
Barcas - 15 n. 1, 25
Cortes de Júpiter - 17, 20, 24
Exortação da Guerra - 18, 20, 23
500-585 - 18
Frágua de amor - 17
Os quatro tempos - 20
Templo de Apolo - 17, 20, 21
- Vida Gallega* - 120 n. 4, 121 nn. 9, 10, 123 n. 13, 128
- Videla de Rivero, Gloria - 236
- Vieites, Manuel F. - 183 n. 1, 195
- Vilar, Pierre - 86 n. 1, 99
- Vilar de Lima, Marinalva - 287
- Vilches de Frutos, M. Francisca - 94, 94 n. 37, 99
- Virgílio - 349 n. 5
- Voigt, Eva-Maria - 156 n. 7, 169
- Voltaire (Arouet, François Marie) - 31 n. 8
- Ynduráin, Domingo - 206, 207
- Yourcenar, Marguerite - 395, 395 n. 1, 396, 396 nn. 3, 4, 5, 6, 7, 397, 397 nn. 8, 9, 398, 398 n. 14, 399, 400, 401, 403, 404, 404 n. 24, 406, 407
Cantique de l'âme libre - 395
Coup de grâce - 402
- Électre ou la Chute des masques* - 395, 396
Feux - 402, 405
La couronne et la lyre - 396, 397, 407
La Petite Sirène - 395, 395 n. 2
Le Jardin des Chimères - 400, 404
Le Mystère d'Alceste - 395, 396, 397, 398, 399, 405, 406
Les Yeux ouverts - 407
Lettres à ses amis et quelques autres - 407
Mémoires d'Hadrien - 395 n. 1
Pindare - 396
Qui n'a pas son Minotaure? - 404
- Wacquez, Mauricio - 303
- Watanabe, José - 312
Antígona - 312
- Webber, E. J. - 110 n. 36, 115
- Weiss, Daniel - 421
Game of thrones - 421, 422, 424, 425, 426, 426 n. 2
- Wells, Stanley - 418
- Wenders, Wim - 334 n. 7
La ragione smarrita - 334 n. 7
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von - 59 n. 14, 159 n. 22
- Wilde, Oscar - 139
- Wilson, N. G. - 250
- Wilson, W. - 115
- Winkler, John J. - 288
- Winnington-Ingram, Reginald P. - 190 n. 19, 195
- Winston, Jessica - 416, 416 n. 7, 418
- Wolf, Christa - 61 n. 20, 67, 263, 292 n. 19, 300, 301 n. 38, 302, 303
Medeia. Vozes - 61 n. 20, 292 n. 19, 301 n. 38, 302, 303
- Wulff Alonso, Fernando - 350
- Zambrano, María - 87 n. 5, 93, 95, 184, 192, 193, 195
La tumba de Antígona - 87 n. 5, 93, 95, 192, 195

Index

Zavalía, Alberto de - 251, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 275

El límite - 251, 251 n. 1, 253, 254,
254 n. 2, 255, 256, 257, 258, 259

p. 10 - 257

p. 11 - 257

p. 13 - 257

p. 14 - 256

p. 27 - 255

p. 27-28 - 255

p. 29 - 255

p. 32 - 254

p. 33 - 254, 255

p. 34 - 254

p. 35 - 254

p. 38 - 254

p. 41-42 - 255

p. 46 - 254

p. 47 - 255

p. 47-48 - 255

p. 54 - 255

p. 63 - 254

p. 76 - 255

p. 100 - 256

p. 104 - 255

p. 106 - 256

p. 107 - 256

Zeitlin, Froma - 284 n. 33, 288

Zenão - 407

Zizek, Slavoj - 204

APRESENTAÇÃO DOS AUTORES

Andrés José Pociña López é Professor Titular de Universidade no Departamento de Línguas Modernas e Literaturas Comparadas da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Extremadura (Espanha), Área de Filologia Galega e Portuguesa. É Doutor em Filologia Românica pela Universidade de Granada, após a defesa da Tese de Licenciatura subordinada ao tema *La Cultura Espiritual en la Obra de Gil Vicente*. Algumas publicações: *Sóror Violante do Céu (1607-1693)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998; Coordenação, com a Doutora María Jesús Fernández García, do volume *Gil Vicente: Clásico Luso-Español*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004; *Gil Vicente y las Naves de los Locos*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006; “A *papiaçam* de Macau: História e caracterização sociolinguística de um crioulo oriental de base portuguesa”, in Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier, Paul Danler (éds.), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck, 3-8 septembre 2007)*, Berlin/New York, De Gruyter Verlag, 2010, tome VII, pp. 343-358; *Clásicos Lusitanos. Estudios sobre la influencia de la Antigüedad Clásica en la Literatura Portuguesa*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2013; “Subsídios para um estudo sobre a normativa gramatical das línguas crioulas de base portuguesa, na sua relação com a identidade cultural crioula”, in Carlos Morais e Rosa Lídia Coimbra (org.), *Pelos mares da Língua Portuguesa*, Aveiro, Universidade de Aveiro/ Fundação Calouste Gulbenkian/ Movimento Festlatino, 2013, pp. 73-81.

Andrés Pociña Pérez (Lugo, 1947) es Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Granada, de la que fue Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y Director del Departamento de Filología Latina. Responsable del Grupo de Investigación HUM 318 de la Junta de Andalucía. Imparte las enseñanzas de Literatura latina (Grado) y Teatro grecolatino y su pervivencia en los teatros modernos (Máster). Investiga fundamentalmente sobre Literatura latina (diversos géneros); Pervivencia del teatro clásico; Literatura gallega; Poesía griega del siglo XX.

Aníbal A. Biglieri es Profesor en Letras (Universidad Nacional de La Plata) y Doctor (Syracuse University, Estados Unidos). Profesor de literatura medieval española en la Universidad de Kentucky (Lexington) desde 1987. Libros publicados: *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval*, Madrid: Iberoamericana-Editorial Vervuert, 2012; *Medea en la literatura española medieval*, La Plata: Fundación Decus, 2005; *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre El conde Lucanor*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989. Es autor de artículos sobre literatura española medieval y la recepción de los clásicos en la literatura argentina.

Ariel Arturo Herrera Alfaro es Licenciado y Doctor en Letras. Docente de lenguas y literaturas clásicas, y de literatura regional del Noroeste Argentino, en la Universidad Nacional de Catamarca (República Argentina). Ámbitos de especialización: los estudios de literatura comparada, la enseñanza de las lenguas clásicas y la literatura regional catamarqueña. También es poeta y ensayista. Algunos de sus libros: *Borges: Reescritura y voces confluentes* (2001); *Dones de la vigilia* (2005); *Aufidus. Estudios grecolatinos del NOA* (2007); *Luis Franco y la tradición clásica – una apropiación estética e ideológica de la antigüedad* (2015).

Aurora López López (Sarria, Lugo, 1948) es Catedrática de Filología Latina de la Universidad de Granada y Directora de la Unidad de Igualdad entre Mujeres y Hombres. Responsable de las asignaturas de Textos latinos (Grado), Mujeres romanas (Máster) y Teatro grecolatino y su pervivencia (Máster). Sus líneas preferentes de investigación son: Literatura latina, especialmente los géneros comedia y tragedia; Estudios sobre la literatura de la mujer y referente a la mujer; Pervivencia y tradición clásica, sobre todo en el campo teatral.

Begoña Ortega Villaro es Doctora en Filología Griega por la Universidad de Valladolid y Profesora Titular de Filología Griega de la Universidad de Burgos (España). Su trabajo se centra en tres áreas principales: el epigrama griego, desde sus orígenes a su recepción moderna, literatura bizantina, en especial la poesía, y la pervivencia de los temas míticos griegos en la literatura contemporánea.

Carlos Dimeo Álvarez es Doctor Habilitowany en Literaturoznawstwo por la Universidad de Łódź (Facultad de Filología), Doctor en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales (Universidad de Carabobo - Venezuela). Máster “Gestión de la Comunicación y la Cultura” en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina) y Máster en “Literatura Venezolana” (Universidad de Carabobo). Profesor en: Universidad Marie Curie-Skłodowska (Lublin - Polonia), también Director de la unidad de investigación de: Teatru i Dramatu Krajów Romanskich. Universidad de Łódź (Łódź - Polonia). Universidad Central de Venezuela Es Editor y fundador del sello editorial «La Campana Sumergida». Director-Editor de la revista digital «Dramateatro» (<http://www.dramateatro.com>). Actualmente desempeña su labor de investigación y docencia en la Universidad de Bielsko-Biała, Polonia.

Carlos Morais é Doutor em Literatura pela Universidade de Aveiro, na especialidade de Literatura Grega, com a tese *O Trímetro Sofoclíano: variações sobre um esquema*, publicada em 2010 (Lisboa, FCT/FCG). Como 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.

Carme Fernández Pérez-Sanjulián é professora titular na área de Filologías Galega e Portuguesa da Universidade da Corunha. As suas linhas de pesquisa fundamentais são literatura galega e portuguesa dos séculos XIX e XX; relações entre os discursos literários, culturais e políticos, muito especialmente entre identidade e construção nacional. Entre as suas publicações principais estão *A construcción nacional no discurso narrativo de Ramón Otero Pedrayo* (Prémio *Sempre en Galiza* de Ensaio 2002) e a edição crítica da peça *Fígados de Tigre* de Francisco Gomes de Amorim (2003). Na atualidade está a desenvolver um projecto de pesquisa em torno da edição na Galiza durante o franquismo. Interessada, também, nas possibilidades que as novas tecnologias oferecem para a difusão e produção cultural, outra linha de pesquisa em que trabalha é a das Humanidades Digitais.

Concepción López Rodríguez es profesora Titular del Departamento de Filología Griega y Eslava de la Universidad de Granada. Inició su labor investigadora con un tema de Tradición Clásica, *El mito de Grecia en Luis Cernuda*, que constituyó su Tesina o Memoria de Licenciatura y que le valió el Premio Extraordinario de Licenciatura. Más tarde realizó su Doctorado elaborando una Tesis sobre *Las expresiones figuradas en las tragedias de Sófocles*, lo que le valió el Premio Extraordinario de Doctorado. Estas dos líneas investigadoras, teatro griego y tradición clásica tanto en la Literatura española como en la Literatura hispanoamericana, constituyen dos campos básicos de su labor. A ellos hay que añadir un tercero: la retórica y la crítica literaria. También habría que mencionar temas relacionados con el pensamiento griego, literatura técnica como textos médicos y musicales, y traducciones de griego clásico o griego moderno. De todos estos campos tiene abundantes publicaciones (“Áyax, el ocaso del héroe épico”, “¿Quién condena a Ifigenia”, “El mar como escenario poético en *Edipo Rey* de Sófocles”, “Los caballos del alma: el sustrato platónico de *El público* de Federico García Lorca”, “Teoría y práctica de la retórica en Dionisio de Halicarnaso”, “La función de los mitos griegos en la poesía de Luis Cernuda”, “Perspectivas míticas (mitos clásicos en la poesía sudamericana del siglo XX: Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú)”, *Historiografía y biografía* y otras). Ha dirigido numerosos trabajos de investigación, TFM y Tesis doctorales, entre las cuales figura la titulada *Las ideas estéticas de Adam Zagajewski y sus fuentes clásicas*, que recibió el premio a la mejor tesis de Humanidades por parte de la Embajada polaca en España (2015). Ha participado en numerosos Proyectos de Investigación (por ejemplo, el titulado *Galeno*, dirigido por el catedrático de la UNED J. A. López Férez). A la labor investigadora habría que añadir el

amplísimo historial docente que abarca todas las materias de la Titulación en el Grado en Filología Clásica de la Universidad de Granada: Comentario de textos griegos (Homero, los trágicos, historiografía, filosofía, poesía helenística, retórica, sofística...), Literatura Griega, Morfología Griega, Retórica y Poética Clásicas, Tradición Clásica..., así como numerosos cursos de Doctorado y Máster.

Daniele Cerrato es Doctor en Filología por la Universidad de Sevilla, en el Programa de Doctorado “Mujer escrituras y comunicación”. Ha obtenido el Diploma de estudios avanzado por la Universidad de Sevilla y el título de Master en Formación del Profesorado (Especialidad Italiano) por la Uned de Madrid. Ha sido becario FPI del proyecto I+D “Ausencias: Escritoras Italianas inéditas en la Querrela de las mujeres”. Actualmente es Profesor contratado (Puente Post-Doctoral) de la Universidad de Sevilla. Pertenece al grupo de Investigación Hum 753 “Escritoras y Escrituras” de la Universidad de Sevilla.

Fernanda Borges da Costa é especialista em Estudos Clássicos pela Universidade de Brasília e estudante do curso de Mestrado em Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra.

Iria Pedreira Sanjurjo é graduada en Filoloxía Clásica pola Universidade de Santiago de Compostela (promoción 2009-2013); Máster en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia pola Universidad de Salamanca (curso 2013-2014). Dende 2014 é doutoranda do programa en Textos da Antigüidade Clásica e a súa Pervivencia (coordinado pola Universidad de Salamanca) na Universidade de Santiago de Compostela, cun proxecto de tese sobre a influencia da literatura grecolatina na literatura dramática galega.

Jorge Deserto é professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, bem como investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Completou o seu doutoramento em 2007, na área da Literatura Grega, com uma dissertação intitulada *A personagem no teatro de Eurípidés. Tradição e Identidade na Electra*. Os aspectos mais relevantes da sua investigação incluem a realização de conferências e a publicação de artigos nas áreas da Cultura e Literatura Gregas, da permanência do legado clássico e da *Geografia* de Estrabão. Tem leccionado sobre uma vasta gama de temas, desde Latim e Grego clássico a Literatura e Cultura Gregas, didáctica das línguas clássicas e do Português, história do teatro e da produção teatral na Antiguidade ou metodologia do trabalho científico.

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.

Maria António Hörster é Prof. Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorou-se em 1993 com a tese *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian/FCT em 2001. São suas principais áreas de investigação a Literatura Comparada, com incidência em estudos de recepção literária, e Estudos de Tradução. Tem cerca de uma centena de títulos publicados.

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 nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro.

Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete (1962-) é licenciada em Humanidades, pela Universidade Católica Portuguesa (1985), mestre em Literaturas Clássicas, pela Universidade de Coimbra (1991) e doutorada em Literatura, pela Universidade de Aveiro (2011). É docente do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, desde 1986, e integra a equipa editorial da Revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, além de participar no processo de arbitragem científica em várias revistas portuguesas. Editou três livros (e.g.: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, 2001) e publicou cerca de três dezenas de estudos (artigos ou capítulos livros) sobre a épica homérica, a lírica arcaica, a tragédia grega, em especial euripídiana, e a receção do teatro grego na literatura portuguesa.

María Inés Grimoldi es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Postgrado en Psicoanálisis (AMA-Asociación Médica Argentina), Postgrado en Gestión Cultural (FLACSO-Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), cursó la Maestría de Teatro y Cine (GETEA), diplomas DELF y DALF en francés otorgados por la Alianza Francesa de Buenos Aires, Postgrado en “Argumentación y análisis del discurso” en La Sorbonne-París. Premios otorgados por la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) en categoría “Poesía” en el año 2015 y “Cuento” en el 2016. Es investigadora principal en AICA (Área de Investigación en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”) y del IAE (Instituto de Artes del Espectáculo-UBA). Es socia y formó parte de la comisión directiva de AINCRIT (Asociación

de Investigación y Crítica Teatral) como Secretaria de Asuntos Internacionales (2012- 2016). Jurado en Premios Teatro del Mundo (desde el 2011 hasta la fecha). Actualmente estudia “Danza Contemporánea” con María Fux y “Dirección Teatral” con Carlos Ianni. Tomó cursos de comedia musical con Leandro Rosati, de danza-teatro con Carlos Veiga y de actuación con Michat Znaniecki. Escribe ensayos sobre teatro y ópera publicados en diferentes medios académicos y culturales. Crítica de la revista internacional Operaworld.

María Inés Saravia es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como adjunta ordinaria en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades UNLP. Libros publicados: *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*, Edulp (2007) y *Antígona de Sófocles. Estudio preliminar, traducción y notas*, Edulp (2012). *Edipo Rey de Sófocles. Estudio preliminar, traducción y notas*. En prensa. Ha publicado numerosos artículos filológico-literarios en revistas nacionales y extranjeras. Imparte seminarios de grado y posgrado en la UNLP. Actualmente dirige el proyecto de investigación: “Las expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días” (SPU. UNLP).

María Jesús Pérez Ibañez es Profesora titular de Filología Latina, ha trabajado sobre todo en temas de humanismo (con especial atención al humanismo médico, desde su tesis doctoral *El humanismo médico en la Universidad de Salamanca*) y lexicografía (en la actualidad junto con el grupo de investigación *Speculum medicinae* ultima los detalles previos a la publicación del *DILAGE: Diccionario latino de Andrología, ginecología y embriología desde la antigüedad al siglo XVI*, por la FIDEM) y tradición clásica. En esta última línea en colaboración con la Dra. Ortega Villaro, han elaborado varios trabajos sobre la tradición de la Antología Griega y Latina.

María Pilar García Negro (Galiza [Lugo], 9 de Outubro de 1953), é Professora Titular da Universidade da Corunha desde 1991. Doutora em Filologia Românica pela Universidade de Santiago de Compostela, a sua tese de doutoramento foi pioneira no tratamento das relações língua-legislação. Os seus principais campos de investigação e estudo são a sociolinguística da língua galega; a literatura galega, nomeadamente a do século XIX, com vários livros sobre Rosalia de Castro; a crítica feminista; a didáctica da língua e as relações política-cultura. Vinte livros individuais publicados e centos de artigos em revistas especializadas e também de divulgação.

María Teresa Amado Rodríguez es Doutora en Filoloxía Clásica e profesora de Grego da Universidade de Santiago de Compostela. Desenvolve a súa investigación no eido da literatura cómica e satírica, nomeadamente comedia grega antiga, Luciano e poesía bizantina do século XI. Realizou estudos sobre a recepción dos clásicos en Galicia e a súa influencia na literatura galega e es autora

de varias traducións do grego ao galego.

Mercedes Arriaga Flórez es Catedrática de Filología italiana en la Universidad de Sevilla. Fundadora del grupo de investigación Escritoras y Escrituras. Coordinadora del programa de doctorado Mujer, escrituras y comunicación. Ha dirigido varias proyectos de investigación nacionales e internacionales sobre escritoras. Autora de traducciones, ensayos, artículos sobre escritoras italianas y cuestiones de crítica literaria feminista.

Milagro Martín Clavijo es Profesora titular de Filología Italiana en el departamento de Filología Moderna de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Pertenece al grupo de investigación Escritoras y Escrituras (HUM 753) de la Universidad de Sevilla. Dirige las colecciones “Donne dietro le quinte” de la editorial Aracne y “Teatro” de Benilde. Líneas de investigación: teatro italiano contemporáneo, narrativa siciliana, querella de las mujeres, estudios de género.

Mónica Maffia es dramaturga, directora de teatro y ópera. Miembro del Centro Argentino del Pen International - Lic. con Honores en Teatro y Literatura Inglesa por la Middlesex University de Inglaterra. Doctoranda en Letras (USAL). Egresada del Teatro Colón de Buenos Aires como *Régisseuse*, alterna su trabajo académico con lo artístico. Premiada traductora e especializada en Shakespeare, da conferencias y seminarios en países de Europa y América Latina. Ha realizado la primera traducción mundial al castellano de *Dido, Reina de Cartago* de Marlowe.

Noelia Cendán Teijeiro ha cursado estudios de Filología Clásica en la Universidad de Santiago de Compostela. Tras especializarse en el estudio de conceptos de carácter ético y psicológico en la tragedia de Eurípides, compagina la docencia en la enseñanza secundaria con la investigación en temas relacionados con la tradición clásica.

Pascale Auraix-Jonchière est professeur de littérature française à l’université Clermont-Auvergne où elle a dirigé le CELIS de 2006 à 2016. Elle travaille sur la réception des contes et des mythes aux XIXe et XXe siècles, sur la poétique de l’espace, et sur les interactions sociales dans le champ littéraire.

Rémy Poignault est professeur de latin à l’Université de Clermont-Ferrand II. Ses travaux portent sur les rapports entre littérature et pouvoir sous le Haut-Empire, sur l’historiographie romaine, le genre épistolaire (Fronton), la rhétorique, sur la réécriture de l’Antiquité. Il s’intéresse tout particulièrement à la présence de l’Antiquité dans la littérature moderne et contemporaine, et principalement chez Marguerite Yourcenar. Il est président fondateur de la Société Internationale d’Études Yourcenariennes (<http://www.yourcenariana.org>), président du Centre

de Recherches André Piganiol – Présence de l'Antiquité et responsable de l'équipe « Littératures et représentations de l'Antiquité et du Moyen Âge » du CELIS (Université de Clermont-Ferrand II).

Roberto Trovato, già Associato di *Drammaturgia* presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, è autore di molti studi sul teatro italiano fra '500 e '900. Oltre ad aver curato l'edizione critica di 7 inediti del '500, uno del '600, due del '700 e uno dell'800, è autore di 3 monografie: su Lasca, gli Amleto di Bene, Martini, e due volumi, *Teatro comico del Cinquecento*, e *Il gesto sulla parola*, usciti il primo presso la Utet e il secondo per i tipi di Termanini editore. Ha prefato testi di vari autori in lingua e in dialetto.

Rómulo Pianacci, arquitecto, diseñador, autor y director teatral, docente e investigador universitario, es actualmente Profesor Adjunto de las materias Diseño Proyectual en la carrera de Diseño Industrial de la UNMdP y en la Facultad de Arte de la 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; y 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 Scena*, 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 conducción de CLASTEY y CLASTEY 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. Actual Presidente de ATEACOMP, se encuentra abocado a la preparación del VIII Congreso Internacional que tendrá lugar en Mar del Plata en agosto de 2017.

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).

Susana Maria Duarte da Hora Marques Pereira, professora auxiliar do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, é membro do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da FLUC e do projeto DIAITA. Fez o seu doutoramento em 2006, na área de Literatura Grega, tendo apresentado a dissertação ‘Sonhos e visões na tragédia grega’. De entre o seu trabalho de investigação destaca-se a apresentação de conferências e estudos, de natureza científica e pedagógica, nas áreas de Literatura Grega, Perenidade da Cultura Clássica, Didática das Línguas Clássicas, Literatura Novilatina em Portugal, Geografia estraboniana.

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, Cláudio 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.), *Aires 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).

Estes dois volumes reúnem um conjunto de estudos sobre teatro grego e latino (I) e sua recepção (II). Da Antiguidade são considerados, além da análise de diversos textos concretos, aspectos relacionados com a evolução dos géneros trágico e cómico, com os seus agentes e com a função cívica que deles se espera. Os estudos de recepção (II) abrangem colaboradores de um âmbito geográfico alargado e incluem inúmeros estudos de caso, sobretudo no âmbito da literatura e do teatro do mundo latino e ibero-americano.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

