

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

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

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUBMETIDOS A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

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

IMPrensa 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
www.fct.pt
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 Conimbrigensis
<http://classicadigitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

A ortografia dos textos é da inteira responsabilidade dos autores.

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

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.

SUMÁRIO

RECEPÇÃO EM PORTUGAL E EM ESPANHA

A ANTIGUIDADE CLÁSSICA NO TEATRO DE GIL VICENTE (Classical Antiquity in Gil Vicente's theatre) Andrés José Pociña López	15
DO MITO À TRAGÉDIA: UMA INTERPRETAÇÃO DA “IFIGÉNIA”, DE FRANCISCO DIAS (1798) (From myth to tragedy: an interpretation of Francisco Dias' Iphigeneia (1798)) Maria Fernanda Brasete	29
CARLOS JORGE PESSOA, <i>ESCRITA DA ÁGUA: NO RASTO DE MEDELA</i> (Carlos Jorge Pessoa, <i>Writing on water: Following Medea's steps</i>) Susana Hora Marques	43
HÉLIA CORREIA, <i>A DE CÓLQUIDA</i> (Hélia Correia, <i>The one from Colchis</i>) Maria António Hörster, Maria de Fátima Silva	55
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	69
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	85
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	101
<i>A LAGARADA</i> DE RAMÓN OTERO PEDRAYO OU A TRAGÉDIA CLÁSSICA COMO INSTRUMENTO RENOVADOR DA VISÃO DA GALIZA (Ramón Otero Pedrayo's <i>Lagarada</i> , or classical tragedy as an instrument for renovation of Galicia's image) Carme Fernández Pérez-Sanjulián	117
<i>A SOMBRA DE ORFEU</i> , DE RICARDO CARVALHO CALERO: O MITO CLÁSSICO AO SERVIÇO DE UMA FANTASIA MASCULINA? (<i>Orpheus' shape</i> , by Ricardo Carvalho Calero: classical myth serving a male phantasy?) Maria Pilar Garcia Negro	129
UNA MUJER DE UN TIEMPO DISTINTO: <i>LA FEDRA</i> (1984) de Lourdes Ortiz (A woman from a different time: <i>Phaedra</i> (1948) by Lourdes Ortiz) Aurora López	141

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

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.

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 ocepit Alcumenam clam uirum / usuramque eiuis 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 consume¹⁰.

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/bnsearch/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.

Tras unha pausa silenciosa, unha das xuízas interroga a Antígona cuestionando unha vez máis os seus motivos. Para isto, aprópíase 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 conmove 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 irremediabilmente 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.

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 euripideo¹⁹. 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 inerme 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 *Antígona* 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 *týpavnoi* cuando canta: ὕβρις φτεύει 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 Férez, 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. nº 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 septiembrés. Provocaciones desde un Norte perplejo*. Buenos Aires: Seix Barral.

amplíssimo 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 CLASTEIA y CLASTEIA 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.